

Consumiendo en movimiento: un modelo secuencial para delimitar la circulación entre estudiantes de actuación en Buenos Aires

Santiago Battezzati

IDAES/UNSAM – CONICET

santiagobattezzati@gmail.com

Resumen:

Varios estudios han dado cuenta de ciertas prácticas culturales que se realizan o consumen en circulación. Es decir, las personas realizan esas prácticas circulando por distintos lugares. Menos han sido los estudios que han tratado de delimitar el modo específico en que se da esta circulación. Este trabajo busca contribuir a responder esta pregunta para el caso de los estudiantes de actuación en Buenos Aires.

Sostenemos que el maestro ocupa un lugar central en este proceso. En la circulación entre diferentes estudios, los estudiantes suelen atravesar un momento bisagra en el que encuentran un maestro con el que se identifican particularmente y con el que adquieren una forma particular de ver, pensar, sentir, hacer y querer hacer teatro. Siguiendo a Becker (2012), utilizaremos un modelo secuencial para referirnos a las carreras de los estudiantes de actuación, y mostraremos cómo en ciertos momentos, la circulación –al menos en lo que respecta a los lugares donde se estudia actuación– empieza a quedar inscrita al interior de un circuito, en el que la actuación se entrena y se piensa de un modo particular.

1. Introducción

Varios estudios han dado cuenta de ciertas prácticas culturales que se realizan o consumen en circulación. Es decir, las personas realizan esas prácticas circulando por distintos lugares. Menos han sido los estudios que han tratado de delimitar el modo específico en que se da esta circulación. Este trabajo busca contribuir a responder esta pregunta para el caso de los estudiantes de actuación en Buenos Aires.

Sostenemos que el maestro ocupa un lugar central en este proceso. En la circulación entre diferentes estudios, los estudiantes suelen atravesar un momento bisagra en el que encuentran un maestro con el que se identifican particularmente y con

el que adquieren una forma particular de ver, pensar, sentir, hacer y querer hacer teatro. Siguiendo a Becker (2012), utilizaremos un modelo secuencial para mostrar cómo la iniciación con un maestro particular suele tener consecuencias profundas en el modo en que los estudiantes de teatro circulan entre diferentes escuelas de actuación.

Este trabajo está organizado de la siguiente manera. En la siguiente sección describo algunas características del teatro alternativo en Buenos Aires para dar cuenta de su magnitud y de algunas de sus prácticas. A continuación, me refiero a algunos intentos de delimitar los modos específicos en los que se circula en contextos de prácticas culturales. En la cuarta sección, presento un modelo secuencial de iniciación en la carrera de los actores de teatro y explico cómo ese modelo permite explicar el parte el modo en que los estudiantes de actuación circulan durante su formación.

2. El teatro alternativo en Buenos Aires: ese universo

Varios trabajos han llamado a llamar la atención sobre la expansión de salas en los últimos años, sobre todo por fuera de los grandes teatros de la calle Corrientes donde históricamente se situaron los teatros comerciales. Franco (2010) y Spinella (2011) han señalado la importancia de ciertas políticas públicas como las originadas por la ley 24.800 de 1997, que creó el Instituto Nacional del Teatro (INT) y el Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral no Oficial (PROTEATRO). Según Franco (2010), entre 2001 y 2003 se abrieron entre trece y quince salas al año en la Ciudad de Buenos Aires, y entre 2004 y 2010 entre ocho y tres espacios al año. Además, entre 1999 y 2008 se han estrenado en la Ciudad entre 140 y 220 obras al año, por fuera de los teatros comerciales –principalmente los de la calle Corrientes- y oficiales –los teatros estatales.

Las estadísticas de Alternativa Teatral (www.alternivateatral.com) muestran que en el año 2015 al menos 3681 espectáculos hicieron una función en el “off” en Capital Federal. (Aquí el *off* se entiende como todo aquello que no es el circuito comercial y oficial). Para ese mismo año hubieron 405 “espacios” donde se realizaron espectáculos en el *off*. Los datos de Alternativa Teatral no están realizados a través de ningún método estadístico sino que relevan la cantidad de espectáculos y espacios que voluntariamente han informado de la existencia de su espectáculo en esa página, que es la principal página de Internet de promoción de espectáculos de teatro alternativo. A su

vez, estos datos remiten al números de salas y espectáculos, y no al número de talleres de actuación y estudiantes, pero permiten darse una idea de la magnitud del fenómeno ya que, como afirma Spinella (2011) muchos de estos espacios dan también talleres de teatro –y, existen otros lugares que sólo dan talleres y no realizan ningún espectáculo. A su vez, muchos de esos espectáculos provienen de creaciones realizadas o grupos formados en contextos de clases teatrales.

El principal sustento económico de estas salas suele provenir de las clases de actuación –y en algunos casos otras actividades relacionadas o no con el teatro. Esto permite que quienes gestionan esas salas –que en muchos casos es un docente de teatro, que también suele ser reconocido como actor y/o director- no dependan del ingreso que producen las obras de teatro a través del pago de entradas. Es decir, el éxito económico de la obra deja de ser una cuestión apremiante.

Por otro lado, el tamaño de estas salas no suele superar las cien butacas y, en muchos casos, se trata de salas aún más pequeñas, con cuarenta o cincuenta butacas o menos.

Asimismo, algunos estudios de teatro sólo son utilizados para dar clases. En todos los casos, la enseñanza suele estar organizada de dos maneras. Por un lado, están las escuelas que están organizadas en años, donde cada año tiene un programa particular y diferentes maestros. En otras escuelas, solamente hay un maestro que da clases que no tienen un programa particular. En estos casos, es común que un alumno se quede varios años estudiando con su maestro, por más que no haya un programa que varíe claramente año a año. En todos los casos, se trata de una clase semanal, de entre tres y cuatro horas. En algunos casos, puede asistirse a la escuela una segunda vez a la semana por talleres complementarios, también de actuación, que en algunos casos son pagos y en otros no.

Es preciso aclarar que las escuelas que tomamos como parte de esta investigación son escuelas encabezadas por un maestro que ha adquirido un cierto renombre en el teatro alternativo, ya sea como pedagogo, como actor y/o como director. En la mayoría de los casos, los estudiantes de teatro, cuando describen su trayectoria, mencionan el nombre del maestro con el que estudiaron antes que el nombre del lugar.

Los estudiantes de una clase de teatro de estas escuelas tienen entre dieciocho y setenta años, aunque la mayoría de ellos tienen entre veinticinco y treinta y cinco. En general, hay una relación pareja entre hombres y mujeres, aunque a veces hay algunas mujeres más que hombres. Algunos de los estudiantes migraron del interior a la Ciudad de Buenos Aires para formarse o perfeccionarse en actuación. Algunos pocos, incluso,

viajan semanalmente desde ciudades como Rosario o La Plata para tomar una clase de actuación.

Todos llevan varios años estudiando actuación, excepto los más jóvenes. Muchos ensayan y estrenan obras de teatro o participan en cortos de estudiantes de cine –aunque no reciban una paga relevante por estas actividades. Algunos comienzan a dar sus propias clases. Otra actividad vinculada a la actuación que reporta un ingreso económico son las publicidades para televisión. La gran mayoría, sin embargo, tiene un trabajo ajeno a la actuación como principal sustento económico. En algunos casos se trata de un trabajo vinculado a una carrera universitaria que han estudiado. Otros, no han comenzado o terminado ninguna carrera universitaria o han estudiado o estudian actuación en la Universidad Nacional de Artes (UNA) o en la Escuela Metropolitana de Artes Dramáticas (EMAD). Todos, o la gran mayoría de ellos, tienen puesta en la actuación una parte importante de su expectativa vital.

3. Esta y otras prácticas culturales se consumen en circulación

Muchos de estos estudiantes, realizan todo tipo de actividades culturales, ya sea como alumnos, performers o docentes, la mayoría de ellas en un universo alternativo compuesto por pequeños teatros, centros culturales, y hasta salas en casas o departamentos más o menos acondicionadas para la ocasión. Cantan o tocan algún instrumento en bandas de rock, tango o flamenco, dan clases o estudian yoga. Estudian danza, hacen contact improvisation, estudian astrología o son astrólogos, escriben poesía y/o teatro. Algunos de ellos, además de actuar, participan en obras como asistentes de dirección o directores, y algunos, abandonan la actuación para dedicarse a estas actividades.

Esta circulación constante entre disciplinas, que ya ha sido estudiada para consumos culturales como una red sumergida para el caso de las espiritualidades alternativas (Carozzi 2000) o como una “nueva bohemia” que circula entre las artes visuales y la poesía (Krochmanly 2012), parece difuminar los límites y las fronteras entre unos consumos culturales y otros. Esta dificultad viene dada, para el caso de los estudiantes de actuación, por la constante circulación entre diferentes disciplinas, pero también por la dificultad para determinar los límites de aquello que sería -dependiendo de cómo se lo nombre- lo under, lo independiente o lo alternativo, de aquello que no lo

es, tal como ha señalado Osswald (2014) para el caso de la danza independiente en Buenos Aires.

Incluso si nos limitáramos a la formación actoral de estos estudiantes, encontraríamos una gran circulación entre diferentes escuelas y estudios. Este fenómeno puede atribuirse en parte a la flexibilización en la relación maestro-alumno durante los últimos años, que las personas que se encuentran en el teatro hace mucho tiempo mencionan. En un estudio etnográfico entre actores de teatro en La Plata, Del Mármol (2016) sostiene que varios de sus entrevistados también señalan este proceso de la flexibilización en la relación maestro-alumno, dando lugar a una circulación tanto de personas como de técnicas de actuación, que daría lugar a una situación de eclecticismo. Según esta antropóloga, los estudiantes de actuación de La Plata se forman combinando toda una serie de técnicas que tienen al cuerpo como eje, entre las cuales ella identifica principalmente las técnicas provenientes de Raúl Serrano, Ricardo Bartís, y la antropología teatral.

Asimismo, esta circulación se da también, como mencionábamos más arriba entre el teatro alternativo y el oficial y el comercial, así como entre la actuación en teatro y la actuación en cine o televisión –particularmente en trabajos con estudiantes de cine y, para el caso de televisión en publicidades. Las demarcaciones entre lo comercial y lo alternativo, eran mucho más estrictas en décadas anteriores, ni hablar de los tiempos del teatro independiente en los años treinta del siglo pasado, cuando estaba totalmente descartado que los actores del teatro independiente trabajaran en el teatro comercial.

Si el fenómeno de la circulación entre prácticas culturales ha sido mencionado por varios autores, menos han sido aquellos que se han interesado por explicar los modos específicos en que se da esta circulación. En el caso de las espiritualidades nueva era, Frigerio (2012) se ha preguntado cuáles han sido las tradiciones espirituales que han sido reinterpretadas y apropiadas en clave nueva era y cuáles no, y propone una hipótesis para tratar de explicar este fenómeno en los diferentes contextos nacionales de Latinoamérica. Preguntándose por aquellas prácticas que fueron dejadas de lado, Frigerio agrega a la pregunta sobre la circulación que estas prácticas conllevan, otra por los límites de esa circulación.

Particularmente interesante es el aporte de Viviana Zelizer, en un contexto tan aparentemente alejado como el de la sociología económica. Zelizer está preocupada por

los contextos en los que en encuentro entre dinero y moral presentan situaciones problemáticas para las personas involucradas en relaciones sociales que también involucran algún tipo de transacción económica. A su vez, en una intención de ir más allá de una sociología interaccionista preocupada únicamente por las relaciones cara a cara, esta autora ha desarrollado la categoría de circuitos de comercio (Zelizer 2004). Zelizer se preocupa por mostrar la existencia de ciertos circuitos donde las personas involucradas en estas interacciones conservan un cierto control sobre el flujo de mercancías, el tipo de vínculos y los valores morales y nociones de justicia que se establecen en el intercambio, en el contexto de ciertas transacciones económicas. Ejemplos de estos circuitos de comercio pueden ser mercados de truques o ferias de comida vegana, mercados de comercio justo –donde se tiene en cuenta el modo de producción del bien que se está intercambiando–, entre otras formas de economía moral. Es preciso comprender el planteamiento de Zelizer, en el contexto de la Nueva Sociología Económica norteamericana que, centrada en torno al paradigma del estudio de redes (representado paradigmáticamente por los trabajos de Grannoveter -1974-), no se había preguntado hasta entonces por los modos específicos en que circulan, personas, bienes, servicios e información. Nuevamente, la pregunta de Zelizer busca precisar las preguntas por la circulación.

Preocupaciones como las de Frigerio o Zelizer nos invitan a prestar atención sobre los límites y los modos en que se da la circulación. En el caso de los estudiantes de teatro no circulan por todas partes. Pocas veces se cruzan por ejemplo, con lo que Krochmanly (2012) ha llamado la “nueva bohemia”, para referirse a los artistas visuales y poetas contemporáneos. En caso de estudiar danza, no realizarán cualquier tipo de danza, sino que es más probable que realicen danza contemporánea o danza teatro.

Esto mismo sucede con la actuación. Muchos estudiantes prefieren adherir a una visión de la actuación y el teatro, al menos en lo que respecta a su formación como actores. En algunos casos, el modo en que circulan por diferentes maestros no es arbitrario ni busca el eclecticismo, sino más bien reforzar y perfeccionarse en una cierta manera de entender la actuación y el teatro a la que estos estudiantes adhieren. Comprender los modos específicos en que se da esta circulación sólo es posible a través de un estudio etnográfico que ponga atención tanto a los procesos históricos que han permitido una serie de relaciones entre ciertas formas de practicar ciertas disciplinas y

otras –por ejemplo, entre ciertas formas de la danza y ciertas formas de la actuación - así como en el modo específico en que los estudiantes de actuación recorren la escena alternativa, delimitando ellos mismos, en ese recorrido, ciertos circuitos.

4. La iniciación con un maestro: un modelo secuencial para explicar la circulación en las carreras de los estudiantes de teatro

Estos recorridos, implican una socialización específica, tanto en la relación con otros estudiantes, como en las técnicas de actuación en que se entrenan. Además, y a pesar de lo dicho, la relación que se entabla con el maestro continua siendo totalmente central. Si bien los maestros no tienen una influencia estricta sobre la formación de sus alumnos, la combinación entre el modo de enseñar la actuación –las técnicas utilizadas- y la visión de la actuación y el teatro que el maestro enseña en el contexto de las clases, tienen una importante influencia sobre los modos en que los estudiantes adquieren una forma de ver, sentir, pensar, hablar, hacer y querer hacer teatro. Estas formas de ver el teatro parecen tener, a su vez, una influencia sobre una buena parte de los, en los lugares y los otros maestros con los que buscarán formarse en caso que decidan cambiar de maestro, condicionando no sólo los lugares por los que circulan sino también lo que sienten, ven y dicen cuando ven teatro.

A continuación, daremos cuenta del modo en que los estudiantes de teatro circulan por las diferentes escuelas de actuación durante su formación. A partir del modo en que los estudiantes de actuación hablan de sí mismos, y de su propia trayectoria en la formación como actores, encontramos un cierto recorrido que se repite de manera recurrente. Este recorrido, puede ser entendido como un modelo secuencial en términos de Becker (2012) y tiene tres momentos.

1. En un primer momento, el estudiante de actuación circula por varios estudios, entrenando con diferentes maestros.
2. En un segundo momento, encuentra un determinado maestro con el que se identifica profundamente. Ese maestro, tiene una influencia determinante en el modo en que el estudiante empieza a ver, pensar, sentir, hacer y querer hacer teatro.
3. En un tercer momento, el alumno continúa circulando a través de otros maestros, pero estos maestros suelen ya estar inscritos en una forma de

entender la actuación similar a la del maestro que marcó al alumno en el período anterior. En muchos casos, estos maestros suelen ser a su vez maestros de este maestro.

Esta lógica, que sólo puede ser estudiada etnográficamente, se presentó durante mi trabajo de campo para dos circuitos –lo que excluye la existencia de otros. Para definirlos brevemente, podríamos llamar a estos dos circuitos, teatro realista y teatro de estados. Veamos brevemente algunas diferencias entre estos dos circuitos.

El teatro realista parte de un entrenamiento basado en las técnicas de Stanislavsky. Trabaja a partir de textos, que suelen ser analizados en el trabajo de mesa para comprender en profundidad a los personajes que se debe componer. A partir de ellos, los actores utilizan ciertas técnicas –como la memoria emotiva, entre otras- para poder entrar en un estado similar al del personaje y vivir en escena como este. Se habla de realismo porque este teatro busca generar en escena una actuación que, en ciertos aspectos, se parezca a la vida real. Los principales pedagogos de este teatro en Buenos Aires son Agustín Alezzo, Augusto Fernandes y Carlos Gandolfo –ya fallecido. También Raúl Serrano ha hecho una importante contribución al realismo, aunque poniendo un énfasis en la segunda parte del sistema Stanislavsky, el método de las acciones físicas.

El teatro de estados tiene su origen en Alberto Ure, aunque sus obras paradigmáticas fueron dirigidas por Ricardo Bartís. Es un teatro que se opone explícitamente al teatro realista, al que denomina como representativo. El teatro de estados critica la importancia que el realismo da al texto en el teatro, y en particular, la preeminencia y preexistencia de las obras escritas frente al momento de la actuación. También critica y desestima cualquier intento intelectual de comprender los personajes a representar a través del estudio de la psicología de estos. En cambio, busca partir del trabajo físico del actor en el escenario y promueve la capacidad del actor de poder generar diferentes ritmos y estados de actuación –de allí su nombre. Esta importancia dada a la discontinuidad de los estados, es parte de su oposición más general al teatro realista que, a ojos de este teatro, entrena a los actores en técnicas que luego los deja presos de sus estados emocionales y genera actuaciones demasiado previsibles. Dado el rechazo a las obras escritas, el modo de composición paradigmático en este teatro es a partir de improvisaciones, y sobre todo, de improvisaciones que pongan un énfasis en el

movimiento de los actores, por sobre el uso de la palabra. Los principales pedagogos de este teatro son Alberto Ure –fuera de la actividad desde principios de siglo, Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert, Alejandro Catalán y Cristina Banegas.

Es importante entender que estos circuitos se consolidan a través de la misma circulación de los estudiantes de teatro –y el modo en que los maestros hablan a su vez de otros maestros. En esa circulación de personas, circula también información sobre cómo se entrena en otros estudios, sobre con quién estudió cada maestro y con quién trabajó. También circulan formas de delimitar y clasificar el teatro alternativo en sus partes, y en particular, las escuelas y estudios de algunos de sus principales referentes. En cada circuito, la relación entre maestros se establece en general porque:

- a. Los entrenamientos de una misma línea, en sus diferencias, conservan una visión similar de la actuación.
- b. Los diferentes maestros trabajaron entre ellos entre sí. En general, crearon piezas teatrales donde los maestros de más edad dirigieron y los otros actuaban.

Veamos ahora dos historias de iniciación en la actuación. La primera de ellas, remite a una iniciación en el teatro realista. La segunda, a una iniciación en el teatro de estados.

4.1.Leandro

Leandro tiene cuarenta y seis años aunque parece menos. Lo conocí en el cumpleaños de una amiga que tenemos en común, que había contratado a dos personas para que hicieran un show teatral. El show incluía la participación del público, y Lau – nuestra amiga- nos había avisado que probablemente nos eligieran a nosotros, que habíamos estudiado teatro.

Después del show conversé un rato con Leandro. Me dijo que él había estudiado mucho con Lili Popovich y que le interesaba principalmente el realismo. Como lo miré

con cara de que ese nombre no me decía nada, me aclaró: “Ella es del estudio de Julio Chávez, se formó con él. Después yo también estudié con él”.

Me volví a encontrar con Leandro en el Instituto de Zoonosis Luis Pasteur, que está en Parque Centenario, en el barrio de Caballito. Leandro es médico, tiene allí una oficina que forma parte del área de Salud Ambiental del Ministerio de Salud de la Nación, para la que él trabaja. Yo le había contado de mi investigación, habíamos quedado de vernos para hablar de teatro. Me contó que había empezado a actuar de grande, a los treinta y tres años. Fue a anotarse al estudio de Julio Chávez y fue Lili Popovich quien le hizo la entrevista. Ella fue su maestra durante el primer año y después estudió dos años con Chávez. Después de eso, fue a estudiar con Agustín Alezzo, por dos años. Allí también le hicieron una entrevista, pero pudo entrar directamente al seminario de Alezzo. “Haber hecho la escuela de Chávez me abrió muchas puertas”, me dice, en referencia a la entrevista que le hicieron en el estudio de Alezzo.

Leandro también estudió algún tiempo con Luis Agustoni, y fue a una entrevista para estudiar con Augusto Fernádes, con quien finalmente no estudió. Haciendo este recorrido por su formación, Leandro me cuenta que Allezo y Fernádes habían sido los principales maestros de Chávez. Después se remonta a ese momento mítico fundacional del realismo en Buenos Aires, que fue cuando Agustín Allezzo y Augusto Fernádes –a quién luego se les sumaría Carlos Gandolfo- buscaron a Hedy Crilla para formarse en las técnicas de Stanislavsky. Leandro dice que siente que estudiar con Augusto Fernádes quizás sea una asignatura pendiente que tiene –Julio Chávez lo mencionaba como su principal maestro. Dice que con Gandolfo no pudo estudiar porque ya estaba muerto para cuando él empezó a estudiar teatro.

A pesar de la gran importancia que le otorga a su experiencia con Chávez y con Alezzo, y que reconoce en ellos a maestros de un mayor recorrido y trayectoria, Leandro menciona a Lili Popovich como su gran maestra y con quien sigue volviendo a entrenar una y otra vez, cada cierto tiempo.

4.2. Marcelo

En la secundaria, Marcelo tomaba clases de teatro para adolescentes. Pero no se terminaba de enganchar. “Había algo de la dejadez”, dice. “Siempre que me metía a

estudiar teatro dejaba, faltaba, iba algunos meses a un curso, después me cambiaba a otro.”

Cuando estaba terminando la secundaria, una amiga –que venía de una familia de actores de cierto renombre- lo llama y le dice que la hermana estaba armando un grupo para hacer teatro “en serio”. Entonces él se entusiasmó. Pero cuando llegó le resultó un espanto. Era un discípulo de Gandolfo, alguien que venía de una línea muy clásica, muy introspectiva, por lo menos las sensaciones que a él le quedaron. “Y muy biográfico, muy de trabajar con lo biográfico”, que a él le parecía muy tortuoso, algo que padecía mucho. Con la distancia, siente mucha vergüenza ajena, “hoy te diría, lo menos teatral que se puede pensar”.

A mitad del 2006, cuando ya estaba por empezar la carrera de filosofía, dos personas le habían recomendado mucho hacer clown, en el Centro Cultural San Marcelo. Ahí lo conoció a Pablo de Nito, hizo un taller de clown en el San Marcelo. “Ahí sí, pasó otra cosa”, dice, “había algo del entusiasmo, algo con la mirada de Pablo, que me parecía muy interesante, resonaba mucho conmigo”.

Después de hacer clown en el San Marcelo se fue a estudiar con Pablo a otro lugar donde él daba clases, por la zona de Chacarita. Esas clases eran más largas y sentía que profundizaba más. En el 2008, Pablo de Nito puso su propio estudio, La Gaya Teatro, en Congreso, casualmente a cinco cuadras de la casa de Marcelo. “Lo cual es como que te pongan el kiosco” dice él, “yo fui un montón y ya era parte de los grupos. Después sucedió un montón, hacer clown, hacer teatro, asistir sus clases, asistir sus obras, actuar en las variétés y las muestras que organizaba el estudio”. Asistió una obra en la que actuaba Pablo -el Oso-, y otra que Pablo dirigía -El Chanco- en la que Marcelo asistió todo el proceso de ensayo –que duró tres años- aunque después se tuvo que ir porque estaba empezando a ensayar una obra en la que actuaba y se le superponían los horarios.

Después de casi cuatro años de esta relación con Pablo, Marcelo se fue a entrenar con Pompeyo Audivert, con Ricardo Bartís –estos son habían sido maestros de Pablo- y también con Cristina Banegas.

Hablándome de Pablo, Marcelo me decía: “Pasa que si estudias mucho con alguien, y compartís mucho, empezás a ver eso desde el mismo lugar. Y con Pablo eso me paso un montón.

Yo: ¿También te paso con Pompeyo con Bartís?

Marcelo: No mucho con ellos. También hay algo del camino recorrido...

5. El modelo secuencial de iniciación y circulación

Con “el camino recorrido”, Marcelo se refiere a una diferencia fundamental. Cuando estudió con Pablo, él sentía que no sabía nada de teatro, y que con él aprendió todo. Después, cuando fue a estudiar con Pompeyo y Bartís, él aprendió muchas cosas, pero ya había otro camino recorrido. Él ya entendía la clave en la que esos maestros veían el teatro. También es evidente –y me lo confirma cuando se lo pregunto- que las categorías con las que habla críticamente de su primer etapa en la actuación, las aprendió durante el segundo momento, en sus clases con Pablo.

Algo similar sucede con Leonardo en el caso de Lili Popovich. Ella permanece para él como una referencia fundamental, incluso aunque después haya estudiado con maestros de mayor renombre.

De hecho, en ambos casos, el maestro que los inició originalmente en cada uno de los circuitos, permanece en un lugar fundamental de su recuerdo, aunque consideren que luego estudiaron con otros maestros más respetados, y con los que también aprendieron muchas cosas, e incluso aunque reconozcan en estos otros maestros, a directores y pedagogos de mayor renombre.

A partir de estos y otros testimonios, podemos establecer un modelo de iniciación secuencial en la práctica de la actuación, que a su vez delimita los modos en que se realiza esta práctica cultural en circulación entre diferentes espacios, en los diferentes momentos. Es decir, en cada momento de este modelo, se circula de un modo diferente. Podemos retomar entonces los tres momentos que referíamos antes y describirlos con mayor precisión:

-En un primer momento, se circula por escuelas de actuación, siguiendo consejos de conocidos –algún amigo o conocido que ya estudiaba teatro- o compañeros –cuando ya se ha comenzado a estudiar-, que sugieren a otros maestros, pero sin ningún criterio estético en particular. Las escuelas a las que se va, pueden venir recomendadas porque tienen mayor visibilidad para alguien que no hace teatro –lugares como el Centro cultural San Martín o el Centro Cultural Rojas. También, las decisiones de donde estudiar pueden tener con criterios geográficos, como la cercanía. Los centros

culturales barriales, parecen tener una cierta influencia para quienes empiezan a estudiar.

-En un segundo momento, el estudiante se encuentra con un maestro con el que el que se siente profundamente identificado. Este maestro, le enseña una forma de ver, pensar, sentir, hacer y querer hacerteatro. También, enseña una cierta forma de imaginar el teatro alternativo, que está señalada sobre todo por grandes nombres de personas – actores, directores y pedagogos- a los que este maestro considera fundamentales para el teatro, y que en general están ligados a la línea de actuación que este maestro enseña.

-En un tercer momento, el alumno sigue circulando, pero ya con un criterio estético particular, que aprendió con ese maestro y que ahora orienta su circulación. Ese criterio, implica circular exclusivamente al interior de un cierto circuito.

Claro que esto que planteamos aquí es solamente un modelo de referencia. No siempre se encuentran los tres momentos. En algunos casos, como el de Leandro, la circulación inicial no se da porque el alumno queda enganchado en el primer lugar al que va a estudiar teatro. En otros casos, el tercer momento no se da, porque el alumno, una vez enganchado con un maestro, sigue estudiando durante un largo período con este, y quizás deja de entrenar luego por falta de tiempo –en general por estar ensayando y/o actuando en obras de teatro.

A pesar de ello, la mayoría de los casos presentan un pasaje por los tres momentos. Como dijimos, en el segundo momento –el de profunda empatía con el maestro- implica pasar mucho tiempo con este maestro. Este tiempo, puede exceder el momento de las clases. Como veíamos en el caso de Marcelo, el alumno empieza a asistir al maestro en otras clases, dar clases o realizar otras actividades en su estudio u otras tareas. Idealmente –y esta es la máxima aspiración de todo alumno que se encuentra en el segundo momento- el estudiante termina actuando en una obra dirigida por su maestro.

Como implican por definición los modelos secuenciales –y este es su principal interés heurístico- los diferentes momentos implican una forma diferente de ver el mundo y orientar la acción, por lo cual la persona involucrada en ellos actúa de modo distinto. En este caso, esta secuencialidad nos permite explicar, en cierta medida, el modo en que se da una circulación.

Como veíamos en ambos casos, la circulación posterior al maestro que ejerce una profunda influencia en su alumno, suele implicar estudiar con los maestros de los maestros. Así, Leandro estudió con Alezzo que había sido maestro y había dirigido a Chávez, y Marcelo estudió con Pompeyo y con Bartís, ambos también maestros de Pablo. Sin embargo, esto no siempre es así. Cristina Banegas, con quien Marcelo también estudió, es alguien claramente inscrita en el circuito de estados, aunque Pablo no había estudiado con ella. Por eso, no se puede reducir esta circulación a un peregrinaje hacia el maestro del maestro, sino que debe entenderse que, desde ese nuevo lugar de ver el mundo en el que se encuentra el iniciado, hay ciertos nombres en danza que sobresalen con un brillo particular.

Lo que sí es muy común, y esta es una característica fundamental, es que los alumnos vayan desde maestros que se encuentran más en la periferia de un circuito hacia maestros que se encuentran en el centro. En ambos circuitos, existen una gran cantidad de maestros que enseñan y predicán una visión de la actuación que se muestra tributaria de una de estas tradiciones. Sin embargo, estos maestros tienen menos visibilidad para los iniciados –excepto que el alumno se haya iniciado con ese maestro en particular. Para los iniciados –los que se encuentran en el tercer momento del modelo- es muy claro que hay ciertos nombres que han tenido un lugar central –en general, fundacional, y en otros casos, un gran éxito ya sea como actores o directores- en el circuito. Esto puede explicarse debido a que los maestros más periféricos, tienden a tener más tiempo libre y menos demanda de alumnos y pueden así dedicar más tiempo a sus alumnos. Existen en esos contextos una menor competencia por la atención del maestro.

Sin embargo, esto no implica que algunos alumnos se inicien directamente en las escuelas que son centrales en cada uno de los circuitos. Todas esas escuelas tienen clases para principiantes. Este es el recorrido de Leandro. Sin embargo, incluso en esas escuelas, los grandes maestros no suelen dar las clases para principiantes y son esos otros maestros los que, como en el caso de Lili Popovich con Leandro, tienden a convertirse en sus iniciadores.

6. Referencias citadas

Becker, Howard (2012) *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Carozzi, M. J. (2000). *Nueva Era y terapias Alternativas. Construyendo significados en el discurso y la interacción*. Facultad de Ciencias Sociales y Económicas. Ediciones de la Universidad Católica Argentina.

Del Mármol, Marina (2016), *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Franco, D. (2010) “La expansión del teatro independiente porteño desde el 2001 y el rol de las instituciones públicas de apoyo y fomento.” Ponencia presentada en las XIV Jornadas nacionales de investigadores en comunicación.

Frigerio, Alejandro (2012) *Lógicas y límites de la apropiación new age: donde se detiene el sincretismo*, En Renée de la Torre, Cristina Gutiérrez Zúñiga y Nahayeilli Juárez Huet (comp), *Variaciones y Apropiaciones Latinoamericanas del New Age*

Granovetter M., (1974) *Getting a job, A Study of Contacts and Careers*, Harvard University Press.

Krochmalny, Pablo (2012), *de la utopía al mercado: Los artistas de la postcrisis* (Buenos Aires, 2001-2011). Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires

Osswald Denise (2014), *El circuito independiente de danza en Buenos Aires: de categoría nativa a categoría analítica en la delimitación del campo de investigación*, ponencia presentada en el Coloquio artes escénicas y ciencias sociales, Centro Cultural de la Cooperación.

Spinella, Sergio (2011) *Condiciones de producción del fenómeno emergente de la Nueva Dramaturgia y de su relación con el crecimiento del número de salas en el circuito independiente en la ciudad de Buenos Aires (1990-2010)*. Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura, IDAES- UNSAM.

Zelizer, Viviana (2004). *Circuits of Commerce*. In J. C. Alexander, G. T. Marx, and C. Williams (eds.), *Self, Social Structure, and Beliefs: Explorations in Sociology*. Berkeley, CA.

