

ENGANCHARSE ENTRE PRÁCTICAS: PROCESOS DE AFILIACIÓN EN LA CULTURA ALTERNATIVA DE BUENOS AIRES

TO GET ENTANGLED BETWEEN PRACTICES: AFILIATION PROCESSES IN ALTERNATIVE CULTURE IN BUENOS AIRES

Santiago Battezzati

Universidad Nacional Autónoma de México; santiagobattezzati@gmail.com

Historia editorial

Recibido: 03-03-2018

Primera revisión: 02-06-2020

Aceptado: 03-06-2020

Publicado: 04-07-2020

Palabras clave

Teatro

Arte

Aprendizaje

Resumen

Basado en observaciones etnográficas y entrevistas, el trabajo aborda el fenómeno de la circulación entre disciplinas en la cultura alternativa en Buenos Aires. El trabajo aborda la pregunta sobre cómo las personas se apasionan o se “enganchan” con una práctica en el contexto de esta circulación, prestando particular atención a cómo, los saberes y sensibilidades que traen de una disciplina, pueden ser aprovechados y rearticulados en otra.

Abstract

Based on an ethnographic fieldwork and interviews, this work analyzes the phenomena of circulation between art disciplines in the alternative culture in Buenos Aires. The work deals with the question of how people become passionate with a specific discipline, paying particular attention on how people rearticulate the know how and sensibilities they learn in one discipline while practicing another.

Keywords

Theater

Arts

Learning

Battezzati, Santiago (2020). Engancharse entre prácticas: procesos de afiliación en la cultura alternativa de Buenos Aires. *Athenea Digital*, 20(2), e2385. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2385>

Introducción

Recientemente varios estudios se han interesado por el modo en que las personas llegar a desarrollar un apego o un fanatismo por ciertas prácticas culturales (Aliano, 2015; Becker, 2008; Benzecry, 2012; Wacquant, 2000/2006). Diferenciándose del paradigma bourdiano, que veía en el apego o amor por un objeto cultural una relación más o menos directa de la posición en el espacio social —entendida históricamente en el modo en que cada agente había acumulado su capital económico y cultural—, esta bibliografía entiende el apego como el resultado de la relación que las personas entablan con la práctica misma así como con otros practicantes.

Por otra parte, varios estudios han venido mencionando la circulación entre diferentes estudios, lugares y escuelas, así como entre diferentes disciplinas y prácticas, como un fenómeno común en la realización de ciertas prácticas culturales en ciudades (Aschieri, 2013; Krochmalny, 2012; Osswald, 2011).

Este artículo busca dar cuenta del apego que algunas personas desarrollan en el contexto de esta circulación entre prácticas. Aquí, el apego no se da simplemente por la relación con una misma práctica, sino por el modo en que, el conocimiento y la sensibilidad desarrollada en una práctica, contribuye al aprendizaje, el apego y la capacidad para desarrollar efectivamente otra. Para ello, me centro en dos casos de estudiantes que han estudiado teatro en un cierto estilo de actuación¹ y luego, o de manera paralela, han comenzado a desarrollar otras prácticas. Estos estudiantes tienen la particularidad de haber pasado un período largo de apego a uno o varios maestros que enseñan en un mismo estilo de actuación. En general —sólo después de un largo y profundo apego en el que aprenden y se sensibilizan en una cierta forma de entender y practicar una concepción de la actuación, y que suele implicar un apego por uno o varios maestros— estos estudiantes reformulan lo que han aprendido en el contexto de otra disciplina. Esto puede darse por la reelaboración propia del estudiante, que rearticula o entiende que sus conocimientos o la sensibilidad adquirida en una disciplina lo ayudan a practicar otra, o por ayuda de algún maestro, que le propone practicar al estudiante la nueva disciplina en un modo similar o análogo al que practicaba otra. En ambos casos, este proceso puede entenderse a través de una revisión particular de lo que los seguidores de Lev Vygotsky denominaron “zona de desarrollo próximo”. A continuación, presento las historias de Leandro y Jimena y luego vuelvo sobre esta discusión.

Leandro: “en el arte integrás cosas”

El estilo de actuación stanislavskiano se basa en las enseñanzas de Konstantin Stanislavski y busca una “verdad escénica” similar a la de la vida cotidiana. Para ello, entrena un actor capaz de compenetrarse profundamente con su personaje y sentir en escena como este siente. En las clases de este estilo de actuación se suele dedicar bastante tiempo a componer escenas tomadas de obras de teatro. Tal como se enseña en este estilo, los estudiantes tienden a partir del análisis de la obra de teatro para comprender el personaje que van a componer. A continuación, desarrollan ciertas estrategias para entrar en el “estado” emocional que les permita actuar de un modo acorde al personaje que tienen que interpretar.

¹ Utilizo el término estilo en el sentido de Adrienne Kaeppler, como “patrones persistentes que se presentan en forma de estructuras de representación —que van desde sutiles cantidades de energía al uso de diferentes partes del cuerpo— acto reconocido por las personas que pertenecen a una tradición dancística específica” (2003, p. 103).

Leandro² tiene cuarenta y seis años, aunque parece menos. Lo conocí en el cumpleaños de Laura, una amiga que tenemos en común, que había contratado a otras dos personas para que hicieran un show teatral. El show incluía la participación del público y, nuestra amiga, nos había avisado que probablemente nos eligieran a nosotros, porque habíamos estudiado teatro. Después del show, en el que participamos, conversamos un rato. Me dijo que él había estudiado mucho con Lili Popovich y que le interesaba principalmente el realismo. Cuando dijo Lili Popovich lo miré con cara de que ese nombre no me sonaba para nada y aclaró: “Ella es del estudio de Julio Chávez, se formó con él. Después yo también estudié con él”. Además de Julio Chávez, Leandro también estudió con Agustín Alezzo. Por los maestros que menciona, Leandro se formó como actor entre maestros que enseñan en el estilo de actuación stanislavskiano.

En otra ocasión, y como parte de mi investigación de la que le había hablado, nos juntamos con Leandro a conversar sobre su formación como actor. También hablamos de otras cuestiones. Leandro me contó que tuvo una novia a la que le gustaba la comedia musical y la música popular brasilera. Nunca antes se había interesado por eso, pero cuando se decidió por estudiar canto le consultó a Lili Popovich que, además de ser la maestra que primero lo cautivó en la actuación, también es su consejera en varios aspectos. Lili le recomendó a Amilkar Majlin con quien, cuando conversamos, hacía seis años que Leandro estaba estudiando.

Leandro: Yo no seguí teatro, pero te quería decir esto: pienso que en el arte vos integrás cosas, no sé si en todas las disciplinas artísticas, pero de lo que son las artes performativas, no sé si es el mejor término, pero todo suma. Pero yo no te conté que yo empecé a estudiar canto, en el 2010. Lo cual sigo, sigo religiosamente. Y empecé canto en realidad, ¿sabés por qué? porque quería... estaba en pareja en ese entonces, y mi chica hacía comedia musical, ahí empecé a aprender algo de comedia musical, algo que a mí no me interesaba, hoy me interesa bastante y.... Me decía [su chica], ¿por qué no empezás clases de canto? y yo fui para mejorar mi voz, viste, y después me copé con el canto porque.... Mi profe de canto, Amilkar Majlin, tiene una mirada muy... él encontraba que... yo por ahí resolvía las cosas desde el personaje, desde lo actoral, y con él seguí laburando... y me pasó con Lili, la última vez que retomé, que me dijo Lili, porque además Lili tiene una memoria kilométrica, me dijo que había notado un cambio como muy importante en relación a mi proceso, a mi laburo como actor, de la última vez que había entrenado con ella, y

² Este trabajo se basa en una investigación etnográfica realizada entre 2014 y 2017. Las historias que se mencionan a lo largo de este artículo provienen de entrevistas realizadas entre 2016 y 2017. Siguiendo la tradición antropológica, he cambiado los nombres de mis entrevistados. En cambio, he dejado los nombres de los maestros que menciono, por sólo dar cuenta de aquello que ellos dicen públicamente en sus clases.

había sido... no tomé clases con nadie. Porque había hecho, ya te digo, varietés, porque después me dieron más ganas de laburar que de tomar clases y... había tomado clases de lo de pedagogía, pero no había tomado clases con otros maestros de actuación. Y Lili vio una diferencia, y para mí la diferencia tiene que ver con que, siguiendo laburando canto, desde esta perspectiva, que canto no es simplemente poner bien la voz, sino que es... es ponerle un personaje, digamos, un personaje que... que cuenta que le están pasando cosas, y en ese sentido viene bárbaro como lenguaje la comedia musical porque a diferencia de... vos cantás rock ponele. Canto algunas cosas de rock, pero a mí básicamente me gusta la música popular brasilera y la comedia musical. Lo que tiene de interesante la comedia musical es que cuenta una historia y es clarísimo para interpretar. El rock es más críptico, frases sueltas, ¿qué quiso decir este?, por ejemplo, la gente que se desvela con qué quiso decir el Indio Solari en tal canción, ¿entendés? Y eso en realidad es fundamental cuando vos cantás algo, cosa que yo, ingenuo de mí totalmente, yo pensaba que cantar era, colocar bonito la voz. No tenía idea que era interpretar, ¿entendés?, y que también tiene que ver con hacer una escena.

(...)

Yo: ¿Y ahora hace cuánto tiempo que estás estudiando canto?

Leandro: Ininterrumpidos, seis años ya. Semanal eh, semanal e individual, y paro para las vacaciones un mes, un mes y pico y retomo. Por ahí no estoy entrenando puntualmente teatro, eh... pero estoy haciendo un laburo que tiene totalmente que ver con eso porque te digo el chabón me dice, a ver ¿qué está pasando acá?, ¿qué le está pasando? Ahora me armé una trilogía de canciones de un musical que es Jesucristo Superstar, que me encanta y que lo descubrí de casualidad, y que me parece ¡bua! Bueno ¿qué le pasa a Judas acá?... Es el laburo que hace un actor y un entrenador. Bueno a ver... Judas... o sea... tiene esa mirada, ¿entendés? Y esto de “no te creo” o “no te compro”, o “compré”. (Leandro, entrevista personal, mayo de 2016).

Como vemos, Leandro siente que mejoró en el canto de comedia musical a partir de que su maestro le propuso una forma de entender el canto muy similar al modo en que se compone un personaje y una escena en el estilo de actuación stanislavskiano, es decir, a partir de una comprensión de la situación y aquello que le sucede al personaje que Leandro tiene que interpretar al cantar.

Jimena: de la actuación a la escritura de guiones

El estilo de actuación del teatro de estados busca un tipo de actuación extracotidiana, en términos del movimiento y la palabra. Este teatro entrena actores que tienden al histrionismo, capaces de articular durante la actuación, estados diversos —de allí la importancia de la *s* final de “estados”—, por lo que no entrena tanto la compenetración emocional del actor en su personaje como una cierta economía extracotidiana de la palabra y el movimiento. Este estilo de actuación rechaza la preexistencia y la preeminencia de la palabra escrita por sobre el momento de actuación, y suele componer escenas a partir de un cierto tipo de improvisación, en lugar de a partir de obras escritas.

Estas improvisaciones suelen partir de la actuación de dos actores donde no se usa la palabra, o sólo se usa como sonido, y no como sentido. Así, la escasez de la palabra retrasa el sentido de aquello que está sucediendo en la escena lo que tiene como objetivo que la improvisación avance sin que los actores terminen de saber exactamente qué está sucediendo. Este estilo pone el énfasis en la importancia del *estar* del actor en escena, y el modo en que ese *estar* —en relación con él o los otros actores—, permite que la escena se vaya desarrollando por otros medios que no tengan como eje el sentido de las palabras dichas.

Conocí a Jimena en las clases de Alejandro Catalán, uno de los maestros que enseña en este estilo de actuación. Un jueves, Catalán propuso terminar la clase una hora antes e ir a ver *Constanza Muere*, obra protagonizada por Analía Couceyro. La obra era a unas treinta o cuarenta cuadras del estudio. Algunos de los estudiantes fueron en los autos de algunos compañeros; Jimena y yo fuimos en bicicleta.

En el camino, Jimena me contó que para ella el estudio de Catalán había sido fundacional en su formación. También hablamos sobre la relación entre escritura y actuación, porque ella, como ya me había contado en otras ocasiones, además de actuar, escribe.

Jimena: Yo estudié cine también...Diseño de Imagen y Sonido.

Yo: Ah, vos llegaste a escribir a través del cine. —Le dije eso porque ella me había contado que había escrito dos tiras para televisión.

Jimena: No. Yo llegué por la actuación. Y por un seminario de dramaturgia que tomé con Daulte. Y Ale [Catalán] siempre me decía, viste —lo imita como si él hablara con un tono reprobatorio—, ay, la escritura... pero ahora con el tiempo lo fue entendiendo más porque no es tan distinto, no es tan diferente en realidad.

Yo: ¿Hay cosas en común, para vos, entre la actuación y la escritura?

Jimena: Sí, en el tema de no resolver, en ser paciente, estar ahí...— mientras hablaba empezó a toser.

(Jimena, entrevista personal, octubre de 2016)

Aunque nos cruzábamos los jueves en la clase de Catalán, quedamos en juntarnos un día a tomar un café y hablar un poco de cómo ella veía la relación entre actuación y escritura. Dos o tres semanas después nos encontramos en un bar en la esquina de Medrano y Cabrera, en el barrio de Palermo. Cuando llegué había terminado de almorzar con su novio, que me saludó y se fue.

Jimena me contó que estaban preparando todo para filmar una película de ella al año siguiente y que un rato antes también se habían reunido con uno de los actores. Después conversamos de cómo había ido llegando a dedicarse a la actuación y luego a la escritura.

Jimena tomaba un taller de teatro en la escuela secundaria. Toda la semana esperaba que fuera miércoles para tener su clase, no entendía cómo algunos de sus otros compañeros habían elegido otros talleres, como plástica. Cuando terminó la secundaria no se animó a elegir teatro como carrera universitaria y se anotó en Diseño de Imagen y Sonido. Siguió haciendo un taller de actuación con Emilia Mazer una vez por semana, con quién estudió cuatro años. Por lo que cuenta Jimena, Emilia se había formado con Fernandes y con Alezzo, y todo era muy emocional y, ahora piensa, poco efectivo, porque “yo tengo que actuar ahora y no puedo hacer el ejercicio de no sé qué, y acordarme de no sé quién”.

Un día, una amiga de teatro la invitó a ver una muestra de Catalán y “*flasheó*”. No podía parar de reírse. Se anotó con Catalán en un seminario de verano y se terminó quedando cuatro años. Participó de los *Solos* –un show de unipersonales que dirigía Catalán— durante dos años, y después empezó a ensayar una obra, también bajo su dirección. Los ensayos duraron dos años y medio. “Porque partiendo de cómo trabaja Catalán, el ensayo es una búsqueda. Muy rápido se armaron las parejas, al principio trabajamos en un living. Hasta que aparecieron las linternas y las ramas pasó como un año, y después seguimos trabajando, muy intenso.” Llegaron a ensayar cuatro veces por semana, casi cuatro horas, hasta que un día los actores le pidieron a Catalán que querían poner fecha de estreno.

Mientras tanto, Jimena se había recibido de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido. Consiguió un trabajo en la tele pero no lo aceptó porque se dio cuenta que le iba a consumir toda la vida y no le iba a dejar tiempo para dedicarse al teatro. Prefirió seguir trabajando de camarera. Trabajó de niñera, de camarera y como administrativa en

un estudio jurídico. También actuó en algunas publicidades, hizo algún trabajo para televisión. A su madre no le parecía bien que si tenía un título no lo usara para ejercer.

A Jimena también le gustaba escribir. A los veintisiete, vio una obra de Daulte que le gustó mucho, *Estás ahí*, y cuando se enteró que enseñaba dramaturgia, decidió anotarse en su taller. Ahí escribió una obra de teatro que después dirigió y estrenó, y después empezó a escribir una película, también en el taller de Daulte, y al momento de la entrevista estaba escribiendo una segunda.

Al taller de Daulte también iba un muchacho que escribía para tele y que fue el primer musicalizador de una obra en la que Jimena actuaba. Él también había entrenado con Catalán. Entre el taller y la obra se hicieron amigos. Un día él le avisó que estaban buscando gente para hacer una prueba para escribir para Telefé. Jimena se presentó. Para la prueba le enviaron los primeros dos capítulos de una telenovela, y la escaleta del tercero. Ella tenía que escribir el capítulo en unos días. Quedó, pero al mismo tiempo su amigo la volvió a llamar y le dijo que a él le habían ofrecido escribir otra serie para Telefé, y si quería trabajar con él. Jimena rechazó el trabajo para el que había hecho la prueba y se puso a escribir en el proyecto dirigido por su amigo. Después de eso, surgió otro proyecto para Telefé, que también están escribiendo.

Ese día, en el bar, Jimena y yo también hablamos sobre la relación conflictiva que hay entre dramaturgia y actuación, tal como se la enseña en el estudio de Catalán.

Jimena: Cuando yo le dije, bueno estoy escribiendo —y hace unas miradas serias, como que la miraba con reprobación—. O cuando le dije, voy a empezar a escribir para Telefé porque me salió este trabajo fue como —y lo imita— uhhh... —Volviendo a su voz—. Pero para mi está bueno... —de nuevo imitándolo con dudas, con silencios largos entre cada palabra— sí, sí. Hay que vivir de algo...³

Jimena no cree que exista una tensión irresoluble entre la actuación —como la enseña Catalán— y la escritura. Por el contrario, ella encuentra muchas cosas en común.

Jimena: Como yo la tomo [la escritura]. Esto que te decía de que, primero, arrancar sin saber qué voy a contar, pero inevitablemente se termina contando algo, en todos los solos, aunque no haya dramaturgia previa, algo se termina contando, algo termina pasando. No pasa tanto por lo que se dice, pero sí por lo que pasa. Y para mí la escritura, de la manera en que yo la planteo, digo, cuando yo estudié cine, el guion que me enseñaron a escribir era, primero tenés una sinopsis, después una escaleta, después tenés el guion, pero

³ Aunque Jimena no lo aclara, es preciso no perder de vista que aquí el conflicto podría ser no sólo con la escritura, sino también parte de una oposición entre lo alternativo y lo comercial (aquí representado por el canal Telefé), que en cierta medida persiste en el teatro alternativo.

siempre sabés cómo va a empezar y cómo va a terminar. Así me enseñaron en la facultad. Cuando yo estoy escribiendo ahora con Daulte, no es así. Yo arranqué escribiendo sin saber cómo iba a terminar. ¿Qué me interesaba? Y, esta mina, la peli que estoy escribiendo ahora, es una mina que está en un auto, en un embotellamiento, tiene un par de llamados que te das cuenta que está separada, tiene un hijo, y no está llegando a buscarlo. Y lo llama al ex que le dice “no te preocupes yo voy”. Pero ves que hay una situación tensa entre ellos. Ella como que está mal, todavía no superó la situación. Un auto se mete por un descampado y ella lo sigue. Sale de la ruta y lo sigue por un descampado, y lo sigue, se van a la mierda —y estira la r—. Así empezaba, yo no sabía cómo iba a terminar. No sabía cuántos personajes iba a tener. Al principio quería que fuera re simple, un personaje, dos personajes. Al final terminaron apareciendo más, y uno de los personajes que yo creía que era más protagonista no terminó siendo tan protagonista. Terminó siendo medio coral de hecho. Sin embargo, es sencilla, y pasa todo en un pueblo. Hay algo de la comedia que a mi inevitablemente me sale cuando escribo, pero también hay algo dramático, familiar. Y nada, no es ir a una idea. Es una idea, pero desarrollar eso, no es otra idea, otra idea, otra idea. Sino la forma de escribir tradicional es tener un principio, y tener un final e ir yendo a eso. Acá es ir sorprendiéndote, e ir siguiendo con lo que va apareciendo. Y eso es, me parece, lo que hace Ale [Catalán]. Viste cuando dice, no te vayas a otra cosa, pará, pará, quedate acá. O cuando identifica que hay alguien que está teniendo una idea y está yendo a una idea y estás desestimando cómo estás ahora con el cuerpo, estando ahí. En ese sentido siento que hay mucha estimación del presente, de lo que hay, de lo que está ahí. (...) Si yo estoy pensando en el final, me estoy perdiendo lo que está pasando. Y además me estoy limitando porque si yo tengo que ir ahí..., pero si yo tengo infinitas posibilidades, no tengo que ir a ningún lado, puedo aprovechar lo que hay ahora. En ese sentido siento..., y también yo, escribo muy desde la actuación, me di cuenta también al escribir con otras personas. Los diálogos, cuando quieren bajar línea, es porque son muy mentales.

Yo: ¿Bajar línea?

Jimena: Y no sé, una escena de amor puede ser hablar de amor, pero es obvio. En cambio, si se habla de, me gusta comer sushi con la mano, cualquier cosa, la situación es más cotidiana y nunca se dice amor. Pero eso más porque actúo puedo ir a esos lugares. Igual a veces caigo también en ser obvia. En nombrar lo que querés decir. Y decís, no lo nombres, que suceda.

Como señalé, el teatro de estados suele oponerse a un tipo de composición en donde la dramaturgia o la obra escrita precede a los cuerpos en escena. Por eso las

composiciones suelen partir de un tipo particular de improvisación. La escritura de guiones de Jimena, acaba siendo muy similar al trabajo dramático al que el teatro de estados suele oponerse. Sin embargo, ella asegura que su entrenamiento en este estilo le otorgó algunas de las herramientas centrales que ella utiliza para escribir. A eso se refiere con el ejemplo de la escena de amor, a través del cual Jimena pone en relación la tendencia a no contar con la palabra, o no usar tanto una cierta palabra que explica la situación —que, como ya mencioné, representa un problema para el teatro de estados—, con la idea de hacer que las cosas “sucedan”, en lugar de nombrarlas. Lo interesante del caso de Jimena es cómo ella encuentra que una sensibilidad particular que adquirió entrenando en el teatro de estados, le sirve también para la escritura. Lo mismo sucede con toda la descripción que hace de su forma de escribir, empezando por una imagen —la mujer en el auto que le suena el teléfono y luego sale por el descampado—, y luego ir escribiendo desde ahí, sin saber qué va a pasar. En su descripción de cómo escribe, hay una gran reminiscencia al modo en que el teatro de estados propone componer a partir de improvisaciones que parten de la relación de dos actores en escena, en donde la situación se desarrolla sin saber de qué trata ni aclararlo, al menos en una primera instancia, a través de la palabra.⁴

“Viste cuando dice, no te vayas a otra cosa, pará, pará, quédate acá”, me dice Jimena, recordando las palabras de Catalán. Recordar esas palabras no es simplemente recordar una instrucción, sino la puesta en palabras de una sensibilidad que Jimena fue adquiriendo con años de entrenamiento con Catalán, y que siente poder aplicar —en una síntesis propia que el maestro no aprueba del todo— a la escritura. Jimena encuentra una relación entre ambas experiencias y consigue llevar lo que ha aprendido en una disciplina a la otra.

Discusión y circulación: el apego en circulación

Es usual que los estudiantes de actuación también circulen entre otros roles en el teatro —como dirigir, hacer luces, escribir, diseñar, pensar y buscar vestuario o escenografía— y entre otras disciplinas y artes —como vimos en la trayectoria de Jimena, y aunque esto sea menos común, también de la cultura masiva—. Parte de esa circulación y de las prácticas en las que se involucran vienen dadas por encontrarse —en alguna de esas prácticas— con personas que vienen desarrollando otra práctica y se la recomiendan. En algunos casos, son amigos o parejas —a las que también conocieron en su recorrido entre algunas de estas disciplinas alternativas— quienes les cuentan, les muestran, o los motivan a probar nuevas cosas.

⁴ Para un desarrollo detallado sobre el modo de composición en el teatro de estados, y cómo se realizan ciertos ejercicios que parten de una “imagen” de una situación de dos actores en escena, ver Battezzati (2017).

Varias investigaciones (Aschieri, 2013; Krochmalny, 2012; Osswald, 2011) han dado cuenta de este fenómeno —la circulación entre disciplinas—. Particularmente relevante es el aporte de Denise Osswald (2011) quien, al recuperar la historia de Ana Frenkel, muestra cómo esta performer se diferencia de una cierta formación neoclásica en danza y se muestra más cercana a “diversas técnicas de entrenamiento corporal como el Kung Fu y el *contact improvisation*, el teatro, la música.” (p. 130, cursivas del original). El caso de Frenkel, tal como Osswald lo recupera, es importante porque, entre otras cosas, da cuenta de la importancia de prestar atención al modo particular de practicar cada disciplina y de no pensar cada disciplina como una unidad. Así, el tipo de danza o performance que realizaba Frenkel puede estar mucho más cerca del “rock” o del “teatro de la imagen” que de otro tipo de danza —digo cerca tanto en términos estéticos como en las relaciones y circulaciones que acontecen entre las personas que realizan estas prácticas—.

Un rasgo común de este fenómeno de circulación entre disciplinas es que las personas utilizan, combinan y reformulan parte del conocimiento que adquirieron en una disciplina o práctica al realizar otra, como cuando se combina circo y yoga (Infantino, 2014). Como ha señalado Osswald (2015) —para el caso de los ámbitos de aprendizaje no formal de danza contemporánea en Buenos Aires, junto a las personas circulan movimientos de diferentes prácticas corporales—, palabras de disciplinas tan diversas como las ciencias naturales, la salud, las terapias alternativas asociadas a filosofías y espiritualidades alternativas, así como ideas sobre la composición, es decir sobre el modo en que debe construirse un personaje en danza o teatro.

En su trabajo sobre la circulación de brakers, cirqueros y punks en la ciudad de La Plata, Elena Bergé, Julieta Infantino y Ana Sabrina Mora cuentan la historia de Viqui, una joven a la que le gustaba la cultura del hip hop y el break dance y que, “encontró en el diseño de indumentaria el trabajo que le permite explorar el universo de la ‘ropa rara’ con que solía vestirse” (Bergé, Infantino y Mora, 2015, p. 34). Por otra parte, si bien su investigación sobre la danza butoh no se encarga directamente de la circulación, Patricia Aschieri (2013) sí da cuenta del modo en que las personas reinterpretan una actividad en función de otra que han realizado previamente —o que realizan paralelamente—. Aschieri señala cómo un practicante interpreta esta danza en relación a la pintura y, en particular, al expresionismo alemán; o cómo otra persona interpreta el butoh en relación a su interés previo por la obra de Stanislavski. Asimismo, Aschieri utiliza el término trayectorias corporales, para dar cuenta de la influencia de prácticas anteriores como la danza o el teatro, o filosofías como el zen, en el modo en que las personas interpretan y realizan la danza butoh.

Los casos de Jimena y Leandro nos permiten indagar sobre un aspecto adicional del modo en que se produce la circulación. Este es, ¿por qué y cómo, es que los estudiantes se quedan enganchados y profundizan en algunas de las disciplinas entre las cuales circulan?

Si la bibliografía ha tendido a hacer hincapié en las hibridaciones, las combinaciones y la interpretación de una disciplina en función de otra, aquí me gustaría centrarme en el modo en que estas reinterpretaciones son relevantes para el aprendizaje y para el quedar enganchado en una disciplina. Antes que este, varios trabajos se han preguntado por los modos particulares en que las personas desarrollan un apego a una práctica particular (Becker, 2008; Benzecry, 2012; Wacquant, 2000/2006; Aliano, 2015).

Para el caso del aprendiz de boxeador Loïc Wacquant (2000/2006) se ha referido a un proceso que va del horror o la indiferencia inicial a la curiosidad, y luego al interés pugilístico, “al placer carnal de boxear” (p. 75). Wacquant hace énfasis en la lentitud del aprendizaje, en cómo se va desarrollando, semana a semana, una modificación con relación al cuerpo y a la práctica.

Para el caso de los fumadores de marihuana, Howard Becker (2008) sostiene que la persona atraída por la curiosidad debe aprender primero la técnica para fumar y que la sustancia le haga efecto, luego aprender a reconocer y decodificar los efectos. Este aprendizaje sucede a través de la interacción con otros fumadores más experimentados. Así, el curioso va modificando su actitud y reinterpreta su experiencia al fumar, empieza a disfrutar de los efectos producidos por la marihuana y se convierte en un consumidor comprometido.

Por su parte, Claudio Benzecry (2012) ha investigado cómo algunos novatos pasan a ser fanáticos de la ópera en los pisos superiores del teatro Colón. Benzecry sostiene que el novato queda enganchado antes de poder encontrar una forma de interpretar la experiencia y decodificar el goce. Al igual que en Becker, la afiliación es consecuencia de una interacción con la práctica y con otros practicantes. Pero, en el caso de la ópera, el goce llega al inicio de la práctica, y no, como en Becker, después de que se aprende a consumir de manera adecuada. Así, el fan queda enganchado a través de una conexión visceral con la ópera, que sólo con el tiempo va aprendiendo a modular a través de una inmersión en la práctica.

El trabajo de Benzecry recupera el de Becker para dar cuenta de un tipo de afiliación que proviene de la interacción con otros y con la práctica, que Benzecry opone a un tipo de afiliación o gusto que provendría de la ubicación de la persona en el espacio social, en los términos de Pierre Bourdieu (1984). Las trayectorias de Jimena y Leandro dan cuenta de otro proceso de afiliación que parece ser muy común entre personas

que, como ellos, circulan entre disciplinas en Buenos Aires. Aquí, la afiliación, el quedar enganchado, no viene únicamente de la interacción con la práctica o con otros practicantes, sino de las relaciones que el estudiante establece entre la práctica y otra práctica que realizó con anterioridad o que realiza de manera simultánea, pero en la que ya se encontraba inmerso. De modo similar a como señalaba Aschieri (2013), Jimena y Leandro reinterpretan la práctica en relación a otra práctica que realizan o realizaron. Pero aquí no se trata simplemente de cómo interpretan y realizan la práctica actual en función de la anterior. En cambio, la relación entre ambas prácticas les permite que la nueva práctica les resulte menos extraña, encontrar una continuidad sensible entre ambas en la que también viaja el apego, la pasión. Por lo que Jimena y Leandro cuentan parece que, además, el establecer esta continuidad les permite realizar la nueva práctica con cierto éxito, algo que, si bien no parece ser estrictamente necesario para apegarse a una disciplina, sí parece tener una influencia importante en el proceso de engancharse en prácticas que requieren, de quien las practica, producir algo que, finalmente, será juzgado en términos de bueno o malo por alguien más.

El psicólogo del desarrollo infantil Lev Vygotsky (1962, 1978) elaboró la noción de zona de desarrollo próximo según la cual el estudiante siempre va aprendiendo aquello que está justo más allá de sus capacidades actuales para desarrollar una tarea. Así, el aprendizaje se produciría cuando el estudiante consigue dar el salto entre lo que sabe y lo que está justo más allá. En las trayectorias de Leandro y Jimena, la relación o “cercanía” entre aquello que saben —la práctica anterior— y aquello que están aprendiendo, no es para nada obvia, y requiere de una reinterpretación particular que les permita poner en relación ambas prácticas. Retomando a Vygotsky (1962, 1978) y a David Wood, Jeromme Bruner y Ross Gail (1976), Greg Downey (2010) utiliza el término *scaffolding* (en general traducido como educación guiada) para dar cuenta del modo en que el maestro de capoeira enseña a sus estudiantes mostrándoles movimientos simplificados, que va complejizando progresivamente. Algo similar parece ocurrir en el caso de Leandro, en su aprendizaje de la comedia musical. Sin embargo, no se trata aquí de ir progresando al interior de una misma disciplina —donde la relación entre un movimiento y su versión simplificada es, aunque aún no pueda ser realizada por el estudiante, en cierto sentido, evidente—, sino de descubrir que la sensibilidad y experiencia que el estudiante adquirió en una disciplina anterior sirve para realizar otra. Así, el maestro de Leandro, Amilkar, parece enseñarle a cantar con una lógica de trabajo similar a la que Leandro aprendió en su entrenamiento anterior en el estilo de actuación stanislavskiano: aquello que Leandro canta son personajes que hacen parte de una historia, que es preciso entender y analizar, para descubrir qué les pasa a esos personajes

y poder cantar desde ese lugar, desde ese “estado” emocional.⁵ A su vez, el maestro evalúa esas interpretaciones, al menos en parte, con el lenguaje de la “verdad”, muy común en el estilo de actuación stanislavskiano (de ahí que Leandro cuenta que su maestro le dice cosas como “no te creo” o “no te compro”, o “compré”).⁶ Aquí, Leandro parece aprender y desarrollar cierta facilidad y apego por el canto de comedia musical en tanto el modo en que su maestro se la enseña acerca dos prácticas que en principio no tendrían nada que ver y torna el canto en algo que se encuentra en una “zona de desarrollo próximo”, dada la experiencia y la sensibilidad de Leandro.

El caso de Jimena es algo diferente. Jimena parece haber encontrado por su propia cuenta las relaciones entre escritura y actuación en el estilo del teatro de estados. Aquí, el modo en que ella interpreta la práctica de la escritura en relación a la actuación y el modo en que esta es promovida en las clases de Catalán, parece permitirle poner una cierta sensibilidad que desarrolló en la actuación al servicio de la escritura. Es ella misma la que acerca ambas prácticas y consigue dar el salto entre lo que sabía o hacía mejor (actuar) y lo que no —o al menos no en la misma medida— (escribir).

Jimena y Leandro se enganchan con la escritura y el canto de comedia musical, en cierta medida, porque reinterpretan aquello que están haciendo en función de otra práctica con la que ya estaban —o en algún momento estuvieron— enganchados. Esta segunda práctica, es reinterpretada de modo tal que ciertos conocimientos, la sensibilidad y el modo de hacer y disfrutar de la práctica anterior se encuentran en una relación de continuidad y reaparecen en la nueva práctica. Así, como en los casos de Benzecry y Becker, el engancharse proviene de la relación que se establece con la práctica y con otros, pero, a diferencia de los casos que estos etnógrafos describen, aquí no se trata de una sino de varias prácticas: la persona se engancha al reinterpretar el modo de realizar la práctica en una relación de continuidad con otra práctica con la que ya estaba enganchada.

⁵ Es preciso no perder de vista que, como afirma Leandro, esta forma de encarar el canto es posible porque a él le gusta cantar “comedia musical”. Esta forma de encarar sus personajes no sería posible, como él mismo afirma, si cantara otro género como el rock, donde lo críptico del mensaje no hace posible este tipo de interpretación. Para el tipo de productividades que las letras metafóricas y crípticas del rock permiten, ver, por ejemplo, José Garriga Zucal (2008) y Nicolás Aliano (2015).

⁶ Es preciso señalar que Amilkar Majlin, el maestro de Leandro, da clases en la escuela de Julio Bocca, donde también enseñan, Lili Popovich y otros maestros de teatro formados en el circuito realista. Es posible que sea por eso, o como parte de su formación, que conoce y aplica para el canto, y al menos para algunos de sus estudiantes, una aproximación similar a la composición de personajes en el estilo de actuación stanislavskiano.

Referencias

- Aliano, Nicolás (2015). *Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari. Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares*. Tesis doctoral sin publicar, Universidad Nacional de La Plata.
<https://doi.org/10.35537/10915/57419>
- Aschieri, Patricia (2013). *Subjetividad en Movimiento. Reapropiaciones de la Danza Butoh en Argentina*. Tesis Doctoral sin publicar, Universidad de Buenos Aires.
- Battezzati, Santiago (2017). Histriónicos y emocionales: dos formas de composición en el teatro de Buenos Aires. *Estudios de Teoría Literaria*, 6(11), 95-106.
- Becker, Howard (2008). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Benzecry, Claudio (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226043432.001.0001>
- Bergé, Elena; Infantino, Julieta & Mora, Ana (2015). Aparecer, bailar y actuar en la ciudad: modos de ser punks, breakers y cirqueros. En M. Chaves & R. Segura (Eds.), *Hacerse un lugar: circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos*. Buenos Aires: Biblos.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Downey, Greg (2010). Practice without theory: a Neuroanthropological Perspective on Embodied Learning. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 16(1), 22-40. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2010.01608.x>
- Garriga Zucal, José (2008). Ni 'chetos' ni 'negros': rockeros. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12, Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/822/82201204.pdf>
- Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Kaeppler, Adrienne (2003). La danza y el concepto de estilo. *Desacatos*, 12, 93-104. <https://doi.org/10.29340/12.1125>
- Krochmalny, Pablo (2012). *De la utopía al mercado: Los artistas de la postcrisis (Buenos Aires, 2001-2011)*. Tesis de Doctorado sin publicar, Universidad de Buenos Aires
- Osswald, Denise (2011). Comunicación y movimiento en la formación dancística independiente porteña. En M. J. Carozzi (Coord.), *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad* (pp. 117-154). Buenos Aires: Gorla.
- Osswald, Denise (2015). Deshacer los hábitos bailando. Concepciones alternativas del cuerpo en la transmisión dancística independiente en Buenos Aires. En M. J. Carozzi (Coord.), *Escribir las Danzas. Coreografías de las ciencias Sociales*. La Plata, Gorla.
- Vygotsky, Lev (1962). *Thought and Language*. Cambridge, MA: MIT Press.
<https://doi.org/10.1037/11193-000>

Vygotsky, Lev (1978). *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

<https://doi.org/10.2307/j.ctvjf9vz4>

Wacquant, Loïc (2000/2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Wood, David; Bruner, Jeromme & Gail, Ross (1976). The Role of Tutoring in Problem Solving. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 17, 89-100.

<https://doi.org/10.1111/j.1469-7610.1976.tb00381.x>



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](#).

Usted es libre para Compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso comercialmente, siempre que cumpla la condición de:

Atribución: Usted debe reconocer el crédito de una obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios . Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)