

La ética en Galina Tolmacheva: el pasaje del “sí mismo” a la construcción de la autoridad



Marina Laura Sarale

INCIHUSA, CONICET, Mendoza, Argentina

marina.sarale@gmail.com

Fecha de recepción: 12/07/2019. Fecha de aceptación: 27/08/2019.

Resumen

La pregunta que moviliza este trabajo es una pregunta por la ética. Partimos de la hipótesis de que la creación de la Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional de Cuyo, bajo la dirección de Galina Tolmacheva durante la primera mitad de la década del 50, instaura un proceso normalizador en la enseñanza del teatro, que configura cuerpos y modos de relación que se cristalizan como métodos pedagógicos para la buena práctica del arte teatral, a la luz de las escuelas de actuación rusas. En tal sentido, proponemos problematizar la noción de *sí mismo* propuesta por Stanislavski en su *Ética y disciplina* (1944), a través de una serie de traducciones al español, para comparar dicha noción con la (re)escritura realizada por Tolmacheva en *Ética y creación del actor. Un ensayo sobre la ética de Stanislavski* (1953), en la cual advertimos la comprensión del *sí mismo* como ejercicio de la autoridad.

Palabras clave

Ética
teatro independiente
Stanislavski
Tolmacheva
Mendoza

Ethics in Galina Tolmacheva: the Passage of “Oneself” to the Construction of Authority

Abstract

The question that moves the present essay is one about ethics. We base this study on the hypothesis that the founding of the School of Theater of the Universidad Nacional de Cuyo, under the direction of Galina Tolmacheva during the first half of the 1950s, establishes a normalizing process in the teaching of theater, with new ways of relation resulting in pedagogical methods for the good practice of the art, following the Russian acting schools. In this regard, we wish to problematize the notion of *oneself* as posed by Stanislavski in his *Ethics and discipline* (1944), through a series of translations to Spanish, in order to compare that notion with Tolmacheva's (re)writing in her *Ethics and creation in the actor: An essay on Stanislavski's ethics* (1953), where the understanding of oneself is an exercise of authority.

Keywords

Ethics
Independent Theatre
Stanislavski
Tolmacheva
Mendoza

Galina trató de inculcarnos amor y respeto hacia una profesión que cuando se nutre de idealismo, abre las puertas a la inspiración artística. Aunque rigurosa con todos, en lo que concernía a la formación técnica, exigía de unos pocos una entrega absoluta y una fidelidad total a los principios éticos que había heredado de Constantin Stanislavsky (*sic*) (N. Cortese).

Este trabajo tiene el interés de indagar sobre algunos aspectos relacionados con la ética de Stanislavski divulgada por Galina Tolmacheva en la Escuela Superior de Teatro de la provincia de Mendoza, durante la primera mitad de la década del 50. A partir de un análisis comparativo, nos disponemos a producir una breve genealogía que nos permita distinguir efectivamente cuál es el impacto de la ética de Stanislavski mediada por Tolmacheva, en el contexto de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo), en Mendoza; cuáles son los efectos que produce la traducción de esa ética; en qué medida podemos pensar en un *ethos* teatral a partir de la circulación de este término; qué garantiza dicha ética; cómo impacta ese *ethos* en el teatro independiente. Para ello nos valdremos de la comparación con dos ediciones traducidas al español de la *Ética* de Stanislavski; una contemporánea con el texto de Tolmacheva introducida en Buenos Aires por el Grupo Fray Mocho (1952) y otra, más reciente, editada en México por Edgar Ceballos (1994). Asimismo, contamos con testimonios, material de archivo de la Universidad y semblanzas dedicadas a la fundadora de la Escuela de Teatro de la UNCuyo, que hacen referencia al tema en cuestión. Por una parte, intentaremos analizar el impacto y la recepción por parte de los y las teatristas locales, en un contexto diferente, con una práctica teatral incipiente en términos de formación y normalización de la enseñanza artística, específicamente, en el caso del teatro con grupos filodramáticos o vocacionales, muy alejados de los estereotipos de actor y actriz de la rusia decimonónica. Tengamos en cuenta que Galina Tolmacheva llega a Mendoza en 1949 para dar inicio a la recientemente creada Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional de Cuyo y permanece en su cargo de docente y directora del Elenco Universitario, Teatro de Cuyo, hasta 1955. Por otra parte, analizaremos el contexto de producción de Stanislavski y de Tolmacheva en la Rusia pre-soviética e intentaremos reconstruir brevemente el clima de ideas de la etapa posterior a la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. Debemos considerar que el período coincide con la segunda revolución industrial, cuando se produce el surgimiento de los directores de escena, teóricos, creadores de métodos y procedimientos, devenidos en “Maestros del arte escénico” (Tolmacheva: 1946).

En alguna medida, si tomamos en cuenta que se trata de traducciones y que la traducción supone una interpretación, para Horacio González “traducir es un deslizarse del pensar sobre sí mismo, examinando sus imposibilidades y formas de oscilación” (2017:12). En consecuencia, la traducción no es transparente, ni tampoco son transparentes sus alcances e intenciones. Ante esto nos disponemos a considerar de qué manera, en cada uno de los ejemplares con los que contamos para este análisis, se pone en juego la relación entre la ética y la doctrina moral. Si para Fray Mocho (1952) y la edición mexicana de Edgar Ceballos (1994) se tiende a la ética como acción, en Tolmacheva advertimos una tendencia a la ética como representación, como norma.

Sobre la ética en la producción artística

Para referirnos a la ética y acotarnos al ámbito del teatro podemos decir, en principio, que las prácticas deontológicas vinculadas al ejercicio profesional surgen en el siglo XIX como formas de ordenamiento de los deberes que cada sujeto debe cumplir dentro de determinadas circunstancias sociales. En este sentido, dichas prácticas se concretan como *códigos deontológicos* en “una especie de ética o moral profesional particular (aunque no individual) y autonormativa, pensada exclusivamente para

ciertos oficios y como método de autorregulación en el ejercicio de esas profesiones” (Diccionario Filosófico de Centeno en línea). En el caso de Stanislavski, a comienzos del siglo XX, cuando reflexiona en torno al comportamiento dentro del espacio de creación escénica dice: “careciendo de un término más preciso, llamaré a este elemento Ética del actor” (Fray Mocho, 1952: 214). Esta imprecisión en la propuesta del director ruso nos permite poner en cuestión y en diálogo los textos sobre la ética para comprender las singularidades de cada una y los alcances de las mismas en sus respectivos ámbitos de circulación.

Para José. A. Sánchez siempre se actúa de acuerdo a una ética. El teatro en tanto práctica supone una acción y la ética implica una voluntad. Por tal motivo, la misma no es homologable a un conjunto de normas que prescriben determinadas conductas, sino que tiene lugar como experiencia. En *Ética y representación* (2016), Sánchez señala una distinción fundamental entre acción y representación, en la cual, si la *ética* es comprendida como un conjunto normativo, sería plenamente compatible con la *representación* definida como clausura de la acción. De este modo, “la función de la representación sería precisamente la de fijar las normas” (2016: 22) y, en ese caso, la ética quedaría desplazada por una doctrina moral. Ante esto, tomaremos la noción de ética propuesta por este mismo autor, en un artículo publicado en 2014 en la revista *Apuntes de Teatro* de la Universidad de Chile. En él, y ante la falta de una definición más precisa, comprende la ética como:

el hábito de comportamiento que se manifiesta en la práctica social y que afecta a la toma de decisiones que comprometen a los otros. La ética no es un conjunto normativo, no se basa en principios trascendentales ni se impone como catálogo. La ética es un hacer que manifiesta y condiciona la consideración que cada individuo tiene de los otros individuos en cuanto sujetos de derechos y de afectos; se trata de una ética inmanente, que no fundamenta una moral, sino que se identifica con ella en el tiempo de la vida individual y en el tiempo de la vida social (2014, p. 10).

La Ética de Stanislavski y el clima de ideas en la Rusia decimonónica

Ética y disciplina de Stanislavski se publica por primera vez en 1944 en el Anuario del Teatro Artístico de Moscú. Sabemos, por intermedio de Tolmacheva y por la edición de Fray Mocho, que se escribe alrededor de 1908 y que está en proceso de revisión para ser publicada en 1938, poco antes de la muerte de su autor. El libro consta de fragmentos, compilaciones de artículos, notas y citas sueltas, a los cuales se les da posteriormente orden y sentido (Cantú Toscano, 2014: 201). A primera vista, advertimos que el interés sobre la ética en este creador y pedagogo ruso¹ pasa por otorgarle estatus de artista al actor. En ella se percibe una intencionalidad didáctica orientada a los jóvenes e iniciados en el camino de la actuación, para que puedan comprender que la actuación es un trabajo que requiere autodisciplina para entrenarse y crear colectivamente (Stanislavski, 1994). Es importante considerar que Stanislavski comienza a organizar su sistema en 1906 a fin de darle autonomía a los actores a través de un orden lógico y coherente que, por un lado, se ajuste al paradigma cientificista de la época y, por el otro, legitime el trabajo del actor, que todavía está asociado a la labor de los siervos² y supeditado el arte de la actuación a la literatura (Cantú Toscano, 2014).

El Teatro Artístico de Moscú fue el laboratorio en el que por vez primera en la historia del teatro europeo se elaboraba y practicaba un sistema para la educación del intérprete, basado en la observación y el estudio directo de la vida y afirmado sobre el principio del método del realismo psicológico. (Tolmacheva, 1946: 237)

1. Vamos a utilizar estas denominaciones para evitar el uso del término maestro, salvo cuando se cite una fuente que lo utilice, ya que consideramos que es un término problemático digno de ser revisado y puesto en cuestión.

2. En la Rusia decimonónica, los actores eran siervos en las familias y se les adiestraba para las representaciones escénicas. En 1861 pese a que dejan de ser esclavos siguen conservando mala reputación. (Cantú Toscano, 2014)

Un asunto importante a tener en cuenta es el contexto sociopolítico en el cual Stanislavski desarrolla su labor y su futuro *método*: entre la monarquía de los zares y la Revolución de Octubre. Luego de las grandes reformas de Rusia en 1860, tras la muerte de Nicolás I, que implican una apertura respecto de la abolición de la esclavitud, la reorganización de las universidades, que abrieron sus puertas a las mujeres, y la liberalización del sistema de gobierno y justicia (2014: 119), emerge un grupo de intelectuales provenientes de la crítica literaria, *intelligentsia*, que debaten no solo el futuro del país, sino que ese futuro viene de la mano del progreso científico y de las ciencias naturales al servicio del desarrollo humano. En este contexto, Stanislavski transita sus años de juventud y adultez. Durante este período ingresan en el campo intelectual las corrientes filosóficas y científicas más relevantes del momento en Europa central, como el materialismo, el darwinismo, el positivismo, el naturalismo, así como también las filosofías orientales y, para la misma época, se produce el nacimiento de otras disciplinas tales como la antropología y la psicología que influyen en el armado del sistema divulgado, ya en la etapa soviética, como “Método de las acciones físicas”³.

Asimismo, entre 1870 y 1880 frente a estas dinámicas, resurgen algunas ideas conservadoras y se advierte un renacimiento de la metafísica. Concretamente, como reacción tanto al positivismo como al materialismo dominantes en la época, el idealismo metafísico apuesta por un paneslavismo, en la búsqueda de la armonía y la hermandad universal, basados en un ideal de cristiandad –no ortodoxo–. De alguna manera, los idealistas consideran que es necesario conciliar la religión y la metafísica con la ciencia, un enlace entre Dios y el ser humano (Cantú Toscano, 2014:135). En este clima revuelto, prerrevolucionario, el pedagogo ruso propone un ordenamiento del trabajo en el ámbito del teatro, específicamente en “la indagación metódica de la interpretación y la creación escénica del actor” (Tolmacheva, 1946: p. 237), bajo la influencia de nuevos paradigmas que le permitan validar la actividad. Stanislavski advierte la necesidad de establecer una serie de *procedimientos* relativos a la conducta, una ética, porque “el orden, la disciplina y un código moral de comportamiento se necesitan no solo en la vida cotidiana sino mucho más cuando nos esforzamos hacia un objetivo mutuo que involucra nuestras labores comunes” (Ceballos, 1994: 22). En este entramado, en estas coordenadas, propone la ética como autodisciplina, como condición *sine qua non* para construir un sistema de enseñanza que, en este caso, tiene alcances internacionales y es, desde luego, su gran aporte al llamado *teatro universal*.

La Ética de Galina Tolmacheva

Galina Ivanovna Rudenko nacida en Ucrania en 1895, proviene de una familia aristócrata que comparte linaje con la dinastía Romanov. Su padre, terrateniente, contribuye con el gusto de su hija por el teatro. Desde muy pequeña realiza representaciones para los trabajadores de la *dacha* en la que vive. Su vocación se consolida luego de ver actuar a Sarah Bernhardt en San Petersburgo. Luego, en Moscú, realiza estudios de Filosofía y Letras a la par de sus estudios teatrales. Después de estudiar con Stanislavski continúa su formación con Komisarjevsky. Fallece en Mendoza en 1987 (Bagnera, 1996).

Entrado el siglo XX, del otro lado del océano Atlántico, más bien cerca del Pacífico se crea en 1939 la Universidad Nacional de Cuyo (con sedes en Mendoza, San Juan y San Luis). Galina Tolmacheva llega a Mendoza durante el peronismo, en la gestión del rector interventor Ireneo F. Cruz. La actriz y directora ucraniana es sugerida por Juan Oscar Ponferrada, referente cultural del peronismo, para fundar la Escuela Superior de Teatro, dependiente de la Secretaría de Extensión⁴: “la tónica que tomó la escuela estaba basada en la *ética* [subrayado nuestro] como conducta profesional y en el teatro de arte como meta a alcanzar” (Navarrete, 2007: 244).

3. “Aunque Stanislavski mantuvo sus creencias sobre la *emoción* se vio presionado políticamente a enfatizar la *acción* en su trabajo tras la revolución y usar terminología más concreta de las expresiones que tendía a usar” (Cantú Toscano, 2014: 197).

4. Del mismo modo llegaron en la época otros docentes extranjeros como Julio Perceval, Víctor Delhez, Nina Verchinina, Francisco Amicarelli, Sergio Sergi, entre otros, que fundaron las distintas escuelas que conforman desde 1980 la Facultad de Artes y desde 1998 la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo.

Tolmacheva llega a la Argentina en 1925 luego de exiliarse de Rusia tras la Revolución bolchevique a la cual resiste como jefa del Ejército Blanco (Wolf, 2009; Solari, 2012; Cortese, 1998; Bagnera, 1996). Con “orgullo de aristócrata verdadera” (Cortese, 1998: 13) rápidamente establece lazos con referentes del campo intelectual argentino, como Ezequiel Martínez Estrada o Edmundo Guibourg. Desde su exilio y a lo largo de toda su vida lucha fuertemente contra el comunismo⁵. Asimismo, propugna un idealismo, según creemos de base cristiana y, por esta razón, cierto carácter religioso en el teatro, bajo la premisa de que éste último puede servir para mejorar a la gente. Durante su formación en Moscú, mientras es estudiante de Filosofía y Letras, realiza estudios con Stanislavski y Nemiróvich-Dánchenko por un breve período –aproximadamente ocho meses– (Bagnera, 1996). Por ende, y de acuerdo a su propio testimonio, su formación está mayormente vinculada a la figura de quien fuera su marido Fiodor Komisarjevsky, al cual dedica un capítulo en el libro *Creadores del teatro moderno* (1946; 1992). Este *regisseur* desarrolló el llamado Teatro de Síntesis que luego enseña Tolmacheva. Un estilo de actuación que parte de la dialéctica, ubica en la base el Teatro de tesis de los actores, comprendido como el estudio del arte escénico dejando fuera la literatura, y el Teatro de antítesis de los directores: teorías, métodos, escuelas de creación, maestros de arte escénico. De allí encuentra la síntesis o superación de la oposición dialéctica generada entre los siglos XIX y XX y considera al actor-artista, libre intérprete, co-creador con el *regisseur* (Ver Tolmacheva, 1946).

5. Cuando llega a Argentina se desempeña como jefa del Partido Monárquico Revolucionario, con sedes en Argentina, Paraguay y Uruguay. Entre 1940 y 1946 dirige el periódico antibolchevique *El Ruso en la Argentina*.

Si bien Tolmacheva considera de una importancia trascendental el sistema de Stanislavski, ya que “proporciona el fundamento, la base para poder, si nos conviene y estamos de acuerdo, tratar científicamente la escuela del arte interpretativo del actor” (Tolmacheva, 1946: 246), en varias oportunidades expresa su desacuerdo con la propuesta del creador ruso y su modo de trabajo, respecto a dos cuestiones: el sistema de actuación psicotécnico y el realismo-naturalismo de corte psicologista (1946). En este punto debemos considerar que Tolmacheva solo accedió a la primera etapa conocida como “memoria emotiva” y suponemos que debido a su exilio nunca experimentó la segunda etapa del famoso “Método de las acciones físicas”.

Yo debía sufrir en escena una situación penosa y tenía dificultades. Él [Stanislavski] me indicó que recordara la muerte de mi madre. Lógicamente lloré a gritos, pero no por el personaje, sino por una experiencia personal distante del papel. Ese es el gran engaño de Stanislavski. Una situación propia puede brindar material para salir del paso, pero no levantar vuelo. Stanislavski maltrataba a sus actores (Tolmacheva citada por Cortese, 1998: 79).

Advertimos aquí una crítica recurrente: para Tolmacheva, Stanislavski no logra, pese a sus intentos, salir de un realismo que modeliza un estereotipo de actor que solo ejecuta correctamente su papel cuando se conmueve por intermedio de una experiencia personal. Para ella esto era falso y le impedía “levantar vuelo” más allá del naturalismo:

Nos parece que el camino que va del naturalismo imitativo al realismo creador no alcanzó a ser recorrido por Stanislavsky (sic), si bien es cierto que nunca perdió de vista ese propósito y trabajó sin desmayo y sin darse tregua para lograrlo. Parécenos también que toda vez que Stanislavsky ascendía, cual un nuevo Ícaro, por el cielo de la creación hacia el sol de la inspiración pura, se desprendían las alas de su psicotécnica y caía a la tierra (Tolmacheva, 1946: 238).

Tal cual lo indica Carla Solari, “Tolmacheva se apoya en Stanislavski en cuanto al manejo ético, uno de los pocos aspectos en que acordaba con el maestro ruso; pero para desarrollar su idea de Teatro de Arte se basó en Fiodor Komisarjevsky y su Teatro de Síntesis” (2012: 24). Por lo tanto es en *Ética y creación del actor*, libro publicado en Mendoza por la Universidad de Cuyo en 1953, a través del cual podemos establecer

la efectiva relación entre Tolmacheva y el director y pedagogo ruso, dado que en él se expone tal como reza el subtítulo: un ensayo sobre la Ética de Stanislavski. En la introducción a dicha obra, Tolmacheva expresa su admiración frente al modo de comportamiento impartido en el Teatro de Arte de Moscú y hace explícita referencia al comportamiento ético como garante de calidad y efectividad artística. Al respecto considera que:

es un caso único en la historia de nuestro arte, el que no se explica, claro está sólo por el talento de sus directores y de sus actores y menos aún por su infalibilidad de sus principios artísticos (de los que a menudo se apartaban sus mismo alumnos) sino precisamente por ese *cemento ético* con que Stanislavski y Dánchenko amalgamaban a sus alumnos y actores (...) mientras que la mayoría de los elencos teatrales terminan desintegrándose aun en las épocas de mayor éxito carcomidos interiormente por la envidia, las intrigas, los chismes, las vanidades, el teatro artístico de Moscú y sus filiales espirituales supieron contrarrestar las crisis más duras (1953: 15-16). [El destacado es nuestro. Este tipo de expresiones se reiteran a lo largo de toda el ensayo.]

En el prefacio de su *Ética*, Galina deja en claro que debido a que el escrito original presenta un formato de borrador, selecciona algunos pasajes que considera útiles para desarrollarlos libremente. A primera vista advertimos un tono de época, un lenguaje vinculado a las ciencias naturales, al paradigma médico-biologicista, a través de metáforas o comparaciones con las buenas o malas prácticas en el teatro.

Stanislavsky (sic) sustituye la moral religiosa, perdida en el teatro tiempo ha, por una ética artística y, examinando *el hormiguero teatral* bajo su lupa y manejando una argumentación sencillísima, demuestra que la ética de los trabajadores servidores del Arte teatral está íntimamente ligada a su creación e influye directamente sobre su calidad, pues la amoralidad que reina en los teatros –cualquiera que fuere su aspecto– carcome y termina por destruir no solamente a ciertos artistas aislados, sino a la colectividad toda, al *viviente organismo* teatral, creador y exponente del arte dramático (1953:17-18). [Subrayado nuestro, referencia al lenguaje biologicista.]

De modo similar al de Stanislavski, organiza el ensayo, pero sin respetar necesariamente el orden. Al finalizar el prefacio da cuenta de la importancia de divulgar este trabajo, dado que su diagnóstico es que todos los teatros –podríamos decir del mundo– padecen del mismo mal. Por tal motivo, se puede apreciar a lo largo del desarrollo el debate entre dos opuestos: el teatro como Templo de Talía o como Feria de Vanidades.

Casi medio siglo ha pasado desde que Stanislavsky (sic) escribió su artículo sobre la Ética. ¿Se atreverán los actores de la abrumadora mayoría de los teatros contemporáneos a afirmar, con el corazón en la mano, que la vida entre bastidores ha cambiado de entonces a ahora; que las revelaciones y directivas de Stanislavsky (sic) ya son arcaicas, que su ética ya se ha hecho innecesaria por haberse convertido en el abecé de todos los teatros más o menos serios? No, no se atreverán a hacerlo, pues, desgraciadamente, todos los vicios y defectos de la vida íntima del teatro se han conservado intactos, y siguen convirtiendo hoy como ayer al Templo de Talía en una verdadera Feria de Vanidades. Más aún: debemos constatar que la Ética de Stanislavsky (sic), ese auténtico sacerdote del arte teatral, es quizá hoy día más necesaria que nunca, y que solo yendo por el camino que él indicó podrá llegarse a curar al teatro, sacándolo del estado crítico en que vive desde siglos y siglos sin dar signos de restablecimiento (1953:19).

En este contrapunto, cada apartado desarrolla un tema: la concentración, la disciplina, el buen clima, la noble competencia, la vida separada de la actuación, la importancia del ensayo, el trabajo en casa, la falsa bohemia, el teatro de arte sobre el comercial, entre otros. Sobre cada tema señala el correcto o debido comportamiento ético que cada actriz/actor debe cumplir. Al comparar las traducciones de la *Ética* de Stanislavski podemos señalar similitudes entre las citas tomadas por Tolmacheva y las otras ediciones, no obstante notamos una diferencia de tono que las distingue. La singularidad de los comentarios de la pedagoga ucraniana es que presentan un tono coercitivo que a lo largo del trabajo abunda en adjetivaciones contra los enemigos del teatro, hace referencia a los divos, los borrachos, los inmorales, los libertinos y sus prácticas: la impureza, los vicios, la frivolidad, la chismografía, entre otras. Asimismo, es importante aclarar que si bien en muchos casos estos usos parecen ser, según a las marcas del texto, citas textuales de Stanislavski, los comentarios de Tolmacheva subrayan la disciplina sobre la ética.

A su vez, tanto en la edición de Fray Mocho, como en la de Edgar Ceballos se observa una voluntad más bien didáctica, un aprendizaje que se logra a fuerza de trabajo: “comienza contigo mismo”(Ceballos, 1994); “Todo lo que deseáramos ver realizar en el teatro, todo aquello que se necesita para establecer una atmósfera sana de disciplina y de orden, comencemos por practicarlo *nosotros mismos*”[el destacado es nuestro] (Fray Mocho, 1952: 208), a partir de configurar una lógica interna que no venga impuesta desde afuera de manera estructurada, sino que el propio grupo pueda construirla, apelando a la autoridad del director o cabeza de grupo a fin de alcanzar el *estado escénico*: “El mejor medio de imponer la autoridad es predicar con el ejemplo. No existe mejor prueba tanto para los demás como para sí mismo. Al exigir de los demás lo que nosotros mismos ya hemos materializado, tenemos la seguridad de que nuestras exigencias son realizables” (1952: 209). A modo de ejemplo, citaré a continuación algunos pasajes de cómo es expresada la *ética de sí mismo*, orientada especialmente para directores y docentes como medio para lograr autoridad. Respecto de este fragmento, en las tres ediciones la cuestión se presenta de forma bastante similar; no obstante, en la cita de Tolmacheva, ya se advierten ciertas marcas sobre la construcción de la autoridad, más allá de búsqueda de la armonía grupal.

Ética de sí mismo:

Fray Mocho:

El mejor medio de imponer autoridad es predicar con el ejemplo. No existe mejor prueba tanto para los demás como para sí mismo. Al exigir de los demás lo que nosotros mismos ya hemos materializado, tenemos la seguridad de que nuestras exigencias son realizables, sabemos si esta realización es fácil o no (1952:209).

Edgar Ceballos:

Comienza contigo mismo. (...) Por medio de tu propio ejemplo; esa es la mejor manera para ganarte autoridad en el teatro. Y tu propio ejemplo es también la mejor prueba de tus acciones no solo hacia los demás sino más especialmente para ti. (...) Si pides a los demás lo que tu mismo ya has experimentado, entonces puedes estar seguro de que lo que estás pidiendo se hará. También serás capaz de decidir sobre la base de tu propia experiencia si las demandas que haces son difíciles o fáciles de realizar. (Stanislavski, 1994: 24)

Galina Tolmacheva:

El ejemplo personal es el mejor medio para lograr la autoridad, es la mejor com-

probación, no solo para los demás, sino también, y en primer término para usted mismo. Cuando usted pida a los demás lo que usted ya ha logrado consigo mismo, podrá estar seguro de que su pedido es factible, y por su propia experiencia, sabrá si es fácil o difícil de llevarlo a cabo (1953:34).

Como se ve, en Tolmacheva notamos un tono que aspira a buscar al artista auténtico, y propone un pasaje del *sí mismo* a la construcción de la autoridad, de la ética al código moral, porque su planteo está fundamentalmente dirigido al director o cabeza de grupo, que es quien debe garantizar el buen comportamiento de todos los integrantes. Para Ceballos la búsqueda de la *autoridad* parece vincularse a la búsqueda de una grupalidad. Por otra parte, en la edición de Fray Mocho, no se hace alusión a la importancia de una figura de autoridad, sino que se postula en términos de autorregulación. A continuación, presentaremos otro ejemplo respecto de cómo es asociado el liderazgo a la autoridad y cómo se observan variaciones de tono en la traducción.

El liderazgo

Edgar Ceballos:

Una de las condiciones para que pueda haber una atmósfera saludable en el teatro, es que este tiene que estar a cargo de una autoridad fuerte. ¿De qué otra manera puede conducirse un empeño teatral si no existe nadie que lleve el mando? (...) tan pronto se haya elegido a alguien para dirigir el teatro o algún aspecto de su funcionamiento, entonces es tu deber apoyar a esa persona al máximo de tus capacidades. Tienes que hacerlo por interés a tu teatro; pues mientras más débil sea la persona, mayor necesita de tu apoyo. Y si no posee esta autoridad necesaria, entonces toda la fuerza motriz del grupo se paraliza. (Stanislavski, 1994: 24- 25)

Tolmacheva:

“El pescado comienza a pudrirse por la cabeza” reza un viejo refrán ruso. Si los maestros y directores padecen ellos mismos del vicio de no saber superar sus estados de ánimo personales, por más exigentes que sean para con los alumnos y actores, toda la comunidad teatral se convertirá en un hormiguero putrefacto, lleno de emanaciones venenosas. Sus miembros sanos sensibles, se asfixiarán o saldrán escapando; solo quedarán los ya contagiados o los completamente insensibles, los de “caparazón duro”, vale decir, los menos artistas. (Tolmacheva, 1953: 35)

En la traducción de Tolmacheva, la ética es interpretada como un pasaje, un ordenamiento de la ética hacia la moral, porque la misma se dirime en un maniqueísmo difícil de resolver por la vía del *sí mismo*. Por lo tanto, es a partir de estos ejemplos, bajo la lupa del Templo de Talía, que se visibiliza el modo en que fue divulgada la ética de Stanislavski en Mendoza, probablemente en traducción literal del pedagogo ruso, pero al otro lado del mundo. Lo que queda claro en este punto, es la consideración negativa *a priori* del desempeño de los sujetos en el campo de la actuación. Esto nos lleva a pensar en qué medida estos lineamientos pueden ser homologables en cualquier contexto y si es posible importar un modelo de comportamiento de la misma manera que una técnica de actuación.

Los años 50 en Mendoza, entre la Escuela de Teatro y el Teatro independiente

La creación de la escuela dependiente de la Universidad coincide con un segundo momento del teatro independiente en nuestra provincia. En Mendoza, esta forma de

organización se desarrolla a la par del sistema universitario, si bien hay expresiones anteriores: en 1939, Javier Rizzo funda el Teatro Popular Cuyano junto a Oscar Sabez, uno de los impulsores de la creación de la Universidad. Ante esto, podemos decir que la cuestión de la ética circula por distintas vías. Por un lado, los postulados éticos del teatro independiente, inspirados en los manifiestos del Teatro de la Campana y, por el otro, la misma universidad que incluye fuertemente una enseñanza moral⁶.

La Escuela Superior de Teatro tiende a crear actores cultos, entrenados física y psíquicamente, que sean capaces de revivir de una manera artística y con dignidad las joyas del teatro universal. Su programa de estudios ha previsto todo aquello que es necesario para ser un artista, no solo hábil y talentoso, sino también digno y capaz. Por eso como es natural en un Instituto de estudios superiores, no solo preocupa el *aspecto moral* del actor sino en la misma medida su cultura y sus medios físicos de expresión. (UNCuyo, 1951: 12)

Hacia 1954 surgen dos elencos conformados por ex alumnos de la Escuela Superior de Teatro y por actores aficionados, sin formación metódica que logran consolidar esta actividad. La particularidad que tiene esta etapa se vincula con la necesidad de los artistas de formarse de manera sistemática. De este modo, “La Avispa” y “La Nube” se inscriben dentro del movimiento de Teatro independiente como referentes de ese breve período, pero, no por breve, menos importante, que implica la imbricación entre trayectorias *amateurs* y profesionales. A diferencia del espíritu de politización de los grupos porteños, en la provincia la experiencia se muestra menos politizada y no está vinculada directamente a un partido. Lo que se pone de relieve es el arte por el arte, sobre lo ideológico (Navarrete, 1984).

A nuestro modo de ver, lo que se produce en el marco de arte por el arte es una ética que combina los lineamientos de Galina Tolmacheva, al mismo tiempo que los del Teatro Independiente asociados a los principios divulgados por El teatro del Pueblo y los ideales de la izquierda vernácula. Decimos, en este caso, ideales y no ideología, porque lo que gravita mayormente entre los teatristas es el mito por reivindicar y comprender al teatro como un consenso de causas nobles, una moral social altruista, más que un posicionamiento político-partidario homogéneo. Por otra parte, entendemos que tanto la Escuela de Teatro como los independientes comparten, además de varios de sus representantes, una ética que parece tener orígenes diferentes, pero que persigue los mismos objetivos. Una forma de hacer teatro a partir de una serie determinada de normas que le permitan alcanzar el teatro de arte, es decir, un arte refinado, de repertorio universal con contenido social, alejado de expresiones populares como el sainete, el grotresco, el nativismo costumbrista y con un enemigo común: el teatro comercial y sus productores. Un legado de ciertos principios rectores de disciplinamiento, tales como la puntualidad, la higiene, el comportamiento de las mujeres, el aprendizaje de los textos, entre otras, organizadas bajo la figura del director, el cual es considerado “el armonizador del hecho teatral: orientador, promotor y limitador del grupo” (Pellettieri, 2006:72).

Sumado a esto resulta necesario tener en cuenta la autopercepción de los mismos artistas que, por aquellos años, se forman en esta intersección, entre Tolmacheva y los independientes:

(...) Galina era una maestra con un gran prestigio intelectual sobre un grupo de semianalfabetos: se notaba la diferencia y ella la acentuaba. Para nosotros era la voz de Dios y la portavoz de Stanislavski, y eso se vivía en un clima de omnipotencia. Creó grandes amores y grandes odios, y nos introdujo en el mundo de la cultura; un mundo desconocido para gente muy poco formada, con estudios secundarios de provincia, sin contacto con las grandes ideas ni con el espectáculo. (Aldo Braga

6. Es evidente en los Boletines editados por la UNCUYO entre 1951 y 1954 la referencia a la ética en las notas sobre teatro, no así en las referidas a las artes visuales o a la música.

citado por Stolovitzky, 1995: 21)

Ella se impacientaba ante esa muchacha de provincia a la que había elegido como legataria de su sabiduría, como podría despegarse alguien frente a una máquina idiota que no puede cargar en su programa todos los conocimientos que quiere transmitir. Qué podía entender yo de las enseñanzas de Berdiaeff Chestov, cómo podía asimilar las ideas y pensamientos de escritores rusos, franceses, alemanes, ingleses e italianos, muchos de los cuales traducía directamente en un pintoresco castellano? (Cortese, 1998: 22)

Estos testimonios dan cuenta de cierto lugar de inferioridad ante la *maestra* extranjera, ante su sabiduría y dominio de un arte totalmente novedoso para ellos, lo cual nos permite inferir que la severidad que señalamos en la divulgación de la ética, se magnifica al configurarse esta relación. A diferencia de lo que comentamos previamente, respecto de los actores y actrices rusos, entendemos que Stanislavski conforma su ética frente a un aparato teatral consolidado, de tradición de roles, donde resulta necesario –al surgir la figura del director– establecer un orden y poner en cuestión algunas prácticas. El caso de Mendoza es diferente: los jóvenes que se acercan a la universidad, no tienen contacto con una experiencia de esas características.

Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos recorrido largas distancias para intentar reconstruir el impulso ético, elaborado por Stanislavski a comienzos del siglo XX en Rusia, devenido norma por los creadores de la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional de Cuyo, hacia 1950 en Mendoza, bajo el amparo de una de sus máximas figuras, Galina Tolmacheva. Como hemos podido observar, la docente y directora, imparte un modelo aleccionador, en el cual la autoridad es garantía de calidad artística y donde quienes no se adaptan a dicho modelo son expulsados y quienes sí lo aceptan y cumplen una serie de expectativas, se convierten en discípulos. En consecuencia, podemos decir que este es el gran aporte que realiza Tolmacheva en su rol de *introdutora* de los saberes de Stanislavski en la provincia de Mendoza, en la medida en que sabe adecuarse al modelo que la universidad busca para instalar sus escuelas de arte, tal como dice Alberto Ure (2012), importando maestros como modelos de civilización. Porque si bien comparte muchos otros saberes, la centralidad otorgada a la ética, por ella misma y sus continuadores, oblitera los aportes más sustanciales de su obra y de la realizado en Mendoza.

Con respecto al Teatro Independiente, advertimos ecos, resonancias, confluencias en los mismos términos, en la medida en que este último también necesita asentarse y proporcionar un repertorio de calidad ética y estética. Por lo tanto, es en esta intersección, que ambas éticas confluyen y se fortalecen mutuamente. Se instalan como modelo a seguir en la forma de una moral, más que de una autodisciplina o una ética de sí –para alcanzar una práctica de libertad–. A través del lazo ético podemos comprender la relación ineludible que representa para Mendoza la ex Escuela de Teatro (hoy Grupo de Carreras de Artes del Espectáculo) con el Teatro Independiente. Es en esta paradoja que se produce el encuentro de la pedagoga ucraniana que lucha contra la revolución bolchevique y los independientes señalados, en algunos casos, como comunistas. Es en una ética importada de un contexto lejano y otra concebida desde un didactismo ingenuo, autopercebido como inferior, que unidos tras el objetivo por alcanzar el teatro de arte en el templo de Talía y “crear la vida espiritual que todo pueblo culto necesita” (Fos, 2009: 313) configura una forma de trabajo que con altibajos y dominancias, parafraseando al profesor José Navarrete (2007), sigue hasta hoy. Por esta razón, nos permitimos pensar un *ethos*, que se funda en aquella encrucijada y es

de largo aliento dentro de estas dos instituciones. Por tal motivo resulta indispensable su continua revisión si consideramos que dichas éticas, instauradas mediante relaciones de saber-poder, consolidan un modelo de trabajo desde la década del 50 que trae como consecuencia la configuración cuerpos y subjetividades, sobre la base de un ordenamiento disciplinar como garantía de calidad artística. Actualmente, si bien estas dinámicas están puestas en cuestión frente a la crisis de los grupos y de la propia universidad, persisten las marcas y las huellas de esa tradición.

Bibliografía

- » Adamovski, E. y Koublitskaia, M. (2014). “Publicaciones de la comunidad rusa en la argentina: un inventario crítico”. Historia y antagonismo. Clase, etnicidad y política en la historia. Textos en libre disponibilidad, comentarios y algunas noticias [en línea]. Consultado en Octubre de 2018 en <http://ezequieladamovsky.blogspot.com/2014/03/publicaciones-de-la-colectividad-rusa.html>
- » Bagnera, D. (1996). Concurso de becas nacionales 1996 FNA. Tema: “Vida y obra de Galina Tolmacheva” S/ed. (Material consultado en el archivo del FNA).
- » Cantú Toscano, M. (2014). *La ciencia en Stanislavski. Una relectura desde sus influencias científicas*. 1º Ed. México: Paso de Gato.
- » Cortese, N. (1998). *Galina Tolmacheva o el teatro transfigurado*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- » Diccionario Filosófico de Centeno [En línea] Consultado en Octubre de 2018 en <https://sites.google.com/site/diccionariodecenteno/>
- » Fos, C. (2009). “Anarquistas, libertarios, actores” En Dubatti, Jorge (Coord.) *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue.
- » González, H. (2017). *Traducciones malditas. La experiencia de la imagen en Marx, Merleau-Ponty y Foucault*. Buenos Aires: Colihue.
- » Grupo Fray Mocho (1952). “Cuadernos de arte dramático. Documentación- investigación”. Suplementos de estudio Nº10: La ética del actor por Constantin Stanislavski. Buenos Aires. (Material cedido del archivo personal de Marcos Britos).
- » Navarrete, J. (1984). “El teatro mendocino en el período 1960- 1984” Actas Primeras jornadas de investigación teatral en la Argentina: Bs. As. 11 al 14 de octubre de 1984 ACITA (p. 265-283) Buenos Aires: Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina.
- » Navarrete, J. (2007). “Mendoza (1939-1960)” En Pellettieri, Osvaldo (Dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*. Volumen II. Buenos Aires: Galerna (p. 237- 255).
- » Pellettieri, O. (Dir.) (2006). *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna
- » Sánchez, J. A. (2014). “Ética de la representación”. *Apuntes de Teatro* Nº138 (2013). Escuela de Teatro- Pontificia Universidad Católica de Chile. [En línea] Consultado en Noviembre de 2018 en http://joseasanchez.artea.org/sites/default/files/jas._2013._etica_de_la_representacion.pdf
- » Sánchez, J. A. (2016). *Ética y representación*. 1ºed. México: Paso de Gato
- » Solari, C. (2012). *Stanislavsky en la obra del director, maestro y actor Miguel Guerberof*. Editorial Argus-a. Los Angeles- California - U.S.A Buenos Aires – Argentina.
- » Stanislavski, C. (1994). *Ética y disciplina. Método de las acciones físicas (propedéutica del actor)*. Edición a cargo de Edgar Ceballos. México: Grupo editorial Gaceta.
- » Stolovitzky, F. (1995). *Luis Politti. Cadencias y otros cielos*. Buenos Aires: Corregidor.

- » Tolmacheva, G. (1953). *Ética y creación del actor. Ensayo sobre la "ética" de Stanislavsky*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo
- » Tolmacheva, G. (1992). *Creadores del teatro moderno: los grandes directores de los siglos XIX y XX*. Mendoza: Ediunc.
- » Ure, A. (2012). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- » Universidad Nacional de Cuyo (1951). Boletín N°1 Noviembre–Diciembre. Teatro p. 12. Centro de Documentación Histórica UNCuyo.
- » Wolf, M. (2009) "Galina Tolmacheva: el actor en el centro del acontecimiento" En Dubatti, Jorge (Coord.) *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue. (p. 325-350).