

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 13, Núm. 22**

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana  
Centro de Estudios, Creación y  
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative  
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0  
Internacional.



## Entre el método y el laboratorio: el *ethos* en la formación de actrices/actores en la tradición teatral mendocina

Marina L. Sarale\*

\* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y  
Técnicas, Argentina.

*e-mail*: msaralellaver@gmail.com

*ORCID*: <https://orcid.org/0000-0001-6013-7218>

**Recibido:** 15 de marzo de 2022

**Aceptado:** 04 de mayo de 2022

**Doi:** <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2722>

## Entre el método y el laboratorio: el *ethos* en la formación de actrices/actores en la tradición teatral mendocina

### *Resumen*

El presente trabajo pretende identificar, a través de dos momentos históricos, cómo se configura el *ethos* en la formación de actrices y actores de la Ciudad de Mendoza, Argentina. Siguiendo a Judith Butler, se advierten las relaciones entre ética y disciplina como formas de reconocimiento sobre la base de una noción singular de ética surgida a mediados del siglo pasado y rearticulada en la década de los 90. Lo que moviliza a este estudio son el presente y las acciones, individuales y colectivas, que ponen en evidencia modos de relaciones atravesadas por la violencia en distintos ámbitos de la sociedad. Ante esto, se hace necesario pensar de dónde vienen las y los sujetos para imaginar hacia dónde quieren ir dentro de una práctica regulada, como es el teatro, que configura cuerpos y subjetividades.

*Palabras clave:* ética; disciplina; entrenamiento; antropología teatral; Argentina.

## Between the Method and the Laboratory: *Ethos* in the Training of the Actors in the Theatrical Tradition of Mendoza

### *Abstract*

This paper aims to identify, through two historical moments, how *ethos* is configured in the training of actors in the City of Argentina. Following Judith Butler, the relations between ethics and discipline are considered as forms of reconnaissance, on the base of a particular notion of ethics which emerged in the middle of the last century and rearticulated in the 1990s. The study is mobilized by the present circumstance, as well as by the individual and collective actions that put in evidence different ways of violent relations through different social arenas. Because of this, it becomes necessary to think where do the subjects come from, in order to imagine where they want to go in the context of theatre as a regulated praxis that configures bodies and subjectivities.

*Keywords:* ethics; discipline; training; theatre anthropology; Argentina.

---

---

## Entre el método y el laboratorio: el *ethos* en la formación de actrices/actores en la tradición teatral mendocina

**E**n los últimos años, dentro del ámbito de las artes escénicas, se producen encuentros y reuniones de mujeres y disidencias sexuales ante la urgencia de repensar roles y revisar experiencias a la luz de la movilización popular en reclamo por los femicidios y crímenes de odio contra el colectivo LGBTIQ+. Desde el surgimiento del Colectivo Ni Una Menos en 2015 y la convocatoria de la Campaña Nacional por el Aborto Legal Seguro y Gratuito en 2018, hasta las denuncias que tuvieron alcance nacional, como la intervención de Actrices Argentinas en el caso Juan Darthés o los escraches producidos a nivel local contra referentes –directores o docentes– de teatro, se producen encuentros en asambleas que, en el caso mendocino, no logran sostenerse más allá de las coyunturas. Si bien esta serie de procesos, que pusieron en evidencia la violencia y los abusos ejercidos dentro de los espacios institucionales vinculados al teatro y tuvieron algunos efectos “reparadores” en tanto se tomaron medidas de cuidado y protección de las víctimas, aún quedan pendientes algunas reflexiones sobre los modos en que se manifiestan y reproducen esas violencias que hoy podemos identificar como tales.

Repensar los términos éticos sobre los que se funda nuestro teatro es figurar un horizonte donde se puedan redistribuir los roles y quizás desarticular las jerarquías y los pactos que se restituyen cada vez que el marco de acción se recompone, porque una de las cosas que advertimos es que dichas violencias no se restringen solamente a una cuestión de género, sino a la repetición de hábitos y conductas dentro de una estructura singular. Para ello, nos parece productiva la vía de la revisión histórica, para pensar-nos y narrar-nos en situaciones donde no sólo caben nombres propios sino, sobre todo, marcas y huellas de la experiencia en los cuerpos. Volver a pensar de dónde venimos e imaginar hacia dónde

queremos ir puede ser el intento de una acción reparadora de las violencias con las que convivimos a diario.

Las preguntas que movilizan este trabajo se orientan a pensar las relaciones con las técnicas de entrenamiento en actuación y con quienes las imparten. ¿Qué convenciones constitutivas de la actividad se encubren en favor de la vigencia de algunos maestros? Detrás de los maestros, ¿qué referencias hay, qué linajes, qué tradiciones, qué pactos?, ¿cuál es la promesa del entrenamiento?, ¿qué tutela la relación maestro-discípulo? Para dilucidar estos interrogantes vamos a estructurar el trabajo a partir de la noción de *marco* que propone Judith Butler. La idea es comenzar con una breve reconstrucción genealógica para observar la configuración de marcos que ponen en evidencia el funcionamiento de normas que rigen lo perceptible dentro del ámbito escénico.

El concepto de marco nos permite advertir cómo funcionan las normas de reconocimiento, dentro de un ámbito regulado como es el teatro, y advertir en qué medida están distribuidas de manera diferencial. “Enmarcar” una serie de hechos y presentar una acción posibilita el alcance de una conclusión interpretativa que pone en evidencia el esquema de inteligibilidad que lo rige. Tales esquemas establecen los términos, las convenciones y las normas que preceden al acto, la práctica o el escenario de reconocimiento y crean las condiciones de reconocibilidad (Canseco 52-56). No obstante, cabe considerar que el marco no es fijo ni estable, sino que tiende a autorromperse, y esta acción “se convierte en parte de su propia definición, lo cual nos lleva a entender tanto la eficacia del marco como su vulnerabilidad a la inversión, la subversión e incluso su instrumentalización crítica” (Butler 26). Además, el marco soporta tanto el recorte como también aquello que lo excede, el fuera de campo, el límite o el exceso de sí mismo. Para Butler, este alcance pone en evidencia, también, la autoridad que controla la instrumentalización del marco, así como la capacidad de producir otras formas de aprehensión de los mismos. Lo cual nos permite indagar, ante una situación específica de ruptura del marco, si estamos ante una instrumentalización crítica o ante la preservación de gestos conservadores.

La vida siempre surge y se sostiene en el marco de unas condiciones de vida [...] y dichos marcos no sólo estructuran la manera como llegamos a conocer e identificar la vida, sino que, además, constituyen unas condiciones sostenedoras para esa misma vida. Las condiciones tienen que ser sostenidas, lo que significa que existen no sólo como entidades estáticas, sino también como instituciones y relaciones sociales reproducibles (Butler 43-44).

Por tal motivo, la ruptura del marco da lugar a la política y, con ello, al cuestionamiento del funcionamiento normativo. Así también, su operatividad nos permite observar la distribu-

ción diferencial de la precariedad, en tanto condición ontológica, y de la precariedad como condición políticamente inducida a la vulnerabilidad de las condiciones de vida. Como se ve, este tipo de análisis funciona como una especie de caja china en la cual un elemento nos abre espacio hacia el otro, es decir, el marco nos posibilita identificar las normas; éstas, los esquemas de inteligibilidad, y estos últimos, los modos de reconocimiento.

### **Marco I: La estructuración ética de una praxis**

En la década de los 50 se instaura en Mendoza un marco normativo que regula las prácticas escénicas y los espacios pedagógicos de enseñanza de actuación. La llegada de la directora y docente ucraniana Galina Tolmacheva, para fundar la Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional de Cuyo, y la consolidación del Teatro Independiente de influencia porteña configuran un esquema de trabajo signado bajo lo que se conoce como la ética de Stanislavski. Dicha ética es creada en 1908, en un momento en que prevalecen los “malos hábitos” en el teatro de Moscú, y publicada finalmente en 1944 (Tolmacheva, “La ética...” 100-102). La pedagoga ucraniana la traduce y divulga en Mendoza como un sistema de reglas que se deben cumplir para permanecer en los espacios de aprendizaje y creación. Cabe decir que para la Universidad Nacional de Cuyo, en aquel momento, era primordial la formación de sujetos desde una conducta ética en el campo del teatro (*Boletín* 12). La ética de Stanislavski, mediada por Tolmacheva, tiene como finalidad otorgarles reconocimiento a los estudiantes como personas éticamente responsables, capaces de producir obras que se encuentren a la altura de tales principios, pues prevalece la idea de que la creación artística depende de la ética (Tolmacheva, “La ética...” 100-102).

En *Ética y creación del actor. Un ensayo sobre la ética* de Stanislavsky, libro publicado por la Universidad Nacional de Cuyo en 1951, Tolmacheva retoma el borrador de Stanislavski, lo traduce y lo comenta agregando su propia visión sobre lo que considera que debe ser el buen teatro. En el ensayo se ilustran ejemplos para alcanzar el “teatro de arte”: un teatro culto, de repertorio nacional y universal, en férrea oposición a cualquier expresión popular y comercial. En él, observamos comentarios referidos a la puntualidad, la concentración, la disciplina, el buen clima de trabajo, la importancia del ensayo, el trabajo en casa, así como también la condena a la falsa bohemia, a los empresarios y al divismo. Los términos en que se plantea lo correcto y lo incorrecto se debaten entre “el Templo de Talía” o la “Feria de Vanidades”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Para un análisis más detallado sobre el tema, ver: Sarale, Marina. “La ética en Galina Tolmacheva: el pasaje del ‘sí mismo’ a la construcción de la autoridad”. *Telón de Fondo*, núm. 30, 2019, 91-103 pp.

Casi medio siglo ha pasado desde que Stanislavsky escribió su artículo sobre la Ética. ¿Se atreverán los actores de la abrumadora mayoría de los teatros contemporáneos a afirmar, con el corazón en la mano, que la vida entre bastidores ha cambiado de entonces a ahora, que las revelaciones y directivas de Stanislavsky ya son arcaicas, que su ética ya se ha hecho innecesaria por haberse convertido en el abecé de todos los teatros más o menos serios? No, no se atreverán a hacerlo, pues, desgraciadamente, todos los vicios y defectos de la vida íntima del teatro se han conservado intactos, y siguen convirtiendo hoy como ayer al Templo de Talía en una verdadera Feria de Vanidades. Más aún: debemos constatar que la Ética de Stanislavsky, ese auténtico sacerdote del arte teatral, es quizá hoy día más necesaria que nunca, y que sólo yendo por el camino que él indicó podrá llegarse a curar al teatro, sacándolo del estado crítico en que vive desde siglos y siglos sin dar signos de restablecimiento (Tolmacheva, *Ética y creación* 19).

Coherente con el clima epocal de cierta cultura intelectual en la que se inscribe también el proyecto del Teatro Independiente, se rechazan las expresiones populares y se valora sobremanera la alta cultura universal. En ambos proyectos prevalece la idea de ilustrar o iluminar al pueblo con un conocimiento que le permita emanciparse a través del arte. Para alcanzar tales objetivos, Tolmacheva pone el foco en la estructura interna de la práctica teatral para jerarquizar el lugar de los directores o maestros haciendo hincapié en la conducta de actores y actrices que, a su juicio, son la causa de los vicios y los defectos que perjudican la actividad. Su manera de ejercer la docencia es muy particular en la medida que supone un proceso individual con cada estudiante. Su forma de trabajo parte de un conocimiento profundo de la obra dramática a representar, es decir, un trabajo sobre el texto y su declamación, para luego pasar a la acción y buscar, por ese intermedio, lo que ella llamaba la transfiguración del personaje con el actor o actriz. Esta modalidad enfatiza la relación Maestro-discípulo.

En esta suerte de manual de buenas prácticas observamos que la dimensión ética excede los límites de lo profesional y se dispone a intervenir en la vida misma, porque la garantía del buen arte no depende sólo de las obras seleccionadas o de sus puestas en escena, sino de la estatura moral de quienes las ejecutan. En este sentido, lo que se pone en juego es un problema de marcos y referencias que, por un lado, determina una forma de hacer y, por el otro, configura quiénes pueden ejecutar esas prácticas y quiénes no.

Stanislavsky sustituye la moral religiosa, perdida en el teatro tiempo ha, por una ética artística y, examinando el hormiguero teatral bajo su lupa y manejando una argumentación sencillísima, demuestra que la ética de los trabajadores servidores

del Arte teatral está íntimamente ligada a su creación e influye directamente sobre su calidad, pues la amoralidad que reina en los teatros –cualquiera que fuere su aspecto– carcome y termina por destruir no solamente a ciertos artistas aislados, sino a la colectividad toda, al viviente organismo teatral, creador y exponente del arte dramático (17-18).

La idea de “ética artística”, entonces, supone una relación directa, una garantía, entre el buen comportamiento y la calidad artística, pero el problema con esta noción es que si bien pretende, en su principio, una autorregulación del comportamiento (el “Comienza contigo mismo” de Stanislavski), es finalmente el director o “cabeza de grupo” quien imparte e instituye el marco normativo que regula la permanencia o la expulsión en el grupo; es decir, es el director el que articula y media las dos dimensiones que se ponen en juego. Esto trae como consecuencia la consolidación de un modelo de producción que determina dos figuras complementarias entre sí: la del director escénico y la del maestro de actuación, quienes tienen la potestad de ejercer poder sobre los integrantes de los grupos a su cargo.

### *La relación Maestro-discípulx<sup>2</sup>*

Antes de continuar es necesario considerar una de las vías quizás más prolíficas de aplicación de este modo singular de ética, que se da a través de la relación Maestro-discípulx. De entrada, dicha relación supone una elección del primero sobre el segundo: el Maestro orienta al discípulx no sólo en un saber particular, sino sobre todo en la configuración de *sí mismo*. Bárcena Orbe, para analizar esta relación, parte de

un encuentro inscrito en un determinado espacio físico e institucional que propicia un lazo físico que deviene también un lazo espiritual. Se trata de una relación elegida (y de filiación) que compone una trama en la que hay lugar tanto para la seducción legítima (incluso erótica, ya veremos en qué sentido) como para la traición

---

<sup>2</sup> Elijo utilizar el masculino para referirme al *Maestro* porque considero que es una figura históricamente reconocida y legitimada en varones cis, y sus prácticas se inscriben dentro de lógicas patriarcales que hacen uso de ciertas violencias específicas. En el caso excepcional de Galina Tolmacheva, su manera de alcanzar legitimidad, al igual que otras mujeres y disidencias en su época, fue a través de la reproducción de ciertas acciones autorizadas por esta figura. En contraposición, utilizo *discípulx* porque la considero una figura móvil, que no siempre cumple con convertirse en Maestro.

---

declarada: maestros que traicionan a sus discípulos y discípulos que traicionan a sus maestros (18).

Para el caso que venimos analizando, dice al respecto Nina Cortese<sup>3</sup> que Tolmacheva “no era una profesora, era ‘un maestro’. No se trataba de que aprendiéramos un oficio [...]. La suya era una escuela de vida que abarcaba nuestro ser íntegro y nos hacía responsables de nuestra existencia” (50). Para la “discípula” de la pedagoga rusa, la base del método de su “maestro” era crecer como persona.<sup>4</sup> Ahora bien: ¿cuál es la medida que determina qué es ético en una relación de esta naturaleza? La ética no responde a un conjunto normativo, “es un hacer que manifiesta y condiciona la consideración que cada individuo tiene de los otros individuos en cuanto sujetos de derechos y de afectos” (Sánchez 10). Sin embargo, en el caso de Tolmacheva, su entendimiento de la ética tiene rasgos próximos a la instauración de un orden normativo, un reglamento, impartido por una figura de autoridad donde “para llegar a ser un buen actor, es necesario crecer como persona: nadie creará en sus palabras si adivina que tiene ante sí a un canalla o a un pícaro” (Tolmacheva, cit. en Cortese 28).

A consecuencia de ello, en nombre de la ética se arriba a un disciplinamiento del saber, a la imposición de un código moral, ligado a la constitución social de los sujetos. En tal sentido, Jack Halberstam remite a Foucault para pensar alternativas críticas a esta forma de poder, en el sistema universitario, cuando propone la búsqueda de un nuevo derecho que sea antidisciplinario y esté liberado del principio de soberanía (23). En el marco que nos convoca, el lugar de Maestro supone, desde el inicio, una relación de poder, una jerarquía, en la medida que esta figura es portadora de un saber específico dentro de una comunidad, pero también, además, con atributos de poseer una sabiduría trascendental que se preserva inalterada a pesar de los cambios históricos, culturales e institucionales que atraviesan los ámbitos pedagógicos dentro del campo del arte. Este conjunto de cualidades influye en la distribución y aplicación de la norma, a través de tareas, roles, modos de enseñanza, etcétera.

Retomando el planteo inicial, si consideramos los debates actuales dentro de las artes escénicas, advertimos que si bien se logra poner en cuestión las formas de producción y trascender los límites de las disciplinas a la luz del arte del performance, de los estudios

---

<sup>3</sup> La publicación de este libro se realizó a través del naciente Instituto Nacional del Teatro, tal vez la mayor conquista del teatro independiente en su relación con el Estado, en una colección que se denomina “Homenaje al teatro argentino”.

<sup>4</sup> Se registran testimonios de discípulos de Tolmacheva, Eva Cabral y Benito Talfitti, donde se subraya la noción de “maestra de vida” (Vega, “Benito Talfitti” y “Eva Cabral”).

de género y los transfeminismos, no se ponen sobre el tapete los alcances de esta relación tan antigua y fundacional que se asienta sobre saberes técnicos y estéticos, agrupados bajo el nombre de una ética, que configura subjetividades. Cuestionar tanto este vínculo desde las técnicas que se imparten en/desde el nombre del maestro puede ser una forma de resquebrajar el marco para pensar alternativas antidisciplinarias que remuevan pactos, devociones y jerarquías como formas de violencia sistemática en espacios pedagógicos y de creación artística.

## **Marco II: De la “escuela de la vida” a la práctica de laboratorio**

En la década de los 90, identificamos un giro en la ética hacia otros modos de disciplinamiento para el entrenamiento del actor, basados en los aportes y ejercicios de Jerzy Grotowski, el Odin Teatret y Tadashi Suzuki, que configuran un nuevo marco. La atención sobre este movimiento se vincula con la hipótesis de que la forma singular de ingreso de estas técnicas está intervenida por aquellos principios éticos que fundan una tradición institucional tanto en el ámbito independiente como en el universitario. Por lo tanto, la recepción de las mismas se asienta sobre las bases éticas anteriormente mencionadas, pero el objetivo es diferente. No se trata principalmente, en esta etapa, de formar sujetos éticamente reconocibles para la sociedad, sino que la apuesta pasa por la preparación y el entrenamiento del cuerpo –entendido como instrumento– y su capacidad para responder a los requerimientos que exigen las nuevas técnicas de actuación dentro del espacio de trabajo que se denomina laboratorio.

El ingreso de estas técnicas, en Mendoza, se da por diversas vías, directas o indirectas con los principales referentes de cada corriente. Entre finales de los 90 e inicios de la primera década del 2000, se instala como una línea productiva en la que tienen lugar espacios de creación y formación, entrenamiento e investigación y se institucionaliza por la vía universitaria.<sup>5</sup>

De modo tal que adquiere el mismo estatus de reconocimiento que la línea instaurada por Tolmacheva y el teatro independiente. El auge de las teorías de actuación mediadas por la interculturalidad en Europa y Estados Unidos, entre los 70 y 90, particularmente la antropología teatral y los Performances Studies, tiene su eco en nuestra provincia desde mediados de la década de 1990. Entre los referentes más destacados

---

<sup>5</sup> Hacia finales de la primera década del 2000, varios referentes de estas técnicas (F. Castellani, C. Álvarez, G. Psenda, I. Catanese) se incorporaron como docentes a la carrera de Arte Dramático de la Universidad de Cuyo y, por tal motivo, nos interesa observar dicho movimiento desde el punto de vista ético.

---

podemos mencionar a Fabián Castellani, formado en el Odin Teatret y director del grupo La Rueda de los Deseos; María Godoy, discípula de Guillermo Angelelli e Iben N. Rasmussen, directora de La Gloriosa Niní (Ni danza, ni teatro); Kameron Steele, discípulo de Tadashi Suzuki, e Ivana Catanese, directores de Alasur; Daniel Fermani, estudioso de la teoría y práctica de Jerzy Grotowski, dramaturgo y director del grupo Los Toritos; Celeste Álvarez, docente de teatro y bailarina, formada con María Godoy, Kameron Steele y Tadashi Suzuki.<sup>6</sup>

El ingreso de la práctica y teoría grotowskiana en la capital argentina se produce entre finales de los 60 y comienzos de los 70 en torno al Instituto Di Tella. No obstante, podemos decir que “toma cuerpo” en la posdictadura cuando se reconoce la vinculación de los principios grotowskianos con los de la antropología teatral de Eugenio Barba. A través de poéticas diversas, no homogéneas, se comparten modalidades de trabajo y una concepción común del hecho teatral, en la cual los referentes de esta tendencia logran “poner en práctica sus concepciones estéticas y filosóficas desde un análisis profundo, que rechazaba toda copia exterior y eludía las visiones estereotipadas” (Díaz 43). Sin embargo, es posible rastrear e identificar una tendencia al disciplinamiento del cuerpo como modo de acceso y comprensión de la técnica que, en algunos casos, se flexibiliza con el paso del tiempo, o en otros se cristaliza y se instaura como parte del método (Godoy, entrevista personal).

Si volvemos a la cuestión del giro en la ética, que planteamos al inicio de este apartado, observamos que éste anima dos cuestiones en torno a la actuación. La primera, abandonar el paradigma stanislavskiano –y sus posteriores apropiaciones– y con él “la tiranía del texto” (Derrida 324), mentada por la tradición del teatro independiente porteño principalmente. La segunda, a consecuencia de la primera, enfocar la atención sobre el *sí mismo* que permita producir, entrenamiento mediante, materiales para la creación de índole dramática o lo que el mismo Eugenio Barba denomina *dramaturgia del actor*.<sup>7</sup>

Una de las rupturas que presenta este marco tiene que ver con la atención que se pone en el entrenamiento de la actriz/actor y, por ende, en una ética que funciona dentro del espacio de experimentación y en cada cuerpo que se dispone a dicha práctica. A diferencia del primer marco, donde la atención está centrada en formar sujetos éticamente reconoci-

---

<sup>6</sup> Estamos en proceso de elaboración de una genealogía que nos permita acceder cabalmente a las singularidades de cada grupo.

<sup>7</sup> En las entrevistas con los hacedores hemos podido constatar revisiones y reflexiones en torno a la práctica, que ponen en cuestión algunos presupuestos que estamos considerando en este trabajo, sobre todo, en lo referido al tema central que nos ocupa entre ética y disciplinamiento del cuerpo.

bles para la sociedad a través del arte, en este caso, la ética se comprende ante todo como autodisciplina focalizada en el cuerpo.

Los primeros acercamientos al *training* se dan mediados por la producción teórica de Grotowski y Barba, cuyas reflexiones, registros de prácticas y ejercicios alcanzan una amplia difusión internacional. A través de textos capitales como *Hacia un teatro pobre* o *Más allá de las islas flotantes*, se da inicio a la exploración de estas técnicas provenientes de Europa, mucho antes de establecer contacto directo con los referentes y/o sus discípulos. Tales referencias “autorizadas” por el objeto libro, en alguna medida, suponen la garantía de un saber excepcional que debe ser impartido dentro de ciertas condiciones de creación que, en este caso, como hemos mencionado, es el laboratorio. Una vez más, quien porta ese saber es considerado un Maestro. Posteriormente, el rol se redistribuye de manera escalonada entre quienes son considerados discípulos y quienes desarrollan alguna técnica particular apta para el entrenamiento. En este sentido, se produce una grupalidad mediada por un esquema de relaciones jerárquicas y de reconocimiento dentro de la propia comunidad teatral, más que para la sociedad, entre el Maestro, sus discípulos y el resto de los practicantes.

Uno de los problemas que se observan, reconocido por sus mismos estudiosos en Mendoza, es que dicha mediación, en los inicios, se comprende desde el viejo paradigma moderno del manual de actuación, es decir, como un recetario o una prescripción a seguir que garantizaría la eficacia de la práctica de actuación y creación. Ante tales circunstancias, subyace la preeminencia de la ética artística comprendida como disciplina a través del entrenamiento físico, que los acerca a la práctica deportiva o a parámetros de rendimiento y resistencia que nada tienen que ver con entrenar, por medio de pautas de improvisación, para crear materiales dramáticos. Entre las consecuencias que esto produce, advertimos, por un lado, una serie de restricciones frente a las corporalidades que no se adaptan a las exigencias que el entrenamiento requiere y, por el otro, la proliferación de microviolencias que supone cualquier práctica de alto rendimiento, ya sea de parte del Maestro, o bien por la autoexigencia de cada participante que pretende alcanzar un estándar. En tal sentido, insistimos en que se trata, más que de una ética, de una regulación normativa mediada por la disciplina corporal, ya sea externa o autoimpuesta, a causa de una recepción desanclada de su territorio.

En 2009, Castellani publica un artículo que se denomina “¿Para qué entrenar?”, donde el autor plantea un breve recorrido histórico y advierte las tergiversaciones que sufre este término dentro del ambiente teatral, especialmente en los años 70,<sup>8</sup> entendiendo que se vul-

---

<sup>8</sup> Ver con referencia al tema: Geirola, Gustavo. “Jerzy Grotowski y la peligrosidad de los prólogos”. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, vol. 11, núm. 17, 2020, pp. 30-53.

gariza el entrenamiento por motivos que tienen que ver con la copia o la repetición de fórmulas, sin conocer en profundidad los motivos y contextos que lo originan. En su lugar, reconoce el entrenamiento como una costumbre dentro de los grupos y “un compañero más en la lucha por permanecer”, es decir, como un respaldo que sostiene el trabajo. Asimismo, brega por el uso de técnicas provenientes de diversas disciplinas como las artes marciales, la danza, el circo o de diversos Maestros de la tradición teatral occidental del siglo xx en contraposición a “la fórmula o entrenamiento cerrado” (“¿Para qué entrenar?”). Sin lugar a dudas, los propios practicantes advierten con preocupación los malos entendidos en la recepción y divulgación de las técnicas. En este sentido, podemos pensar cómo en la misma práctica se encuentran respuestas favorables a los mencionados equívocos.

En 2007, María Godoy publica una nota en la que también hace referencia al tema:

Se entrena para aprender a ver dentro de uno mismo haciendo hacia afuera. Se entrena para ver cada vez más variables en escena como un malabarista que cada día puede agregar una clava más a su rutina. Se entrena para mantener la llama en acción. Con el entrenamiento se produce en algunos casos una suerte de crisis que hace que el actor se confronte con su propia vulnerabilidad. Se entrena para aprender a ser vulnerable, disponible. A través de la crisis cesa el control de la cabeza y el impulso comienza a aparecer. Con él aparece la voz, la fuerza, la honestidad. No se puede pensar más, de manera que no queda más que pasar a la acción. La libertad creadora está hecha de acciones no de palabras ni ideas. La idea es la madre de la imitación. La acción es. Clara, precisa, con una dirección específica, un monto claro de energía, una velocidad, un tamaño. No hace falta ser más elocuente (“Para qué se entrena”, p. 79).

Como se ve, en ambos hay una comprensión singular del entrenamiento –y su relación con el *sí mismo*– que trasciende la puesta a prueba de un ejercicio sin más o la exploración técnica desconectada de la creación de personajes. En otras palabras, de la disciplina como vehículo para modelar el cuerpo. Más bien, sucede lo contrario, aparece la idea de incorporación, entendida como un hacer cuerpo la técnica y el ejercicio. Tanto en Godoy como en Castellani observamos una atención especial sobre los modos de la práctica y cómo ésta ha evolucionado dentro de sus propios trayectos.

Sin embargo, con excepción de los docentes que mencionamos más arriba, persiste el entrenamiento comprendido como disciplina en términos normativos, que configura cuerpos y subjetividades, excluye y produce distribuciones diferenciales de acceso a la práctica y a la formación, sobre todo cuando se imparte en instituciones educativas formalizadas, como academias y universidades. No se trata sólo de disposiciones corporales, sino también de condiciones materiales de existencia y, sobre todo, de tiempo.

Frente a este panorama, al intentar desentrañar los términos en que la relación entre ética y disciplina se determina en este marco, observamos en los escritos de Barba y de Grotowski una correlación entre ética y el *sí mismo*, próxima a la premisa stanislavskiana de que la ética comienza con uno mismo, es decir, que supone una autorregulación del comportamiento. No obstante, para el director y teórico italiano, dicha ética se orienta hacia una autodisciplina enfocada en el entrenamiento corporal, más que en la conducta social o la regulación grupal normativa. El objetivo de la misma, entonces, es alcanzar el dominio de técnicas que, en su repetición estilizada, le otorguen singularidad al intérprete y él mismo pueda crear su propia técnica y su propia dramaturgia a través del entrenamiento.

Lo que caracteriza cada aprendizaje es la adquisición de un *ethos*. Esto entendido como comportamiento escénico, o sea técnica física y mental; como ética de trabajo, como mentalidad modelada por el *environment*: el ambiente humano en el cual el aprendizaje se desarrolla. El tipo de relaciones entre maestro y alumno, entre alumno y alumno, entre hombres y mujeres, entre viejos y jóvenes, el grado de rigidez o elasticidad de las jerarquías, las normas, las exigencias y los límites a los cuales el alumno es sometido impregnan su futuro artístico (Barba y Savarese 328).

Como se ve, aparece la idea de comportamiento escénico y ética de trabajo, en lugar de ética artística, enfocado en el entrenamiento del cuerpo dado en ciertas condiciones. A propósito de ello, en lo referido al ambiente, Castellani comenta lo siguiente:

El Odin tiene un trabajo de la disciplina muy estricto, muy exigente, que es un poco imposible de sostener en Latinoamérica, ¿por qué? Porque, bueno, ellos son un grupo subsidiado; tienen un espacio, viven de eso. Más allá de que les cuesta un montón, que viven con poco, o sea, no es gente rica, pero, digo, ellos también tienen la capacidad de tener la disciplina de trabajar todos los días desde las 6 de la mañana hasta 7 horas (Entrevista personal).

Esta particularidad les permite a sus integrantes una dedicación exclusiva al entrenamiento y la investigación que, por un lado, difiere bastante de los modos de trabajo de la tradición independentista local, y por el otro, les ha posibilitado erigirse como un centro internacional para divulgar su tradición a través de eventos como la International School of Theatre Anthropology (ISTA), que ha tenido sede en varios países a lo largo de su historia.

En nuestro caso, la experiencia no es análoga. Hay variaciones en cuanto a los modos en que se produce el espacio de laboratorio. El entrenamiento se sostiene, pero no en los mismos términos que lo hace el Odin, sobre todo en cuanto a la disponibilidad de tiempos

y espacios. En tales condiciones, observamos que la ética se actualiza en relación a las técnicas y se redistribuye su concepción dentro de la práctica.

Además, advertimos dentro del entrenamiento, en el esquema local, vestigios de la relación ética-disciplina descrita en el primer marco, que se distancian de la práctica específica, orientados a la elaboración de diagnósticos alrededor de la actividad teatral general de la provincia. ¿Cómo se visualiza esto? A través de indicadores identificados en el trabajo de archivo que señalan algunas constantes que describiremos a continuación y que nos parecen relevantes para pensar el *ethos* y los anudamientos que se producen en torno a él y entre los dos marcos que intentamos delimitar.

### *La ética del desencanto*

A partir del análisis de una serie de notas publicadas entre 2006 y 2010 por algunos de los referentes locales, tanto de la línea grotowskiana como de la antropología teatral, observamos, a grandes rasgos, una crítica insistente al contexto de producción y el señalamiento de una serie de carencias. Algunas de las afirmaciones que encontramos en las publicaciones consultadas son: 1) la falta de disciplina, 2) la falta de constancia, 3) el estudio superficial o poco profundo de las técnicas, 4) el no sostenimiento en el tiempo de este tipo de prácticas. En ningún caso, excepto una crónica de viaje de María Godoy (“Pensamientos personales”), aparecen experiencias sobre el propio trabajo, reflexiones o notas del proceso grupal que den cuenta del impacto –interno o externo– que producen estas búsquedas estéticas. Por el contrario, se reitera una constante indicación de lo que no se debe hacer, de lo incorrecto. Un retorno al “Teatro de Talía o a la Feria de Vanidades”.

En Mendoza, la mayoría no soportamos la disciplina, la duda, ni el esfuerzo físico (todas características resumidas por Stanislavski en sus conceptos sobre ética del actor). Tampoco podemos relacionarnos sin odiarnos más que unos pocos meses. Deseamos estrenar más de tres obras por año, con el tiempo necesario para media (Castellani, “El teatro de la miseria” 91).

Coherente con el momento en que se escriben estos trabajos, se critica la lógica del *fast food*, es decir, de producciones de contenido liviano, o rápida digestión, ensayadas en un breve periodo de tiempo a fin de obtener alguna remuneración económica. Estas afirmaciones nos permiten comprender que en las bases teóricas de estas corrientes estéticas y de las prácticas hay una premisa ética, pero su comprensión como código moral o de disciplina entendida en los términos tolmachevianos-independentistas es, más bien, una atribución

de quienes las practican. Incluso, cuando Barba dice “ética y ciencia: los antiguos usaban una sola palabra: disciplina” (Barba, *La canoa de papel* 80), esta última refiere a la posibilidad de sostener en el tiempo la indagación técnica, pero solamente en la medida en que ese trabajo esté impregnado del *sí mismo*. Quizás si nos preguntamos “¿qué entendemos por disciplina?”, “¿qué ética para qué disciplina?”, tales respuestas nos permitirían salir de la trampa de la ética entendida como código moral.

Hasta el momento, no hemos encontrado alguna propuesta teórica en el ámbito local que contemple los modos de producción de estas técnicas en comparación con los modelos europeos. Estos últimos presentan características muy particulares que distan notablemente de los modos de producción independiente de nuestra provincia. En Mendoza es muy fuerte la alianza teatro independiente-universidad, y las políticas culturales que sostienen los espacios dependen precariamente del Estado. Los accesos a la formación se dan a partir de clases y entrenamientos en salas independientes, o bien en la universidad. Salvo excepciones, no hay talleres o “escuelas” que se dediquen sólo a una técnica.

No deja de sorprender que en nuestra sociedad latinoamericana –quizás la única del mundo con una importante población de jóvenes que se dedican al arte como creación o como docencia– el estudio de esta rara materia se vea reducido muy a menudo a talleres tan breves como variados, en los que se vaivenea desde las técnicas del teatro *Nô* hasta los malabarismos con clavos, sin haber pasado jamás por la lectura de un libro ni mucho menos por el estudio concienzudo que puede dar un nivel superior de aprendizaje [...]. Los aspirantes a artistas [...] olvidan por completo la necesidad de un estudio sistemático y de una investigación permanente en una misma línea para asegurarse una plataforma cultural que les permita una profunda especialización o un camino hacia la creación [...]. Pero para llegar a estos estadios sin duda no alcanzará con hacer talleres, sino que será necesario dedicar una vida completa a la búsqueda encarnizada de la verdad (Fermani, “El taller de la cultura” 4).

Este diagnóstico expresa una manera de acceder a la práctica teatral que de algún modo va en contra del ideal antropológico o grotowskiano de formación. No obstante, ¿es posible pensar un entrenamiento acorde a una tendencia in-disciplinada o no disciplinada en ciertos términos?

La referencia a lo latinoamericano en el contexto neoliberal o de globalización también aparece señalada como una imposibilidad; es decir, los cuestionamientos se plantean dicotómicos e irresolubles, sin un marco teórico plausible para dar una respuesta posible al planteo en cuestión. Esto se lee como un juicio contra la actividad teatral en general y, por lo tanto, una forma de moralización de la práctica.

Esta condición, a nuestro modo de ver, paradójicamente, reinscribe los postulados y reclamos de Tolmacheva y del teatro independiente que registramos en las primeras páginas de este escrito, en defensa de la alta cultura y contra lo vulgar y comercial,<sup>9</sup> y esto es lo que se cuele en el entrenamiento de las “nuevas” técnicas. Además, ante los señalamientos enumerados (falta de compromiso, constancia, poca profundidad, etcétera) o, lo que es lo mismo, no dedicar una vida a la búsqueda espiritual para ser un “actor santo” o el tiempo completo al ejercicio, adviene la norma, se reinstala la disciplina como ética militarista, bajo la forma del entrenamiento. Un entrenamiento que todavía reclama puntualidad y que requiere la presencia de un Maestro que ordene y regule al grupo.

## Conclusiones

Para recapitular, podemos decir que a partir de las preguntas que movilizan el trabajo hemos podido establecer dos marcos de inteligibilidad que se vinculan a través de continuidades y rupturas. En el primer marco, la ética de Stanislavski, mediada por Tolmacheva, configura el esquema de inteligibilidad que rige los modos de reconocimiento dominante en la tradición teatral mendocina de la década de los 50. Dicha ética supone la regulación de la conducta en la relación Maestro-discípulo. En este caso, las técnicas de actuación quedan relegadas a un segundo plano, porque lo que organiza el “método” para la “maestra rusa” es la constitución moral de sus estudiantes y, por lo tanto, es esto lo que garantiza el valor artístico de su trabajo. A través de un conocimiento profundo de los grandes referentes del arte y de la alta cultura universal (europea) y en contra de cualquier manifestación popular y comercial por considerarla moralmente empobrecedora, se da este proceso de sujeción con el Maestro, a fin de “crecer como persona”.

En cambio, en el segundo marco, el reconocimiento proviene de los saberes técnicos y de los alcances artísticos que se desarrollan en el espacio del laboratorio. La ética va “tomando cuerpo” a través de las pautas y ejercicios físicos que se ponen en juego. También, a través de la figura del Maestro, se transmiten los valores éticos y estéticos. Esto implica la consideración del entrenamiento como modo de adquisición de una disciplina que en muchos casos es comprendida como una prescripción (ante la falta de constancia y disciplina), y un cuerpo que persigue un ideal normativo, en lugar de comprenderse como una serie de pautas de impro-

---

<sup>9</sup> La pretensión del teatro de arte, que postulaban los teatristas independientes y Galina Tolmacheva a principios del siglo xx, tenía como objetivo ir en contra de cualquier expresión popular y comercial. En el caso particular de Mendoza, es difícil determinar un circuito comercial consolidado. Sin embargo, persiste la premisa de defender aquellos principios como un gesto político.

visación y movimiento para obtener insumos para la creación artística, tal como lo plantean Barba y Grotowski o incluso los referentes locales entrevistados, Godoy y Castellani, quienes reconocen críticamente los aspectos planteados y, en su desempeño, los ponen en cuestión.

Finalmente, lo problemático, en ambos casos, es la estructuración del orden normativo a cargo de una figura de autoridad, es decir, de un entendimiento de la ética desplazada o delegada a un tercero, al director o al Maestro. Incluso, en el caso de la autoexigencia disciplinaria en torno al cuerpo, hay un desplazamiento, que se diferencia de la autorregulación stanislavskiana, porque pretende el reconocimiento de la autoridad: la promesa de alcanzar una transformación mayor, trascendente, del *sí mismo*. Otra cuestión es la conciencia sobre los modos de producción y la territorialización de las prácticas, que podrían singularizar la ética en función de una determinada disciplina, que no se identifique necesariamente con un código moral o de comportamiento. Por último, y con relación a las motivaciones que nos incitaron a esta reflexión, observamos que hay una dis-continuidad normativa que es excluyente de las disidencias y que mantiene jerarquías que deben y pueden ser cuestionadas desde una perspectiva transfeminista en el campo del teatro.

## Fuentes consultadas

- Barba, Eugenio. *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Bilbao: Artezblai, 2010.
- Barba, Eugenio. *La canoa de papel*. Argentina: Catálogos, 1994.
- Barba, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana / Grupo Editorial Gaceta, 1986.
- Barba, Eugenio, y Nicola Savarese. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México: Prisma Editorial, 1990.
- Bárcena Orbe, Fernando. "Maestros y discípulos. Anatomía de una relación". *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria*, vol. 30, núm. 2, 2018, 73-108 pp., <https://doi.org/10.14201/teoredu30273108>.
- Boletín. Universidad Nacional de Cuyo, Centro de Documentación Histórica, Teatro*, núm. 1, nov.-dic. 1951, 12 p.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Paidós, 2010.
- Canseco, Alberto. *Eroticidades precarias: la ontología corporal de Judith Butler*. Córdoba, Asentamiento Fernseh, 2017.
- Castellani, Fabián. "¿Para qué entrenar?" En AA.VV, *La Vorágine. Revista Independiente de Teatro*, Ciudad de Mendoza: Espejo de Mundos, 2015, 114-118 pp.
- Castellani, Fabián. "El teatro de la miseria". En AA.VV, *La Vorágine. Revista Independiente de Teatro*, Ciudad de Mendoza: Espejo de Mundos, 2015, 89-92 pp.

- Castellani, Fabián. Entrevista personal. 31 de agosto de 2021.
- Cortese, Nina. *Galina Tolmacheva o el teatro transfigurado*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 1998.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Traducido por Patricio Peñalver: Anthropos, 1989.
- Díaz, Silvina. “La huella de Jerzy Grotowski en la escena argentina”. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, vol. 10, núm. 16, oct. 2019, 29-53 pp., <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2604/4528>.
- Fermani, Daniel. “El taller de la cultura o la cultura del taller”. En AA.VV, *La Vorágine. Revista Independiente de Teatro*, Ciudad de Mendoza: Espejo de Mundos, 2015, 4-7 pp.
- Fermani, Daniel. “Suicidio, muerte súbita o eutanasia de la dramaturgia mendocina”. En AA.VV, *La Vorágine. Revista Independiente de Teatro*, Ciudad de Mendoza: Espejo de Mundos, 2015, 23-27 pp.
- Geirola, Gustavo. “Jerzy Grotowski y la peligrosidad de los prólogos”. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, vol. 11, núm. 17, 2020, 30-53 pp., <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2626>.
- Godoy, María. “Pensamientos personales camino a Yotala”. En AA.VV, *La Vorágine. Revista Independiente de Teatro*, Ciudad de Mendoza: Espejo de Mundos, 2015, 81-87 pp.
- Godoy, María. “Para qué se entrena. La fe es la medida interna de la paciencia”. En AA.VV, *La Vorágine. Revista Independiente de Teatro*, Ciudad de Mendoza: Espejo de Mundos, 2015, 78-80 pp.
- Godoy, María. Entrevista personal. 17 de agosto de 2021.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI, 1992.
- Halberstam, Jack. *El arte queer del fracaso*. Barcelona/Madrid: Egales, 2018.
- Sánchez, José Antonio. “Ética de la representación”. *Apuntes de Teatro. Open Journal Systems de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, núm. 138, 2013, 9-25 pp., <http://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/view/32253>.
- Tolmacheva, Galina. *Ética y creación del actor. Un ensayo sobre la ética de Stanislavsky*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1953.
- Tolmacheva, Galina. “La ética teatral de Stanislavsky y la creación del actor”. *Boletín de Estudios de Teatro. Instituto Nacional de Estudios de Teatro*, núm. 26, jul.-sept. 1949, 99-103 pp., <https://inet.cultura.gob.ar/noticia/boletin-de-estudios-de-teatro-n-1-al-31/>.
- Vega, Manuel. “Benito Talfitti, ética y sentimiento teatral”. *Viernes. Publicación Informativa Mensual*, año 2, núm. 20, oct. 1983, 16-18 pp.
- Vega, Manuel. “Eva Cabral, pasión y método”. *Viernes. Publicación Informativa Mensual*, año 1, núm. 13, agt. 1982, 22-23 pp.