Breve historia de un modo de producción en el teatro alternativo en Buenos Aires

Santiago Battezzati

Introducción

En 2018, solo en la Ciudad de Buenos Aires, se produjeron unas cuatro mil obras de teatro en unos 400 espacios o teatros alternativos, el equivalente al off Broadway y off off Broadway de Nueva York.[1] Esta cifra, que arrojó resultados similares en los años anteriores y que solo es igualada por unas pocas ciudades en el mundo, se debe en buena medida a una forma de producción que supone una relación peculiar entre la producción de obras y el modo en que se forman los actores de teatro en Buenos Aires. A diferencia de otras ciudades del mundo, en Buenos Aires el sistema universitario público o privado no es el principal formador de actores. En cambio, la mayoría de los actores se forman en la circulación entre estudios privados, que también suelen ser teatros, cada uno de los cuales se encuentra asociado a un maestro de renombre, en general también actor y/o director. Así, la producción de obras en el teatro alternativo en Buenos Aires se basa en una lógica que está profundamente entrelazada con la formación de actores, y debe entenderse como consecuencia de un proceso histórico que comenzó, al menos, en 1930, con la conformación del teatro independiente.[2] En el presente, esta lógica de producción y formación tiene dos características centrales:

1. Dado que muchos de los actores de las obras vienen formándose en la escuela o estudio del maestro, estos conocen y practican con mucha destreza el estilo de actuación que el maestro enseña.[3] Además, estos estudios sirven a los estudiantes para ensayar de manera gratuita (no siempre guiados por el maestro), por lo que estas obras tienden a no estar condicionadas por los tiempos de producción del teatro comercial. En cambio, se suelen ensayar y preparar obras

durante períodos de experimentación más largos, que en algunos casos duran años.

2. Desde el punto de vista económico, y aunque este fin no sea buscado conscientemente, las obras no importan tanto en su éxito en taquilla y con respecto al público en general como en lo que contribuyen a dar un nombre al director, que este puede capitalizar a partir de las clases que imparte. Dicho de otro modo, el teatro alternativo puede prescindir de un interés por el mercado de las obras de teatro porque se sostiene a partir del mercado de las clases de actuación.

Así, las clases son las que permiten mantener los espacios (las escuelas que también son teatros) así como una intensa dedicación del maestro a la producción de obras. Estos espacios funcionan además como lugar donde se conocen actores que, más allá del maestro, con el tiempo irán formando grupos y ensayando y creando sus propias obras.[4]

Para explicar cómo se fue consolidando este modelo de enseñanza y producción de obras, este artículo buscará dar cuenta de algunos aspectos de la historia del teatro en Buenos Aires durante el siglo XX y hasta el presente. En particular, se centrará en la historia del aprendizaje y la enseñanza de la actuación ya que esta acabó entrelazándose profundamente con un cierto modo de producción. El artículo se basa en una reconstrucción histórica a partir de fuentes secundarias, en entrevistas realizadas a protagonistas (sobre todo a partir de la década del setenta del siglo XX) y en un extenso trabajo de campo etnográfico realizado durante cuatro años (entre 2014 y 2017) entre estudios privados y estudiantes de teatro en Buenos Aires. Por motivos de extensión, no se podrá reconstruir esta historia en todo el detalle que sería necesario; el énfasis estará puesto, entonces, en tres períodos que fueron fundamentales para la consolidación del modo de aprendizaje y producción de obras. Estos son:

1. el surgimiento del teatro independiente y la ética y épica de trabajo y producción que se consolidarían a partir del mismo.

2. la centralidad que toma la formación de actores a partir de los años sesenta del siglo XX y del sistema Stanislavski.

3. la proliferación de estilos de actuación hacia la vuelta a la democracia durante la década de los años ochenta y, hacia principios del presente siglo, la consolidación de un modelo de escuela-teatro en donde se enseña actuación y se forman actores que se vuelven expertos en un estilo en el que luego componen obras con sus maestros.

La ética y la épica del teatro independiente

A partir de la década de 1930 —y al menos hasta la década de 1960— proliferaron en Buenos Aires los teatros independientes. El principal referente de este movimiento fue Leónidas Barletta, quien hacia finales de 1930 fundó el Teatro del Pueblo. Este teatro toma su nombre del libro homónimo de Romain Rolland. Inspirado en una corriente europea similar, de la cual el libro de Rolland era a su vez un referente, el teatro independiente era una agrupación que buscaba salvar al teatro del estado en que había caído por ocuparse del negocio y el entretenimiento. En cambio, sus miembros veían al teatro como un medio de elevación espiritual de las masas. Se trataba de grupos que se oponían al teatro profesional —así se denominaba al teatro en el que los actores cobraban por su trabajo—, al que veían degradado por su mercantilización. Sus integrantes no cobrarían por su trabajo, sino que se dedicarían a la actuación después de su horario laboral. Como apunta Risetti, era en este sentido que eran independientes; las obras elegidas por estos teatros no especulaban con un éxito de taquilla, sino que buscaban mostrar al público local un repertorio renovado, de vanguardia, acorde a lo que sucedía en Europa en ese momento (21). Los teatros independientes nuclearon grupos de personas que, en muchos casos, y al igual que los filodramáticos, no tenían experiencia anterior. Sin embargo, a diferencia de los filodramáticos, las personas que integraban este teatro se distinguen por tener un compromiso, una visión de militancia con respecto al teatro y la misión que llevaban a cabo.

Muchos de los miembros fundadores de los teatros independientes tenían estrechos lazos o habían participado en partidos políticos de izquierda. Como ha mostrado la investigadora María Fukelman, el teatro Juan B. Justo estaba estrechamente relacionado con el Partido Socialista (121). También, Dubatti ha señalado la relación del Teatro Proletario con el Partido Comunista, además de la conocida militancia de Leónidas Barletta, fundador del Teatro del Pueblo (83). Entendida como una actividad orientada a ilustrar al pueblo y transformar el mundo desde el arte, el teatro independiente incorporó una ética del trabajo cercana a la lógica de la militancia. Pedro Asquini, que luego sería uno de los protagonistas de la época, cuenta que cuando se acercó al teatro La Máscara, luego de ver un anuncio en el diario, Ricardo Trigo le dijo: "Mirá, acá los actores tenemos que hacer de todo, barrer, lavar el piso y los baños, martillar, serruchar y pintar" (Risetti 72). Asquini dijo que estaba de acuerdo y cuando conoció a Ricardo Passasno este le volvió a decir lo mismo y él volvió a afirmar su convicción de querer formar parte del teatro (72).

Fue Max Weber quien primero apuntó que la ética del trabajo que dio origen al capitalismo tenía su origen en raíces religiosas. En su célebre estudio, Weber sugirió que una ética protestante ligada a una cierta idea de la salvación orientó un comportamiento económico que tuvo una importancia determinante en el origen del capitalismo. De modo similar, y salvando las distancias, en el teatro independiente se importó una cierta ética del compromiso y el trabajo, que provenía de la esfera de la militancia política de izquierda. Esta ética se mantuvo a lo largo de las décadas, en parte porque el teatro se mantuvo también, en sus diferentes variantes, más o menos cerca del mundo de la militancia y la política. Además, la dificultad de mantener teatros independientes generaría toda una épica del teatro independiente en la que los principales antagonistas serían el teatro comercial, pero también los dueños de las salas y los edificios que estos actores alquilarían. A través de estas historias épicas, que algunos maestros cuentan hasta el presente en sus clases, se mantuvo viva la llama de una ética de trabajo y compromiso hacia el teatro.

Durante mi trabajo de campo, Claudio Tolcachir, uno de los maestros y directores de teatro más renombrados hacia comienzos del siglo XXI, solía recordar en sus clases algunas de las hazañas de quien fuera su maestra, Alejandra Boero, otra de las protagonistas del teatro independiente. Estas historias estaban principalmente vinculadas a la entrega total al teatro y a la dificultad y los riesgos, también económicos, que Boero y otros corrían en la gestión de salas de teatros y en la formación de grupos y la realización de obras. En una entrevista realizada por la periodista y especialista en teatro Mercedes Halfon en el año 2015, Tolcachir revive la épica de su maestra, fundada en ideales como la entrega total al teatro y la necesidad de fundar espacios y grupos, y se establece como uno de los herederos de una cierta ética del trabajo teatral:

> *¿Qué tipo de teatro se hacía en Andamio 90? ¿Y cómo creés te marcó a vos?*
>
> El teatro en sí que se hacía ahí me sirvió para conocer autores, pero después yo fui haciendo mi propia búsqueda. Me quedó sobre todo como una forma de producción, más que estéticamente. Mientras yo estuve ahí, ella [Alejandra Boero] construyó un teatro. El teatro no era algo que bajaba del cielo; se hace un edificio, se construye un grupo, se escribe una obra, se busca el público. Ella me abrió a esa idea. Me marcó sobre todo ver una mujer de ochenta años que con una plata que le habían dado para operarse el riñón compró una

> fábrica de tornillos que estaba debajo de su escuela y nos dio martillos y mazas para que fuéramos a romper, aunque fuera simbólicamente, las paredes. Así se hizo Andamio. Y veía cómo a ella la volvía loca estar en un proyecto, el que fuera. En el último tiempo recuerdo que le costaba respirar y hacía las funciones con un tubo de oxígeno en bambalinas. Te puede parecer horrible, pero yo la entendía. Ella necesitaba eso para vivir (...). (Halfon)

La breve historia de Tolcachir y el modo en que recuerda a su maestra es solo una muestra de un fenómeno omnipresente en el teatro alternativo argentino contemporáneo: las historias épicas que dan cuenta de una pasión por el teatro y que se basan en una ética de trabajo que tuvo su origen con el movimiento del teatro independiente de los años treinta.

El giro hacia la formación de actores

En sus primeros años, la formación de actores no ocupó un lugar central entre los teatros independientes. Recién hacia finales de la década del cuarenta y principios de la década del cincuenta comienza a vislumbrarse un interés en este aspecto. Hasta entonces, la actuación de los actores del teatro independiente venía dada principalmente por aquello que pudieran conocer de haber visto actuar a otros actores de su época. Fukelman sostiene que la peña Pacha Camac, un filodrámatico que devino teatro independiente —más tarde denominado teatro independiente José González Castillo—, había creado un curso de arte escénico ya en 1938, y que el IFT ya había organizado una escuela de teatro en 1947 (72).

El interés por la formación se desarrolló en diferentes ámbitos, por fuera del teatro independiente y más allá de Buenos Aires. En este sentido, es insoslayable la influencia recibida de Europa a través de actores y maestros que se vinieron a instalar en Argentina —algunos de ellos huyendo de la guerra y el nazismo. También, como en el caso de Ferrigno, algunos actores y directores argentinos comenzaron a viajar a Europa, trayendo a su regreso una preocupación por la formación y la intención de transmitir aquello que habían aprendido. Esta importación de nuevas concepciones de la actuación será una constante al menos hasta final de siglo.

En primer lugar, destaca la figura de Antonio Cunill Cabanellas, quien crea la Escuela Nacional de Arte Dramático en 1957. De origen español, Cunill Cabanellas llegó a la Argentina a los veintiún años, en 1915, pero luego regresó a España en algunos viajes, donde terminó de forjar una relación con quien fuera su maestro, Adrià Gual. De acuerdo a Conrado Ramonet, cuando

creó la Escuela Nacional de Arte Dramático en 1957, Cunill Cabanellas trajo el formato de la escuela de su maestro. Esta nueva organización suponía un actor integral, que supiera de mímica, movimiento, voz y cultura general. La escuela estaba organizada en clases de historia del teatro, literatura razonada, historia de la cultura, danza rítmica, maquillaje, escenografía y actuación.

Asimismo, otras figuras importantes en el creciente interés por la formación fueron Galina Tolmacheva y Oscar Fessler. Tolmacheva nació en Rusia en 1895 y llegó a Argentina en 1925, instalándose en la provincia de Mendoza, donde funda la Escuela de Teatro de Mendoza. Tolmacheva fue una de las primeras en Argentina en interesarse por las técnicas de Stanislavski. Asimismo, la figura de Oscar Fessler, nacido en 1914 en el Imperio Austrohúngaro, ocupó un lugar central en el teatro de Santa Fe, donde dirigió la Escuela Provincial de Teatro entre 1959 y 1962. También estuvo a cargo del Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires (ITUBA), dependiente del área de extensión de esta universidad, entre 1959 y 1966. Fessler había conocido a muchos de los maestros europeos de la época como Max Reinhardt y Erwin Piscator y conocía bien el trabajo de Brecht, por lo que buscó implementar algunas de las técnicas de estos maestros en sus clases.

Sin embargo, el gran giro hacia la formación de actores y, en particular, hacia la figura de Stanislavski, llegaría a través de la figura de Hedy Crilla. Crilla había huido de Europa durante el nazismo y se encontraba actuando y enseñando en Buenos Aires hacía casi veinte años en compañías alemanas y francesas, y en obras infantiles. Hacia finales de los cincuenta esta actriz empezó a entrenar a un pequeño grupo de actores que habían ido a buscarla para solicitarle sus enseñanzas. En este grupo se encontraban Agustín Alezzo y Augusto Fernandes, que habían integrado, hasta 1955, Nuevo Teatro, un teatro independiente dirigido por Pedro Asquini y Alejandra Boero. En ese año se habían separado de este teatro, formando el grupo Juan Cristóbal, que en 1957 se integró al teatro independiente La Máscara. En 1959, Alezzo, Fernandes y otros miembros de La Máscara habían decidido que necesitaba profundizar en la formación actoral, y por eso se habían comunicado con Crilla. Fernandes cuenta que sus colegas los consideraban pequeño burgueses que querían formarse y estudiar (Risetti 161), lo que da cuenta de que, si bien había en el teatro independiente un cierto interés por la formación, este continuaba siendo polémico y no formaba parte del sentido común de la época.

Si bien Stanislavski ya venía siendo estudiado e investigado en diferentes grupos desde hacía algunos años, el estreno de *Cándida* de Bernard Shaw en 1959, con dirección de Hedy Crilla y Carlos Gandolfo (encargándose ella

de la dirección de actores y él de la puesta en escena), fue la gran primera muestra de cómo las enseñanzas del maestro ruso podían producir unas actuaciones novedosas. Como apuntó Cora Roca, varios actores o estudiantes de actuación de la época —como Norma Aleandro o Pino Solanas— cuentan que quedaron fascinados con las actuaciones de *Cándida*, así como con *Una ardiente noche de verano* en 1960 y con *Espectros* en 1961, las dos puestas siguientes dirigidas por Crilla con actores de La Máscara (249). La obra consagró a Crilla como maestra de actores y convirtió sus talleres en una referencia central para el estudio de actuación en Buenos Aires en los años que siguieron.

La novedad de las actuaciones basadas en las técnicas de Stanislavski —y en el modo en que Crilla se las apropió, desarrollando sus propios ejercicios (Roca)— residía en una búsqueda de un actor que se identificase con el personaje que iba a representar y se sintiese comprometido y compenetrado emocionalmente por aquello que le pasaba.

Con la creciente importancia de la formación, durante la década del sesenta comienza a proliferar, según Tirri, un nuevo movimiento que viene a reemplazar al teatro independiente: el nucleamiento de actores y maestros en pequeños talleres, en los que surgirían por un lado un nuevo sistema de trabajo actoral y por otro la interacción de directores, actores y dramaturgos (73). Se difunden en esos años talleres privados con un fuerte acento pedagógico de maestros como Hedy Crilla, Roberto Durán, Juan Carlos Gené, Carlos Gandolfo, Carlos Augusto Fernandes y Agustín Alezzo. Este nucleamiento en talleres, que en esa época no serían más de veinte en toda la ciudad, será el origen de un proceso que se irá transformando hasta el presente y que otorgará su particularidad al modo en que los estudiantes de actuación se forman en Buenos Aires.

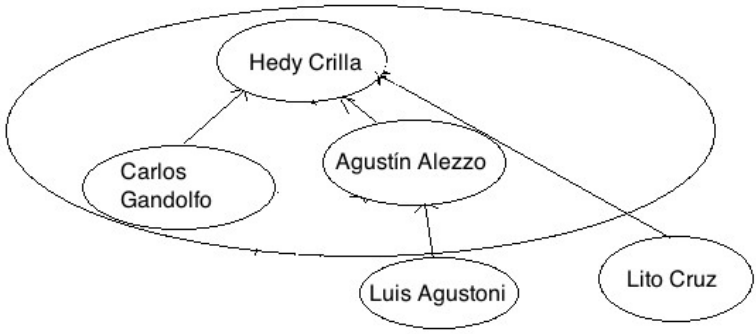
En estos años, el eje de la producción teatral alternativa pasará de los teatros independientes a los estudios privados. Buena parte de los actores de las obras de estos maestros —que serán también directores— provendrán de sus propios estudios, lo que tendrá su propia lógica en el hecho de que, dada la nueva importancia otorgada a la formación, solo los actores que se hubieran formado en un determinado estilo de actuación podrían seguir las indicaciones del director. Por ejemplo, en el caso de los actores formados en el estilo stanislavskiano, su entrenamiento les permitía leer las obras de una cierta manera, estudiar a sus personajes y luego utilizar determinadas técnicas entrenadas para entrar en un estado emocional profundo. Además, las clases se irán convirtiendo en el principal sustento económico de los

maestros. Así, estos maestros y directores podrán realizar uno de los ideales del teatro independiente: las obras que realicen no dependerán del éxito de la boletería, sino que será su éxito como maestros lo que se convertirá en su sustento económico. Esta forma de organización tendrá una influencia central en cómo se conformará el teatro alternativo en las décadas venideras. Con todo, es importante notar que, como el caso de *Cándida*, el éxito de una obra —pero no en términos económicos, sino dentro de un cierto universo particular, el de los actores y los estudiantes de actuación— será uno de los modos principales para que un maestro gane atención y se convierta en un maestro relevante para los estudiantes de cada generación.

Otra dinámica que la organización en talleres habilitará a partir de entonces será que los maestros —muchos de los cuales serán algunos de los mejores directores de cada generación— estarán disponibles para una clase media interesada en pagar para estudiar con ellos. La particularidad es que se puede pasar mucho tiempo, incluso años, estudiando con un mismo maestro, algo que, por ejemplo, no es posible cuando un maestro da clases en una universidad y solo tiene a su cargo una materia de actuación de un cierto año de la carrera en artes dramáticas. Por último, es preciso señalar que durante este período los estudios privados siguen una lógica similar a la de las escuelas públicas, al recomendar a los alumnos una formación complementaria —que en algunos casos es obligatoria—, en particular en expresión corporal y vocal, si bien no sucede lo mismo con la formación en cultura general e historia.

Durante la década del setenta, el estilo de actuación stanislavskiano seguiría consolidándose como técnica dominante. En 1970, Lee Strasberg visitó la Argentina y realizó algunos cursos, trayendo su versión del método Stanislavski, que era la que enseñaba en el Actors Studio a los actores de Hollywood y que otorgaba una mayor importancia que Stanislavski y el modo en que sus enseñanzas se practicaban en la época en Buenos Aires a la memoria emotiva.[5] Como ha señalado Karina Mauro, estos cursos tendrían una profunda influencia en algunos de los principales maestros de la época, como Augusto Fernandes y Carlos Gandolfo (291). Ese mismo año, 1970, Agustín Alezzo dirige a Alfredo Alcón en *Romance de lobos,* en el Teatro San Martín, una de las piezas que consagraría a este maestro, atrayendo muchos alumnos a su escuela, como él mismo ha afirmado. Como se ha explicado, Hedy Crilla sería la fundadora de un linaje de maestros que se prolonga hasta el presente. Así, durante generaciones, algunos estudiantes se formarían circulando entre las escuelas de los maestros de mayor renombre de este linaje. Asimismo, el haberse formado con uno de estos maestros era suficiente para

actuar en las obras de cualquiera de los otros, ya que el estilo que enseñaban era esencialmente el mismo. En el esquema aquí abajo se pueden ver los principales maestros activos de este linaje hacia mediados de la década del 70.



Los maestros activos en Buenos Aires del linaje iniciado por Hedy Crilla hacia 1975. Las flechas señalan con quién se formó cada maestro. Aquellos que se encuentran al interior del círculo central son los maestros más renombrados de este linaje, es decir, quienes, en la época, atraían a un mayor número de estudiantes.

Ya desde principios de la década del setenta, la violencia política y la represión estatal y paraestatal obligaron a varios maestros a abandonar el país. Juan Carlos Gené se exilió a Venezuela y Oscar Fessler a Costa Rica, donde continuaría su tarea. Fernandes, que se encontraba de gira en Alemania, prefirió no regresar, avisado por Alezzo de que se encontraba en una lista negra (Risetti 162). También deberían exiliarse aquellos actores que se habían volcado hacia un teatro militante, como Norman Briski, que se encontraba participando del Grupo Octubre que realizaba un teatro denominado "agit-prop", de agitación y propaganda.

Los gobiernos militares de Juan Carlos Onganía y sus sucesores (1966-1973) y el autodenominado Proceso de Organización Nacional (1976-1983) intervendrían o cerrarían, en diferentes períodos, la Escuela Nacional de Arte Dramático.[6] Probablemente también por esta razón y por las listas negras y otras formas de persecución ideológica por parte del Estado, los maestros prefirieron recluirse y seguir dando clases en sus escuelas y estudios privados, lo que continuaron haciendo durante estos períodos dictatoriales.

La proliferación de estilos de actuación en Buenos Aires

Si bien las técnicas stanislavskianas eran dominantes en los estudios de actuación en estos años, es preciso llamar la atención sobre la experiencia

de Alberto Ure. Ure se había formado en Buenos Aires en 1966 y 1967 con Carlos Gandolfo, de quien también fue asistente de dirección. En 1969 había viajado a Nueva York, donde entró en contacto con varios grupos teatrales de la época. Karina Mauro sostiene que fue principalmente la influencia del Open Theatre, un grupo de teatro experimental activo entre 1963 y 1973, liderado por Joseph Chaikin, que lo llevaría a probar una serie de técnicas pedagógicas diferentes al psicologicismo stanislavskiano. Además, Ure retoma de Chaikin la necesidad de recuperar la propia cultura nacional (375). Ure se interesará particularmente por la tradición y las técnicas de los actores populares argentinos, que en esos años habían sido dejados de lado y marginados por el teatro stanislavskiano. A principios de los setenta, Ure se encontraba dando clases en Buenos Aires. En 1976, dirigió *Sucede lo que pasa*, de Griselda Gambaro, y empezó a ensayar *Telarañas*, obra escrita y actuada por Eduardo Pavlovsky. Esta obra se estrenó en 1977, pero fue suspendida por amenazas de funcionarios del gobierno de facto y Pavlovsky acabó exiliándose. Una particular repercusión tendrían, luego de la vuelta de la democracia, sus ensayos abiertos de *Puesta en claro* en 1986, de Griselda Gambaro, y en donde actuaba Cristina Banegas. Banegas, por su parte, fundaría en 1985 su estudio de actuación El Excéntrico de la 18*,* donde en 1986 se estrenaría *El padre* de August Strindberg, con dirección de Ure y actuación de esta actriz.

En 1981 se realizó Teatro Abierto, una convocatoria a veinte dramaturgos argentinos a que presentaran veinte obras cortas, que serían estrenadas la misma semana. Teatro Abierto sería un emblema de la oposición cultural a la dictadura. Con la vuelta de la democracia, regresarían también varios actores o directores que se habían estado formando en el exterior, trayendo consigo nuevas miradas de la actuación. Raúl Serrano, luego de formarse en Rumania, se instaló en Buenos Aires y fundó, en 1981, la Escuela de Teatro de Buenos Aires, donde comenzó a enseñar lo que denominó el método de las acciones físicas de Stanislavski.

Como veremos, durante los años ochenta y noventa, la hegemonía de la enseñanza de la actuación en clave stanislavskiana, tal como había sido entendida en los sesenta y setenta, sería reemplazada por una variedad de estilos de actuación. La vuelta de la democracia en 1983, y el regreso de muchos actores que habían estado exiliados, o que se habían estado formando en el exterior con diferentes maestros y en diferentes estilos de actuación, tuvieron una gran influencia en este fenómeno. Además, el retorno de la libertad de expresión y el freno a la represión en contra de quienes producían cultura, y que durante la dictadura habían tenido que replegarse y reducir su exposi-

ción pública, permitiría un nuevo florecimiento cultural y el desarrollo y la visibilización de nuevas formas de expresión.

La técnica que mayor visibilidad ganó en la llamada "primavera democrática" fue el clown. Como ha señalado Beatriz Trastoy, proliferaron nuevos grupos o artistas individuales que hicieron presentaciones en espacios no convencionales como plazas y discotecas (95). Las clases de clown, como la escuela de Mimo de Ángel Elizondo —quien se había formado a principios de la década del sesenta con Etienne Decroux y Jacques Lecoq y estaba dando clases en Buenos Aires desde 1964— y las clases de Raquel Sokolowicz y Cristina Moreira formarían a muchos de los artistas del *under.* Moreira, que a mediados de la década del ochenta acababa de regresar de Francia donde había estudiado con Philippe Gaullier, discípulo directo de Lecoq, tuvo entre sus alumnos a Cristina Martí, Batato Barea, Guillermo Angelleli y Claudio Gallardou. Estos y otros estudiantes, que se habían formado originalmente con algunos de los principales maestros del circuito realista, comenzarían a estudiar y practicar una actuación clownesca. Particularmente interesante sería el caso de Angelleli, que luego de formarse en un estilo stanislavskiano, se formaría en clown con Cristina Moreira —participando en el *Clú del clown* junto a Batato, Martí y otros. A partir de 1986, Angelleli realizó varios viajes a Dinamarca, donde se formó con Iben Nagel Rassmusen, discípula de Eugenio Barba, fundador del Odin Teatret. Paralelamente, Angelleli comenzó a dar clases de teatro, influido por muchas de las técnicas del Odin Teatret, por lo que su nombre comenzaría a estar asociado a este estilo de actuación. En el presente, Angelleli es reconocido por los estudiantes de actuación como el principal referente de la Antropología Teatral en Buenos Aires.

Batato, Martí, Angelelli y Gallardou serían, junto a Tortonese, Urdapilleta, Gabín y muchos otros, las figuras centrales de lo que en esos años se llamaría el *under,* esos eventos de difícil clasificación en antros porteños como el Parakultural, Cemento y el Centro Cultural Ricardo Rojas. Sin embargo, los actores del *under* no daban clases de actuación en esa época. En cambio, la escuela que cobraría relevancia y atraería a muchos de los estudiantes que habían quedado fascinados por el *under* sería el Sportivo Teatral*,* cuyo director en 1981 fue Ricardo Bartís. En 1989, Bartís estrenó como director *Postales argentinas*, con actuaciones de, entre otros, Pompeyo Audivert y María José Gabín*. Postales argentinas* tuvo una gran repercusión en el público y en particular entre los jóvenes estudiantes de actuación que habían quedado fascinados con lo que sucedía en el *under*; era muy diferente del estilo de actuación en que enseñaban los maestros formados en la tradición

stanislavskiana. Muchos de quienes estaban fascinados con el *under* iban a estudiar con Bartís, ya que encontraban una similitud entre la puesta de *Postales argentina* y lo que pasaba en el *under* y porque la mayoría de los maestros del *under* no daban clases de actuación. Así, al igual que con las primeras obras de Crilla, *Postales argentinas* consagró a Bartís como director y atrajo una buena cantidad de alumnos a su estudio. A su vez, a partir de 1990, Pompeyo Audivert —que también actuaría en la siguiente obra dirigida por Bartís, *Hamlet o la guerra de los teatros*—, fundaría su propio estudio de actuación, El Cuervo, donde da clases hasta el presente.

Si las técnicas de Stanislavski habían irrumpido en un universo teatral en el que el interés por la formación todavía no se había desarrollado, la situación hacia finales de los ochenta y durante la década de los noventa era diferente. Como acabamos de ver, la vuelta a la democracia había traído una nueva ola de maestros que enseñarían en los más diversos estilos de actuación: Raúl Serrano, que sería asociado al método de las acciones físicas; maestras como Moreira y Sokolowicz, que enseñaban clown; Angelleli, que comenzó a enseñar en un estilo similar al de la Antropología Teatral del Odin Teatret; y Bartís o Audivert, que enseñarían en un estilo que luego sería denominado "teatro de estados". Así, diferentes maestros empezarían a estar identificados con distintos estilos, que serían reconocibles en las actuaciones de los actores que trabajaban en sus obras, y que muchas veces se habían formado con ellos.

Enseñar y producir teatro alternativo a principios del siglo XXI

Durante la década del noventa, y con más fuerza a partir de la primera década de este siglo, los talleres de actuación privados de los estilos de actuación más variados se multiplicaron exponencialmente en Buenos Aires. Muchos de ellos son dirigidos por maestros que son ex alumnos de algunos de los maestros que fueron mencionados hasta aquí, si bien hay muchos otros. Además, la mayoría de estos estudios son también teatros u ofrecen de manera esporádica algún tipo de espectáculo para público. Algunos de estos teatros funcionan sin estar habilitados y con poca difusión, ya que, después de la tragedia de Cromagnon, ocurrida en diciembre de 2004, las exigencias y trámites burocráticos para habilitar una sala de teatro se volvieron sumamente rigurosas y de difícil o imposible cumplimiento para muchos de estos espacios.[7]

Sergio Spinella ha señalado la importancia de ciertas políticas públicas en la multiplicación de salas y espectáculos, 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),

esta última de la Ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, Spinella señala que este fenómeno no es suficiente para explicar este fenómeno (8). Asimismo, es preciso aclarar que estos subsidios solo alcanzan a una minoría de salas y que la suma otorgada no suele alcanzar para pagar el alquiler de los establecimientos. Los ingresos representados por los espectáculos tampoco son en la gran mayoría de los casos el sustento económico. Aunque una minoría de teatros alternativos ha conseguido una visibilidad y un ingreso considerable de taquilla o ha desarrollado pequeños emprendimientos como cafés o restaurantes, la gran mayoría de los teatros se siguen sustentando económicamente, en primer lugar, de las clases de teatro que se ofrecen durante la semana. Así, desde una perspectiva económica, y como se señaló en los apartados anteriores, las obras de teatro no importan tanto en su retorno económico como en la visibilidad que otorgan a uno u otro director o directora, actor o actriz.

Una breve comparación de este caso con el modo en que funcionan las clases de danza sabar en Nueva York nos permitirá terminar de entender un aspecto central del modo en que la producción de obras y la formación de actores están profundamente entrelazados en el caso porteño. En un interesantísimo estudio sobre el aprendizaje de la danza sabar en Dakar y en Nueva York, la antropóloga Eleni Bizas muestra que las clases de danza sabar tienden a estandarizarse, sobre todo en lo que respecta a la forma de enseñanza. Esta forma de enseñanza está ligada a la trayectoria de las maestras, que antes de estudiar sabar estudiaron ballet, y suele consistir en integrar los movimientos que se van aprendiendo en coreografías (65). Según Bizas, los maestros son evaluados por sus alumnos en tanto se adaptan o no a las expectativas de los alumnos, por lo que los maestros no tienen mucho margen para alejarse de este modo de enseñanza. El caso de la actuación en Buenos Aires muestra una situación bastante diferente, si no opuesta. Aquí, el mercado de las clases de teatro no ha tendido a una estandarización como en el caso que describe Bizas, sino que cada maestro se destaca por enseñar en un estilo de actuación distintivo. Es justamente a partir de las obras de teatro que estos directores realizan que cada estilo de actuación cobra visibilidad entre los estudiantes de actuación.

A través de esta forma de organización en teatros que son también escuelas cristalizó, en parte, el ideal original del teatro independiente. En el presente, esta forma de organización permite la dedicación a tiempo completo de los maestros y directores para enseñar y actuar y/o dirigir obras. Además, permite el sostenimiento de espacios que son también el lugar en donde estudiantes de actuación se conocen, establecen amistades y grupos de trabajo y ensayan y

preparan obras, en muchos casos disponiendo gratuitamente del uso del lugar y ensayando durante períodos mucho más largos que los que usualmente se dedican a la preparación de una obra de teatro comercial.

Como se ha dicho, en muchos casos los estudiantes aspiran a ser llamados y dirigidos por sus maestros en sus obras de teatro. Pero también, a partir de la década del noventa empezaron a cobrar mayor importancia los grupos que se organizan —no necesariamente en torno al maestro— y ensayan obras (Bayardo 169). En algunos casos, estos grupos acaban fundando espacios o salas de teatro. Por una confluencia de factores empieza a predominar una nueva lógica en la que ya no se aspira a conseguir un teatro en el que mostrar las obras y ser reconocido por las grandes instituciones de manera directa; en cambio, se crean salas, se produce una obra y se busca atraer público. Si las obras tienen éxito, eso puede volver conocida la sala y/o a su director o directora y a alguno de sus actores o actrices que destaquen por su trabajo. Si bien esta lógica ya había comenzado a instalarse durante la década del noventa, la expansión del internet —y en particular sitios como www.alternativateatral.com— y las redes sociales en la primera y segunda década de este siglo cumplieron un rol importante en este fenómeno, en tanto existen nuevos canales para publicitar y atraer un público a una sala teatral hasta entonces completamente desconocida (Pererneau). Es a través de este proceso que muchos de los grupos de estudiantes formados en algunos teatros acabarían formando sus propios espacios y salas de teatro. El caso de Timbre 4 en Boedo, dirigido por Claudio Tolcachir y su grupo —amigos, que a su vez se habían conocido en Andamio 90, la escuela formada por Alejandra Boero—, constituye un caso paradigmático en este sentido. Boedo es un barrio de clase media que se encuentra en el sur de la Ciudad de Buenos Aires, una zona alejada de los barrios donde se encuentran la mayoría de los teatros alterativos de la Ciudad. El grupo liderado por Tolcachir fundó el teatro, comenzó a dar clases, organizó una primera obra y empezó a difundirla. El teatro, en ese entonces, era una pequeña sala, en el departamento "4" de un antiguo PH porteño. La obra tuvo tal repercusión que este teatro se convirtió en un referente insoslayable del teatro alternativo en Buenos Aires. Asimismo, el director de la obra y maestro de actores, Claudio Tolcachir, obtuvo gran renombre por su primera obra, *La omisión de la familia Coleman*, y por las siguientes que dirigió, convirtiéndose en el referente de lo que también sería una de las escuelas de teatro privadas con mayor convocatoria de la Ciudad (se conoce con el mismo nombre y se ubica en el mismo lugar que el teatro "Timbre 4").

Palabras finales

Hacia principios de este siglo, en Buenos Aires en 1966 y 1967 se terminó de consolidar esta lógica de teatros-escuelas y directores-maestros, que había comenzado de manera incipiente con el creciente interés por la formación de actores en la década del 60 del siglo XX. Esta modalidad se basa en una lógica en la que la formación de actores y la producción de obras alternativas están íntimamente ligadas. Los maestros forman actores en un estilo particular y luego dirigen obras que descansan en buena medida en esos actores formados de ese modo. A su vez, las obras que se hacen no son necesariamente rentables ni permiten sostener estos teatros por sí solas, pero contribuyen a generar un renombre del maestro director, vinculado a una forma particular de actuar, aquella que llevan a cabo los actores formados por él o ella.

Como se ha buscado mostrar, esta lógica de formación de actores y producción de obras depende de una larga historia que se remonta al menos a los inicios del teatro independiente. En este trabajo, se ha puesto el énfasis en tres períodos cruciales para la consolidación de esta lógica. En primer lugar, el teatro independiente, que creó una ética y una épica de trabajo. En segundo lugar, el creciente interés por la formación de actores a partir del éxito del sistema Stanislavski tal como lo implementaron Crilla y sus alumnos. Finalmente, la proliferación de estilos de actuación hacia finales de siglo pasado y principios del presente y la consolidación de una lógica de escuelas-teatros sostenidos en las clases, pero cuyos maestros adquieren visibilidad entre sus potenciales estudiantes a partir de las obras que dirigen, las que muestran, en la práctica, los resultados y el tipo de actuación que se puede alcanzar entrenando con ellos.

UNAM, Centro de Investigaciones sobre América del Norte

Becario del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, asesorado por el Dr. Alejandro Mercado Celis.

Notas

1 Estas cifras provienen de las estadísticas de la página web www.alternativateatral.com. Si bien estas estadísticas se basan en información suministrada por los mismos espacios teatrales de manera voluntaria y no en un procedimiento sistemático, hay motivos para pensar que la cifra subestima el número total de espectáculos que se producen en la Ciudad. Esto se debe a que muchos espectáculos se hacen en lugares que no están habilitados por el Gobierno de la Ciudad, y prefieren no difundir sus eventos en

páginas con tanta visibilidad, limitando su difusión a redes sociales con perfiles cerrados u otras formas de difusión en el barrio en el que se encuentran.

2 A lo largo de este artículo se utiliza el término teatro alternativo para referir a una forma de producir y hacer teatro, unas salas y unos espacios diferentes de los teatros y las formas de producción comerciales y estatales, lo que no excluye que existan vínculos entre unos y otros. En ciertos períodos, algunos de los teatros comprendidos por esta definición amplia también están comprendidos en una definición más específica, como el teatro independiente (entre 1930 y 1960) o el *under* (en la década de 1980). Justamente se utiliza el término teatro alternativo para no superponerse con esas palabras que remiten a períodos históricos específicos y poder a su vez referir de manera transversal —aunque sin perder las especificidades de cada período— a un teatro que, de diferentes modos y con diferentes objetivos, buscó no depender del éxito de taquilla como único modo de sustento económico, lo que le permitió proponerse objetivos distintos a los del teatro comercial.

3 El término estilo es empleado de modo similar al modo en que Kaeppler utiliza este concepto. Esta antropóloga define la noción de estilo, para el estudio de la danza, 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" (103). Al poner el énfasis en el aprendizaje de actuación y la producción de obras, el concepto de estilo es retomado aquí en relación a los modos a través de los cuales los estudiantes se van formando en una forma determinada de actuar o representar, pero también, en toda una sensibilidad.

4 Estos grupos ensayan en las escuelas de sus maestros, que en general no les cobran, o en centros o casas culturales, que entre distintos talleres de distintas disciplinas y artes suelen ofrecer, también, alquilar por hora una sala para ensayar.

5 La noción de memoria emotiva, empleada en la actuación a partir de Stanislavski, remite a la posibilidad del actor de trabajar con elementos de su autobiografía para inducirse en estados emocionales.

6 El Conservatorio Nacional de Artes Dramáticas, fundado en 1957 por Cunill Cabanellas, como ya se mencionó, cambió de nombre varias veces, lo que puede resultar confuso para los lectores. Si bien la historia de esta institución no se encuentra escrita, el Conservatorio se llamaba Escuela Nacional de Arte Dramático hacia principios de la década del setenta. En 1996, pasó a formar parte del Instituto Universitario Nacional de las Artes (IUNA), que agrupó a varios institutos de artes. Finalmente, en 2014, el Congreso aprobó la ley que convirtió al IUNA en la Universidad Nacional de Artes (UNA). Su sede principal se encuentra, desde 1957, en la calle French, actualmente la sede principal del Departamento de Artes Dramáticas "Cunill Cabanellas" de la UNA.

7 Se conoce la tragedia de Cromagnon como el incendio que ocurrió en un establecimiento con este nombre durante el recital de la banda de rock Callejeros en diciembre de 2004, y en el que murieron 194 jóvenes, en buena medida porque las condiciones de seguridad no estaban dadas, a pesar de que el lugar estaba habilitado. A partir de entonces, el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires impulsó una política estricta para otorgar habilitaciones y realizó una clausura sistemática de lugares que no cumplían los requisitos. Muchos teatros tratan durante años de conseguir una habilitación, realizando remodelaciones y adaptaciones que nunca parecen ser suficientes para los inspectores. Asimismo, en los últimos años surgieron colectivos como MECA (Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos) para pedir una Ley de Centros Culturales que cree una figura jurídica para algunos lugares cuyas actividades no están contempladas por la legislación existente, lo que torna muy difícil las habilitaciones.

Trabajos citados

Battezzati, Santiago. "Formarse al interior de un linaje: el caso de los estudiantes de teatro del circuito realista en Buenos Aires". *Revista Etnográfica,* 2019. En prensa.

Bayardo, Rubens. *El teatro "off corrientes": ¿Una alternativa estético-cultural?* Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997.

Bizas, Eleni. *Learning Senegalese Sabar: Dancers and Embodiment in New York and Dakar.* Berghahn Books, 2014.

Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Biblos, 2012.

Fukelman, María. *El concepto de "teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2017.

Halfon, Mercedes. "El héroe de las tablas". *Página/12*, 28 mayo 2017.

Kaeppler, Adrienne. "La danza y el concepto de estilo". *Desacatos*, no. 12, 2003, pp. 93-104.

Mauro, Karina. *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011.

Pererneau, Marcos. "Panorama del arte contemporáneo argentino: teatro". *Nadie duerma: Revista del foro analítico del Río de la Plata*, 6 jun. 2016.

Ramonet, Conrado. *Antonio Cunill Cabanellas (Un hombre de teatro).* Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1996.

Risetti, Ricardo. *Memorias del Teatro Independiente Argentino 1930-1970.* Corregidor, 2004.

Roca, Cora. *Hedy Crilla. La palabra en acción*. INT, 1998.

Spinella, Sergio. "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, 2011.

Tirri, Néstor. *Realismo y teatro argentino*. La Bastilla, 1973.

Trastoy, Beatríz. "En torno a la renovación teatral argentina de los años '80". *Latin American Theatre Review,* vol. 24, no. 2, 1991, pp. 93-100.

Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Península, 1984.