

DOSSIER TRABAJO DE CAMPO Y SUS PROBLEMÁTICAS

Escenas de campo. Corazonadas, máscaras y derivas en las temporadas teatrales en Villa Carlos Paz (Argentina)

Jimena Inés Garrido*

<https://orcid.org/0000-0003-0070-895X>

Universidad Nacional de Córdoba/CONICET, Argentina

jimenagarrido@mb.unc.edu.ar

Recibido: 15.06.2023

Aceptado: 23.10.2023

Resumen. El conocimiento tejido en el encuentro etnográfico tiene un carácter corporal y escénico que aquí indagamos. Este artículo se desprende de la tesis doctoral en ciencias antropológicas: “Sueños de pluma. Una etnografía en las temporadas teatrales de verano en Villa Carlos Paz, 2011-2017”, la cual estudió con categorías teatrales cómo se re-escenifica la vida social en las temporadas. Este escrito reflexiona sobre experiencias de trabajo de campo en esta ciudad turística ubicada en las sierras de Córdoba, en la región centro de Argentina. El objetivo es analizar abordajes metodológicos, en el marco del estudio realizado. Para ello, retomaremos vivencias como insumo para repensar los caminos del conocimiento en el marco de las ciencias antropológicas, particularmente en etnografías con artes escénicas. Entre las estrategias protagonistas para tejer vínculos y conocer, el escrito destaca las corazonadas, los usos de máscaras y las derivas. Corazonar implica abrir sentidos y valorar incidentes y revelaciones en el estudio de escenas. Las máscaras permiten pensar marcas corporales que nos

* Profesora en Historia, Doctora en Ciencias Antropológicas. Becaria posdoctoral de Conicet en el Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba y docente en la misma Universidad.

posicionan en un continuo de relaciones escenificadas, con las cuales negociamos nuestras actuaciones en campo. Las derivas muestran que aquello que conseguimos experimentar surge de la apropiación de técnicas incorporadas en el aprendizaje del oficio, de las posibilidades que abren los flujos de las escenas en las cuales nos involucramos para conocer. Los relatos que aquí se ofrecen fueron urdidos a partir de la lectura de lo que sucedió al calor de aquellas noches de verano, bulliciosas, iluminadas, divertidas, donde los teatros daban brillo a la vida social.

Palabras clave: teatro; trabajo de campo; máscaras; derivas; Villa Carlos Paz

Field scenes. Hearts, masks and drifts in the theatrical seasons in Villa Carlos Paz (Argentina)

Abstract. The knowledge woven in the ethnographic encounter has a bodily and scenic character that we investigate here. This article stems from the doctoral thesis in Anthropological Sciences: "Feather Dreams. An ethnography in the summer theatre seasons in Villa Carlos Paz, 2011-2017", which studied with theatrical categories how social life is re-staged in theatre seasons. This writing reflects on fieldwork experiences in this tourist city located in the hills of Cordoba, in the central region of Argentina. The aim is to analyze methodological approaches, within the framework of the study carried out. To do so, we will take up experiences as input to rethink the ways of knowledge in the framework of the Anthropological Sciences, particularly in ethnographies with performing arts. Among the main strategies for weaving links and knowledge, the paper highlights hunches, the use of masks and drifts. Hunching implies opening senses and valuing incidents and revelations in the study of scenes. Masks allow us to think about bodily marks that position us in a continuum of staged relations, with which we negotiate our performances in the field. The drifts show that what we manage to experience arises from the appropriation of techniques incorporated in the learning of the craft, from the possibilities opened up by the flows of the scenes in which we become involved in order to know. The stories offered here were woven from the reading of what happened in the heat of those summer nights, bustling, illuminated, fun, where the theatres brightened up social life.

Keywords: theatre; fieldwork; masks; derives; Villa Carlos Paz

Cenas do campo. Corazonadas, máscaras e desvios nas temporadas teatrais em Villa Carlos Paz (Argentina)

Resumo. O conhecimento tecido no encontro etnográfico tem um carácter corporal e cénico que aqui investigamos. Este artigo parte da tese de

doutoramento em Ciências Antropológicas: "Sonhos de penas. Uma etnografia nas temporadas de teatro de verão em Villa Carlos Paz, 2011-2017", que estudou com categorias teatrais como a vida social é encenada nas temporadas de teatro. Este texto reflete sobre experiências de trabalho de campo em uma cidade turística nas montanhas de Córdoba, na região central da Argentina. O objetivo é analisar as abordagens metodológicas, no âmbito do estudo realizado. Para tal, tomaremos as experiências para repensar as formas de conhecimento no quadro das Ciências Antropológicas, em particular nas etnografias com artes performativas. Entre as principais estratégias para tecer vínculos e saberes, o artigo destaca os palpites, o uso de máscaras e as derivas. O palpite implica a abertura de sentidos e a valorização de incidentes e revelações no estudo das cenas. As máscaras permitem pensar em marcas corporais que nos posicionam num continuum de relações encenadas, com as quais negociamos nossas performances em campo. As derivas mostram que o que conseguimos experimentar surge da apropriação de técnicas incorporadas no aprendizado do ofício, das possibilidades abertas pelos fluxos das cenas em que nos envolvemos para conhecer. As histórias aqui oferecidas foram tecidas a partir da leitura do que acontecia no calor daquelas noites de verão, movimentadas, iluminadas, divertidas, onde os teatros abrilhantavam a vida social.

Palavras-chave: teatro; trabalho de campo; máscaras; derivas; Villa Carlos Paz

UNA NOCHE EXCITANTE

Amante de bambalinas, libretos y máscaras, en la tesis doctoral estudié cómo la sociedad se hace teatralmente haciendo teatros. La perspectiva teatral para el análisis social se nutrió con los estudios de la *performance*. Para Richard Schechner (2012) toda acción es posible de ser estudiada como *performance* en tanto conducta restaurada. Para Victor Turner los teatros funcionan como espejos mágicos: son obras que la sociedad actúa sobre sí misma. En la reactuación interpretativa de la realidad se produce una distorsión que altera el mundo social. La interferencia entre teatro y vida social es mutua, afirma Turner (1982). En este sentido, la vida social, que las obras de teatro imitan y distorsionan, también puede pensarse como reactuación de lo que sucede en las obras.

Erving Goffman (1981: 254) escribió: “A mi juicio, todo establecimiento social puede ser estudiado provechosamente desde el punto de vista del manejo de las impresiones”. Las impresiones teatrales a la vez que están contenidas en el mundo social, forman parte de él, como ficciones representadas en un escenario, se separan y lo desbordan. Esta separación permite una distancia para mirarse, copiarse y comentarse en procesos de mutua interferencia.

En un primer proyecto de pesquisa doctoral en ciencias antropológicas delimité el estudio a un conjunto de prácticas autonominadas y estudiadas como teatro comercial, independiente y oficial, en las ciudades de Córdoba y Villa Carlos Paz, Argentina. Las diferencias entre estos mundos teatrales se construían sobre el supuesto de que había alguien o algo que definía los contenidos, modos y circuitos de estos teatros: el dinero, el artista o el estado, en cada caso. La propuesta era comparar distintos escenarios teatrales y sus realizaciones sociales, buceando en sus afectaciones.

El domingo 6 de marzo del 2011 fui al centro nocturno de Villa Carlos Paz para anticiparme al trabajo de los próximos veranos con los teatros comerciales que se presentaban en las temporadas estivales. A los espectáculos en Villa Carlos Paz los conocía con más lejanía que a teatros independientes y oficiales, de los cuales era asidua participante como artista o espectadora. Las imágenes que tenía sobre el teatro comercial en Villa Carlos Paz eran recuerdos de funciones a las que asistí en mi infancia en la década de 1980 y otras que construí con relatos periodísticos que, desde entonces, ininterrumpidamente comentaban las temporadas teatrales en los diferentes medios de comunicación cada verano “para todo el país”.

Cuando arribé en 2011, Villa Carlos Paz me resultaba una ciudad conocida y extraña. Esta ciudad está localizada a 38 kilómetros de Córdoba Capital, donde residía. Ambas están unidas por una autopista de rápida circulación, construida en la década de 1970. En los años 1980 iba los fines de semana con mis padres y hermanos a la casa que mi abuelo materno había recibido como pago por sus trabajos en la demarcación de lotes en la zona. Las caminatas por el cerro La Cruz, la visita al reloj cucú, la vuelta en burro y los baños en el río Los Chorillos o el lago San Roque eran parte de la rutina allí. A principios de los años 1990, la casa se vendió, aunque no por ello dejé de visitar la ciudad; la familia de una compañera tenía una casa frente al lago a la que íbamos con amigas. Aquellos años solíamos ir al boliche de Villa Carlos Paz, *Molino Rojo*. En la década siguiente no regresé a la ciudad. Estas experiencias configuraron un mapa afectivo. Volver para estudiar "la villa" significó una revisión de lugares conocidos y de las ficciones brillantes que los envolvían: bellezas naturales, descansos, diversiones, familias. Las ficciones brillantes se definen aquí como relatos que encandilan, que condensan sentidos protagónicos en una trama dada, relatos reactuados que asumen una credibilidad efectiva en la vida social (Garrido, 2018).

Aquella noche de marzo de 2011 sucedieron algunas cosas que me llevaron a redefinir el proyecto de investigación: recorté el estudio en las temporadas teatrales de Villa Carlos Paz. La zona céntrica donde se asentaba la mayoría de

los teatros “explotaba” en marquesinas y peatonos. Apabullada, seguí los brillos en la noche. Esta dinámica ambulatoria se asentaría en los veranos posteriores. Esa noche llegué a la puerta del teatro Coral, donde estaba por comenzar una función de la revista “El Gran Show 2”. Una productora de vestuarios brillantes me facilitó dos entradas, después de que se las solicitara explicándole la razón académica de mi presencia. Aquella noche tomé notas y describí ese espectáculo inaugural:

“La obra comenzó con un grupo de bailarines con ropas caribeñas tales como corpiños y polleras cortas con capas de volados, que danzaban al ritmo de una canción que anunciaba alegría. Luego siguió la coreografía de una vedette deplorable, interpretada por la actriz humorista que siempre hacía de fea, Gladys Florimonte. Con una gran peluca rubia movía el culo flaco y glácido con mofa. Cantó algo de sus destrezas como vedette. Se ofreció al público e hizo un remate, a ver quién “daba más” por estar con ella. Luego entró el legendario y algo relegado conductor y locutor Luis Alberto Mateycó y presentó a quienes estarán en el show.

La Mole Moli, el boxeador cordobés que estaba en boga por su reciente triunfo en el concurso televisivo ShowMatch, entró haciendo chistes y diciendo que tenía ganas de hinchar las pelotas. Contó su experiencia en aquel concurso Bailando por un Sueño. Hizo chistes de que no la iba a dejar ir a la Negra (su esposa) a que participe porque los bailarines meten mano, reía de que él metió mano. Dijo que antes en su casa no había diálogo y que ahora todos opinaban y se ponían en contra de él porque querían que la Negra fuera al bailando. Relató sus peleas con Moria Casán, Anibal Pachano y Ricardo Fort. Habló de que eran putos. Se quejó de que a Ricardo le tenía que decir marión y no le podía decir puto. Se rió de todas las cartas documentos que le llegaron mientras hizo el show en tv, y de cómo se visten en la farándula. Pidió que levanten la mano las que gustaban de Mateycó, le preguntó a una señora de primera fila si le gustaba, ella dijo que sí, la Mole les pidió que se dieran un beso, y así lo hicieron.

En la última parte del show cantó Patricio Arellano, hijo del productor de la obra, dos canciones de amor. En la segunda él explicó que en el año 1998 en la novela televisiva Gasoleros hizo un personaje sordomudo y que ahora esta canción la iba a cantar haciendo señas de ese lenguaje y aclaró que es una canción que tiene que ver con todos los momentos en que nos sentimos solos. Luego cantó una tercera para que todas se besaran con quien tenían al lado y se sacaran la bombacha. Aparecieron las bailarinas y todo el tiempo lo tocaban, él se sacó la corbata. Las bailarinas también se tocaban las piernas entre ellas”. (Diario de campo, 2011)

A la salida, siguiendo marquesinas, me acerqué al teatro Candilejas que presentaba el espectáculo revisteril “Excitante”. En esa boletería me negaron el acceso ante el mismo rezo, con el argumento de que estaban todas las butacas vendidas. Aquella noche supe que el acceso al campo, fuertemente heterogéneo, sería irregular. Sentí vértigo al enfrentarme a una gama de materiales que prometían una investigación excitante: aquella noche “explotaba” en risas, famas, negocios, canciones y danzas, en esposas, negras, besos, putos, colas

levantadas y caídas, en acusaciones y denuncias, en personas importantes, en imitaciones, brillos, diversión, dinero y buenos valores.

En aquel primer acercamiento al mundo del teatro comercial de Villa Carlos Paz que se desarrollaba cada verano con más de 30 espectáculos todas las noches, encontré un universo vasto y cautivante que ameritaba ocupar el centro de la pesquisa. Al momento de realizar la investigación, no existían estudios de ciencias sociales que tuvieran como objeto estas temporadas. El carácter masivo de las temporadas fue otro de los estímulos para realizar el recorte en Villa Carlos Paz, debido a la cantidad de recursos materiales en juego, por su alcance y por las celebridades que participaban de aquellos escenarios, voces escuchadas en la escena nacional todo el año. También fue aliciente para el recorte de las temporadas teatrales en Villa Carlos Paz su transversalidad o conectividad (Mizrahi, 2014). El público constituía una compleja red de diversidades geográficas, sexuales, etarias y de clase. A la vez, las temporadas teatrales ofrecían la posibilidad de pensar el “hecho social total” (Mauss, 1979), en tanto los mundos de la política, la religión, el deporte y el entretenimiento estaban allí reunidos, amalgamados.

La creación del problema de investigación también fue posible por el trabajo realizado en el marco del equipo de investigación en *performances* de la Universidad Nacional de Córdoba, con quienes estudiamos cómo se hacían corporalidades en prácticas entretenidas. El carácter lúdico-constructivo de las *performances* de diversión en la noche posibilita experimentar combinatorias específicas de los sentidos sedimentados en los cuerpos.

Villa Carlos Paz vive del turismo como principal actividad económica, y el teatro en verano participa como un recurso central con sus comedias, revistas, shows humorísticos musicales. Desde los años setenta arriban artistas, en su mayoría desde la capital del país, que engalanan la ciudad y ofrecen noches de alegría y glamour para familias, parejas y amigxs que llegan de vacaciones para descansar y divertirse. En la pesquisa que abordó el teatro en Villa Carlos Paz, su producción y su consumo, nos preguntamos: ¿cómo se hace una temporada? ¿Cómo se anuncia, prepara, representa y despide? ¿Qué personajes aparecen, cuáles son sus vestuarios, gestos y guiones? ¿Qué relaciones se habilitan entre ellos? ¿Cómo estas actuaciones actualizan un conjunto de ficciones brillantes que da continuidad a las impresiones sociales? ¿Cómo, a través de la diversión, se reafirman sujeciones y cómo se transforman?

Este artículo, que se desprende de la tesis doctoral en ciencias antropológicas “Sueños de pluma. Una etnografía en las temporadas teatrales de verano en Villa Carlos Paz, 2011-2017” (Garrido, 2018), reflexiona sobre experiencias de trabajo

de campo.¹ En la tesis privilegié el trabajo de campo en tanto modo de producir conocimiento establecido como marca de fuego de la antropología. Entre las distintas formas posibles de aproximación al campo, practiqué una inmersión distanciada en las relaciones estudiadas (Rosaldo, 2000; Guber, 2014). En ese marco, actuar sobre las impresiones sociales al mismo tiempo que extrañarlas permitiría interpretar (Geertz, 2003) ficciones sociales en tensión y abrir un diálogo entre las diferentes perspectivas que el encuentro etnográfico propicia. Erving Goffman (2006), retomando a Gregory Bateson, definió los *frames* o marcos de referencia como una tradición de comprensión, un enfoque, una perspectiva que permite al usuario situar, percibir, identificar y etiquetar un número aparentemente infinito de sucesos.

Las maneras de hacer campo resultaron de aprendizajes en el oficio, de condiciones de posibilidad, de decisiones deliberadas y reveladas, de acaecimientos imprevistos, lo cual se palpita en las notas de campo:

"Ayer a la tarde me instalé en el hostel cerca de las 18 hs. Dejé la valija, la habitación estaba vacía. Sólo dormía un enorme en la cama debajo de la cubeta que compartíamos. No sabía qué hacer. Me fui a caminar al centro. En el viaje mandé tres mensajitos para entrevista (Laura Doro de Palito, Valentina Lu y Santiago escenografía en general). Ninguno me contestó. Esto me deprimió un poco.

Caminé por el centro buscando tomarme un helado de palito como para hacer algo. Como las heladerías no tenían, llegué a un quiosco que está cerca del Teatro Candilejas. Me senté. Ahí me llegó el ms de Laura que me contaba que no había pasado mucho con el bailarín (yo le había preguntado en el ms). Le dije que nos juntáramos y hasta ahora no me respondió más. Decidí comunicarme con el público que tenía agendado a ver si podíamos juntarnos. Néstor (de la fiesta inaugural de la temporada) me decía que no sabía quién era yo, le expliqué varias veces, no me entendía y la comunicación no era muy buena. Desistí. Del otro público, no encontré su teléfono. Desistí.

Una mujer se sentó en la mesa de al lado. Le pregunté si era turista. Me contó que trabajaba como asistente de vestuario en la obra Despedida de Solteros. Le pregunté si podía entrevistarla. Se negó. Dice que siempre se niegan, entendía algo así como que era una periodista que quería sacarle información sobre los famosos con los que ella trabajaba. Le expliqué que le haría otro tipo de preguntas, se negó a que la grabara pero le insistí y accedió. Era una persona con mucha trayectoria en el teatro de temporada, casada con un asistente de dirección (fallecido ahora). Cuando no se acordaba algún nombre lo disimulaba ante el grabador y me hacía señas". (Diario de campo, 06/01/2012)

Si, como afirmó Rosaldo (2000: 126), "las personas actúan según deseos, planes, caprichos, estrategias, estados de ánimo, metas, fantasías, intenciones, impulsos,

¹ Agradezco a Octavio Kozameh las sugerencias textuales para este escrito.

propósitos, visiones o sensaciones viscerales”, las antropólogas no estamos exentas de esta dinámica ni de estos derroteros.

El conocimiento tejido en el encuentro etnográfico tiene un carácter corporal y escénico que aquí indagamos. Retomamos vivencias para repensar los caminos del conocimiento en el marco de las ciencias antropológicas, particularmente en etnografías con artes escénicas. Entre las estrategias protagonistas para tejer vínculos y conocer, destacamos las corazonadas, los usos de máscaras y las derivas. Estas estrategias aparecieron en íntima relación con la pregunta sobre cómo nos vinculamos en términos teatrales. Las corazonadas surgen en específicas escenas y aparecen como *flashes*, luces fulgurantes que permiten desmontar *performances*, las máscaras habilitan actuaciones etnográficas y las derivas permiten entender una escena acoplándose a su ritmo.

Estudiar la vida social en términos teatrales y el carácter escénico del trabajo de campo fue posible por la inmersión en los estudios de la *performance* y por experiencias como actriz y dramaturga que facilitaron herramientas para leer una escena y y reconfigurarla. Las vivencias en el montaje de personajes, la puesta en escena de gestos y actos restaurados, el ensayo de tensiones en tramas y narrativas capaces de modelar cuerpos y emociones, fueron saberes puestos en acto en la pesquisa.

Las prácticas con máscaras que habilitan formas de actuar, con luces que focalizan, ocultan, sugieren, colorean, y con *flashes* que traen entendimientos sensoriales repentinos de una situación, con improvisaciones que siguen un hilo de lo que sucede plásticamente en escena, fueron nodales para arribar a las reflexiones metodológicas que aquí presento.

CORAZONAR

Hacia el final de la temporada 2012, después de varios intentos fallidos, conseguí la invitación para ver “Stravaganza” en el teatro Luxor. La obra, así como el teatro mismo, recientemente inaugurado, eran considerados como un parteaguas en la historia de las temporadas teatrales: “algo fuera de lo común”. Al comienzo de la función vi al protagonista del *show* lanzarse al escenario hidráulico con estilo bomba.² No pude ver mucho más. Mis ojos se volvieron intolerantes a la luz y no conseguí abrirlos en toda la función. Además de las pruebas de acrobacia y el centenar de vestuarios brillantes, en la obra había música en vivo y un humorista, por lo cual decidí quedarme a experimentar con

² En el aire las manos toman las rodillas que se flexionan y se acercan al pecho, el cuerpo cae al agua con forma redondeada provocando una explosión. En el agua y en el público.

los ojos cerrados una obra que reclamaba la vista.

El encandilamiento, de manera repentina y certera, con la fuerza de un *flash* o una bomba al agua, permitió poner en jaque la noción de observación participante como operatoria central en el trabajo de campo, y la mirada como sentido privilegiado para el conocimiento. El acto de observar se extendió desde los ojos hacia la piel, sensor astuto capaz de vincular. Esta fue la primera corazonada que ofreció la ceguera: podemos corazonar para conocer.

Erving Goffman (2006: 592) afirmó: “como personas naturales somos receptáculos vinculados epidérmicamente”. La piel, extensión conectora al mundo, permite abrir sentidos y corazonar. Este verbo, sin reducirse al corazón, refiere un modo de trabajo que trabaja con la intuición. Peirce, en los albores del pasado siglo, propuso la abducción como una forma de inferencia en los caminos del conocimiento, que, a diferencia de la deducción e inducción, se realiza como “*a flash of insight*” (1903). Intuiciones o corazonadas nos acercan a “la fuerza emocional de las cosas” (Rosaldo, 2000: 30), sin que esto opaque la interpretación de esas emociones como significados intensamente sentidos. Desde la década de 1990 el “giro afectivo” se constituyó en paradigma de estudio en las ciencias sociales y proclamó la necesidad de atender estas emociones en las interlocuciones.

Además de abrir receptores, aquel encandilamiento también reveló que era preciso abrir percepciones y supuestos. Sin desconocer que el conocimiento emerge en el intercambio de perspectivas situadas, desde la antropología se han ensayado diversas estrategias para abrir la mirada; entre ellas, se propuso seguir desarreglos e incongruencias sociales que abren paso a lo incógnito (Rosaldo, 2000; Becker, 2009; Dawsey, 2013b).

La ceguera permitió repensar las aproximaciones en el trabajo de campo. La imagen del actor arrojándose como una bomba a la pileta (popular juego acuático entre niños), mostraba cómo se podía hacer un “boom” en la historia del teatro con ordinarios actos combinados y ensayados, acompañados por la creencia compartida de que aquello era algo “nunca visto”, una primicia.

Conseguir entrar, después de varios intentos, a ver la obra que “cambió la historia” y enseguida engeguecer, reforzó la idea de que no había “algo” vedado a lo que acceder.³ A modo de corazonada, estar encandilada también mostró que

³ Como escribió Goffman: “hablar de algo que acontece a la vista de los observadores es situarse en un terreno más firme que el usual en las ciencias sociales; no obstante, el terreno sigue siendo movedizo, y todavía sigue en pie la cuestión crucial de cómo se ha llegado a un acuerdo

nos aproximamos a un continuo de relaciones escenificadas de carácter necesariamente público, entendiendo lo público en el sentido en que Clifford Geertz (2003) lo utiliza para caracterizar la cultura en tanto redes de significados compartidos. Para comprender el brillo de las temporadas teatrales antes que entrar en ellas era preciso atender el armado de la vida social, la escenificación de ficciones a través de entrenamientos, guiones, ensayos, montajes y comentarios sobre ellas.

Si consideramos que el campo son actuaciones recortadas para el estudio, y la relación entre investigadora e investigadxs es una relación social más de este mundo (Fonseca, 2005), la tarea no debería pensarse en términos de entrar o salir, sino de vincularse en escena, de actuar en ella, de qué máscaras portar. La investigación, en este sentido, es una *performance* entre otras.

ENMASCARAR

Además de proponer el teatro como un lugar de conocimiento y transformación que debe procurar felicidad, el creador del “teatro del oprimido” Augusto Boal afirmaba: “todo el mundo actúa, interactúa, interpreta. Somos todos actores. ¡Incluso los actores!” (Boal, 1998: 21). Las antropólogas también actuamos y lo hacemos usando máscaras que nos dan vitalidad y perspectiva para pensar cómo se movilizan los sentidos en torno al cuerpo (Dawsey, 2013).

La máscara, en tanto superficie que da forma, permite hacer aparecer al personaje, quien jugando con las superficies va haciendo sus sucesivos y simultáneos yos, siempre en relaciones con otros yos con quienes se vincula y hace. Las máscaras en el teatro balinés están imbuidas de una fuerza vital que transforma a quien la porta.

"Cuando un actor balinés sostiene una nueva máscara en su mano derecha, contemplándola, haciéndola girar hacia uno y otro lado, haciéndola moverse al compás de una música silenciosa, está accediendo a la vida potencial de la máscara y buscando el lugar del encuentro entre él mismo y la vida inherente a su otredad. Si tiene éxito, entonces se crea un vínculo que le permitirá pasar el flujo potencial a través de su propio cuerpo. Si encuentra ese lugar de congruencia entre sus recursos físicos y espirituales y la vida potencial de la máscara, entonces se creará una amalgama viva: un personaje, una persona" (John Emigh en Schechner, 2012: 323).

Marcel Mauss, en su trabajo sobre la noción de persona, afirma que según los etimólogos *persona* proviene de la voz latina *per/sonare* [la máscara] a través de la

aparente en lo concerniente a la identidad del ‘algo’ y lo que incluye ‘a la vista’” (Goffman, 2006: 10)”

cual (*per*) resuena la voz (del actor). Mauss describe el uso de las máscaras en ciertos colectivos como condición de posibilidad de la interacción social: “un inmenso grupo de sociedades ha considerado la noción de personaje, como la del papel que el individuo juega en los dramas sagrados, del mismo modo que juega un papel en la vida familiar.” (Mauss, 1979: 319). Las máscaras o superficies que construye el actor lo constituyen. Este argumento se vincula con la tesis de Erving Goffman en “La presentación de la persona en la vida cotidiana” (1981). Allí reflexiona en torno al trabajo de la cara, entendida como máscara o antifaz, en las interacciones sociales. Según el autor, para que los encuentros sucedan, es necesario que los actores sigan una línea de acción, manteniendo una determinada cara que permite una lectura de lo que allí ocurre.

Cómo antropólogos es preciso encontrar las máscaras adecuadas que nos permitan intervenir en las danzas que estudiamos e indentificar las texturas de las máscaras de lxs bailarines y los efectos que producen.

Hacer trabajo de campo involucra activar relaciones entre ubicadxs y desubicadxs. Las ubicaciones (Rosaldo, 2000) se definen aquí como los lugares en las relaciones sociales que ocupan los personajes a través del uso de máscaras apropiadas. Utilizo la noción de personaje desubicadx para referirme a actuaciones que no se corresponden con el lugar social que quien actúa tiene asignado o pretende ocupar.

Lxs antropólogxs, al igual que cualquier interactuante, portamos máscaras diferenciales en los vínculos que activamos, las cuales no suelen ser leídas en el sentido que pensamos. Aunque repetidamente me presenté como investigadora de la Universidad Nacional de Córdoba, fui interpretada como periodista, estudiante, fiscalizadora, alguien que luchaba por salir adelante, alguien con quien se podía hablar, nadie, una chica.

La presentación como investigadora, cuando fue acreditada, tuvo efectos repetidos. Los personajes con quienes conversé contaban sus derroteros biográficos en ascenso y ligados al arte, lo cual los alejaba de “lo vulgar”. En sus relatos exponían teorías sociales sobre Villa Carlos Paz, subrayando su entendimiento sobre el mundo social por el que preguntaba. Otro de los efectos repetidos de la presentación como estudiosa, eran las disculpas cuando usaban palabras o frases que consideraban desubicadas, tales como “puteadas”.

Las chicas, mujeres jóvenes y sexis, eran protagonistas en las temporadas. Con mis 30/35 años, mi peso y estatura, mi presentación como mujer, aunque carecía de algunos gestos propios de este personaje (tacos altos, pechos abultados, cuerpo descubierto, maquillaje facial, peinado de peluquería), podía impresionar como chica, alguien con quien se podía realizar intercambios

eróticos o alguien que se podía hacer esperar para reforzar dominios.

Cuando pedía una invitación o una entrevista a varones, repetidas veces fui interpretada con un interés sexual. Cuando iba a eventos o viajaba de noche sola sorteé también esta interpretación entre espectadores en bares, conductores de ómnibus, artistas, empresarios. Ante un pedido de entrevista o de una entrada para algún espectáculo, la espera a la que era invitada suponía un ejercicio de poder de parte de aquella persona que me pedía la espere, unos minutos, unas horas o unos días. Trabajar en contextos festivos y nocturnos implicó un aprendizaje para moverse con agilidad y suspicacia como mujer sola en la noche.

Así como experimenté diferentes ubicaciones negociadas, en ocasiones estas se desdibujaban. Me sentía desubicada cuando no sabía qué estaba buscando y adónde ir, cuando me eran adjudicados rótulos diferentes a los que pretendía adscribir, o cuando en eventos no tenía los brillos de otros personajes de las temporadas teatrales.

Reconocer cómo las máscaras habilitan actuaciones etnográficas permite atender cuáles son los gestos incorporados que activamos en el encuentro y cómo estos son leídos en específicas escenas. La estrategia favorita para tejer vínculos, cambiar máscaras y reubicarme fue la deriva.

DERIVAR

Si el objeto es un nudo de hebras, un sucediendo, un parlamento de líneas donde varios caminos se entrelazan (Ingold, 2010), en el caso de este objeto de estudio ¿cómo seguir los hilos? Guy Debord (1999), con su teoría de la deriva, propuso conocer una ciudad dejándose llevar por las solicitudes de un terreno y por los encuentros que a él corresponden. La deriva en el trabajo de campo fue problematizada por Gustavo Blázquez y Agustín Liarte. Ambos autores recuperaron la dimensión corporal del conocimiento generado en la observación participativa, la vincularon con la noción psicoanalítica de atención flotante en la escucha (para no obturar los relatos posibles) y propusieron la categoría de “cuerpo flotante”: “Ese cuerpo debía situarse, es decir, saber sobre su posición y hacer saber acerca de sus intereses científicos. Pero, al mismo tiempo, debía fluir y entrar en la serie de interacciones, consumos y prácticas que (trans)formaban las noches pesquiasadas” (Blázquez y Liarte, 2018: 195).

Para narrar cómo seguí las solicitaciones del terreno con un cuerpo flotante y enmascarado, especificaré las dinámicas escénicas. El trabajo de campo se realizó en dos espacios que, con infinitas continuidades, podríamos distinguir como Villa Carlos Paz y redes de internet. La estrategia para estar en las

temporadas teatrales como etnógrafa fue la de *seguir brillos y links*, con una presencia directa en las temporadas teatrales y con un seguimiento de los comentarios en torno a ellas en medios de comunicación y redes sociales.

Derivas presenciales

Las temporadas teatrales se concentraban en la zona céntrica de Villa Carlos Paz. Seis cuadras repletas de comercios que, por las noches, se volvían senda peatonal y se iluminaban con mayor intensidad que el resto de la ciudad. Allí se asentaban las aproximadas doce salas de teatro donde cada noche, pagando una entrada, podían verse comedias, revistas, espectáculos humorísticos y musicales.

Los personajes más brillantes en este centro eran los artistas de las obras. Los reflectores reforzaban una luz que ellos mismos irradiaban en su carácter de celebridades. Las luces concentradas en las noches y en el centro de la ciudad se extendían con menor intensidad en el día y en zonas alejadas del centro.

Derivar en estos recorridos significó caminar en las noches por el centro de la ciudad, sentarme en un banco, entrar a las funciones, conversar en las filas de espera para ingresar al teatro, compartir los amontonamientos para ver a algún famoso, pararme en las boleterías, sentarme en los bares, entrar a los camarines. En ocasiones asistí a funciones de gala, premiaciones u otros eventos especiales.

La inmersión concentrada en la noche fue acompañada con recorridos diurnos. A veces fui al centro donde cada mañana se instalaban “móviles” de radio y televisión que entrevistaban a los artistas y promocionaban las obras. También derivé en horas de la tarde para presenciar preparaciones para las funciones. Visité sitios alejados del centro por donde circulaban las celebridades: paradores náuticos frente al lago San Roque, playas en los ríos cercanos a la ciudad, hoteles.

En un mundo con vallas y alfombras que marcaban el pasaje de los artistas, con *nips* en boliches, bares, restaurantes y fiestas, un mundo con escenarios y butacas diferenciales, debí sortear continuas marcas de privilegios en las escenografías.

En eventos abiertos, participé en la plaza con los espectadores, y a veces también desde los lugares destinados a invitados especiales. Las maneras de entrar a eventos restringidos fueron diversas, pedí permiso, pasé sin avisar, gestioné invitaciones y entradas. En algunas ocasiones, el ingreso me fue negado. Las formas de entrar fueron improvisadas en la lectura de cada circunstancia, con un conocimiento de formas efectivas de gestión que fui construyendo en la inmersión.

Respecto a las obras, las dos primeras temporadas (2012 y 2013) asistí a la mayoría de las que estaban en cartel, vi aproximadamente 25 espectáculos cada verano. Con un *speech* similar al usado para conseguir una entrevista (que estaba haciendo un trabajo desde la UNC sobre lo que ocurría con los teatros en Villa Carlos Paz), no pagué ningún ingreso, sólo puse dinero cuando las obras eran a la gorra o en aquellas que tenía que pagar un seguro.

Respecto a los ensayos y preparativos, en cada diciembre recorría las salas y a quien encontraba le preguntaba si podía ver el ensayo. El ingreso fue negado con argumentos disímiles: “el director necesita intimidad por si quiere putear a los bailarines”, “hay una mística que es importante no develar”, “es privado”. Las razones coincidían en la voluntad de guardar en secreto lo que sucedía tras bambalinas. Ese atrás se abría de forma permanente. Los personajes publicaban en las redes sociales comentarios, fotos y videos sobre estas preparaciones, además de que las puertas no estaban cerradas. A veces aproveché esta apertura y pasé, otras me autorizaron a estar ahí. Era repetido que en los ensayos hubiera acompañantes sentados en las butacas, que resultaron terreno fértil para conversar.

Para el ingreso a eventos era apropiado hablar con la producción o ir a la puerta a ver qué pasaba. En el caso de fiestas y premiaciones, para algunas conseguí invitación en el momento, para otras gestioné anticipadamente el ingreso y otras veces no conseguí entrar. Las invitaciones me permitieron ocupar el sector habilitado para el público, para periodistas, o para artistas.

Estas maneras de estar, mostraban una escenografía repleta de marcas de privilegio y huecos. Negociando las restricciones, atravesándolas, lo vedado y el secreto se mostraban abiertos.

Respecto a las maneras en que las conversaciones eran suscitadas, ciertos procedimientos tenían más éxito que otros para conseguir una entrevista. Al principio intenté concertarlas con algunos días de antelación, lo que implicó numerosos desencuentros. La entrevista tenía una presencia protagónica en las temporadas teatrales y las maneras de pactarla eran diferentes a la que proponía.

Las temporadas teatrales se realizaban en Villa Carlos Paz “para todo el país”. Se esperaba que lxs turistas llegaran desde diferentes provincias a disfrutar de las sierras y divertirse en la noche. Artistas de una farándula producida desde Ciudad Autónoma de Buenos Aires y televisada hacia el interior y países vecinos, arribaban desde la capital como protagonistas de los espectáculos.

Las estrellas contratadas cada verano se trasladaban a Villa Carlos Paz. Programas periodísticos o radiales de Ciudad Autónoma de Buenos Aires y

Córdoba instalaban un móvil en la ciudad para seguirlos de cerca. Lxs periodistas “cubrían” la temporada, con entrevistas a artistas, relatando con imágenes y palabras lo que sucedía. Estas entrevistas y comentarios implicaban consagraciones y refuerzos mutuos. Lxs artistas más queridos aceptaban invitaciones de periodistas o de los programas de radio y televisión más escuchados, a la vez que estos programas convocaban a los protagonistas de la farándula más requeridos por el público. Las negociaciones, con alianzas y desplantes, eran permanentes.

Las entrevistas eran coordinadas a través de productores ejecutivos, agentes de prensa o representantes de obras y artistas (cuando las mismas tenían presupuesto para pagar especialistas en estas tareas). Los encuentros se pactaban con pocos días de antelación en el caso de que el artista fuera al piso o al móvil del programa, y muchas veces se daban en el momento, cuando el o la periodista interceptaba al artista en la entrada o salida de algún evento.

Esta dinámica afectó el trabajo que realicé de formas diversas. Implicó la disponibilidad de infinitos relatos de los artistas en boga y la ausencia de narraciones de quienes no estaban “en vidriera”. Por esta situación, busqué voces apagadas en los medios de comunicación. Muchos de lxs convidadxs se sintieron halagados y recompensados con la invitación a ser entrevistadxs.

Para conversar, también tuve en cuenta la posibilidad de escuchar personajes dedicados a diferentes actividades en las temporadas teatrales: artistas, empresarios, representantes gubernamentales, técnicxs, productores, periodistas, público. Cada grupo, de acuerdo a su ocupación, compartía rasgos que marcaban la dinámica de los encuentros. En algunos casos, bailarines y asistentes me negaron la entrevista con la excusa de no estar autorizados a hablar por contrato. Cuando les aclaré que era sobre sus biografías, y no sobre chismes de los famosos, algunxs accedieron. Los empresarios estaban ocupados y apurados, debía interceptarlos, insistir y ser concreta. Para conversar con funcionarixs, que era común estuvieran ocupados o ausentes, debía pasar por numerosas notas y secretarías que no garantizaban la consecución del encuentro. De distinto carácter, existía una continuidad entre las entrevistas en ámbitos estatal y estelar. Luego de infructuosos intentos para conseguir una entrevista con el intendente por canales institucionales, logré intercambiar algunas frases con él en una fiesta cuando me sumé a un grupo de periodistas que se le acercaron con micrófono o cámaras en mano.

Atenta a los criterios y condiciones antes mencionados, entrevisté a las personas con disposición a la conversación con las que me topé mientras derivaba.

Cuando pedía una entrevista, aun explicando el carácter etnográfico del estudio, debía negociar con dos interpretaciones: que yo era periodista y que el relato que iban a ofrecerme debía servir para publicitar sus espectáculos y figuras. Cada solicitud iniciaba un proceso de negociación. Procuré abrir el terreno de la conversación hacia trayectorias biográficas, descripción de actividades en las temporadas y percepciones en torno a ellas. Luego se orientaban de diferentes formas, de acuerdo a lo que cada interlocutor/a proponía.

Las personas fueron entrevistadas, la mayoría de las veces, mientras hacían sus actividades (maquillarse en los camarines, hacer una fila, preparar la función, divertirse en un evento), en los mismos teatros o sus cercanías y de noche.⁴

Fueron realizadas aproximadamente 100 entrevistas, con duraciones variables. Los tiempos de la conversación estaban marcados por la voluntad de los participantes, pero también por un conocimiento incorporado sobre las duraciones de las entrevistas en los medios. Cuando los artistas eran interceptados, las conversaciones duraban unos minutos y cuando eran invitadxs a un programa podían extenderse el tiempo que éste durara. Las entrevistas que realicé variaron de forma semejante. Cuando interrumpía a lxs entrevistadxs en sus actividades duraban cerca de media hora, y si acordábamos un encuentro se extendían un poco más.

En la temporada 2013 realicé encuestas para construir un perfil sociológico de los espectadores, las cuales se pusieron en diálogo con encuestas realizadas por el Observatorio de la Municipalidad de Villa Carlos Paz centradas en cifrar marcas de los visitantes de las temporadas.

Luego de algunas pruebas exploratorias, realicé un modelo organizado en tres bloques. Primero preguntaba sobre sexo, edad, lugar de residencia, estudios alcanzados, forma de sustentación económica y frecuencia en la salida al teatro. Un segundo bloque era sobre motivos de la presencia en Villa Carlos Paz, el tipo de estadía y actividades realizadas. Finalmente, se preguntaba sobre la salida al teatro: motivo, con quién fueron, quién decidió la salida, cómo eligieron la obra, y si fueron a otras obras.

Las encuestas fueron realizadas en las filas de espera para ingresar a los teatros y los espectadores respondían de forma escrita u oral. Esta segunda opción, que era la preferida por lxs espectadores, exigía que me ocupara de completar los

⁴ Cuando me pasaban los teléfonos después era muy difícil la coordinación y asistencia de mis entrevistados, aunque en algunos casos se pactaron citas y respetaron. En el 2012, de las 52 entrevistas realizadas sin contar al público, 15 fueron pactadas con anterioridad al momento de la conversación (al menos un día) y 37 se pactaron en el momento.

cuadros en una hoja, según sus respuestas. Algunos decidieron completarlas por sí mismos, pero la mayoría prefería no hacerlo. Fueron realizadas 70 encuestas.

Las reacciones ante mi solicitud fueron variadas. Lxs encuestadxs se mostraron agradecidxs, desconfiadxs o desinteresadxs en la cuestión, y muchas veces con deseos de hablar fuera de las casillas que la encuesta habilitaba. Una señora me pidió que anotara que le pongan aire acondicionado a los hoteles.

La experiencia permitió comprender que no era posible captar un perfil, ya que cualquier categorización resultaba insuficiente para abarcar la complejidad de aquel mundo, además de que era poco lo que iluminaban dichas encuestas en torno a las preguntas planteadas en la tesis. En el marco de estas búsquedas, realicé encuestas improvisadas que fueron más iluminadoras para esta pesquisa. Una noche me dediqué a pasar por la larga fila para ingresar al teatro Luxor con una única pregunta y sin papel, la pregunta “¿quién decidió la salida?” sólo fue realizada a quienes estaban en pareja heterosexual, ya que esta era una de las asociaciones favoritas para asistir al teatro.⁵

Las encuestas se complementaron con conversaciones en las filas de espera. El desafío fue atravesar fenómenos sociales multitudinarios desde una mirada microscópica, para establecer vínculos con peculiares experiencias entre los espectadores. Caminando o sentada en las butacas entre cientos y miles de personas era posible reconocer gestos repetidos, a la vez que irrupciones particulares.

Los dos primeros años de trabajo realicé una inmersión a lo largo de todo el verano, en los años que siguieron mi presencia fue ocasional. Durante la investigación, residí en ciudades localizadas a 40 kilómetros aproximados de Villa Carlos Paz (Córdoba y luego Mendiolaza), desde las cuales los traslados me llevaban una hora. Aunque a veces fui y volví en la noche (en colectivo o auto particular), para propiciar una inmersión y acompañar la ruptura que las vacaciones proponen, me instalé en Villa Carlos Paz. La primera vez que pasé varios días, pernocté en un hostel donde grupos de amigxs jóvenes se embriagaban y salían de fiesta. Luego, conseguí prestada una casilla rodante en un camping donde grupos de familias y amigxs acampaban cerca del río Los Chorrillos, en Cabalango, un pueblo a 10 kilómetros de Villa Carlos Paz. También pernocté en casas de Javier, personaje con quien me vinculé

⁵ Las respuestas me mostraron un gesto repetido: una primera perturbación para contestar que daba cuenta de la falta de consenso en la respuesta, y la posterior superposición de gestos contradictorios, donde el hombre señalaba silenciosamente a la mujer, mientras ella contestaba “¿?”.

afectivamente, lo cual incluyó noches en un complejo de cabañas donde, además de turistas, se alojaban famosos. Cada uno de estos lugares permitió construir diferentes diálogos y percepciones. La presencia del río Los Chorrillos fue fundamental para enfriar el calor de las noches y escribir mis notas. Agradezco especialmente a las aguas cobrizas y las piedras donde conseguía renovar mis energías cada día.

Derivas virtuales

Los comienzos del siglo XXI se caracterizaron por la expansión de internet y la masificación de aparatos para producir imágenes y difundirlas en lo inmediato, fenómenos que se constituyeron en objetos de estudio y también en herramientas de trabajo (Estalella y Ardévol, 2010). La publicación de comentarios, imágenes y entrevistas en las redes sociales sobre las temporadas teatrales era constante. En la pesquisa, seguí cuentas en Facebook y Twitter, y visité plataformas *online* (páginas web y blogs).

Estos espacios de actuación virtual se enlazaban con tecnologías y espacios de sociabilidad más antiguos: radio y televisión, expandidas en el siglo XX, y prensa escrita y gráfica, en movimiento desde el siglo XV. Los personajes peleaban por ocupar primeras planas o micrófonos en revistas, pantallas televisivas, programas de radio, a la vez que usaban sus cuentas de Twitter, Facebook e Instagram para aparecer. Al mismo tiempo, los programas o ediciones de prensa escrita eran transmitidos o publicados por internet y tenían sus propias cuentas en redes sociales. En la abundancia de publicaciones determinados discursos se tornaban dominantes en función de la cantidad y el tipo de seguidores, aprobaciones o reposteos que alcanzaban.

La estrategia para el trabajo de campo en internet fue la de derivar en el espacio virtual, siguiendo *links*. El hiperlinkeo consistía en seguir etiquetas que enlazaban unas publicaciones con otras. Los usuarios de cuentas, artistas, empresarios, autoridades gubernamentales, periodistas, programas, medios gráficos, dependencias gubernamentales, empresas, en contacto con comunicaciones televisivas, radiales y gráficas, creaban etiquetas (de personajes o temas) que iban construyendo la agenda de discusión de cada día, en una temporadas teatrales que disputaba su lugar entre las noticias nacionales.⁶ La estrategia de seguir los posteos y sus *links* fue combinada con el rastreo de palabras claves en buscadores web, con el propósito de repensar algún concepto.

⁶ La transmisión y edición de los medios de comunicación del siglo XX se había consolidado mutuamente con la nación consolidada en 1880, pocas décadas antes de que ellos aparecieran.

SIN SALIDA, ACTUAMOS UN FINAL

En marzo del 2012 y 2013, al finalizar el verano, era preciso tomar distancia de las temporadas y analizar la experiencia, para luego regresar en diciembre cuando “arrancaban”. En los últimos años fue preciso no realizar la inmersión para escribir la tesis. La estrategia para encontrar finales a las derivas, más o menos provisorios, fue establecer vínculos, observar y escuchar, hasta la saturación.

En coincidencia con los finales de la temporada y el agotamiento de quienes habían trabajado en ella, hacia marzo la abundancia de datos construidos a partir del trabajo de campo era exhaustiva. La acumulación y saturación de registros y sensaciones, junto al parecer de mis interlocutorxs, delinearon finales y cambios de actuación.

A fines de febrero del 2015 me acerqué al teatro Candilejas con la intención de conseguir entradas para asistir al espectáculo que protagonizaba Moria Casán, “Priscila”. En la boletería estaba Ana Meresman, a quien le había realizado una entrevista 3 años atrás. Pensé que no se acordaría de mí después de transcurrido ese tiempo. Fue una sorpresa cuando cortó en seco mi *speech* de presentación y preguntó “¿todavía estás con ese trabajo?”. Le contesté que sí. Dijo que iba a consultar con la producción lo de las entradas, las cuales nunca obtuve. Cuando días después fuimos con compañerxs de oficio y simpatizantes de Moria Casán, en la boletería le dije a Ana Meresman que venía con otras cuatro personas, si nos podría hacer una atención y terminamos pagando más caro que la entrada general, ya que lo que nos ofertó fue hacer un precio especial en las primeras filas. Era la primera vez que pagaba un ingreso para asistir a una función y recordé las palabras de Meresman en nuestra entrevista:

J: ¿Has tenido otras actividades fuera de lo teatral?

A: He tenido otras actividades fuera de lo teatral. Soy médica pero he ejercido muy poco, también he trabajado en la farmacia pero las boleterías son mi pasión.

J: No el teatro, la boletería.

*A: Las ventas, hacés progresión, comparás los *speechs*. Tenemos boleteros que ya podemos decir son profesionales. Es muy difícil conseguir boleteros, los tenés que preparar. No es como en Buenos Aires que hay boleteros de profesión, acá los chicos aprenden y nosotros hemos aprendido a través de las temporadas.*

J: ¿Por qué te parece tan especial el trabajo de boletero?

A: Porque es fundamental

J: ¿Qué es lo que más te apasiona?

A: Convencer a la gente que viene ¿Viste cuándo captás indecisos?

En una guerra de *speechs*, en la que unas y otras intentábamos captar, el desafío de la deriva fue aprender a aproximar y distanciar a partir de permanentes y renovados intercambios en los que nadie era captadx de forma definitiva. Si el campo no es una entidad a la que entramos y salimos sino una experiencia reflexiva que pone en juego condiciones, supuestos y perspectivas de quien estudia y lxs personajes con quienes se involucra (Guber, 2014), para lograr cerrar una temporada, precisamos actuar despedidas y finales que permitan finalizar una escena y continuar con otras. El público en las obras de las temporadas, que había aplaudido a cada artista en su primer ingreso al escenario, volvía a aplaudirlos al final. En el saludo de despedida se habilitaba a espectadores a tomar fotografías o filmar videos, recuerdos que llevaban a las redes sociales o a sus hogares, registros que permitían continuar la historia.

Anotaciones de las actuaciones experimentadas cada noche, escritas al día siguiente luego de un baño en las aguas del río, fueron parte fundamental del trabajo en campo de verano. Notas escritas también a la deriva y con tintes dramaturgicos entrenados en la práctica del oficio teatral. Reunimos historias en un diario, como monedas en una gorra, para enlazarlas y con renovado brillo volverlas a contar. Entre derivas continuas de máscaras cambiantes, a corazón abierto, aparecieron estas escenas de campo.

REFERENCIAS

- Becker, H. (2009). *Trucos del Oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Blázquez, G. y Liarte A. (2018), De salidas y derivas. *Anthropological Groove* y “la noche” como espacio etnográfico, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, (60), 193-216.
- Boal, A. (2002), *Teatro del Oprimido. Juego para actores y no actores*, Barcelona: Alba editorial.
- Dawsey, J. (2013), Descrição tensa (Tension-Thick Description): Geertz, Benjamin e Performance, *Revista de Antropologia*, 56(2), São Paulo, USP , 291-320.
- Dawsey, J. (2013b), *De que riem os boias-frias? Diários de antropologia e teatro*, São Paulo: Terceiro Nome.
- Debord, G. (1999), *Internacional situacionista*, Madrid: Literatura Gris.
- Del Mármol, M. (2014), Estudiar el teatro desde la antropología: Un recorrido de investigación, *Cuerpo del drama* (2), 1-19.
- Estalella A. y Ardévol, E. (2010), Internet: instrumento de investigación y campo de

- estudio para la antropología visual. *Revista Chilena de Antropología Visual* (15), 1-21.
- Fonseca, C. (2005), La Clase y su Recusación Etnográfica, *Etnografías contemporáneas* 1(1), 117-138.
- Garrido, J. (2018), *Sueños de Pluma. Una etnografía en las temporadas teatrales de verano en Villa Carlos Paz, 2011-2017*, Tesis Doctoral en Ciencias Antropológicas, Universidad Nacional de Córdoba.
- Geertz, C. (2003), *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa.
- Goffman, E. (1981), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Goffman, E. (2006), *Frames Analysis. Los marcos de la experiencia*, Madrid: Siglo XXI y Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Guber, R. (2014), *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Ingold, T. (2010), Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials, *NCRM Working Paper. Realities*. Morgan Centre, University of Manchester, (15), 2-14.
- Mauss, M. (1979), *Sociología y Antropología*, Madrid: Editorial Tecnos.
- Mizrahi, M. (2014), *A estética funk carioca. Criação e conectividade em Mr. Catra*, Rio de Janeiro: 7Letras.
- Peirce, C. S. (1903), *Lecciones de Harvard sobre el pragmatismo*, Pamplona: Unav.
- Rosaldo, R. (2000), *Cultura y verdad*, México: Grijalbo.
- Schechner, R. (2012), *Estudios de la representación. Una introducción*, México: Fondo de la Cultura Económica.
- Turner, V. (1982), *From Ritual to Theatre. The human Seriousness of Play*, New York: PAJ.