

Aprender teatro en Tucumán: espacios de formación, estéticas y sus relaciones culturales con Buenos Aires



Pablo Salas Tonello

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales - Universidad Nacional de San Martín,
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Estudios Interdisciplinarios
sobre Trabajo y Artes, Argentina
psalastonello@unsam.edu.ar

Fecha de recepción: 29/06/2023. Fecha de aceptación: 28/08/2023

Resumen

Los espacios de formación son una pieza clave para comprender las tramas artísticas. Sin embargo, la investigación en teatro se dedicó más regularmente a la producción y sus artistas, y menos atención recibieron los talleres, escuelas e instituciones. El objetivo del presente trabajo es analizar cuatro espacios de formación de la ciudad de San Miguel de Tucumán, que imparten estéticas que difieren entre sí. El artículo indaga, para cada caso, a los maestros que coordinan dichos espacios, las estéticas y técnicas puestas en juego, así como los criterios éticos o ideológicos vinculados a las propuestas. En la segunda sección del artículo, se realiza un balance acerca de las intervenciones estéticas realizadas por cada taller, ponderando qué vínculos establecen con el teatro de Buenos Aires. El trabajo demuestra que las estéticas de Buenos Aires no se imponen en el interior, como habitualmente se indica, sino que hay maestros que operan como nexos clave y construyen sus propias posiciones a nivel local importando contenidos, técnicas y estéticas. El trabajo fue realizado mediante entrevistas a maestros y ex estudiantes, en el marco de un proyecto doctoral y postdoctoral más amplio que indaga el teatro de Tucumán y sus relaciones con Buenos Aires.

■ Palabras clave: Teatro; Formación; Docencia; Relaciones culturales; Actuación

Learning theatre in Tucumán: formation spaces, aesthetics and cultural relations with Buenos Aires

Abstract

Training spaces are key elements in understanding artistic action. However, theatre research has tended to focus on productions and their artists, with less attention paid to workshops, schools and institutions. The aim of this article is to analyze four training spaces in the city of San Miguel de Tucumán, each with a different aesthetic. In each case, the article examines the teachers who coordinate these spaces, the

aesthetics and techniques used, as well as the ethical or ideological criteria linked to the proposals. In the second part of the article, the aesthetic interventions of each workshop are evaluated in terms of their links with Buenos Aires theatre. The work shows that the aesthetics of Buenos Aires are not imposed from within, as is usually assumed, but that there are teachers who act as key links and construct their own positions at the local level, importing content, techniques and aesthetics. The work was carried out through interviews with teachers and former students, as part of a wider doctoral and post-doctoral project investigating the theatre of Tucumán and its relations with Buenos Aires.

■ Keywords: Theatre; Formation; Teaching profession; Cultural relations; Acting

Los espacios independientes y privados de formación constituyen ámbitos de primera importancia para comprender las tradiciones, el gusto estético y las formas de experimentación dentro de un campo teatral. No es posible comprender del todo las motivaciones y orígenes de la producción teatral de una ciudad sin contemplar la fuerza que imprimen estos ámbitos sobre el campo, ámbitos donde tienen lugar experiencias de alto voltaje emocional, se forjan alianzas y se aprende un gusto con el que se sale a recorrer y evaluar el trabajo creativo de los colegas. Los estudios sobre teatro se dedicaron mayoritariamente a la producción y a los proyectos creadores de los artistas, relegando a un segundo plano los espacios de formación, un área de grandes dimensiones en los mundos teatrales que, muchas veces, parecen zonas escondidas, secretas, con pautas sólo conocidas puertas adentro de las clases. En el presente artículo, nos proponemos analizar el rico circuito de espacios de formación privada o independiente de la ciudad de San Miguel de Tucumán, un centro teatral de gran relevancia en la Región Noroeste de la Argentina. Para ello, haremos foco en cuatro espacios que, por distintos motivos, cobraron relevancia en los últimos años. Este estudio fue realizado principalmente a partir de cinco entrevistas en profundidad con los maestros, integrando, a su vez, muchas otras conversaciones con actores y actrices que se formaron allí. El trabajo forma parte de un proyecto de largo aliento, iniciado en 2016 que continúa hasta el presente, correspondiente a mi investigación de maestría, doctoral y postdoctoral, donde me dedico a analizar los circuitos, instituciones y formaciones culturales del teatro de Tucumán desde la sociología de las artes.

En la primera sección, trazaremos algunas características de la formación en teatro, donde desarrollaremos el concepto de “círculo colaborativo” (Farrell, 2001) para dar cuenta de la relevancia cultural y emocional de dichos espacios. Luego, analizaremos de forma sucesiva cuatro espacios de formación: el “Taller Actoral” de Raúl Reyes en la Sala Luis Franco, el taller de César Romero en Casa Luján, el taller “Actuaciones” de Sergio Prina y María José Medina y, por último, la Escuela *Chapeau!* de teatro musical, dirigida por Sebastián Fernández. En cada uno de los casos, el análisis buscará relevar las siguientes dimensiones: qué elementos biográficos y profesionales se destacan en cada maestro/a; qué elementos técnicos y estéticos se priorizan en la formación que se ofrece; cómo se relacionan ética y estética en el trabajo creador planteado. Tras haber recorrido los cuatro ámbitos, realizaré un balance comparando qué intervención o contribución realiza cada taller en el campo tucumano. También analizaré a los maestros en tanto nexos clave con dos corrientes del teatro de Buenos Aires: el teatro de estados o intensidades y el teatro musical independiente. En las reflexiones finales, propongo una conclusión general sobre la formación en Tucumán, a saber, la preponderancia general de la actuación como núcleo de formación, en detrimento de otros oficios, como la dramaturgia o la dirección. A su vez, el artículo se propone discutir la visión de que las estéticas teatrales del centro se imponen sobre el interior. Por el contrario, siguiendo los datos que aportó en el análisis, argumentaré que hay un rol activo, por parte de los maestros, orientado a atraer hacia Tucumán corrientes de Buenos Aires para potenciar así su propio trabajo creador y posicionarse a nivel local frente a sus colegas.

La formación en teatro y los “círculos colaborativos”

La formación en teatro es ciertamente un terreno paradójico: por un lado, abundan las intervenciones públicas donde los artistas recuerdan a sus maestros, ya sea con ensoñadas memorias o tomando distancia frente a métodos sádicos. Ahora bien, al recorrer la bibliografía, no es fácil encontrar estudios sistemáticos sobre el trabajo efectivo de dichos espacios de enseñanza. Quizás uno de los intentos más exhaustivos al respecto sea la investigación doctoral de Mauro (2011), donde se propuso recorrer los sistemas de enseñanza de la actuación en Buenos Aires. Recientemente, el estudio etnográfico de Batezzati (2017) sobre estilos de actuación en la misma ciudad aportó datos sustantivos para comprender la enseñanza teatral, según veremos más adelante. Comúnmente, los maestros no escriben manuales –tienen pocos incentivos para hacerlo– y habitualmente accedemos a sus ejercicios por testimonios de ex-estudiantes que los experimentaron de primera mano. Existen numerosos libros sobre dramaturgia, historia del teatro, volúmenes que compilan críticas teatrales y análisis semiológicos. Sin embargo, los libros sobre enseñanza de la actuación, de la dirección o la dramaturgia como artes teatrales son mucho más escasos. Muchos de ellos son útiles manuales de ejercicios, pero pocos toman la enseñanza de la actuación como un objeto problemático a analizar.

Ahora bien, a pesar de que los estudios teatrales se hayan ocupado poco de este asunto, abundan las intervenciones donde los artistas refieren a la cuestión de los maestros. La mistificación de su autoridad, los abusos de poder, la seducción hipnótica que ejercen sobre los estudiantes, el sufrimiento que exigen son testimonios indirectos de una experiencia casi sacramental, a veces terrible y hasta sacrificial. En *Entrenamiento elemental para actores*, una ficción que tuvo su versión televisiva y en papel, los directores Federico León y Martín Rejtman (2012) contaban la historia de un taller donde un maestro de dudosa idoneidad les proponía a sus alumnos extraños ejercicios, sobre los cuales era difícil definir para qué se los hacía o qué estarían enseñando. De este modo, León y Rejtman intervenían en el campo opinando con sarcasmo sobre la crueldad de los maestros y, paradójicamente, el acompañamiento dócil y cargado de afecto que los estudiantes daban a cambio. En distintas ocasiones, los teatristas se refirieron de forma directa a la autoridad de los maestros, revestidos de una admiración que acarrea derivaciones autoritarias y crueles. Por ejemplo, Javier Daulte decía en una entrevista:

Yo vi en el Payró destrozarse gente, vi a Gandolfo destrozarse gente... Gente talentosísima que te podría contar dónde está hoy, si no está en un psiquiátrico le pasa raspando. Era la época de los gurús, donde el maltrato subyacía al discurso del saber (Daulte, 2011, p. 6).

En una mesa panel realizada en 2012, en conversación con Alejandro Catalán, también Ricardo Bartís narraba una pintoresca escena de sus años de formación en los 70, protagonizada por una maestra que tenía un rol casi sagrado:

Había unas sillas horribles, todas desvencijadas, y un único sillón, donde ella se apoltronaba. Todavía se podía fumar en cualquier lugar, y ella sacaba un cigarrillo y tenía un par de esbirros que le prendían el cigarrillo en la semioscuridad. ¡Y ella era una reina! (Canal del GETEA, 2013)

En ese momento, el estudiante Bartís miraba las escenas y, al mismo tiempo, comenzaba a sentir cierta distancia hacia otra *escena* que no ocurría sobre las tablas: la maestra de teatro *haciendo* de maestra, encarnando un rol en el contrato social de la clase. “Ahí empecé a pensar con humor sobre la devolución –continuaba Bartís– (...) una mitologización del ‘*qué se dijo, qué te dijo*’, que adquiere un valor casi tan importante

como aquello que se hace (...). Me parecía que se hablaba mucho, que las devoluciones adquirirían un valor que no era tan importante”. En este punto, Bartís recortaba un elemento central en las clases de actuación: la *devolución*, el momento en que el docente explica lo que vio, el mecanismo clave para entrenar la mirada de los estudiantes y enseñarles una forma de gustar del teatro, como veremos a continuación.

Los talleres de actuación no son fríos espacios donde los estudiantes van a obtener técnicas, sino ámbitos de alto voltaje emocional, donde se engendran relaciones afectivas y afinidades estéticas. Santiago Battezzati (2018) estudió en detalle estos factores en una etnografía que incluye talleres de actuación de varios maestros de Buenos Aires (Claudio Tolcachir, Lorena Barutta, Pompeyo Audivert, Pablo de Nito, Alejandro Catalán, entre otros). Al seguir los trayectos de estudiantes de actuación por distintos talleres, el autor muestra que los estudiantes “son cautivados” por un maestro, quien “los deslumbra y los retiene” (2017, p. 69), llevándolos a detener su “peregrinación” por talleres al azar y establecer una adhesión firme y apasionada con determinado estilo de actuación. Para Battezzati, los talleres de actuación porteños se organizan, fundamentalmente, en dos “linajes”: los histriónicos, que refiere al teatro de estados o de intensidades (Bartís, Audivert, Catalán, de Nito), y los emocionales, donde se sigue la tradición stanislavskiana o realista (Tolcachir, Gandolfo, Chávez). Los “linajes” operan como fronteras que marcan por qué espacios el estudiante ya no circulará. Es decir, en su trayecto posterior, el estudiante elegirá un taller “convencido de una cierta comprensión del teatro”, con el objetivo último de tomar clases con el maestro central del linaje, un desplazamiento hacia el “centro” del circuito que implica muchas veces moverse desde el interior del país hacia Buenos Aires (Battezzati, 2017, p. 77). Si bien el realismo y el teatro de intensidades fue abordado por la bibliografía en su dimensión técnica, estilística e ideológica, el aspecto original de la investigación de Battezzati es el foco en el placer y la relación afectiva que los estudiantes establecen con el maestro y su estilo, un maestro que les enseña a que les guste un tipo de teatro y no otro. Como observa el autor, en las situaciones narradas durante la clase, la enseñanza de la actuación es indisoluble del clima emocional y del uso del humor del maestro. Los deícticos (“eso”, “menos... menos...”, “por ahí...” y demás palabras) se vuelven marcas discursivas, al punto que los estudiantes aprenden a hablar con el vocabulario del maestro. Cada linaje se caracteriza por particulares formas de intervenir, silencios, chistes, subidas de tensión o permisos para relajar. Así, los estudiantes “empiezan a ver, sentir, disfrutar y esperar” determinadas formas de actuación cuando ven a sus compañeros y se les pide opinar sobre ello (Battezzati, 2017, p. 161).

Los talleres independientes en Tucumán pueden comprenderse también por cómo conjugan creatividad, lazos de amistad y la voluntad de seguir un proyecto común compartido. Michael Farrell (2001) elabora la categoría de “círculos colaborativos” para explicar los grupos intelectuales y de amistad en los que estaban insertos personajes como C. S. Lewis, Joseph Conrad o Sigmund Freud. En su estudio, Farrell demuestra que numerosos científicos, artistas, escritores, compositores o reformadores sociales contaban con un círculo de amigos que potenciaban la creatividad, que habilitaban y fomentaban la elaboración de obras y tendencias en vistas de romper con aquellas tradiciones que, en determinada época, se entienden como opresoras. La amistad de otra persona, explica Farrell, le permite al artista creer que lo que está haciendo es “indisputable” y “más que un simple hobby”. Los “círculos colaborativos” completan la socialización, ya que allí se aprenden cuáles son las coaliciones políticas de un campo artístico o intelectual, contra quién se construye una estética o una corriente de pensamiento, de quién debe decirse qué cosa. Por momentos, estos círculos funcionan casi como pandillas de delincuentes, porque una parte central de su socialización es desacralizar a las figuras jerárquicas de su campo y engendrar una complicidad mediada por los afectos y el humor (Farrell, 2001).

Si bien Farrell diferencia los “círculos colaborativos” de las relaciones de mentorazgo, en la que un maestro guía a otros, los talleres independientes ciertamente comparten características con esas formaciones. Allí se conjugan amistad y creatividad, complicidades de tipo ético y un secreto enfrentamiento con lo que se define como un *afuera*. Los maestros construyen formas de autoridad y distancia con los estudiantes, lo cual podría distanciar esta forma grupal de un “círculo” horizontal. Sin embargo, los maestros infunden en los estudiantes un sentimiento afectivo y grupal, donde se aprende qué mirar cuando se ve teatro, y a favor y en contra quién estabilizar la mirada. Como dice Battezzati (2018), el estudiante aprende una forma de hacer y de “querer hacer teatro”. El maestro enseña a ver en una escena lo mismo que él ve, a valorar lo que él valora. En una ocasión, durante el trabajo de campo, un maestro de actuación me contaba su frustración el día en que unos estudiantes llegaron a la clase y le contaron con entusiasmo sobre una obra que habían visto el fin de semana y les había fascinado. Se trataba de un espectáculo que, para el maestro era lo opuesto de lo que su taller enseñaba, motivo por el cual había sentido cierto enojo y dedicó un tiempo a discutir sobre la puesta. En este caso, notamos que el taller de teatro opera como un “círculo colaborativo”, porque se vuelve primordial compartir acuerdos estéticos, cargados de implicancias éticas, que, a su vez, marquen bien una frontera con el *afuera*.

El carácter afectivo, conspiratorio, de cruzada moral y estética que tienen los talleres independientes, donde se infunde la sensación de estar involucrado en una experiencia grupal más trascendente que lo cotidiano, explica por qué hay muchas más personas estudiando en talleres de teatro que haciendo espectáculos, según decía jocosamente Alberto Ure: “En Buenos Aires, la mayoría debe conocer a alguien que esté haciendo un curso privado de teatro” (Ure, 2012, p. 117). Así, este reconocido director porteño ponía en evidencia un desequilibrio básico de los campos teatrales: ¿cómo puede haber más gente *estudiando* que *ejerciendo* la actividad en espectáculos? Ciertamente, esto se explica por la excitación, los afectos, las sensaciones de conspiración y trascendencia que ofrecen los talleres de teatro. Muchos estudiantes posiblemente no tengan previsto dedicarse profesionalmente a la actividad en el futuro, pero la vibración del “círculo colaborativo” vuelve más alegre e intensa una vida dedicada a otras profesiones. Lo único que los talleres piden a cambio, en principio, es un dinero mensual, pero terminarán exigiendo, como veremos, un compromiso vital mucho mayor, porque la enseñanza de la actuación estará amarrada también a un involucramiento ético por parte del estudiante.

El “Taller Actoral” de Raúl Reyes: actuación, militancia y una posición *outsider*

Con más de veinte años de actividad, el “Taller Actoral” de Raúl Reyes es el espacio de formación independiente de más larga trayectoria en Tucumán. Se lleva a cabo en la Sala Luis Franco, un espacio independiente con un aforo de cincuenta personas, dirigido por el propio Reyes, ubicado a pocas cuadras del microcentro. Reyes fundó la sala a mediados de los 90 y, junto a César Romero, son los únicos casos donde se reúnen las funciones de director de sala y maestro. Si, como decía Virginia Woolf, para escribir se necesita “un cuarto propio”, tener una sala propia otorga muchas posibilidades y autonomía para el quehacer teatral, tanto para dar clases como para montar espectáculos. Cuando nació la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán en 1984, Reyes ya se había desempeñado en varias puestas como actor. Algunos teatristas de su generación decidieron inscribirse en la carrera y obtener un título universitario. Reyes, por el contrario, decidió no inscribirse y mantuvo, desde siempre, una posición relativamente distante de las instituciones.

Muchos teatrístas coinciden en haber tenido con Reyes sus primeras experiencias de apasionamiento por el teatro, incluso si después decidieron desempeñarse en otras corrientes o géneros. Una actriz del Teatro Estable de la Provincia de Tucumán explicaba que en este taller “me atrapó el bichito del teatro”, lo que la impulsó a comenzar después la Licenciatura en la UNT. Del mismo modo, otra actriz comentaba el impacto que tuvo para ellos sumarse a este taller cuando todavía era una adolescente a finales de los 90:

Para mí fue hermoso. Yo era chica y todos eran grandes. Es más, Reyes no me quería aceptar porque yo tenía quince, y él tenía como una cosa de ‘*si sos adolescente andá a un taller de adolescentes*’... Pero yo le pedí que me acepte, que teníamos muchas ganas, creo que éramos tres de quince. Todos los demás arriba de 30, para mí fue un descubrimiento poder vincularme con gente mucho más grande. (Entrevista anónima con el autor, 13 de septiembre de 2016)

Muchos ex-estudiantes rescatan el especial cuidado de Reyes por los aspectos materiales del espacio: “Me gustaba mucho que tuviera la sala tan completa: los vestuarios, las parrillas de luces. Y me llamaba mucho la atención la música que él ponía. Me encantaba, me ponía loca” (Entrevista anónima con el autor, 13 de septiembre de 2016). Otro director, unos diez años mayor que ella, señalaba que, a diferencia de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), que no le resultaba “cautivante”, en el taller de Reyes “acomodábamos las sillitas, las luces, el escenario, la gente”. Es decir, las clases recreaban más nítidamente la experiencia de la sala teatral, en contraste con la carrera de la UNT, con muchas aulas con piso plano, sin elevación de un escenario, y tubos fluorescentes de luz blanca en lugar de luces amarillas de teatro. En suma, las dimensiones materiales –oscurecer la sala, iluminarla de forma *teatral*, un particular uso de la música– son parte central del clima de la clase y la intimidad entre actores y público. También Battezzati (2018) enfatiza la importancia de la construcción de un *clima* de clase, el cual se construye sobre todo mientras los estudiantes actúan y el maestro comenta. Allí, hay momentos de conmoción, silencio tenso, escucha atenta al maestro, o intervenciones humorísticas.

Las comparaciones entre el taller de Reyes y la experiencia en la universidad aparecen permanentemente entre los entrevistados. Una ex-estudiante decía: “Para mí es re importante que la gente pase por Reyes, que conozca el teatro desde ahí por primera vez. Te da muchas reglas de juego, te hace pícaro en el teatro. Y después vas a la Facultad y ya entendés cómo funciona ese sistema” (Entrevista anónima, 7 de julio de 2021). En este caso, la actriz indicaba que “se pierde mucho tiempo en el teatro a veces”. Al respecto, ironizaba relatándome algunos ejercicios que tuvo que hacer en algunos espacios de la Licenciatura en Teatro de la UNT, ejercicios que eran repetidos por varios meses, siendo difícil encontrarles un sentido. Al respecto, es interesante mencionar que también Reyes explica su taller en términos similares: “Se aprende a actuar actuando...”. Ya que el tiempo de entrenamiento de los estudiantes es acotado -reflexionaba- prefería que los estudiantes rápidamente fueran “a lo central, la actuación”, y, eventualmente, desde allí abordar la voz, el cuerpo o la teoría teatral. En este sentido, al igual que aquel estudiante que valoraba la música, las luces y la penumbra de la sala, la propuesta de Reyes invita a acercarse rápidamente a los rudimentos del teatro, sin estar obligado a haber antes cubierto largos periodos de formación técnica.

Al recordar cómo llegaron al espacio, algunos recuerdan los pequeños anuncios del taller en el diario, que se mantuvieron hasta hace pocos años. En los 90, Reyes había conseguido que un canal televisivo local le cediera un momento para publicitar su taller. Si bien hoy las comunicaciones cambiaron, este taller presenta una marcada tendencia a hacer ingresar a personas no vinculadas al teatro, que no necesariamente están buscando insertarse profesionalmente en la actividad. Por ello, muchos

ex-estudiantes recuerdan haberse enterado del espacio a través de medios de comunicación masiva. Mientras otros talleres tienen claramente una vocación experimental y convocan a estudiantes que están o pasaron por la Licenciatura de la UNT, el taller de Reyes manifiesta ciertamente una mayor apertura.

Las clases de Reyes se despliegan de la siguiente manera: hay una entrada en calor al principio, algunos entrenamientos actorales, luego se organizan escenas mediante la improvisación y, finalmente, hay devoluciones. Pueden definirse dos etapas históricas del espacio: en sus primeros años, Reyes utilizaba el Método de las acciones físicas de Stanislavski en la versión de Raúl Serrano, donde el texto ocupa un lugar central; en una segunda etapa, desde finales de los 90, su propuesta se centra cada vez más en la improvisación y la ponderación del actor como factor clave de la escena (Ramos Yassine, 2017). Así, la estética de Reyes fue encontrando afinidad por el teatro de estados o de intensidades, el estilo fundado por Alberto Ure y profundizado después por Ricardo Bartís, figuras que Reyes tendrá como referentes dentro de su espacio. El teatro de estados o de intensidades se caracteriza por su ruptura y permanente referencia crítica al realismo, la excitación del actor por parte del director y el fomento de la exageración de sus gestos como vector que lo conduce a una relación paródica con el personaje (Mauro, 2011). Tanto Ure como Bartís expresaron en distintas ocasiones su admiración por actores populares como Luis Sandrini, Pepe Arias o Alberto Olmedo, interviniendo así en el campo cultural mediante el rescate y la revalorización de estilos actorales de la tradición nacional habitualmente despreciados.

Desde 2000 en adelante, el taller de Reyes fue visitado en al menos tres oportunidades por Ricardo Bartís y, otras tres, por Pompeyo Audivert, artistas de la misma corriente, para dar seminarios o charlas. En este sentido, Reyes opera como un nexo clave a nivel local para la incorporación y legitimación en Tucumán de referentes de la corriente nombrada, el teatro de intensidades. Del mismo modo, también Reyes acrecienta su prestigio a nivel local al ser quien posibilita la llegada de estos maestros, en tanto él mismo se coloca como un depositario de confianza y reconocimiento por parte estos referentes, cuyo prestigio es compartido por todo el campo, inclusive por quienes están lejos de practicar el teatro de intensidades. Cabe indicar que, con anterioridad, también Reyes gestionó la visita de Mauricio Kartun a Tucumán en dos ocasiones, en 1999 y 2000 (el Ente de Cultura de la Provincia lo había traído en 1994). El teatro de estados o de intensidades también aparece en el taller de Reyes mediante textos teóricos que circulan en la Sala Luis Franco: entrevistas a Bartís, escritos de Alberto Ure, pequeños ensayos de Audivert o reflexiones de Eduardo "Tato" Pavlovsky. Muchos de estos textos circulan también en ciertos ámbitos de la Licenciatura en Teatro de la UNT. Por ello, al observar los trayectos de los teatristas tucumanos que se instalan en Buenos Aires, no es de extrañar que la mayoría busque tomar clases con teatristas de este "linaje". Siguiendo los argumentos de Battezzati (2017), los estudiantes tucumanos que se instalan en la Capital procuran estudiar con algún maestro del grupo de los histriónicos, mejor aún si ocupa un lugar central en el linaje: Bartís, Audivert, Alejandro Catalán, Sergio Boris o Cristina Banegas. Mientras tanto, son muchos menos los teatristas tucumanos en Buenos Aires que, por ejemplo, toman clases con Emilio García Wehbi o Maruja Bustamante, por nombrar algunos que muy poco tienen que ver con el teatro de estados. En suma, el accionar de Reyes es clave para la creación de un gusto por un tipo de teatro y el fortalecimiento en Tucumán de una corriente estética originada en Buenos Aires.

Tanto para Reyes como para otros teatristas nacidos en los 50, la militancia de izquierda constituye una experiencia fundante de la juventud, que moldea gran parte de su pensamiento estético posterior. En este sentido, su trayectoria es similar a la de Pavlovsky, Bartís o Audivert, para quienes la política de izquierda –ya sea el marxismo, el trotskismo o el peronismo revolucionario– son una especie de primera matriz

biográfica desde donde, luego, se encara la práctica teatral. Quizás por ello, Reyes encuentra en el teatro de estados postulados estéticos que le son afines. Tanto Reyes como los artistas nombrados mantienen una pregunta permanente por la dimensión política del hecho teatral y, al mismo tiempo, reniegan rotundamente de que el teatro, por ser político, deba ser didáctico, representativo o esté obligado a transmitir mensajes. Estos artistas conocen bien las controversias surgidas en el seno del marxismo durante la primera mitad del siglo XX, cuando figuras como Walter Benjamin y Bertolt Brecht criticaron severamente las obligaciones de imprimir moralejas propias del realismo socialista (Eagleton, 2013). Al respecto, al conversar con otros teatristas de Tucumán, ninguno de los nacidos desde los 70 en adelante comparten este rasgo: la militancia política como experiencia vibrante y antesala de la inmersión en el teatro.

Existe una amplia coincidencia entre los ex estudiantes de Reyes, de distintas generaciones, hoy conocidos teatristas, en la pasión que infunde el maestro en su taller. ¿En qué consiste dicho apasionamiento? Para algunos, este entusiasmo proviene de una brumosa dimensión política del trabajo creador: “Lo que encontré en Reyes fue sobre todo una contención ideológica... yo tengo un despertar ideológico con él”, indica un teatrista. Otro actor, que ingresó en su adolescencia al taller, recordaba con entusiasmo haber salido a buscar historias y personajes a lugares marginales: “Fuimos a las citrícolas a investigar sobre los trabajadores del limón, porque contábamos una historia que tenía que ver con eso. Íbamos a los hospitales públicos...”. Estas percepciones aparecen en algunos estudiantes que se integraron al espacio a comienzos de los 2000, ya que tampoco los contenidos políticos aparecen de forma directa en el taller. Otros ex estudiantes enfatizan razones ligadas al placer de actuar y ver actuar. Según muestra Battezzati (2018), los maestros no sólo enseñan una forma de hacer teatro, sino de “querer hacer teatro”, en tanto la práctica remite a dimensiones estéticas, morales, grupales que luego los teatristas buscarán repetir. Un actor, cercano a los cuarenta años, comentaba entre risas: “Mi *único maestro* fue Reyes. Los demás fueron *docentes*, porque Reyes me inyectó el deseo, eso hizo él... quedé capturado ahí. Fue como empezar la escuela” (Entrevista anónima, 11 de abril de 2019). A partir de 2010, Reyes, quien durante mucho tiempo no estrenaba una obra, regresa a su rol de director, con distintas puestas que estuvieron en cartel por varias temporadas: *La cebolla o el sellamiento del Chero* (2013) –ganadora de la Fiesta Provincial del Teatro en 2013–, *Puntos de vista* (2015), *El patio (lo que dura la lluvia)* (2017) y *Monólogos del fin* (2021). En todos los casos, se trata de trabajos que se originan en largos procesos de ensayo, con la actuación con materia prima del trabajo y el texto dramaturgico como un sucedáneo final.

César Romero: entre Manajo de calles y Casa Luján

A mediados de los 90, César Romero era un adolescente que bailaba flamenco, terminaba el secundario y el plan más nítido que tenía por delante era estudiar ciencias económicas en la Universidad Nacional de Tucumán. Tras leer en voz alta algunas escenas de García Lorca en las clases de literatura de la escuela, su profesora le sugirió que debía probarse tomando clases de teatro. Así, comenzó sus primeros talleres y espectáculos, pero todo iba a cambiar en 1998, cuando asistió a ver *Canción gitana*, un espectáculo de Manajo de Calles. La fascinación de Romero fue inmediata. “Este es el teatro que yo quiero hacer” (C. Romero, comunicación personal, 13 de octubre de 2016), pensó en ese momento. Manajo de calles es una histórica compañía tucumana, surgida en 1993, caracterizada por su “teatralidad animal. La fiesta. La comida y la bebida. Los cuerpos desnudos, voluptuosos y abiertos. La belleza violenta o la violencia dulce y bella al punto del esplendor”, en palabras de su directora y fundadora Verónica Pérez Luna (2013, p. 35). Manajo de calles crea una importante tradición en el teatro tucumano, al afianzar en el campo local tres corrientes estéticas. Por un

lado, introduce con fuerza el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, una corriente cuya propuesta central consiste en someter “al espectador a un tratamiento emocional de choque a fin de liberarlo del imperio del pensamiento discursivo y lógico para encontrar una vivencia inmediata, una nueva catarsis” (Pavis 1998, p. 446). Por otra parte, se apropian de las innovaciones clave que la antropología teatral introduce en Tucumán en los 90, una corriente que también se propone trascender la preponderancia de lógica racional y el lenguaje verbal del teatro, proponiéndole al actor un intenso trabajo con el cuerpo para dejar “de estar sometido a los condicionamientos de la cultura” (Pavis 1998, pp. 44-45). En tercer lugar, Manojó de calles se dedicó durante varios años a la performance, un género que se caracteriza por salir de los teatros, intervenir en el espacio público, donde la actuación está a medio camino entre el personaje ficcional y el actor biográfico.

Romero recuerda bien el primer impacto como espectador de *Canción gitana* de Manojó de calles, con escenas “todas atravesadas por el deseo”, define. No tardó mucho en contactarse con Pérez Luna y ella lo invitó a participar de entrenamientos que derivaron en un importante espectáculo, hoy recordado por toda una generación de teatristas: *Fiesta 5*, estrenada en La Sodería en 2003. Allí, el público estaba de pie, alrededor de una larga mesa llena de comida, mientras que los actores y las actrices se mezclaban con los espectadores. “¡Alta obra! –recuerda un director que comenzó su actividad a comienzos de los 2000– Me gustaba mucho Manojó de calles. Yo iba a ver sus obras y no podía creer lo que estaba viendo. Era algo que yo jamás haría, pero me movilizaba” (Entrevista anónima, 6 de diciembre de 2016). Romero recuerda con entusiasmo su participación en *Fiesta 5*, movilizado por la experimentación estética y la emoción de sumergirse en la épica de un desproporcionado trabajo grupal:

Con una de las actrices hacíamos las compras los viernes a la mañana y nos quedábamos en la sala a cocinar para la noche. Otro se encargaba del armado del mesón de ocho metros de largo. Otros se encargaban de la planta de luces, otros de lavar los vestuarios. Laburábamos a más no poder. Vivíamos de miércoles a sábado, todo para la obra. (C. Romero, comunicación personal, 13 de octubre de 2016)

Terminado su paso por *Fiesta 5*, Romero realizó sus primeras experiencias como director y entrenador de un grupo de estudiantes. Comenzaron en una sala, que pronto cerró y, como el grupo insistió en continuar, Romero ofreció su propia casa. “Eran quince personas acá”, indica, desde el recibidor de la actual sala, señalando un estrecho pasillo que va hacia adentro, “Todavía no había nada de aquello del fondo” (C. Romero, comunicación personal, 13 de octubre de 2016). Paulatinamente, la casa de Romero se convirtió en Casa Luján, una sala independiente ubicada en el corazón del barrio Villa Luján. En la sala, no hay ni escenario elevado, ni butacas, sino algunas gradas, almohadones y sillas de plástico apiladas cuando hay funciones. Al igual que Reyes, la trayectoria de Romero da un giro al volverse director de sala y contar con un espacio propio. El taller de Romero crecería con el tiempo, hasta tener varios grupos semanales y asistentes que dictan clases. El objetivo de anclar un proyecto cultural en una edificación se corresponde con una tendencia general de finales de los 90 y comienzos de los 2000 en las metrópolis de América Latina (Gerber Bicecci y Pinochet Cobos 2012). Para las generaciones más jóvenes, que comienza su actividad después del 2010, fundar una sala propia no es en absoluto un objetivo en el horizonte próximo.

En su taller, el entrenamiento de César Romero mantiene cierta sintonía con la estética de Manojó de calles: un trabajo físico intenso, la puesta en suspenso de lo racional, situaciones de crueldad, violencia o dolor. “Era muy interesante –recuerda una actriz que estudió varios años con él– Romero tiene un registro más visceral de la actuación. Te va a hincar hasta que vos des lo que él quiere. Los entrenamientos eran eso: entrábamos e íbamos directamente a calentar... veníamos con ropa ligera y cuerpo,

cuerpo, cuerpo, mucho entrenamiento físico. Salíamos moretoneados, chupeteados... salíamos hechos mierda” (Entrevista anónima con el autor, 13 de septiembre de 2016). En este testimonio, el cuerpo se lleva al límite y las clases funcionan poniendo a prueba la resistencia de los actores. Además, Romero le otorga gran atención a la ética y el compromiso de los estudiantes con el taller, algo que en otros espacios puede no ser un requisito. “A él no le importaban demasiado los alumnos, por la cuota, digo. Y eso quita un peso enorme”, recuerda la misma actriz, quien indica, como muchos otros teatristas, que la cuota en el taller de Romero siempre era un poco más barata que en los demás espacios.

No me cabe mucho la desconcentración, ni la tibieza –admite Romero– “*Bueno, yo te estoy pagando la cuota, vos haceme actuar de manera maravillosa*’. ¡No! ¡Quiero ver qué tenés para *entregar!* (...) Venís a mi casa a trabajar, y como yo te abro la puerta de mi casa ¿por qué no te puedo decir que estás actuando para el culo, o que no te estás comprometiendo con el trabajo de tu compañero? (C. Romero, comunicación personal, 13 de octubre de 2016)

En cierta medida, se juega una especie de equivalencia entre la entrega de Romero, que abre las puertas de su casa, y la entrega que demanda de quienes se suman a su taller. Interesa especialmente prestar atención al rol del dinero en este tipo de *contrato*, entre maestros del circuito independiente y estudiantes. En otros talleres, el dinero parece garantizarle al estudiante no tener que *entregar* nada más a cambio. En cambio, siguiendo las palabras de Romero, en su taller el dinero no es la verdadera o la única contraprestación, sino que se espera también entrega y esfuerzo.

A su vez, en los talleres de Casa Luján, la actuación se practica como una especie de “trance”: “Él no diferenciaba –indica la actriz citada–, no eran bloques. Vos entrenabas, y en el ínterin él ya te calzaba un vestido o vos capaz que ya entrenabas con el vestido” (Entrevista anónima con el autor, 13 de septiembre de 2016). Este único “ínterin” está orientado a que los actores suspendan el *yo* histórico y racional, en sintonía con la experimentación de la antropología teatral y el teatro de la crueldad. El objetivo es, en pocas palabras, perder el control. Llamativamente, una corriente estética ubicada en las antípodas, como es el realismo en la línea de Lee Strasberg, utiliza entrenamientos similares: largas horas de trabajo físico para neutralizar las formas corporales y gestuales que ese actor o actriz trajo consigo de su vida cotidiana. Según registraba Battezzati (2018), muchas veces los actores formados en el teatro de estados de Bartís o de Ure miran con distancia estas formas de comprender la actuación. Un actor que pasó por Casa Luján contaba que disfrutaba mucho de las clases, pero le fastidiaba que algunos estudiantes no se salieran del personaje ni siquiera cuando estaban fuera de escena, tomando agua o conversando. Al respecto, en algunas entrevistas, Bartís se mostró especialmente crítico con la antropología teatral y el método Strasberg por este afán de entrar en trance, de poner en suspenso la razón. En su perspectiva, ablandar el cuerpo e incentivar el trance de los actores implica someter y desconfiar de la inteligencia de los actores para tomar decisiones en escena y opinar poéticamente del mundo.

César Romero es hoy conocido como uno de “los referentes con una impronta más sólida de Manojó de Calles”, según él mismo afirmó en la entrevista ya citada. Sin embargo, su teatro tomó otras inflexiones estéticas. En 2010, Romero fue el terrorífico e inolvidable protagonista de *Monotonía (viceversa)*, un espectáculo que lo consagró como actor bajo la dirección de Diego Bernacchi, otro ex integrante de Manojó de Calles. *Monotonía* es recordada por muchos teatristas como un espectáculo clave de un periodo dorado del teatro tucumano, marcado por la experimentación. “*Monotonía... me voló la cabeza* –recuerda un actor– No sé si voy a volver a ver algo igual” (Entrevista anónima, 6 de diciembre de 2016). Este trabajo retomaba tangencialmente los

preceptos de Manojó de calles, al incluir escenas violentas y crudas, pero con una trama realista, personajes y un conflicto nodal. Bajo el mismo esquema puede comprenderse *Amar amando, o los ojos de la mosca*, dirigida por César Romero en 2016. Allí, asistimos a actuaciones histriónicas y expresionistas, pero con una trama realista, personajes y un nítido conflicto. Tanto *Monotonía...* como *Amar amando* ganaron las Fiestas Provinciales del Teatro, en 2010 y 2016 respectivamente. Así, lo abyecto, lo violento y lo cruel podían triunfar enmarcados en tramas realistas, lejos de la estética performática de Manojó de calles. En gran medida, Romero mantiene una relación con Manojó de calles similar a la de Ricardo Bartís con el *under* de los 80. Bartís admira la desmesura, la libertad actoral y la impugnación de la dramaturgia del *under*, pero no le interesa lo performático. Por ello, en sus espectáculos recupera la actuación como el territorio central y soberano de la puesta, pero creando obras de teatro en sentido estricto, con personajes y un conflicto, donde no hay improvisación o performance. Del mismo modo, Romero toma mucho de la estética de Manojó de calles, pero la coloca en puestas más tradicionales, no performáticas, donde hay personajes y una trama movida por condicionantes realistas.

Posiblemente, la morigeración de la “crueldad” y un encuadre más tradicional en la elaboración de obras vuelve a Romero un maestro atractivo para las nuevas generaciones de estudiantes. Desde hace tiempo, muchos teatristas en Tucumán se muestran críticos o distantes ante Manojó de Calles y las puestas que centran el riesgo en el erotismo. Por ejemplo, una actriz recordaba con disgusto una puesta de Manojó donde se “hartaba de la pornografía”. Otra actriz sugería que no hay nada riesgoso en desnudarse en escena, ya que prácticamente en cualquier taller o en la Licenciatura de la UNT la gente lo hace. En febrero de 2018, un estudiante de actuación publicó en su Facebook una crítica despiadada contra un espectáculo que nada tenía que ver con Manojó de calles o Romero, pero donde el erotismo explícito era un factor principal:

La obra no tenía ningún sentido más que el de mostrar una pareja fingiendo tener sexo y un tipo injustificadamente en bolas dando vueltas entre el público hacinado (...) La escena “sexual” era completamente INVEROSÍMIL. Simulaba un fantasioso tripleX pero en versión censurada: se cuidaban muy bien de que no se viera ninguna parte íntima de la actriz (ni siquiera del torso) ni el pene flácido del actor que escenificaba un agitado traqueteo con su compañera. La falta de exhibicionismo en la escena sexual no me parecería mal, salvo por el hecho de que la “bbra” presumía ser altamente transgresora. (...) Al final de la obra el director hizo autobombo hablándonos de la “genial dramaturgia” y de lo “seleccionados” (SIC) que debían ser los actores para poder hacer semejantes escenas. (Publicación de Facebook, 12 de febrero de 2018)

La publicación desencadenó muchísimas respuestas en adhesión al autor. Cabe subrayar que la crítica central no era que el trabajo fuera aburrido, superficial, poco comprometido políticamente o demasiado didáctico, sino que el riesgo del erotismo no era, como se lo presentaba, un verdadero riesgo. El teatro de Romero ciertamente se desembarazó de gestos eróticos o violentos excesivos, que establecen desde hace tiempo una distancia radical con los espectadores.

A mediados de 2020, en pleno aislamiento social por la pandemia del Covid-19 César Romero obtuvo, después de largas gestiones, el financiamiento del INT para comprar el terreno de Casa Luján, el espacio donde da clases y realiza espectáculos desde hace más de quince años. Romero se había ganado una posición importante en el circuito independiente y la ayuda económica del INT era un reconocimiento a esa trayectoria. Ciertamente, las salas independientes como las de Reyes y Romero, que además funcionan como talleres, ocupan un rol singular en lo que atañe a la socialización, el aprendizaje de técnicas y la construcción desde abajo de la bohemia teatral tucumana.

Sergio Prina y María José Medina: “Actuaciones”, la referencia y la verdad

Sergio Prina y María José Medina son una pareja de actores que en 2016 fundaron un taller que, con el correr del tiempo, fue ganando más y más estudiantes. Prina y Medina se conocieron a comienzos de los 2000 en el taller de Raúl Reyes, atravesaron juntos la Licenciatura de la UNT y se desempeñaron como actores en espectáculos independientes clave de la historia reciente del teatro local. Medina protagonizó dos puestas premiadas por la Fiesta Provincial del Teatro, *Museo Medea* (Guillermo Katz, 2012) y *Estamos grabando* (Guadalupe Valenzuela, 2019). Por su parte, Prina comenzó como actor de teatro, se desempeñó también como director, y se hizo conocido al protagonizar *Los dueños* (Ezequiel Radusky y Agustín Toscano, 2013) y *El motoarrebataador* (Agustín Toscano, 2018), dos películas tucumanas que se destacaron a nivel nacional e internacional por haber sido estrenadas en el Festival de Cannes. El primer largometraje surgió de un recordado espectáculo teatral tucumano, *La verdadera historia de Antonio* (Agustín Toscano, Ezequiel Radusky, Daniel Elías, 2009), premiado también en la Fiesta Provincial. El taller que Prina y Medina llevan adelante tiene un sugerente nombre: “Actuaciones”. “No creemos que haya una sola forma de actuar, –señala Prina– sino que pensamos que las formas de actuar son infinitas, como cantidad de actores hay” (comunicación personal, 30 de julio de 2019).

El taller de Prina y Medina no se desarrolla en una sala propia, sino que alquilan espacios para ello: al comienzo fue Casa Dumit y, luego en el centro cultural Tamañoficio, y también en la Sala Municipal Rosita Ávila. Este punto marca una diferencia clave con respecto a Reyes y Romero. Al consolidarse como actores del medio, Prina y Medina no decidieron que el paso obvio a seguir era tener una propia sala. Como indicábamos, esta búsqueda es típica de una generación de teatristas de finales de los 90 y comienzos de los 2000, algo que deja de estar en el horizonte para quienes ingresan al teatro en los años posteriores. El taller surge de la confluencia de las experiencias de actuación que cada uno trabajaba por su lado. María José Medina ensayaba bajo la dirección de Carlos Correa, cuyo estilo consistía en intervenir permanentemente en los gestos de los actores: “Ahora hazelo igual –le decía Correa, según recuerda Medina– pero no levantes acá”, y le señalaba el ceño (M. J. Medina, comunicación personal, 30 de mayo de 2023). Así, Medina abrió su mirada hacia una forma de dirigir, menos interesada en las dinámicas de la escena o los conflictos, para enfocarse en el arco gestual de la actuación y en cómo las percepciones mismas de quien actúa son una materia para la ficción. Por su parte, Prina recuerda su experiencia como actor de *La verdadera historia de Antonio*, donde los directores hablaban “siempre de un grado de referencia que uno tiene, la referencia de lo que uno conoce. Cuando uno actúa cerca de la referencia, uno puede percibirse actuando, casi como sin poner la actuación encima de uno” (comunicación personal, 30 de julio de 2019). La obra ocurría en el living de una casa familiar, un lugar que nada tenía que ver con una sala de teatro. Allí, los directores incitaban a los actores a resolver problemas prácticos sorprendidos: debían encender el horno, buscar a oscuras el interruptor de la luz o les escondían un objeto en plena función para descolocarlos y desestabilizar el esquema gestual que los actores se habían formado como punto de apoyo. Las actuaciones ocurrían muy cerca de la *referencia*, pero trabajando siempre una consciencia expresiva y ficcional. Así, al fundar “Actuaciones” en 2016, confluyeron el interés de Medina por la dirección de actores –la atención en los rasgos expresivos gestuales, de las manos, los ojos, la boca, etc. – y los juegos con la no-actuación y la *referencia* que traía Prina.

Ambos factores tienen gran afinidad con la actuación prevalente en el campo del cine y el audiovisual. Si bien en la historia del cine hubo grandes producciones que trabajaron un estilo actoral más histriónico, expresivo o ligado al teatro popular –el neorealismo italiano, Leonardo Favio en Argentina, Peter Bogdanovich en Estados

Unidos-, en las últimas décadas cobró importancia la estética actoral ligada a la Escuela de Lee Strasberg, donde se evita todo lo que parezca exagerado o artificial en cámara. La actuación de Al Pacino en *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972), ampliamente reconocida por su excelencia, tiene estas características: intensas emociones escondidas tras un rostro pétreo. Una pauta principal para quienes comienza a actuar en cine es atenuar la gestualidad, mostrarse espontáneos y evitar los grandes esfuerzos corporales típicos del teatro: “cuidado con apretar, con hacer caca para dentro”, advertía con sarcasmo un director de casting audiovisual en su canal de Youtube, exagerando un rostro tenso, con la boca arqueada, marcando los gestos prohibidos para una audición en cámara (Salas Tonello, 2020). En este marco, un atractivo suplementario del taller “Actuaciones” es el hecho de que también ofrece un entrenamiento adecuado para quienes les interesa actuar en cine, el cual viene creciendo desde la creación de la Licenciatura en Cinematografía en la UNT.

La actuación desde la *referencia* que proponen Prina y Medina interesa especialmente porque opera como una llave de apertura hacia actores no profesionales. Siguiendo a Mauro (2014), a diferencia de otras artes espectaculares, como la danza, el circo o la ejecución de un instrumento musical, la actuación “no difiere necesariamente de la acción cotidiana”, no supone habilidades o técnicas precisas, no hay que aprender destrezas corporales, movimientos de dedos, escalas o ritmos. Su elemento distintivo no es lo que la persona hace al actuar, sino el hecho de que esté siendo vista por alguien (Mauro 2014, p. 103). Por ello, la invitación a actuar desde la *referencia* puede irritar a quienes pretenden que los actores estén obligados a contar con un título y certificaciones que acrediten largos tiempos de entrenamiento en escuelas y estilos variados. Una actriz tucumana recordaba una anécdota en la Fiesta Provincial del Teatro que condensa bien esta controversia. El jurado del festival decidió otorgarle el Premio revelación a un actor que realizaba una exquisita y divertida imitación de un chileno. Más tarde, uno de los jurados se acercó a conversar con el elenco y se mostró algo escéptico y desengañado, al darse cuenta de que el actor era, efectivamente, chileno: “ ‘Ah, ¿pero vos sos de Chile en serio?’ –le dijo el jurado– ‘Sí, soy de Chile...’ ‘No me digas... Yo pensé que eras un actor que hablaba en chileno’ ”. La actriz recordaba con disgusto la conversación que tuvo el jurado con su compañero de obra. “Yo me di la vuelta y me fui... muy incómodo. Y el chileno también se puso muy incómodo, muy rara esa situación” (Entrevista anónima con el autor, 13 de septiembre de 2016). La forma de hablar del chileno había sido uno de los elementos más atractivos de la puesta, algo inusual de ver en una obra de la Región NOA. Ahora bien, que el actor fuera chileno ponía en duda su mérito ¿Era correcto reconocer a un chileno por hablar como chileno?

La actuación desde la “referencia” pone en cuestión lo que presuntamente debería buscarse en un buen actor: intensidad emocional, destrezas físicas, amplio arco expresivo. Al mismo tiempo, estas posibilidades permitieron que ingresaran al cine y al teatro formas corporales, gestuales y verbales novedosas, poco frecuentes en los escenarios y películas. El Nuevo Cine Argentino de finales de los 90 realizó sus innovaciones incorporando actores no profesionales, por ejemplo, en *Pizza birra faso* (Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, 1998) o *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999). Dichas incorporaciones suponen nuevos desafíos políticos e ideológicos vinculados al uso de cuerpos y rostros poco frecuentes en el cine, ligados a los sectores populares, con dicciones y estéticas físicas que se vuelven atractivas para los cineastas y difíciles de reemplazar por algún otro actor profesional. Algunos autores se mostraron críticos ante estas incorporaciones, al revelar cierto fetichismo por parte de los sectores medios, y posiciones relativamente miserabilistas en las narrativas del Nuevo Cine Argentino (Palma 2008). Otros autores, por ejemplo, analizaron las posibilidades de reconocimiento cultural y laboral, no exentas de tensiones, en las experiencias de actores villeros en la Ciudad de Buenos Aires (Gentile y Steinberg 2018). Por su

parte, Prina recuerda la ocasión en que unos estudiantes de cine le pidieron su ayuda como coach de actores para trabajar con “un changuito que vive en el Cadilla”, una localidad rural de la provincia de Tucumán:

‘El chico cuida caballos, tiene un rostro increíble, tiene unas cosas del campo natural, porque vive ahí. Quiero que vengás’, me dice, ‘porque sabés que cuando le pongo la cámara, la cámara lo adora, lo ama, tiene unos planos cuando se miran... pero cuando tiene que hablar, le cuesta hablar. No abre la boca, no se lo escucha, no se le entiende. Además, yo le digo caminá para atrás y le cuesta, se queda paradito en el lugar, yo no puedo hacer que camine, y eso me parece que hay que modificarlo’. (S. Prina, comunicación personal, 30 de julio de 2019)

En este caso, un director se siente atraído por un muchacho no profesional, que logra algo que ningún actor formado puede darle. Ahora bien, elegirlo implica enfrentarse a dificultades típicas de alguien que no tiene entrenamiento. “¿Para qué lo elegís?”, reflexionaba Prina, “Lo que te atrae es que mire así, que hable bajito, que pueda estar horas clavado al lado de un caballo”. Le sugirió conseguir un buen micrófono para que el actor “no tenga que estar obligado a levantar el volumen”, o jugar con los planos y el montaje, de modo que el actor “no tenga que estar obligado a moverse” si no sabía hacerlo en cámara. En la perspectiva de Prina, estas estrategias no sólo conservarían los aspectos “naturales” del actor, sino que garantizaban también sostener una ética de la dirección. “Tenés una idea de cómo sería él... pero cuando lo traés a tu obra, ya no te gusta tanto, porque no es profesional” ironizaba. “Si vos tenés un no actor, primero lo tenés que conocer mucho, lo tenés que dejar rodar sólo” (S. Prina, comunicación personal, 30 de julio de 2019), y solamente después de ese proceso deben venir las intervenciones del director.

Tras varios años conduciendo el taller, también Medina destaca que lo que más le interesa del entrenamiento es ver la *singularidad* de los actores. “Cuando mis alumnos llegan a preguntarme del taller, o me quieren pagar la cuota, o en esa charla inicial real... y luego cuando ellos pasan a hacer el entrenamiento, algo singular, de cada uno, que traen de afuera, no deja de aparecer” (M. J. Medina, comunicación personal, 30 de mayo de 2023). Si un maestro decide avocarse a la “dirección de actores”, que no es otra cosa que “prestarle atención a una persona”, rápidamente aparece “la certeza de que todos pueden actuar”, enfatiza Medina, porque se hace presente algo “humano” y único. Además, “para mí el vínculo humano es un procedimiento creativo en mi entrenamiento”, indica, subrayando que en su trabajo es importante escuchar al actor, esperarlo si lo necesita y estar atenta a si desea o no ser orientado hacia determinado lugar. Medina recuerda cuando una vez un grupo de estudiantes que venían de la Licenciatura en Teatro se acercaron a fin de año a darles las gracias “porque los habían tratado muy bien”, o más bien, ironiza Medina, “me agradecen porque no los maltraté” (M. J. Medina, comunicación personal, 30 de mayo de 2023). Como decíamos más arriba, el teatro es un terreno conocido por la agresividad de los maestros y, en esta dimensión, también “Actuaciones” busca conscientemente desmarcarse de las prácticas más típicas del maestro-gurú que hace sufrir a sus estudiantes. Además, la enseñanza tiene por objetivo que los actores conozcan y manipulen activamente su propia gestualidad, como una estrategia de volverlos autónomos y poder prescindir del soporte del docente en experiencias futuras de actuación. Por ello, las innovaciones estéticas y los postulados éticos del taller “Actuaciones” están bastante imbricados.

El taller “Actuaciones” habilita además una nueva estética que se materializa en espectáculos. A partir de una escena del taller, se estrenó la obra *Que pase algo... (título en proceso)*, bajo la dirección de Sergio Prina, espectáculo que ganó la Fiesta Provincial del Teatro de 2017. La obra trataba sobre una compañía de teatro que ensayaba una obra. Los espectadores veíamos las interacciones entre el director, la actriz y Sebastián, el

técnico de luces, sin dudas uno de los personajes más llamativos. Mientras la actriz, Camila Plate, se mostraba seductora, decía largos textos y lloraba en escenas –acciones típicas de los escenarios–, Sebastián generaba permanentes situaciones de risas, actuando muy cerca de las convenciones naturalistas. Luis “Luigi” Salazar, el actor que interpretaba a Sebastián, era uno de los menos profesionalizados del elenco, sin formación universitaria y con gran intermitencia de participación en talleres. Se destacaba sobre el resto por su gran porte corporal –en el teatro, estamos acostumbrados a ver actores delgados y esbeltos–, por responder con frases cortas, giros típicos de la variedad tucumana y llevar las situaciones hacia lo terrenal. Durante las giras, cuando la obra terminaba, Luigi recuerda que los espectadores:

se nos acercaban y me decían ‘¡Eh, vos sos Sebastián! ¡En la sala donde yo estoy, tengo un Sebastián!’; me decían. ‘¡Sos igual, es el mismo chabón!’ . Como cuatro o cinco me dijeron lo mismo, ‘En mi sala hay un Sebastián que es como vos, que es así, que es callado, y que es un culiado, y te hace cagar de risa.’ (L. Salazar. Comunicación personal. 31 de enero de 2020)

Este testimonio nos muestra cómo un estilo de actuación cobra valor y se vuelve atractivo entre los espectadores por sus posibilidades de invocar referentes gestuales de la vida cotidiana. El juego principal de la obra de Prina era cruzar dos universos: actuaciones típicas del mundo del *teatro*, y una actuación traída del mundo cotidiano, casi marciana, como venida de *afuera* del teatro. No aparecía en Luigi el histrionismo del teatro de estados, ni los excesos físicos que demanda la antropología teatral o el teatro de la crueldad, pero tampoco el llanto enternecedor del método Strasberg. Su forma de conmovir proviene de un trabajo actoral construido desde la referencia.

Por su parte, María José Medina organizó algunos espacios de formación por su cuenta, alentando a sus estudiantes a trabajar con historias personales y realizar escritos que sirvan de materia prima para actuar. Esto supone, de por sí, una peculiaridad, ya que, en el paisaje de talleres teatrales tucumanos, casi no hay espacios de dramaturgia o escritura teatral, sino que, en todos, primero, debe hacerse presente el cuerpo. En el año 2019, Guadalupe Valenzuela estrenó *Estamos grabando*, un espectáculo basado en memorias personales, donde Medina era una de las protagonistas centrales. Como *Que pase algo...*, la obra realizó giras y estuvo varios meses en cartel. En alguna medida, esta obra implicó la introducción o recuperación del biodrama para el campo teatral tucumano, un género muy practicado en Buenos Aires, pero que casi nunca hizo pie en Tucumán. En varios talleres tucumanos, hay un marcado énfasis en lo colectivo, y una paralela impugnación de lo que parezca individualista, narcisista o ególatra, razones por las que el biodrama corre el peligro de ser sancionado, no estética, sino sobre todo moralmente.

Muchos actores y actrices jóvenes destacan los talleres de Medina y Prina como estimulantes espacios de experimentación. Para muchos, no se trata de su primera experiencia en el teatro, sino que transitaron la carrera de la UNT o pasaron por los espacios de Reyes o Romero. La asistencia al taller supone encontrarse nuevamente con la experimentación, en la medida que Prina y Medina no se posicionan con un rol distante de maestros, como en los otros casos antes descriptos, según relatan varios ex alumnos. Una estudiante del grupo destacaba que ellos, como docentes, preferían ubicarse en un lugar simétrico con los estudiantes, algo menos probable en Reyes o Romero, con carreras más largas y mayor distancia de trayectoria que los estudiantes. “Es un experimento total –señalaba otra actriz, sobre “Actuaciones”– Salís maquinando un montón de cosas, empezás a desestructurar la actuación, a desarmarla, es una búsqueda muy linda” (Entrevista anónima con el autor, 30 de julio de 2019). En suma, muchos viven el taller como un lugar para revisar y tomar distancia de las técnicas actorales previamente incorporadas.

La Escuela *Chapeau!*: la técnica integrada del teatro musical

Sebastián Fernández es docente de Técnica Vocal en la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán y fundó en 2011, junto a María Eugenia Rufino, la Escuela de Teatro Musical "*Chapeau!*", la primera en la provincia y la única en la Región NOA dedicada exclusivamente a este género. "Queríamos hacer teatro musical y no conseguíamos actores para hacerlo" —explica Fernández, subrayando que el espacio nació con la mirada puesta en la producción: "teníamos más ganas de producir teatro que de enseñar" (S. Fernández, comunicación personal, 11 de octubre de 2016). Este frenesí por producir, por estrenar cada año una nueva puesta, es una primera característica que diferenciará a Fernández y a la Escuela *Chapeau!* de los largos procesos de ensayo típicos de los talleres independientes descriptos más arriba. Por otra parte, Fernández advierte que, tanto en Tucumán como en Argentina, existe el prejuicio de que el teatro musical es frívolo, que está ideológicamente ligado al "capitalismo yanqui", que un musical se puede hacer simplemente en un par de actores que "levanten las patas y hagan dos chistes". En otras palabras, Fernández entiende su práctica en función de la doble sanción que el género recibe: una sanción estética —las puestas serían banales, pasatistas, simples de hacer— y una sanción política —el teatro musical no sería vernáculo, sino que se trataría de un objeto de consumo propio del imperialismo cultural.

El teatro musical es un género de gran relevancia a nivel mundial, pero que recibió poca atención de los investigadores en nuestro país, posiblemente a raíz de los prejuicios indicados por Fernández. Basta comparar cuántas tesis y escritos existen sobre teatro independiente y cuántos sobre musical. El estudio más importante y sistemático sobre dicha tradición en Argentina es el de Pablo Gorlero (2014), compuesto por tres tomos que exploran los primeros años del género, caracterizado por la zarzuela y el tango, pasando por importantes estrenos norteamericanos en los 50 y experiencias contestatarias en los 70, tales como *Jesucristo Superstar*, *Hair* o *The Rocky Horror Show*. El recorrido de Gorlero abarca también las figuras surgidas en la era democrática, como Pepe Cibrián o Hugo Midón (Gorlero 2014). Por su parte, se destaca también la reciente investigación exploratoria de Lucía Martinovich (2022), quien indagó, desde la sociología, el mundo laboral del teatro musical alternativo en Buenos Aires. Este estudio reconstruye cómo surgen y se producen tres espectáculos del circuito, mostrando un vigoroso universo que ocurre por fuera de los grandes teatros de la calle Corrientes. Martinovich (2022) muestra que las compañías padecen los apuros económicos típicos de las cooperativas del circuito independiente, sumado a las exigencias técnicas del teatro musical: requieren artistas altamente calificados, un trabajo minucioso de los técnicos de luz y sonido, un sistema de micrófonos, vestuarios, etc.

Sebastián Fernández, director de la Escuela *Chapeau!*, argumenta que el musical exige una "técnica integrada" de actuación, canto y baile, motivo por el cual era esencial para el equipo crear una institución acorde para poder formar ese tipo de intérprete. "¿Qué es lo que encontrábamos en Tucumán?: Actores que eran muy buenos, pero no podían cantar ni una frase. O actores que podían cantar, pero no podían moverse al ritmo de nada ¡Eran unos troncos bailando!" (S. Fernández, comunicación personal, 11 de octubre de 2016). Ciertamente, el musical demanda a los intérpretes tener una mediana destreza en las tres áreas, las cuales deben surgir en escena como "una poética muy *fluida*". Dicho llanamente, el público no puede darse cuenta de que la técnica es una dificultad: no debe verse que la actriz o el actor está nervioso, porque está por hacer una destreza física, ni hacer pausas sustantivas entre la voz hablada y el canto. Como en el circo, no puede haber dudas antes de un movimiento, ni hay margen para realizar largas esperas y así preparar el cuerpo. Si el canto es un *bloqueo* para el actor, y cada vez que llega ese momento piensa 'Ahora viene la parte cantada', explica Fernández, eso tarde o temprano va a notarse. "La técnica se logra

en la medida que no se la ve”, sintetiza (S. Fernández, comunicación personal, 11 de octubre de 2016). Por ello, cuenta Fernández, las primeras resoluciones que tomaba al dirigir musicales era cortar momentos: hacer un apagón, evitar que un personaje realizara una escena cantada e incluir luego el momento de la destreza más exigente.

La Escuela *Chapeau!* está organizada en tres años de formación con materias de canto, danza y actuación, así como espacios curriculares de *integración*, donde se trabaja la dimensión más desafiante: hacer fluir el cuerpo y la voz entre estas tres habilidades. Los grupos de niños y adolescentes son numerosos, y casi duplican a los adultos. Tal como observamos, las técnicas ligadas al teatro musical que se enseñan en *Chapeau!* difieren bastante del entrenamiento que encontramos en los talleres de Reyes, Romero o Prina y Medina. Por ejemplo, si en este último se priorizaba la actuación desde la referencia, donde el actor debía atenuar los rasgos artificiales y experimentar con un registro próximo al propio, en el teatro musical lo artificial no es en absoluto un defecto, más aún si se tiene en cuenta que los espectáculos ocurren en salas de gran aforo.

La Escuela *Chapeau!* se distingue en el paisaje teatral tucumano por ser la única institución de formación teatral privada que *no* se lleva adelante en una sala independiente. La institución debe sostener una gran infraestructura, al contar con tres años de formación, varias materias y docentes para cada etapa. Esto impacta en el arancel, indica Fernández con pesar, que es lógicamente mayor al que se abona en los talleres independientes, en tanto incluye varias clases por semana, con más de un docente. Por ello, desde la dirección de la Escuela, decidieron constituirse en una Fundación –Fundación para el Desarrollo de las Artes Escénicas– para obtener financiamiento de otras agencias y subvencionar, por ejemplo, becas para los estudiantes que así lo soliciten. Este punto es especialmente interesante para pensar la sociología de los circuitos teatrales en Tucumán: mientras varios talleres independientes reciben, indirectamente, el apoyo del Instituto Nacional del Teatro (INT) mediante los subsidios a las salas, la Escuela *Chapeau!* no tiene a su disposición una vía clara para obtener una ayuda económica de dicho organismo. Según Fernández, en algún momento pensaron en la estrategia de convertir la Escuela en una sala independiente, bajo el ala del INT. Sin embargo, acabaron por desistir: el INT exige a las salas un número determinado de funciones en el año y, al fin y al cabo, el deseo de los fundadores de *Chapeau!* no era dirigir una sala, sino crear un espacio de formación de teatro musical, una oferta de gran relevancia para el campo local en función de que no existía algo similar hasta el momento en Tucumán. Es interesante remarcar que, en la variedad de líneas de financiamiento del INT, no haya una específica para talleres o espacios de formación, posiblemente por ser una tarea sobre la cual se asume que la cumplirán los directores de sala.

Ahora bien, la desconexión entre *Chapeau!* y el INT no se fundamenta únicamente en razones burocráticas, sino también en los principios éticos y estéticos del organismo: fomentar los espectáculos en salas “que no superen las trescientas localidades” favoreciendo “el desarrollo de la actividad teatral *independiente* en todas sus formas” (Ley Nacional del Teatro 24.800, Art. 4. El subrayado es nuestro). De este modo, el INT deja fuera de su órbita todo lo que no es o no parece teatro independiente: el musical, el stand up, los espectáculos integrados de música y humor. En este punto, es importante señalar que, en Tucumán, esta clase de espectáculos, portadores de estéticas propias del circuito comercial, experimentan las mismas dificultades económicas que el circuito independiente, pero sin gozar de las líneas de subsidio de producción del INT. Gabriel Carreras, un reconocido humorista de Tucumán, recordaba cuando produjo un espectáculo de grandes dimensiones, con más de treinta artistas en el escenario entre bailarines, cantantes y humoristas. “¡Era zarpado! ¡No sabés lo que era visualmente... era Broadway! Explotó de gente el Mercedes Sosa... pero la producción era muy costosa. Salíamos hechos... Y en una función, quedamos perdiendo

los que hacíamos la producción” (G. Carreras, Comunicación personal, 27 de julio de 2017). [El Teatro Provincial Mercedes Sosa es la sala de mayor aforo de la ciudad, con 1600 localidades, ubicada frente a la Plaza Independencia y a metros de la Casa de Gobierno. La sala se hizo tristemente conocida en los medios nacionales en marzo del 2019, a raíz del accidente del músico Sergio Denis, quien cayó al foso de la orquesta y murió un año después]. Carreras rememora con cariño este espectáculo, que cerraba un ciclo de seis años de producción humorística en radio, televisión y teatro. El show final fue un rotundo éxito de taquilla, pero también la experiencia quedó envuelta en una sensación de perplejidad y amargura: “Ahí vos decís... ¡No entiendo cómo es! ¡Hicimos toda la publicidad posible, hemos salido a todos lados!” (*idem*). En ese momento, recordaba Carreras, su conclusión fue no embarcarse nunca más en un espectáculo de tales dimensiones. Estas dramáticas encrucijadas merecen nuestra atención: grandes espectáculos, con despliegue de artistas, vestuarios, micrófonos y complejos juegos de luces, que no se producen con cómodas sumas de dinero y grandes ganancias, como podría creerse, sino con el empuje de artistas-productores que invierten enormes esfuerzos para coordinar equipos numerosos, garantizar mínimas ganancias a técnicos y artistas, todo eso para terminar saliendo *hechos*. El teatro musical que incentiva Fernández desde su espacio de formación también está regido por estos desafíos.

En alguna medida, el circuito comercial-masivo, o que busca constituirse en esos géneros, tiene severos problemas de precariedad en Tucumán: principalmente, no cuenta con empresarios teatrales o una televisión que sirva de plataforma donde promocionar a sus figuras. Tampoco los espectáculos musicales son reconocidos en las Fiestas Provinciales del Teatro, el premio oficial que goza de mayor validez entre los teatristas ¿Qué alicientes tienen, entonces, los productores y maestros de este circuito para producir? Es llamativo que un organismo de la envergadura del INT, con importantes líneas de ayuda económica a proyectos de creación, no cuente con líneas específicas para este tipo de espectáculos, que movilizan gran cantidad de trabajadores de las artes –músicos, compositores técnicos, vestuaristas, actores, escenógrafos– y atraen cientos de espectadores en cada función. Posiblemente, también el INT forme parte del prejuicio que indicaba Fernández más arriba: la sospecha de que el teatro musical parece demasiado norteamericano y banal, optando entonces por financiar obras típicamente independientes. En consecuencia, no sólo la enseñanza, sino también la producción implicará grandes desafíos para Fernández y su equipo.

En la prolífica producción de Sebastián Fernández como director de espectáculos musicales, podemos destacar varios textos dramaturgicos estrenados en Buenos Aires, realizados luego en una nueva versión por un elenco tucumano: *Derechos torcidos* (2011), *Alicia en Frikiland* (2014), *Ni con perros ni con chicos* (2016) –en coproducción con el Teatro Estable de la Provincia de Tucumán–, *Y un día Nico se fue* (2018), *Chicos católicos, apostólicos y romanos* (2018), *La desgracia* (2019), por nombrar sólo algunas. Con *Alicia en Frikiland*, “nos fue muy bien –recuerda Fernández– porque llenábamos, y llenábamos siempre. Y la entrada no era barata”. Nuevamente, Fernández subraya que los altos costos del género musical o de formarse en *Chapeau!* recaen sobre el espectador o el estudiante, respectivamente. Uno de los actores tucumanos de *Chicos católicos* también recuerda: “¡llenábamos el Mercedes Sosa!”. Todas estas puestas son realizadas en teatros que dependen del Estado, salas oficiales, ya que no existen en Tucumán salas privadas de gran aforo. Las salas independientes tienen todas una capacidad menor a 100 espectadores, poco útiles para los objetivos del género.

Cuando Sebastián Fernández comenzó a dirigir musicales, un desafío clave fue montar espectáculos de excelencia técnica y profesional, “probar al equipo en formatos donde uno no diga ‘Ay... es una obrita de Tucumán’”. En suma, una intervención clave que Fernández realiza en el campo artístico de Tucumán es *romper el prejuicio* de

que el único sendero posible es el amateurismo, la precariedad y los roles rotativos, donde todos hacen todo, pero nadie se especializa en nada. Fernández señala con preocupación que

Vos hablaste con la gente y te dicen 'No, acá escenógrafos no hay'... 'No, iluminadores no hay, todos hacemos la iluminación'. Por querer hacer positivo del rol del teatrista independiente, un tipo que está dispuesto a hacer todo, perdemos de lado la profesionalización (comunicación personal, 11 de octubre de 2016).

Por ello, en su trabajo como director hay una voluntad manifiesta de “dar como un giro, una vuelta, un salto” en el estilo estético y de trabajo predominantes en Tucumán. Uno de los actores de la versión tucumana de *Chicos católicos* indicaba algo similar: mientras en la versión porteña los artistas hacían fonomímica con pistas que sonaban de fondo, en la puesta tucumana los intérpretes cantaban de verdad. Como en Tucumán los actores no tienen la fama de la televisión, reivindicaba, deben dar el doble sobre el escenario. A su vez, varias de estas puestas surgen como espectáculos de cierre de una cohorte de *Chapeau!*, donde estudiantes pueden integrar alguna secuencia de baile o protagonizar la puesta. Sin embargo, para varios espectáculos Fernández optó por realizar audiciones o *castings* abiertos como estrategia clave de reclutamiento. También aquí, el maestro y director sigue criterios ligados al profesionalismo, la transparencia y la excelencia en la selección de intérpretes, utilizando un método de selección prácticamente inexistente en el circuito independiente. En contraste, los maestros de estos talleres eligen típicamente trabajar con personas muy cercanas y de largo recorrido en su taller, con quienes comparten afinidades estéticas y se construyó un lazo afectivo. Esto se explica, sobre todo, porque los maestros independientes requieren la lealtad de sus actores y actrices para sumergirse, muchas veces en larguísima procesos de ensayo, de meses y hasta años.

Contribuciones estéticas a nivel local y los vínculos Tucumán-Buenos Aires

En las secciones anteriores, ofrecí un recorrido por cuatro espacios de formación privados de la ciudad de Tucumán. Quienes se desempeñan como maestros experimentan una notable ventaja sobre sus colegas: están en permanente contacto con quienes ingresan al campo, algo valioso en un ámbito donde la *novedad*, lo no visto o inesperado son un recurso principal para volver atractivas las producciones. Además, la convicción con que los estudiantes se adhieren a un maestro, según vimos con Battezzati (2017), les permite eventualmente exigirles exclusividad, transformándose en los únicos en hacer usufructo de tal o cual actor o actriz. Los maestros se instituyen en portadores de un lenguaje o un estilo propio, muchas veces bajo la forma de *monopolios imperfectos*: son figuras altamente calificadas, los oferentes exclusivos del producto que ellos brindan, pero insertos en un mercado como el artístico, altamente volátil y contingente (Menger, 2001, pp. 248-249). A diferencia de otros trabajadores de las artes, los maestros de teatro alcanzaron lugares de tal prestigio y ofrecen un producto tan distintivo, sus clases, que se favorecen del hecho de ser poco reemplazables por otra oferta. Ahora bien, en caso de que un discípulo se desprenda del taller y dé clases por su cuenta –un *maestro periférico*, en términos de Battezzati (2017)–, éste sí puede poner en peligro el *monopolio imperfecto* del maestro central. El taller “Actuaciones”, impartido por discípulos de Reyes, en alguna medida, opera de este modo en el mercado de los espacios de formación, el instalarse como una continuidad o espacio alternativo al de Reyes. Según observamos, el taller de estos discípulos o herederos de una corriente debe diferenciarse de algún modo del maestro principal, del mismo modo que también Romero se diferencia de Manójo de calles para alcanzar una identidad propia y ofrecer su propio estilo de enseñanza.

Al recorrer los espacios de formación, es evidente que, a pesar de sus diferencias, todos comparten una característica general: la formación es centralmente en actuación. Posiblemente, la única excepción sean algunas propuestas que María José Medina alienta en el espacio “Actuaciones”, más vinculadas a la escritura biográfica o de prosas poéticas que a la dramaturgia en sentido estricto. En este punto, el campo teatral tucumano marca un contraste notable con Buenos Aires, donde abundan los talleres de dramaturgia, un oficio que constituye un prestigioso circuito, con la Escuela Metropolitana de Arte Dramático con un rol central. La dramaturgia porteña experimentó importantes desarrollos y giros estéticos a finales de los 90, con el surgimiento del Caraja-jí, grupo integrado por Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Alejandro Tantanián, Ignacio Bartolone, entre otros (Dosio, 2008). Mientras en Buenos Aires la dramaturgia cobró un renovado vigor, oponiéndose al auge de la actuación del *under* de los 80 o la centralidad de la dirección en los 90, en la ciudad de Tucumán, la dramaturgia tiene manifestaciones aisladas y nunca cobró un vigor propio. Si bien en Tucumán hay dramaturgos, son apenas unos pocos, no dictan talleres, su oficio no ocupa lugares relevantes en las instituciones, ni tampoco la dramaturgia se presenta como una carrera posible entre los que recién comienzan. El interés por la actuación como el arte central del teatro es compartido por los talleres independientes, por la Escuela *Chapeau!* y, también, por la Licenciatura en Teatro de la UNT. Quizás por ello, hay un gran interés en todo el campo teatral tucumano cuando la ciudad es visitada por algún referente de Buenos Aires del teatro de estados, una corriente que entiende la actuación como el elemento central de la producción escénica.

El gran ausente en el panorama presentado es la Licenciatura en Teatro ofrecida por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, una institución de grandes dimensiones que, por motivos de extensión, no fue abordada en este artículo. Algunos espacios de formación independiente pueden comprenderse según cómo se diferencian y entran en oposición con esta formación oficial. El taller de Reyes se diferencia de la Licenciatura en Teatro de la UNT, en la medida que se propone enfrentar al estudiante rápidamente con los principales rudimentos de la escena, donde lo vocal, lo corporal y lo actoral se aprenden en conjunto sobre la marcha. Al conversar con estudiantes de la Licenciatura, todos coinciden en que ésta lleva mucho tiempo de cursada y ensayo. En cierta medida, el taller de Reyes se asemeja al del cineasta Raúl Perrone de Ituzaingó, en tanto alienta a los estudiantes a lanzarse a actuar y producir, aún sin tener todas las herramientas técnicas que el oficio exige. Por su parte, también el taller de Romero ofrece una versión más extrema, emocional y bohemia de la entrega corporal y grupal que aparece en la universidad. De todas maneras, siguiendo la mayoría de los testimonios recabados, es evidente que la Licenciatura ofrece algo de primera importancia, que ningún otro taller otorga: una integración veloz en una red de colegas, una estrategia muy conveniente para, desde muy temprano, integrarse a compañías e iniciativas de espectáculos. En contraste, los talleres independientes se asemejan más a “círculos colaborativos” (Farrell, 2001), que ofrecen vínculos muy intensos, pero también muy escasos en número de teatristas con quienes relacionarse.

En los talleres de Reyes, Romero, Prina y Medina, las propuestas *estéticas* aparecen estrechamente amarradas a ciertos principios *éticos*. En Reyes, la política como un fondo o una pregunta desde donde sumergirse en la pasión por la actuación; en Romero, la entrega corporal del teatro de la crueldad y la antropología teatral exigen un actor que diluya su subjetividad en un proyecto colectivo mayor; en Medina y Prina, las “actuaciones” desde la referencia son una llave democrática, que abre la puerta del mundo artístico y permite que cualquier persona pueda actuar. En todos los casos, la estética es inescindible de la ética. Ahora bien, la Escuela *Chapeau!* es el espacio que más decididamente busca torcer la cultura oficial de Tucumán. Es un error pensar que los proyectos que apuntan al cosmopolitismo y lo global no tienen compromiso político o se desentienden de su territorio (Abélès, 2012, pp. 19-23).

Por el contrario, Fernández ofrece un balance del panorama tucumano y destaca la dirección hacia donde la Escuela *Chapeau!* busca dirigirse: ponderar la producción de espectáculos por sobre el tallerismo, el estreno por sobre los largos ensayos, la especialización profesional por sobre la ética de roles rotativos y la actividad multitarea de los independientes. En su perspectiva, el estímulo de dicha especialización técnica supondría un reconocimiento simbólico y en términos de retribución económica hacia esos profesionales, lo que posiblemente alentaría mejores condiciones laborales. Ahora bien, lo interesante es que *Chapeau!* hace esto sin posibilidades de asistencia por parte del Instituto Nacional del Teatro, y tampoco los jurados del INT premian estas estéticas en las Fiestas Provinciales del Teatro. El único aliciente es el reconocimiento del público.

El recorrido por los espacios de formación nos permite trazar cuáles son las relaciones que existen entre el teatro de Tucumán y el de Buenos Aires, una metrópolis de gran liderazgo en el campo cultural, que atrae cada año cientos de jóvenes. En primer lugar, la ausencia de espacios de formación en dramaturgia en Tucumán es un dato de gran relevancia: el oficio o corriente estética que posiblemente tiene más prevalencia en Buenos Aires, la dramaturgia, no tiene relevancia alguna en Tucumán. En otras palabras, la estética teatral dominante en la Capital no parece tener la misma posición en una ciudad periférica de la Región NOA. Este es un primer indicio que desmiente que los campos artísticos del interior reproducen lo que ocurre en la metrópolis. Por otra parte, sin dudas Reyes y Fernández son quienes mantienen conexiones más explícitas con corrientes de Buenos Aires: el teatro de estados o de intensidades en el primero, el teatro musical alternativo, en el segundo. En ambos casos, observamos una relación de admiración de estos maestros por un estilo de producción de Buenos Aires, pero, bajo ningún punto de vista, una posición de desposesión o reproducción total de lo que viene de allí. Por el contrario, Reyes fortalece su posición en el campo cuando se presenta como el nexo clave para la llegada de Bartís o Audivert, mientras que Fernández produce un teatro poco visto en Tucumán, altamente popular, al incorporar textos de la Capital, que se transfiguran con otras características sobre los escenarios de Tucumán. En suma, las relaciones con Buenos Aires, en ambos casos, suponen un empoderamiento de estos maestros, una forma de reposicionarse a nivel local. Por todo lo dicho, las aseveraciones que indican que “las estéticas de Buenos Aires se imponen en el interior” pueden ser relativizadas. Es cierto que Buenos Aires aparece como la cantera exclusiva de incorporaciones, mientras que las otras provincias no son una fuente importante de maestros, dramaturgias o estéticas. Ahora bien, es inexacto declarar que estas incorporaciones son rituales mecánicos, alentados por una estructura de poder de la que los tucumanos no pueden escapar. Las incorporaciones de materiales de Buenos Aires, al mismo tiempo, en ningún caso implican reproducciones. Ni Reyes coordina entrenamientos como los de Bartís, ni Fernández emula las puestas de Buenos Aires. Es importante, en este punto, no incurrir en lecturas miserabilistas de los campos artísticos del interior, que caractericen la actividad por sus carencias, por sus sometimientos, por aquello que incorporan en función de lo que no tienen.

Reflexiones finales

El presente artículo analizó cuatro espacios de formación en teatro en la ciudad de San Miguel de Tucumán, realizando una contribución a un campo vacante: el estudio de la formación en teatro como un objeto de análisis autónomo, en una ciudad mediana de la Región Noroeste de la Argentina. El trabajo enfatizó que los talleres independientes operan muchas veces como “círculos colaborativos”, que infunden pasión en sus participantes, donde los vínculos, las sensaciones de conspiración política y la definición de un *afuera* son fundamentales. De este modo, el análisis dio cuenta

de los espacios de formación no como meros transmisores de técnicas, sino como espacios marcados por los afectos y el compromiso emocional y estético. A su vez, en el tramo final se indicó que la Escuela *Chapeau!*, dedicada al teatro musical, es la que más claramente busca romper ciertos sentidos comunes del circuito independiente tucumano. Paradójicamente, aquello que comúnmente se considera poco político por parecer más cosmopolita, es lo que más compromiso manifiesta de transformación de un *statu quo*, en este caso, con pocos soportes del Estado.

Por otra parte, el análisis de los espacios de formación permitió objetivar las relaciones culturales entre el teatro de Tucumán y el de Buenos Aires. Estos vínculos no son generales, sino específicos: algunas corrientes viajan de Buenos Aires a Tucumán, y otras corrientes no. Más aún, la corriente prevalente del teatro porteño, la dramaturgia como arte autónomo, no realizó incursiones sustantivas en Tucumán. Por el contrario, a la provincia llegan aquellas estéticas por las que un maestro local se interesa. En este sentido, los vínculos de Tucumán con Buenos Aires no ocurren por oleadas abstractas, sino a través de maestros que operan como nexos clave de la relación cultural. Estas observaciones permiten relativizar la sentencia de que la poderosa Capital se impone sobre un interior desposeído. Al menos en el caso de Tucumán, una ciudad mediana con una robusta actividad teatral y un circuito bohemio, son los maestros locales quienes activamente incorporan estas estéticas a su quehacer, ya sea invitando maestros o importando libretos, y así hacen crecer su trabajo creativo y fortalecen su posición en el campo. El análisis tiene consecuencias sustantivas para la reflexión sobre las políticas de fomento de las artes, las cuales, en muchos casos, ven con preocupación que las estéticas del centro se impongan sobre los territorios del interior. El artículo, por el contrario, demuestra que son muchas veces los actores sociales locales quienes activamente importan estas corrientes, lo cual no implica una reproducción irreflexiva, una negación de los intereses locales o una desconexión con las urgencias del territorio. Por lo tanto, dichas incorporaciones deben analizarse necesariamente caso por caso, desalojando cualquier hipótesis de alienación cultural por parte de los maestros locales.

Bibliografía

- » Abèlès, M. (2012). *Antropología de la globalización*. Ediciones del Sol.
- » Canal del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano, FFyL-UBA) (30 de marzo de 2013). *Ricardo Bartís y Alejandro Catalán*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=YoR9NySXnsw&ab_channel=CanalGetea
- » Battezzati, S. (2017). *Histriónicos y emocionales: la formación de los estudiantes en dos estilos de actuación en Buenos Aires*. [Tesis de Doctorado en Antropología Social. Universidad Nacional de San Martín]
- » Daulte, J. (2011). El teatro tiene que ser inservible. Entrevista a Javier Daulte. En *Revista Eñe* 422, 7-10.
- » Dosio, C. (2008). *El Caraja-ji (Primera parte) Lo joven, la tradición y los años noventa*. Libros del Rojas.
- » Eagleton, T. (2013). *Marxismo y crítica literaria*. Paidós.
- » Farrell, M. (2001). *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*. University of Chicago Press.
- » Gentile, N. y Steinberg, L. (2018). *Algo en tu cara me fascina. Actores villeros en el cine y la TV*. Crujía.
- » Gerber Bicecci, V. y Pinochet Cobos, C. (2012). La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas. En García Canclini, N. et al. (coords.) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música* (pp. 45-65). Ariel - Fundación Telefónica.
- » Gorlero, P. (2014). *Historia del teatro musical en Buenos Aires*. Emergentes.
- » León, F. y Rejtman, M. (2012). *Entrenamiento elemental para actores*. La bestia equilátera.
- » *Ley Nacional del Teatro 24.800 (1997)*.
- » Martinovich, L. (2022). *Arte y trabajo. Organización laboral en el teatro musical alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires*. [Tesina de Licenciatura. Universidad Nacional de San Martín]
- » Mauro, K. (2011). *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. Universidad de Buenos Aires]
- » Mauro, K. (2014). Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *telondefondo* 10(19), 137-156. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6628/5844>.
- » Menger, P. M. (2001). Artists as workers. Theoretical and methodological challenges. *Poetics* 28, 241-254.
- » Palma, J. (2008). Clases y culturas populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación. En Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (pp. 191-214). Paidós.
- » Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.

- » Pérez Luna, V. (2013). *Experimento manojo. 20 años de teatro. Como un ají.*
- » Ramos Yassine, M. (s/f). *Praxis escénica: el caso del Taller actoral - Sala Luis Franco' San Miguel de Tucumán (2009 – 2016).* [Tesis de Licenciatura en Teatro. Universidad Nacional de Tucumán]
- » Re, V. y Moguillansky, M. (2006). La crítica cinematográfica. Un pacto con el nuevo cine argentino. *Revista Question* 12 (1) 1-8. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/305>.
- » Salas Tonello (2020). Técnica actoral y cuidado emocional: las prácticas de casting en el mundo laboral de la actuación audiovisual. *RELAT. Revista latinoamericana de antropología del trabajo* 1, 1-24.
- » Ure, Alberto (2012) [2003] *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura.* Ediciones de la Biblioteca Nacional.