

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Máximo José Gómez

**TEATRO INDEPENDIENTE Y TEATRO DE GRUPO: COLECTIVOS DE
PRODUCCIÓN, FORMACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE CONOCIMIENTO.**

Confluencias y divergencias de paradigmas en los grupos Nuestro Teatro y
Caverna

Belo Horizonte

2018

Máximo José Gómez

TEATRO INDEPENDIENTE Y TEATRO DE GRUPO: COLECTIVOS DE PRODUCCIÓN, FORMACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE CONOCIMIENTO.

Confluencias y divergencias de paradigmas en los grupos Nuestro Teatro y Caverna

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes da Cena

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG

2018

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Gómez, Máximo José, 1966-

Teatro independiente y teatro de grupo [manuscrito] : colectivos de producción, formación y construcción de conocimiento : confluencias y divergencias de paradigmas em los grupos Nuestro Teatro y Caverna / Máximo José Gomez. – 2018.

274 f. : il.

Orientador: Fernando Antonio Mencarelli.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Teatro – produção e direção – Teses. 2. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 3. Teatro – metodologia – Teses I. Mencarelli, Fernando Antonio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 792.01



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES



FOLHA DE APROVAÇÃO

**TEATRO INDEPENDIENTE Y TEATRO DE GRUPO: COLECTIVOS DE PRODUCCIÓN, FORMACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE CONOCIMIENTO:
CONFLUENCIAS y DIVERGENCIAS DE PARADIGMAS EN LOS GRUPOS NUESTRO TEATRO Y CAVERNA**

MÁXIMO JOSÉ GOMEZ

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ARTES, como requisito para obtenção do grau de Doutor em ARTES, área de concentração ARTE E TECNOLOGIA DA IMAGEM.

Aprovada em 04 de junho de 2018, pela banca constituída pelos membros:

Prof(a). Fernando Antonio Mencarelli - Orientador
UFMG

Prof(a). Ricardo Carlos Gomes
UFOP

Prof(a). Mariana de Lima e Muniz
UFMG

Prof(a). Marcos Antonio Alexandre
Faculdade de Letras - UFMG

Prof(a). Antonio Barreto Hildebrando
UFMG

Belo Horizonte, 4 de junho de 2018.

AGRADECIMIENTOS

AL Programa de Pós-Graduação em Artes, de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Minas Gerais, su cuerpo docente y en especial a los profesores con quienes cursé las disciplinas que me acompañaron en el camino de construcción del pensamiento.

A la CAPES, por la beca de estudios, sin la cual no hubiese sido posible mi estadía en Belo Horizonte.

A mi orientador, Profesor Fernando Mencarelli, por su generosidad profesional y humana.

A los profesores que formaron parte del examen de Cualificación y Defensa de Tesis, por su atenta lectura y su visión crítica, que me permiten continuar la reflexión y el pensamiento crítico.

A Rosita Ávila, Alberto Díaz y Evelin Brandan por la entrega y confianza permanente durante los procesos de creación .

A mi compañera.

A mis hijos.

A mis padres.

A mis hermanos.

RESUMEN

El trabajo analiza las características constitutivas, valores y procedimientos metodológicos del Teatro Independiente y del Teatro de Grupo demostrando que ambos, además de constituir un sistema de producción artística son, fundamentalmente, núcleos de formación de sus integrantes y creación de conocimiento. En el transcurso de la investigación trabajé con dos grupos de la ciudad de San Miguel de Tucumán, emplazada al Noroeste de Argentina: *Nuestro Teatro*, cuya importancia está en ser uno de los fundadores, en los años cincuenta, del Movimiento independiente en Tucumán y *Caverna*, perteneciente a la generación de los noventa, e identificado con los modos de funcionamiento del Teatro de Grupo. El análisis de documentos pertenecientes a ambos colectivos, tales como: cuadernos de trabajo, libros de actas y recortes periodísticos fueron estudiados a la luz textos específicos y marcos teóricos transdisciplinares como la Hermenéutica del Sujeto de Foucault. Además llevé a cabo dos experiencias artísticas con actrices pertenecientes a ambas tradiciones, en las que constaté los procedimientos técnicos, preceptos éticos y elaboraciones metodológicas de los colectivos estudiados. Los resultados de la investigación dan cuenta de los paradigmas del Teatro Independiente y del Teatro de Grupo. Por otro lado explicita metodologías, técnicas y modos de organización, que los convierte en escuelas de formación para el actor. En este proceso aparece la importancia del director en la formulación de las relaciones dialógicas, que promueven la libre circulación de la palabra como metodología creativa, en el Teatro Independiente. La Tesis también reflexiona sobre los ejercicios, la acción y los diferentes elementos del entrenamiento del actor en el Teatro de Grupo, resaltando el valor de las condiciones laboratoriales en la transmisión de saberes, ejercicios y construcción de conocimiento. Como resultado de una de las experiencias creativas, se sistematiza un entrenamiento para el actor basado en principios del boxeo, que representa un aporte para la aplicación de recursos específicos, en disciplinas que hacen uso de técnicas del cuerpo.

Palabras Claves: Teatro Independiente – Teatro De Grupo – Entrenamiento – Conocimiento - Boxeo

ABSTRACT

This work analyses the characteristics, values and methodological procedures of the Independent Theatre and Group Theatre demonstrating that both, besides constructing a system of artistic production, are fundamental cores of their participants formation and knowledge creation. For the investigation development we worked with two groups originally from San Miguel de Tucuman, located in the North-West of Argentina: *Nuestro Teatro*, paradigmatic for being one of the founders of Independent Movement in Tucuman in 50-s, and *Caverna* from the 90-s generation, identified with the functional ways of Group Theatre. The analysis of the documents belonging to both collectives, as working diaries, books of minutes and periodical extracts were studied in relation with specific texts and within transdisciplinary theoretical boundaries as Foucault's *The Hermeneutics of the Subject*. From the other side, two artistic experiences with actresses belonging to both traditions were created, where technical procedures, ethic precepts and methodological elaborations of the studied collectives were made. The results of the investigation show the paradigms of Independent Theatre and Group Theatre. From the other side the results clarify methodology, techniques and organizational ways which make of them schools of actors' formation. Also the work demonstrates the director's importance in formulation of dialogic relations in Independent Theatre which promote the freedom of the word as a creative methodology. The thesis also reflects upon the exercises functions, action and different elements of actors' training in Group Theatre, demonstrating the value of the laboratory working conditions in the transmission of experienced knowing and knowledge constructions. Moreover, as a result of one of the creative experiences, an actor's training based on the principles of boxing was developed, which represents a contribution for the application of specific resources in disciplines which use body techniques.

Keywords: independent theatre – group theatre – training – knowledge - boxing

INDICE

| | |
|--------------------|----|
| INTRODUCCIÓN _____ | 06 |
|--------------------|----|

CAPITULO I

ANALISIS DEL CONTEXTO: CARACTERÍSTICAS CONSTITUTIVAS DE LOS NUCLEOS DE FORMACIÓN ACTORAL EN TUCUMÁN

| | |
|--|----|
| I.I Vasos comunicantes y paradigmas flexibles en los espacios de formación actoral en Tucumán entre los cincuenta y setenta. _____ | 22 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| I.II Constitución de los Paradigmas Epistemológicos en los diferentes núcleos de formación. _____ | 39 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| I.III Pos-dictadura y creación de la Escuela Universitaria de Teatro: desdoblamientos y redefiniciones. _____ | 51 |
|---|----|

CAPITULO II

LOS NÚCLEOS DE FORMACIÓN Y PRODUCCIÓN

| | |
|---|----|
| II.I El teatro Independiente y la construcción ética del actor. _____ | 63 |
|---|----|

| | |
|------------------------------|----|
| II.I.I Dar la palabra. _____ | 67 |
|------------------------------|----|

| | |
|--|----|
| II.I.II La parrésia como estado de ciudadanía. La constitución del territorio en el Teatro Independiente y el modelo relacional como herramienta de trabajo. _____ | 79 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| II.I.III El sueño de la casa propia. _____ | 84 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| II.I. IV La Experimentación y sus límites en el Teatro Independiente. _____ | 88 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| II.II El Teatro de Grupo y la potencia del silencio. _____ | 91 |
|--|----|

CAPITULO III

EL ENSAYO Y EL ENTRENAMIENTO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL SABER

| | |
|---|----|
| III.I Del texto monológico a la práctica dialógica en el Teatro Independiente. ____ | 97 |
|---|----|

| | |
|---|-----|
| III.I.I La práctica de sí y el conocimiento por el Otro: la construcción del saber colectivo. _____ | 102 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| III.I.II La ascesis como deconstrucción del ego en el Teatro Independiente. ____ | 107 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| III.I.III El ensayo como diálogo en el Teatro Independiente. _____ | 109 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| III.II La condición laboratorial una marca del Teatro de Grupo. _____ | 112 |
|---|-----|

| | |
|---------------------------------|-----|
| III.II.I Ensayo dilatado. _____ | 120 |
|---------------------------------|-----|

| | |
|--|-----|
| III.II.II El teatro de grupo y las prácticas de entrenamiento. _____ | 124 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| III.II.III Precisión y control. _____ | 131 |
| III.II.IV El ejercicio como microestructura. _____ | 136 |
| III.II.IV ¿Una cuestión de técnica? _____ | 140 |

CAPÍTULO IV

NUESTRO TEATRO Y CAVERNA EN TUCUMÁN:DOS MODELOS, DOS ÉPOCAS, DOS CULTURAS

| | |
|--|-----|
| IV.I Tirando lazos. Mi encuentro con Nuestro Teatro. _____ | 151 |
| IV.I.I Cuadernos de Actas. _____ | 161 |
| IV.II Caverna: modelo representativo en los noventa. _____ | 190 |
| IV.II.I Cuaderno de ejercicios. _____ | 199 |

CAPÍTULO V

EXPERIENCIAS CREATIVAS: LA MAYOR MENTIROSA DEL MUNDO Y MUJERES DE MI VIDA

| | |
|---|-----|
| V.I. La mayor mentirosa del mundo y el retorno a uno mismo. _____ | 211 |
| V.I.II El texto. _____ | 212 |
| V.I.III El espacio. _____ | 215 |
| V.I.IV Los recursos técnicos en Rosita Ávila. _____ | 218 |
| V.II Mujeres de mi vida y el reencuentro con la utopía grupal. _____ | 222 |
| V.II.I El Boxeo como entrenamiento actoral en <i>Mujeres de mi vida</i> . _____ | 225 |
| V.II.II Por qué el boxeo. _____ | 227 |
| V.II.III El boxeo como arte codificado. _____ | 232 |
| V.II.IV Postulados éticos en el pugilismo. _____ | 243 |
| V.II.V Tiempo y espacio: coordenadas necesarias. _____ | 247 |
| V.II.VI Condiciones de performatividad en el boxeo y el teatro. _____ | 250 |
| V.II.VII Ejercicios de entrenamiento en <i>Mujeres de mi vida</i> . _____ | 261 |
| CONSIDERACIONES FINALES _____ | 263 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____ | 267 |

INTRODUCCIÓN

El presente estudio aborda los modos de producción de dos colectivos teatrales de Tucumán pertenecientes a diferentes períodos históricos y encuadrados en los paradigmas culturales de los períodos en los que desempeñaron sus prácticas artísticas. Por un lado, el legendario *Nuestro Teatro*, pilar del Teatro Independiente de esa provincia, que inicia su recorrido creativo en el año 1954, con el nombre de *Teatro Estable de la Peña “El Cardón”*. El segundo grupo de referencia es *Caverna*, colectivo vinculado a los modos de producción del Teatro de Grupo, categorización que se vincula con lo que Eugenio Barba definió por *Tercer Teatro* (Taviani F. en Barba 1987, p. 393) y al que pertencí cumpliendo el rol de director desde el año 1991 al 2001.

Tanto *Caverna*, como el primer grupo mencionado, atravesaron diferentes fases en su devenir histórico. Considero que la importancia de *Caverna* está en ser uno de los representantes destacados del teatro tucumano de los noventa, con incidencia directa, como se verá al final del capítulo I, en los modos de producción de la primera década del siglo XXI. *Nuestro Teatro* justifica su presencia en este estudio, al haber sido uno de los primeros representantes del movimiento teatral independiente en nuestra provincia y propulsor del teatro profesional tucumano.

Tomo estos grupos como casos que me llevarán a trabajar la siguiente hipótesis: Tanto el Teatro Independiente como el Teatro de Grupo, mantienen un vínculo consustancial entre producción y formación del actor. Trabajar sobre estos presupuestos confirma, por un lado, el valor que la cultura de grupo tiene en la promoción de experiencias y por otro, la manera como estos colectivos desarrollan estrategias para trascender el espectáculo, al conjugar la producción, con la formación integral y la constitución de sí mismo.

De este modo, ambos colectivos desarrollan un tipo de ejercitación o “*entrenamiento*”, que si bien apunta aspectos técnicos y estéticos conforma, al mismo tiempo, principios éticos, políticos y sociales. Así tanto el Teatro de Grupo como el Teatro Independiente crean herramientas propias del oficio y al mismo tiempo, configuran su identidad artística y humana proyectándose más allá de ellas, ya que les permite efectuar ciertas operaciones sobre sus cuerpos, consciencias y

conductas y ello, de tal modo, que se transforman a sí mismos, se modifican y alcanzan un cierto estado de perfección, felicidad, pureza, o poder sobrenatural (Foucault M. en Álvarez Yáguez J. [ed.], 2015). Estos conocimientos confrontan al actor con la inquietud de sí o trabajo sobre sí mismo: condición a la que generalmente tiende toda formación sistematizada cuando va más allá de su aspecto formal utilitario conformándolo como sujeto individual y social.

Abordar el estudio de colectivos de producción teatral cuyas dinámicas grupales se organizan a través de la coordinación y cooperación de una estructura de funcionamiento y acciones sistemáticas, posiciona sus productos artísticos como partes de una construcción mayor o dicho de otro modo, no como su único fin. Las diferentes instancias que genera la grupalidad y que dan cuenta de un complejo sistema de distribución de roles y tareas, atiende a la formación del actor como uno de los ejes a tener en cuenta y no solamente a la creación de espectáculos, que también es una fase importante en sus sistemas de funcionamiento.

De allí que, junto a la producción, tanto el Teatro Independiente como el Teatro de Grupo, construyeron acciones organizadas que se cuidaban con delicadeza y esfuerzo y que gravitaron al interior del grupo como instancias de formación: el Teatro de Grupo y su tradición laboratorial da testimonio de la importancia que para estos colectivos significó la adquisición de herramientas técnicas por parte del actor a través de entrenamientos prolongados, distanciados de la presión inmediata del estreno. Sin embargo, el Teatro Independiente, que marcó un hito en la historia del teatro Argentino, también da cuenta de las metodologías creadas para contar entre sus filas con un actor formado. Acciones como, ciclos de lectura, conversaciones temáticas, organización de bibliotecas, redes con otros grupos para el intercambio de experiencias y teorías, conferencias con especialistas, etc., fueron tareas comunes en las primeras décadas del movimiento y marcaron su tendencia hacia la formación y construcción de conocimiento.

En Argentina, el Teatro Independiente surge en la década del treinta y tuvo siempre gran incidencia política y cultural, al punto que constituyó un movimiento nacional, organizado a través de las federaciones que los nucleaban y al que se vinculaban artistas de diferentes áreas, dramaturgos, críticos, teóricos y espectadores. Se preocupó en el vínculo, a través del arte, entre el espectador y sus

problemáticas sociales, articulando, como sostiene Marial (1955), una visión certera de lo nacional en función de una proyección universal. Al mismo tiempo incentivó de manera artesanal la capacitación del actor para una dramaturgia exigente y representó, a través de sus ciclos “Teatro Abierto”¹ en 1981, ‘82 y ‘83, un fuerte espacio de resistencia política y poética a la dictadura militar con el apoyo de un amplio sector de la sociedad. En Tucumán, además, estuvo vinculado a la creación de los elencos estables y gravitó de manera incuestionable en la creación y sanción de la Ley Nacional del Teatro². El Teatro de Grupo, en tanto, marcó los cambios estético y metodológicos de los que hoy son herederos los grupos contemporáneos, lo que implica, una incidencia directa en el mapa de las producciones teatrales contemporáneas en nuestro país.

Los procesos continuos a los que están ligados ambos colectivos, canalizan el deseo de actuar, de subir al escenario, en una serie de instancias previas con exigencias específicas. Estas son de orden técnico, pero también ético, conformando las bases de un profesional capacitado y al mismo tiempo crítico; comprometido con las estructuras sociales y convencido de poder transformarlas, a través de su trabajo artístico. Por ello, el vínculo permanente entre producción y formación son parte consustancial en estos colectivos y a lo largo de esta tesis reflexionaremos sobre sus desdoblamientos y diferencias.

Los aspectos metodológicos sobre los que me asenté fueron diferentes, cada uno de ellos basados en condiciones particulares. Esto generó distintos acercamientos al tema, configurando la característica de este estudio:

- a) ofrecer aspectos históricos y teóricos vinculados al Movimiento Independiente y al Teatro de Grupo en Argentina y principalmente en Tucumán;

¹ Movimiento cultural organizado por algunos integrantes del Teatro Independiente de Buenos Aires y personalidades de la cultura como Ernesto Sábato y Adolfo Pérez Esquivel que constituyó un campo de resistencia artística a la dictadura militar. Se expandió a otros lenguajes y contó con el apoyo masivo del público. El evento que surge en 1981 se repite durante dos años y tuvo sus réplicas en el resto del país. De allí surgen importantes textos de la dramaturgia nacional.

² La Ley Nacional del Teatro fue sancionada en el año 1997 por la acción militante de los integrantes del Teatro Independiente, y tiene, mediante la creación de su órgano ejecutor: el Instituto Nacional del Teatro, la responsabilidad de velar por la actividad teatral independiente del país, mediante el incentivo a la producción artística, investigación, compra de espacios teatrales a grupos independientes, giras, etc. El INT es un órgano colegiado federal, integrado por representantes de las diferentes regiones geográficas del país.

- b) indagar sobre los aspectos técnicos a los que nos comprometen los procesos creativos dentro de esos colectivos;
- c) poner de manifiesto las características pedagógicas que surgen en las prácticas artísticas grupales, donde la experiencia es una forma de conocimiento.

Desarrollé en el transcurso de la investigación tres instancias metodológicas:

1) Teórica, donde trabajé con diferentes textos que dan cuenta del trayecto y la particularidad del Teatro Independiente en Argentina desde 1930. Otros vinculados a los conceptos y principios técnicos del actor (tanto de teóricos contemporáneos, como de los propios directores renovadores que dieron origen al teatro moderno). También sobre aquellos textos que dan cuenta del Teatro Laboratorio, práctica que se pone en evidencia a mediados del siglo XX y que, como toda la bibliografía, son debidamente citados y empleados en las reflexiones y en el desarrollo de la Tesis.

2) Documental, en la que analicé materiales que considero valiosos en extremo por su característica de inéditos y reveladores, como el libro de Actas de Nuestro Teatro. En él se evidencia, desde 1956 a 1966, el plan de trabajo de Nuestro Teatro, el rigor profesional manifestado en las reuniones, los modos de funcionamiento, etc. Por otro lado, me asenté en la crítica periodística de los años cincuenta en Tucumán, donde puede verse, entre otras cosas, las expectativas depositadas sobre el Teatro Independiente en la construcción de una sociedad moderna. Esta exigencia por el “verdadero arte”, propio de toda sociedad civilizada, es un rol que asume a final de la década del cincuenta el Teatro Estable (rentado), en sociedad con el Teatro Independiente de Tucumán, creando instancias de hibridación de estos núcleos teatrales en sus períodos de formación, como se verá en el capítulo I. Otros de los documentos analizados es el cuaderno de ejercicios del grupo Caverna, del que tomé algunos ejemplos que servirán de análisis, ya que los identifiqué como “Esquemas Operativos” que funcionan más allá de su particularidad formal.

También considero documentos, los escritos a los que pude acceder por sesión de Rosita Ávila, actriz con quien trabajé y que es una de las pocas artistas

fundadoras vivas de la generación de los cuarenta, quienes dieron el impulso inicial a la constitución de los campos teatrales en Tucumán. De su biblioteca y archivos recuperé los recortes de las críticas de los primeros espectáculos del grupo, que permiten comprender el tenor de la actividad de los independientes y confirman la actitud profesional atestiguada en los estudios teóricos sobre el Movimiento en Argentina.

3) Práctica artística. En esta instancia metodológica trabajé dos procesos creativos que derivaron en espectáculos unipersonales, uno, con la dinámica del Teatro Independiente y el otro enmarcado en la tradición del Teatro de Grupo. En el primero trabajé con Rosita Ávila, actriz fundadora de Nuestro Teatro que cuenta hoy con ochenta y cuatro años. Con ella pude transitar sus modelos culturales y formativos, que son parte de la práctica teatral independiente. El segundo espectáculo lo realicé con la actriz Evelin Brandan, exponente del Teatro de Grupo de los noventa con quien nos propusimos recuperar los valores y metodologías que fueron parte de su identidad artística.

De esta manera se cruzan en la Tesis, reflexiones que provienen de instancias diferentes, en función de los métodos empleados, lo que permite un diálogo fluido entre la práctica realizada y la teoría en circulación. En este sentido, por ejemplo, se visualizan en los Actas de Nuestro Teatro las correspondencias con los postulados éticos, metodológicos y artísticos que permearon el Movimiento de los independientes en la Argentina lo que nos permitirá reafirmar conceptos y conjeturar nuevas hipótesis. Del mismo modo, la práctica artística con Evelin Brandan, abrirá líneas de comunicación con los procesos laboratoriales de buena parte del teatro del siglo XX, en la tentativa de sistematizar experiencias de entrenamiento y creación vinculadas a los paradigmas del cuerpo sígnico, que según veremos en el desarrollo de la Tesis, se desprenden de los postulados artaudianos.

En la indagación y reconocimiento de principios formativos que son parte de los procesos creativos del Teatro Independiente y el Teatro de Grupo, cada uno con sus respectivos sistemas de valores, la tesis se configura en cinco capítulos. En cada uno de ellos dedicamos una primera parte a la presentación del Teatro Independiente en sus diferentes aspectos y una segunda al Teatro de Grupo. En esta confrontación se establece una estructura dual, que expone dos sistemas con

paradigmas diferentes, convergiendo desde sus diferencias, en la búsqueda fáctica de saberes técnicos y calidad artística. Exponer en cada capítulo una primera parte sobre el Teatro Independiente seguida de otra sobre el Teatro de Grupo, tiene por intención exponer sus principios fundantes y paradigmas constitutivos, para comprender que, a pesar de sus modos diferenciados, la potencia de la grupalidad los lleva al desarrollo de condiciones de formación que impacta en sus integrantes, constituyéndolos como sujetos y artistas.

Marcos teóricos transdisciplinares tales como 1) La Hermenéutica del Sujeto, de Foucault, 2) Problemas de la poética de Dostoievski de Bajtín, y 3) La Pregunta sobre la Técnica, de Heidegger, nos ayudarán a pensar los modelos estudiados, las prácticas artísticas desarrolladas y los documentos analizados.

A partir del trayecto de los Independientes y el posicionamiento de los actores del Teatro de Grupo, indagaré las técnicas como herramientas que permiten reconstruir, en un proceso de reconocimiento personal y trabajo sobre sí mismo, al propio sujeto, envuelto en el proceso artístico. Reflexionaremos sobre la técnica y su trascendencia para comprender si la adquisición de herramientas disciplinares es sólo funcional al oficio, o también le da valor al propio sujeto que las practica. La Hermenéutica del Sujeto desarrollada por Michel Foucault, nos autorizará a vincular las relaciones entre discípulo y maestro de las tradiciones filosóficas de la antigüedad, con la relación que, en las agrupaciones teatrales, establecen actor y director.

El estudio crítico de Bajtín sobre la escritura polifónica en Dostoievski, nos acercará al dialogismo como función creadora y nos ayudará a pensar los fundamentos por los cuales el discurso del autor cobra una importancia ritual en el Teatro Independiente.

El estudio de Heidegger “La pregunta sobre la técnica”, analizada por Francisco Rüdiger, nos introducirá en aspectos que muestran la relación entre técnica y aprendizaje. Estos teóricos (Foucault - Bajtín – Heidegger), atraviesan transversalmente la Tesis, y les hemos dedicado un espacio particular para su desarrollo y su vínculo con el tema.

De éste modo el trabajo muestra dos formas de hacer teatro en Tucumán: por un lado la del Teatro Independiente, que se plasmó desde los años cincuenta en la provincia y desarrolló un sistema de formación a partir de la consciencia de un oficio complejo en busca de profesionalización, definición de sus problemas y leyes y construcción de un campo de conocimiento. Y por otro lado, la del Teatro de Grupo, que pone el foco en las técnicas del cuerpo. Ambos modelos forman parte de la tradición teatral en Argentina y constituyen modos de producción con fuerte presencia, donde la formación del actor también es parte del proceso creativo, aunque, por sus diferentes paradigmas, ambos modelos desarrollen búsquedas diferentes y obtengan resultados estéticos distintos.

En el capítulo I abordaré los colectivos de formación actoral en Tucumán a partir de los años cincuenta y sus características constitutivas como un modo de rastrear los orígenes del Teatro Independiente y del Teatro de Grupo de manera contextualizada. En este capítulo trabajaré sobre los grupos independientes y estatales, para mostrar la particularidad de su relación, en esta fase formativa de campos. Reflexionaré sobre los paradigmas epistemológicos que atravesaban estos colectivos en su etapa formativa, para explicitar el conjunto de valores, postulados, principios y teorías, que, junto a los intereses de cada sector, estructuran un punto de vista sobre la disciplina y condicionan las estéticas y las prácticas artísticas.

Trabajaré la reciprocidad entre Estado e Independientes, en la construcción de instancias de formación para el actor, en sus inicios. En este caso, las estructuras económico financieras del Estado se complementaron con el material humano del Teatro Independiente en la articulación de acciones formativas y creación de elencos. La función catalizadora que tuvo la Universidad en la creación de su espacio de formación académica, también será revisada en este apartado, a través de las tensiones que generaron en los otros núcleos la instauración de su paradigma “purista”³. Esta situación, sumada a otros factores, fueron definiendo las características particulares de cada núcleo y creó las condiciones para la aparición

³ Este punto será desarrollado en el capítulo I y hace referencia a la instauración de un sistema de actuación basado en la interpretación del Método de las Acciones Físicas, en la que se pretende, en la formación universitaria, un modelo de actuación sin vicios ni estereotipos, descontaminado de los *clichés* que abundan, para esta visión “purista”, en la práctica profesional que se desarrolla fuera de la academia.

de los grupos de los años noventa, que instauran el modelo de Teatro de Grupo en Tucumán.

En el período que abarca desde 1958 al año 1976, el Teatro Independiente, el Teatro Estable y el Teatro Universitario de producción (La Escuela Universitaria de Teatro recién comenzará en 1984 con la reinstauración de la democracia) son instituciones que trabajan mediante vasos comunicantes fluidos y plantean un conjunto de necesidades recíprocas que pueden resolverse a través de la interfase de los núcleos, mostrando la prevalencia de un proyecto social, pedagógico y artístico.

En el capítulo II nos enfocaremos en el Teatro Independiente y El Teatro de Grupo, colectivos vistos en el capítulo I, que pudieron establecer regularidad en sus producciones, sobrellevar los diferentes períodos culturales de nuestra provincia, aún los adversos y no perder la identidad forjada por sus ideales; lo que sí sucedió con el Teatro Estable y el Universitario a pesar de la fuerte incidencia que tuvieron en sus orígenes. El Teatro Independiente y el Teatro de Grupo, además, no abandonaron aspectos políticos, sociales y técnicos, donde la producción de espectáculos era sólo una instancia del trabajo.

Del Teatro Independiente abordaremos uno de sus principios nodales: la construcción ética del actor. La formulación de sus principios rectores, bases fundacionales, modos de organización, son funciones que componen su contrato social y se encuentran, como veremos, plasmado en sus Estatutos y Actas. Estos principios se explicitaban en los grupos antes de comenzar a funcionar como colectivo artístico y constituyen preceptos operativos que condicionan los modos de organización, las prácticas de los ensayos y las configuraciones estéticas. Si estos aspectos determinaron la inserción del teatro como manifestación artística en su etapa moderna, fue, también, por abrir preocupaciones de orden técnico y por tanto, pedagógicas. El foco de lucha de los independientes eran los esquemas productivos comerciales, que operaron como anti-modelo en el proceso de construcción de sus identidades y trazos estilísticos y derivó en la asunción de un arte complejo con sus componentes específicos, que necesitaban ser sistematizados.

Trabajaré también, en este capítulo, sobre el papel que ocupó el director en la constitución de relaciones dialógicas entre sus miembros, para comprender la incidencia de los aspectos vinculares en los procesos de conocimiento y autoconocimiento. Mostraré cómo éstos principios relacionales funcionaron en la práctica del Teatro Independiente, que además, establecen maneras de gestionar la libre circulación de la palabra a través de asambleas, debates, etc. y activarla dentro de un territorio. En esta asociación entre poder decir y ser ciudadano, se verá como buscaron construir sus “hogares” a través de la utopía de “la casa propia”. El espacio teatral, siempre tan difícil de conseguir como añorado por la mayoría de los grupos, funcionó como estructurador de en sus múltiples aspectos y facilitó la producción y circulación del conocimiento.

También trabajaremos en este capítulo sobre las posibilidades reales de experimentación que se generaron en la producción independiente que, estimulada con los principios de novedad y desarrollo propios del espíritu positivista, accionan bajo la influencia de un mandato poderoso: el texto dramático, el logos del autor, siempre presente en el discurso escénico. Veremos como el director será el encargado de articular los mecanismos de la puesta en escena, para que funcione como caja de resonancia del texto (discurso del autor) y articuladora de la unidad de los lenguajes. Acciones estas que establecieron paradigmas sobre los que se asentó la indagación, la investigación, la búsqueda de saberes, que abrieron posibilidades reales a esa concepción abarcadora del trabajo.

Por último, el capítulo II tomará el Teatro de Grupo desde una condición opuesta a la del Teatro Independiente: la presencia del silencio. La interrupción del discurso en las expresiones artísticas pone de manifiesto la crisis del lenguaje, incapaz de comunicar todo. La posguerra con la ruptura del logos y la presencia de lo absurdo, del sin sentido, del vacío existencial, van creando nuevas condiciones a los procesos comunicacionales y por ende, a las artes. Expondré como estos indicadores que atraviesan a un sujeto incapaz de encontrar explicaciones racionales a la barbarie que experimenta, darán lugar a los principios que abordan las Vanguardias Históricas y que son tomados por algunos creadores de las artes escénicas, promoviendo nuevas búsquedas: el actor sígnico, quien maneja un cuerpo expresivo, de alto potencial simbólico a través de nuevos canales de

expresión. Son estas las características que se ponen en juego en el Teatro de Grupo, constituyen su paradigma y derivaron en una serie de ejercicios pedagógicos que buscan resolver el misterio que anida entre lo formal y lo subjetivo.

En el capítulo III desarrollaré un aspecto del Teatro Independiente: el ensayo y otro del Teatro de Grupo: el entrenamiento. Ambos, como productores de conocimiento. En el primer caso mostraré al ensayo como una forma de deconstruir, aun parcialmente, el discurso monológico del texto. Para ello nos asentaremos en el concepto de polifonía de Mijaíl Bajtín, que el pensador ruso detecta en la producción novelística de Dostoievski y que se opone a la visión única, monológica, inscrita en el texto dramático. Esto para mostrar cómo, el Teatro Independiente, revierte esta contradicción (la condición monológica de lo dramático), que atenta con su visión pluralista del arte y la vida.

Los procesos de aprendizaje y creación, en el Teatro Independiente, se basan en la circulación de la palabra y la cooperación grupal, donde la figura del director desempeña un rol importante y desde lo simbólico trasciende su propia función. Una manera de acercarnos a la complejidad del vínculo será a través de la comparación con el modelo “maestro-discípulo” de la filosofía antigua, en el que se desencadenan técnicas de reconocimiento y autoconocimiento para la constitución de sí. Asentados en Foucault veremos la forma como se desarrollan, en el Teatro Independiente, los tres “magisterios” que el pensador francés advierte en la relación maestro-alumno de la antigüedad: Ejemplo, Competencia y Diálogo. Por otro lado analizaremos la función de este último “magisterio” en los procesos creativos y el modo como se sistematiza en el ensayo a través del trabajo de mesa y el vínculo humano.

En el mismo capítulo contrastaremos el paradigma independiente con el del Teatro de Grupo, dándole paso al entrenamiento del actor como procedimiento para la construcción técnica del oficio y el desarrollo de los aspectos interiores, que otorgan una plataforma integral en la que, forma y contenido, materia y organicidad, técnica y vida, están presentes. Los aspectos que lo constituyen, como la grupalidad, la experimentación, el ejercicio, la precisión, el control, la vía negativa, la construcción de sí, etc. se incorporan al análisis.

En este capítulo veremos la forma como se resuelve un tópico importante vinculado al actor del Teatro de Grupo: la búsqueda de leyes de carácter científico, es decir, objetivas, determinables, repetibles; los resultados de abandonar la introspección para resguardarse en la acción. Se analizará cómo, en este contexto, la pregunta sobre la manera de producir “acciones reales” propulsa la deconstrucción del personaje como maqueta, como postizo ajeno a sí mismo, hacia la ruptura de clisés y el encuentro con la persona del actor en situación de performatividad; y sobre todo: los aspectos técnicos que se activan en este proceso de producción y transmisión de conocimientos.

Abordaré también en el capítulo la importancia de los ejercicios, que serán la llave de acceso a una técnica específica, a un saber hacer escénico complejo, pues requiere del dominio de la acción física, de la motivación que la genera y de la capacidad de repetirla siempre con la intensidad y credibilidad de la primera vez: precisión y control. Veremos cómo, esta situación, representa la quinta esencia del arte del actor del siglo XX, ya que para desarrollarla necesita involucrarse en un trabajo que configure las condiciones para el encuentro con esa “acción verdadera”. Para comprender este tópico, desarrollaré el concepto de “ensayo dilatado”, que constituye la herencia de los laboratorios teatrales y el caldo de cultivo para la transformación del actor.

En este capítulo como parte del Teatro de Grupo, también reflexionaremos sobre la técnica como una herramienta con distintas funciones: por un lado operativa, ya que apunta a la resolución de situaciones problemáticas específicas. Por otro, creadora de saberes. Me interesa también resaltar en el capítulo el conocimiento y ocupación de sí mismo, por parte del actor, como expansión y consecuencia de lo que parece ser su primer objetivo: la adquisición técnica para la resolución de aspectos disciplinares. Tal vez la utópica pretensión de este estudio radique en el encuentro de un espacio nuevo, dejado por las prácticas independientes y grupales, que nos permita dar un paso adelante sobre todo el legado técnico, tan importante, que provienen de las diferentes tradiciones grupales, pedagógicas, laboratoriales. Es decir que, superando el nivel pre-expresivo, podría entenderse esta práctica formativa como la manera de expandir las percepciones y consolidar la identidad del sujeto en su territorio, su historia y su biografía y no sólo

como entidad universal, mítica, apolítica o de virtuosismo técnico. Quizás un espacio de intersección entre lo político y lo técnico, un lugar de encuentro, como una resultante de ocuparse del otro y ocuparse de sí.

En el estudio que realizamos sobre el entrenamiento, la tradición laboratorial, el ensayo dilatado y el ejercicio, resulta complicado prescindir del resultado técnico al que conduce el desarrollo sistematizado, puesto que toda la tradición que sostiene el trabajo formativo del actor va en busca de herramientas que facilitan los procesos creativos y lo objetivizan, identificando principios y metodologías que disminuyen las condiciones azarosas del oficio. Esta doble condición de la técnica, como arma de dos filos que por un lado facilita pero que mal empleada puede generar bloqueos en los impulsos vitales, nos lleva a tratarla siempre con cuidado y delicadeza, para que su potencialidad creadora no se convierta en una trampa que exponga un tecnicismo vacío en el actor.

En el capítulo IV trabajaré sobre mi vínculo con los grupos y el análisis de dos documentos que considero valiosos por su condición de inéditos: el libro de Actas de Nuestro Teatro y el Cuaderno de Ejercicios de Caverna. Ambos dan cuenta de un sofisticado proceso de organización de las energías creativas, donde se ven expuestas las necesidades de gestión e instrumentación técnica de los colectivos. Los documentos reflejan un momento clave de la historia del teatro tucumano, en el que pueden comprenderse los resultados estéticos, los modos de organización del colectivo y la formación del actor, que, en su etapa de gestación, presentaron características relevantes. El libro de Actas, por ejemplo, es una fuente que permite la comprensión del Movimiento Teatral Independiente de la provincia y el país y el desarrollo cultural que propiciaron mediante asociación constante con los diferentes núcleos. Mostraré la dinámica y evolución del grupo Nuestro Teatro, a través de cinco etapas que propongo, en función del estudio de su libro de actas. En este documento se registran diez años de actividad, con características diferentes (etapas), que pueden ser catalogadas en períodos y elementos comunes, valores e ideales, que constituyen la identidad del grupo y los principios generadores del Movimiento.

La estrategia de análisis del libro de Actas será encontrar aspectos cualitativos constantes, que a lo largo de los diez años de funcionamiento marcaron

una tendencia sobre los objetivos prioritarios del grupo y por lo tanto de sus metas institucionales y analizar los mismos a través de períodos temporales. Estos períodos no corresponden a la totalidad de fases por la que atraviesa el grupo y que pueden verse a través de la transformación de su trabajo, sino al tiempo del que dan cuenta los Actas, ya que en los mismos quedan fuera de registro sus dos años iniciales -de 1954 a 1956- y también el período que va de 1966 a su disolución en 1984.

Estas etapas de las que me sirvo para el análisis del libro son tres: una primera cuando el grupo inicia sus actividades con el nombre de Teatro Estable de la Peña el Cardón en el que reciben la influencia marcante del Grupo de Teatro Fray Mocho de Buenos Aires, bajo la conducción de Oscar Ferrigno. Una segunda en la que se incorpora el director Guido Parpagnolli a la conducción, estableciendo pautas que marcarán al grupo en todo su recorrido y la tercera etapa con la muerte de Guido Parpagnolli, cuando Oscar Quiroga ocupó la Secretaría de Dirección Artística y desarrolló un vuelco a la dramaturgia nacional, la búsqueda de sala propia y la investigación sobre los aspectos locales, que le dieron al grupo su giro identitario.

Dentro de estas tres etapas con características estéticas variables, cruzaré constantes que están presentes a lo largo del período que abarcan las actas y que constituyen aspectos que el grupo intentará preservar y son: organización y finanzas, formación, relaciones con otras instituciones, memoria e identidad, ética y producción artística. Cruzando las variables y las constantes señaladas, aparecerán los aspectos centrales del trabajo de Nuestro Teatro que serán analizados con criterios cualitativos que sostendrán como hipótesis lo que entiendo, funcionó como objetivo fundamental: la institucionalización del colectivo con todo lo que ello implica como organización cultural independiente en el interior de una provincia y como parte de un Movimiento nacional.

Para el estudio crítico del cuaderno de ejercicios creamos el concepto de Esquema Operativo, diseño funcional que incorpora una serie de principios que se repiten más allá de la forma de cada esquema, lo que me permitió seleccionar algunos, describir su funcionamiento y analizar su potencialidad.

En el capítulo V trabajaré sobre dos procesos creativos: *La mayor mentirosa del mundo* y *Mujeres de mi vida*, ya que me permitirá vivenciar a través de los ensayos, aspectos directamente vinculados a la construcción de recursos técnicos, al empleo de herramientas de trabajo que se cultivan, investigan, ponen en juego y se van integrando al bagaje formativo y a la construcción del Ethos, en el interior de los modelos que estamos analizando. Tener una experiencia directa con actrices que pertenecen a los dos modelos como Rosita y Evelin, permitirá vivenciar los dos paradigmas de formación del actor y acompañar sus rituales de preparación ante el trabajo, donde el entrenamiento sólo constituye una posibilidad entre múltiples, ya que las culturas grupales se nutren de diferentes estrategias de creación y producción de conocimientos. Estos rituales en Nuestro Teatro, por ejemplo, toman formas de reuniones habituales, como “la cena de los lunes”, donde se vuelve en el tiempo con la repetición de relatos, experiencias, como un modo de reactualizar la memoria.

En *La mayor mentirosa del mundo*, Rosita, sin aprobarlo demasiado⁴, se introduce en los lenguajes contemporáneos al transitar un formato más vinculado con la *performance*, mientras negocia con las contradicciones que le provocan sus modelos teatrales. El trabajo está asentado en una estructura flexible, sin un texto dramático escrito en un libreto, práctica que para ella es consustancial al teatro. Dentro de este formato, la actriz conserva metodologías que la conectan con sus recursos creativos y que se consolidaron en el Teatro Independiente. Una cultura institucional se activa en el trabajo de Rosita y muestra recursos que llevaron al Teatro Independiente a ser un Movimiento que se proyectó desde la década del treinta a la actualidad.

Rosita Ávila, actriz de ochenta y cuatro años, es símbolo de la actividad teatral de Tucumán; fue declarada ciudadana ilustre en el municipio capitalino por su aporte a la cultura, se acaba de bautizar un teatro con su nombre, su casa es reconocida como lugar de interés histórico por el municipio y es considerada como

⁴ Cuando digo esto me refiero al proceso de creación y a las primeras funciones, en las que la actriz cuestionaba el formato estético del espectáculo -casi una experiencia performativa- y que ella consideraba radicalmente alejada de sus intereses y deseos artísticos. Hoy, el espectáculo cuenta con una distinción otorgada por la Asociación Argentina de Actores, como un aporte al teatro tucumano y con el reconocimiento del público que desde el mes de abril de 2016 acompañó sus presentaciones hasta su última presentación. Esta situación fue produciendo una paulatina aceptación de los nuevos códigos propuestos, por parte de ella, y generando al mismo tiempo un compromiso conmovedor por parte de la actriz.

parte de quienes fundaron el Teatro Independiente en Tucumán. En este contexto, construimos el espectáculo en el que se mezclan memoria y vejez, en un lenguaje más cercano a la performance, de carácter íntimo, en el interior de su casa, sitio en el que funcionó el primer Teatro Independiente como propiedad de grupo, en Tucumán.

En este capítulo también trabajamos con el espectáculo “Mujeres de mi Vida” interpretado por Evelin Brandan, actriz de 42 años, con quien retomé la vieja mística de *Caverna*: recuperación de algunos principios de entrenamiento; pero a la luz de las condiciones y circunstancias de nuestro presente cultural. El espectáculo indaga en la biografía de la actriz para contar la historia de su familia como una manera de redefinir y comprender aspectos de su propia interioridad. Acordamos un proceso de trabajo artesanal, volver a experimentar técnicas de entrenamiento, poner en juego improvisaciones que nos permitieran explorar el lado no racional de la actuación y hacer funcionar ejercicios de boxeo, aplicados al trabajo del actor.

Al el boxeo incursioné hace doce años y ocupa un lugar destacado en mis reflexiones actuales y en algunos ejercicios prácticos que encaro en las clases con alumnos de la universidad. El trabajo con *Evelin* me permitirá incorporarlo al entrenamiento del actor. El capítulo también visitará mi recorrido por los gimnasios de boxeo, pequeños espacios separados de la lógica de la vida y que me conectan con los principios de aislamiento que experimenté en la fase creativa que tuve con *Caverna* y que siento están presentes en toda práctica laboratorial. Presento al boxeo como una fase más en la evolución del entrenamiento iniciado con *Caverna*, en la que ciertos principios tomados de la antropología teatral se ensamblan con la Biomecánica de Meyerhold, en procura de una forma propia a través de prácticas construidas y seleccionadas a lo largo de la profesión. Todas estas condiciones, son parte constitutiva del Teatro de Grupo y marcan, en la Argentina, una diferencia con los mecanismos creativos que se activan en el Teatro Independiente, vinculado fuertemente a un teatro de autor.

El boxeo, en el marco de este estudio, no representa un análisis sobre la disciplina deportiva, sino una estrategia de construcción de principios psicofísicos que pueden ser usados en la dinámica del Teatro de Grupo como un modo de estudiar e incorporar técnicas de acción y reacción, legibilidad y credibilidad,

construcción de un cuerpo orgánico, que, en definitiva, son principios de formación técnica. La atmósfera del boxeo, sus modos, prácticas y hábitos me remiten a asociar todo lo que allí sucede con el teatro laboratorio que surge en Europa a mediados del siglo XX y que construye las bases para las experiencias estéticas que marcaron el teatro moderno e influenciaron buena parte del teatro contemporáneo.

Del boxeo me mueven en especial dos temas. El primero se vincula con la dinámica de aprendizaje experiencial que promueve el gimnasio a través de los diferentes niveles de conocimiento de los deportistas: importancia de lo grupal en los procesos individuales de aprendizaje y que se construye en los hábitos del pugilismo como cultura y modo de transmisión. El culto del entrenamiento como “ritual de pasaje”, como puente a condiciones diferentes de efectividad y creatividad y como metodología. El segundo punto de interés está vinculado con aquellos aspectos que la disciplina deportiva aborda y que considero fundamentales para el teatro en la construcción de presencia escénica. Por ejemplo el sentido de totalidad de la acción, el tiempo, el ritmo, la intensidad, la estrategia o plan, la relación, el conflicto, el espacio, etc. En este sentido, la experiencia en Caverna, con toda una herencia escrita de ejercicios, que fueron transcritos en algunos cuadernos, pueden leerse, estudiarse, descifrarse, a partir de los principios técnicos de los que se vale el pugilismo.

Los recursos metodológicos empleados y que configuraron el trabajo nos llevan al interior de dos modelos grupales, cada uno de ellos con sus respectivos paradigmas, que constituyen, además de espacios de producción, núcleos de formación en los que el actor encuentra las condiciones para profesionalizarse y constituirse como sujeto integral. Consideramos que las diferentes instancias que expondremos en la tentativa de demostrar el vínculo consustancial entre producción y formación, presentes en los colectivos trabajados, muestran, cada una de ellas, fases diferentes, que necesitan ser vistas en funcionando dentro de los núcleos respectivos, para su cabal comprensión.

CAPITULO I

ANALISIS DE CONTEXTO: CARACTERÍSTICAS CONSTITUTIVAS DE LOS NUCLEOS DE FORMACIÓN ACTORAL EN TUCUMÁN

I.I Vasos comunicantes y paradigmas flexibles en los espacios de formación actoral en Tucumán entre los cincuenta y setenta.

La constitución de campos de conocimiento, teorías o disciplinas son mayormente complejos y dinámicos. Los procesos de formación de campos disciplinares se constituyen a través de dinámicas interactivas, sistemas de valores, modelos conceptuales, intereses pragmáticos, expectativas de diferentes tipos, etc., que empiezan a tener objetividad y potencialidad racional en la interfase con esquemas teóricos, simbólicos, éticos y/o experienciales.

La definición de campos desarrolla el sentido de autonomía, siempre relativa, de los sistemas, creando espacios donde las relaciones se tornan objetivas y también el vínculo entre el agente y su obra, pasada o presente (Bourdieu, 1989). Las relaciones vinculares que integran productos, operaciones y conceptos son procesos que se desarrollan en diálogos permanentes, sin jerarquía de discursos ni linealidad en las etapas: constituyen procesos transversales sin pretensión de linealidad, donde se vuelven a visitar viejas ideas o se reorganizan, a partir de nuevos enfoques epistemológicos; prácticas y teorías, en estos procesos de objetivación y definición, dialogan sin que podamos evidenciar la primacía de una sobre otra. La experiencia en un laboratorio, por ejemplo, puede alterar las consideraciones teóricas iniciales o la reflexión y echar luz sobre algunos hallazgos prácticos. La dinámica que opera en la constitución de los campos, muestra también la flexibilidad permanente de los límites disciplinares y por lo tanto, de las operaciones constante en las estrategias de transmisión y producción de conocimiento. Dentro de un mismo campo disciplinar, por ejemplo, el teatro, el conocimiento se aborda también de manera diferenciada, según los paradigmas en los que se apoyen los sujetos, las teorías y las prácticas, esto es, en el conjunto de creencias y postulados, que condicionan el punto de vista de una disciplina o área de conocimiento. Es decir que dentro del campo teatral surgen otros campos menores, que se diferencian a través de las relaciones que generan los agentes con sus sistemas de producción. O, dicho de otro modo, cada sujeto se inscribe en una tradición cultural con valores, normas, ideología, etc. lo que genera una relación

diferenciada con los elementos prácticos, imaginarios y culturales que componen el teatro multiplicando, en un mismo campo de conocimiento, los encuadres y condiciones disciplinares.

Un modelo cognitivo en el campo de la formación actoral alude a esos esquemas dinámicos que se conforman enmarcados en diferentes modelos de producción o instituciones de formación, con paradigmas distintos y por lo tanto constituidos en núcleos de formación-producción con sus identidades y aproximaciones diferenciadas respecto al objeto de conocimiento. Si bien las escuelas de formación teatral dependiente de instituciones oficiales -como también todos los sistemas no formales existentes- constituyen centros reconocidos de creación, transmisión y conservación de conocimiento, antes de las carreras universitarias, en Tucumán, existieron otros espacios, sobre los que recayeron responsabilidades formativas: los grupos de teatro y las instituciones oficiales de producción teatral. Estas instituciones funcionaron como escuelas para el actor y por lo tanto como centros de producción y transmisión de saberes.

Estos grupos e instituciones teatrales asumían la producción artística y de saberes disciplinares que generaban y transmitían, a través de su praxis creadora y de metodologías y técnicas que dependían de las características propias del sistema en el que se encuadraban. En grupos o elencos con estabilidad el proceso de “pasaje” tiene lugar a través de la continuidad, en dichos espacios, de directores formadores o de la persistencia de un estilo de trabajo. Así se instala una cultura práctica, objetiva, con procedimientos, estrategias de composición, recursos estilísticos y técnicos, normas de comportamiento y resolución de diferentes situaciones inherentes al oficio. Los grupos independientes, tanto como los grupos dependientes del estado, y también las instituciones de formación, desarrollan, a su vez, metodologías y técnicas diferenciadas ya que cada uno se construye y posiciona a través de sus intereses, posibilidades, creencias y puntos de vista.

En la etapa de gestación de los elencos estables e independientes de teatro, que podemos ubicar a mediados de la década del cincuenta en Tucumán, estos colectivos compartían los mismos recursos humanos. De este modo actores, maestros y directores generaban, en sus comienzos, cruces exogámicos, creando equilibrio formativo en ciertos aspectos a pesar de las diferencias estructurales entre

las organizaciones independientes y las dependientes del Estado. Ambos instauraron, en sus comienzos, cierta unidad estilística al compartir saberes técnicos y una red de vasos comunicantes que, en los años posteriores, se fueron cortando y diferenciando en procesos de re definición identitaria.

En los inicios no podía hablarse de prácticas y culturas de trabajo diferentes, generadoras de *habitus* (BOURDIEU P., 1989): modelos adquiridos en sus prácticas habituales que definen conductas establecidas y códigos, en relación directa con su campo de acción; conductas y comportamientos incorporados que operan como un juego en el que no se necesita del raciocinio para orientarse y ubicarse de manera racional en un espacio. Esos espacios o campos, generadores de *habitus*, se constituyen a partir de la creencia específica que los sustenta, del juego del lenguaje que en él opera, de los objetos materiales y simbólicos que se integran. La constitución de un campo de conocimiento permite liberar de la casualidad o la espontaneidad aquello que sus actores producen (BOURDIEU P. 1989).

Los diferentes núcleos de producción teatral en Tucumán funcionaban, en sus orígenes, neutralizados. Es decir, sin sus intereses particulares evidenciados, sin las reglas de juego y las apuestas claramente definidas con las que cada agente social desarrolla sus relaciones con el medio y configura su identidad. Es decir que, al inicio, no había una definición clara de campo. Cada estructura no producía, por las circunstancias del contexto, un microcosmos diferenciado del macrocosmos teatral general; no se visualizaban reglas de juego específicas desvinculadas de las reglas de los otros núcleos y sistemas explicitados. El campo, en sí mismo, constituye un espacio de tensión entre los diferentes agentes, que ocupan diversas posiciones (LAHIRE B. Apud CATANI A. M., 2013, p. 61) y es importante ver que en sus orígenes estas tensiones no existieron y los espacios se integraron para la constitución de un campo sólido que integrara las potencialidades dispersas. Los actores tucumanos, en etapa de formación, pasaban de unas prácticas a otras sin precisar ni fijar las condiciones finales que caracterizan esos espacios de producción y que definen reglas de trabajo con exigencias formativas diferentes.

En sus orígenes, la efervescencia teatral que se vivía en la provincia, junto a un contexto de aparición simultánea de campos productivos-formativos, conformó a la disciplina teatral, más allá de los modos de producción. Todo esto, en un

momento en el que el desarrollo técnico se va constituyendo, por lo que los campos funcionan de manera articulada y colaborativa sin definir perfiles ideológicos, metodológicos, estéticos y éticos, circunscriptos a un grupo determinado, con intereses particulares y características diferenciadas.

Una particularidad de este momento de constitución de grupos de producción-formación en Tucumán, fue que la creación de elencos oficiales e independientes se insertaba en el marco del proyecto de modernización del país. Este hecho empieza a gestarse en Argentina en las primeras décadas del siglo XX, cuando también se ven cambios importantes en los giros de las políticas culturales, con incidencia de varias instituciones oficiales, que trabajaban de manera integrada y colaborativa, creando entre ellas, sociedades que evidenciaban ese objetivo común.

En Tucumán, no solo el Estado Provincial sino también la Universidad Nacional, fue un pilar importante sobre el que se asentó el deseo de un “mundo nuevo”. Estas instituciones funcionaban como espejo de las sociedades civilizadas del mundo, buscando fisonomía y personalidad urbana, nuevos avances tecnológicos y refractando la imagen de una Europa Moderna. En ese sentido uno de los roles de la Universidad fue la formación de recursos humanos, brindando profesionales capaces de llevar adelante el desarrollo de la pujante industria azucarera, en una sociedad ávida por los aspectos tangibles e intangibles de la cultura. Era necesario dejar de lado el modelo económico premoderno, agroexportador, para abrir las puertas de una sociedad asentada sobre la nueva industria, que prometía prosperidad económica y recomposición de los modos de vida, donde el arte ocupaba un lugar destacado, marcando tendencia hacia los modelos burgueses de alta cultura. De allí que las instituciones del Estado y los grupos independientes coincidían, a pesar de sus diferencias procedimentales e ideológicas, en un proyecto común, que no era otro que una sociedad sensible, vinculada al arte universal, con un teatro nacional pujante. Valores humanos y desarrollo tecnológico como conjunción de una sociedad más justa y en definitiva, feliz (FREUD Z., 1930).

De la misma manera que la fisonomía urbana cambiaba al ritmo de las transformaciones económicas y sociales, era necesario también el desarrollo de un

arte moderno, de un teatro que pudiera crecer al margen de la tradición popular y los esquemas constitutivos del teatro comercial, creando espacios de ocio cultivado para la clase media (teatros oficiales) y una dramaturgia popular (teatros independientes) con alcance a las clases medias y obreras, que a través de sus procesos de migración estaban cada vez más presentes en las ciudades. En ese sentido, el entretenimiento en sí mismo, el sainete, la tradición circense, con sus modos de funcionamiento basado en el efecto cómico o la figura del actor divo, constituyeron el viejo modelo, que tenía que superarse con la aparición de un teatro asentado en los ideales modernos.

El nuevo modelo escénico principalmente del Teatro Independiente, correspondía a una dramaturgia osada, de compromiso social, que diera a conocer autores que se legitimaban y ponían en escena en los teatros europeos (Fontana Fabiana S., 2016), tanto como los clásicos de la literatura universal y que propiciara desafíos actorales interpretativos más allá de los esquemas repetidos por el teatro comercial. El Teatro Independiente fue terreno fértil para recibir estas inquietudes culturales, emparentadas en algún punto con las bases del Teatro Moderno de Brasil, ya que fue constituido por grupos de actores no profesionales (respecto a la autonomía salarial), que encarnaban la actividad con idealismo y pasión. Pero este caldo de cultivo necesitaba la estructura del Estado para su salto formativo y profesional y al mismo tiempo, al Estado, le hacía falta material humano dispuesto, con todas las inquietudes formativas y el empuje, que se propiciaban en el seno de las estructuras independientes.

Se ha señalado repetidamente que en su confrontación con el cinematógrafo la escena teatral ha perdido la preferencia de los espectadores pero debe reconocerse con franqueza que entre las causas fundamentales del fenómeno está precisamente ese abandono progresivo de lo artístico – en su sentido estricto – pospuesto por el deseo de obtener éxitos fáciles halagando los gustos de la moda.

Resulta así claro que el resurgimiento del teatro habrá de buscarse a través de una investigación consciente para establecer cuáles son aquellos elementos estéticos que la distinguen y justifican, reubicándole en el lugar preponderante que ocupará siempre entre las más altas manifestaciones de la cultura. Esa misión corresponde más que a nadie, a los conjuntos vocacionales. (Diario La Gaceta. 30 de mayo de 1954)

De las filas de los vocacionales, generalmente jóvenes emprendedores que hacían sus primeras incursiones teatrales en colegios, portadores de entusiasmo y energía renovadora, debía surgir, según la crítica, un teatro distinto al comercial,

como bien lo marca la nota del diario tucumano. En ellos podía verse la intención y la actitud de convertirse en profesionales del teatro, no por especulaciones económicas, sino motivados por ideales artísticos y un proyecto cultural de compromiso social. Esta era la base idealista y utópica, que sirvió de caldo de cultivo a los jóvenes apasionados del teatro vocacional. En este contexto, las condiciones para desarrollar un teatro nacional renovado, opuesto al teatro comercial y que fuera la expresión del pueblo poniendo en valor su propia identidad, permitía soñar con un teatro como expresión de arte: cohesión entre forma y contenido, texto de autor, calidad técnica y pautas definidas en el proyecto escénico.

Esos jóvenes, provenientes de instituciones escolares en su mayoría, anidaban un espíritu rebelde, que necesitaba el teatro para entrar en su fase moderna: imaginación para afrontar lo nuevo, predisposición y tenacidad para experimentar lo desconocido. El diario local *La Gaceta*, en su edición del 30 de mayo de 1954 sostiene en un artículo de su sección cultura, que: “las actividades artísticas y culturales de la provincia van a contar con un interesante aporte”. Hace referencia al trabajo de creación de un grupo de jóvenes, pertenecientes a la subcomisión de la *Peña El Cardón*⁵, que ha anunciado su intención de ofrecer a los aficionados al teatro:

ciclos orgánicos de representaciones teatrales guiados por dos principios fundamentales que con su sola enunciación anticipan la seriedad del ensayo: “Hacer teatro trascendente en función de una cultura popular y ofrecer su “tablado” a los autores nóveles locales como aporte a su formación de una auténtica dramaturgia nacional” (Diario *La Gaceta*, 30 de mayo de 1954) (El subrayado es nuestro)

El artículo establece claramente las diferencias entre los objetivos del Teatro de la *Peña el Cardón*, que luego de unos años pasaría a llamarse Nuestro Teatro, y los otros elencos que realizaban presentaciones públicas, remarcando la sistematicidad de los ensayos y la continuidad de las representaciones. Todo esto sumado a un proyecto a largo plazo constituido por temporadas, ciclos de funciones, giras al interior, lo que producía una verdadera grieta con aquellos “vocacionales” que después de un año de trabajo reducían sus aspiraciones a una o dos presentaciones; lo que para el cronista es la primera oposición al cumplimiento de “las más altas finalidades”:

⁵ Organización cultural de destacada actividad en la época, liderada por el poeta y profesor de literatura Bravo Figueroa, donde confluían artistas de la música, las letras, el teatro e intelectuales de la cultura.

Debe entenderse que, a diferencia de los conjuntos profesionales, los con sentido vocacional persiguen finalidades de más alta jerarquía. No se trata ya de ofrecer al público corriente de las salas teatrales un espectáculo que los divierta y atraiga con vista a éxitos de taquilla, sino – entre otros fines – de buscar la rehabilitación del teatro, atendiendo primordialmente a su esencia artística. (Diario La Gaceta, 30 de mayo de 1954)

Sin entrar en el tono esencialista de la nota, arraigado en una visión purista de arte y en un modelo de alta cultura que comenzaba a reclamar su manifestación en los artistas locales y los sectores culturales, es innegable la esperanza de cambio depositada en los jóvenes actores, que enarbolaban ideales que ya habían sido abrazados años antes por sus colegas porteños. Estos daban cuenta de una labor pasional y al mismo tiempo racional, en la que la comprensión del ensayo como espacio de prueba -que necesitan crear, sostener y cuidar- genera las condiciones para lograr aquello que, de manera general, se nombra en la nota como “esencia artística”.

Otros aspectos que aparecen en el artículo y que constituyen la consciencia colectiva de valores a implementar en una sociedad moderna, se vinculan al anhelo que el nuevo teatro genere una investigación consciente que establezca los elementos estéticos que distinguen el buen teatro del que no lo es; que “reubiquen al lenguaje en el lugar más destacado que ocupará siempre, entre las más altas manifestaciones de la cultura”. Los elementos racionales, la planificación consciente, la presentación de un plan de trabajo que de cuenta de los principios que guían el accionar, abre camino para la comprensión de una disciplina guiada por leyes específicas que se hacen objetivas y transmisibles a partir de la constitución de la experiencia reflexiva. El conocimiento de esas leyes, en contra del provisional talento, se hace accesible a partir de la instauración de una disciplina de trabajo, de la continuidad de un proyecto a largo plazo, de entender al teatro como herramienta de transformación personal y social y de asumir la formación como una búsqueda permanente y paralela a la sucesión de funciones y temporadas.

En una nota de la revista *Esto Es* firmada por Joaquín Ortega, publicada en Buenos Aires el 15 de marzo de 1955, año III Número 68⁶, se describe la situación del teatro tucumano antes del cambio trazado por el Teatro de la *Peña el Cardón*, que constituye una bisagra importante hacia la profesionalización del actor y la

⁶ No cuento con el original sino con los recortes organizados en el archivo personal de Rosita Ávila.

constitución de núcleos de formación y producción. En el artículo se mencionan aspectos estructurales que impedían el crecimiento de los elencos vocacionales, marcando la paulatina aparición de políticas culturales de estímulo, fomento y consolidación del teatro como disciplina compleja:

Los conjuntos formados en su mayoría por gente de trabajo o estudiantes se limitaban a ensayar durante largos meses para llegar a una única representación que se realizaba a fin de temporada cuando el calor comenzaba a arreciar como solamente ocurre en esta provincia del norte. Durante el resto del año les estaba vedado subir a escena porque la única sala comercial tiene que cumplir compromisos contraídos con las compañías en gira y a veces todas sus fechas están ocupadas. De modo que la posibilidad de realizar una temporada más o menos estable, que abarque, aunque más no sea, un mes de trabajo continuado, era más que imposible. El Teatro San Martín, por otra parte, administrado por la Dirección Provincial de Turismo, es solicitado por numerosas instituciones, algunas de ellas tradicionales como la Filarmónica de Tucumán o el Departamento de Artes de la Universidad, lo cual impide a los elencos independientes la posibilidad de realizar en dichas salas temporadas regulares. (Revista *Esto es*, marzo de 1955)

El elenco de *La Peña el Cardón*, iniciaba con ímpetu su ingreso al escenario cultural tucumano, con el aporte de más de dos décadas del Teatro Independiente porteño, que ya había constituido bases sólidas poniendo a prueba sus postulados estéticos, éticos y planes de formación llevados a muchas provincias de la Argentina por grupos como el *Fray Mocho*. Es por ello que el escenario cultural no era tierra árida, sino todo lo contrario, un campo fértil con un imaginario cultural de nación moderna, propiciado por expresiones con fuerte identidad artística generadas por el movimiento teatral independiente en las grandes ciudades. En este contexto la veneración del texto de autor como material de base del proyecto artístico promueve en el ámbito del Teatro Independiente la necesidad de una construcción diferente. El personaje deja de ser subsidiario del capocómico y se desplaza al juego vincular entre el actor y la propuesta dramaturgica. Seguramente esta manifiesta repulsión a un teatro cargado de fórmulas y con claros objetivos de taquilla fue el impulso que necesitaban los nuevos creadores de la escena nacional para forjar una identidad por oposición.

De ésta manera, reduciendo la sobredimensionada producción del teatro comercial, el naciente Teatro Independiente porteño -que impregnó con sus principios la escena nacional- pugnaba por un trabajo reducido a lo esencial, donde texto, autor, intérprete y sociedad se amalgamaban para conformar un espectáculo unitario, equilibrado, sobrio, coherente en la integración de lenguajes:

Se trataba nada más – y nada menos también – que de salvar al teatro. De restituirle su jerarquía artística. De incorporar al escritor, de desterrar al libretista. De representar la obra con sentido teatral, al servicio del drama y no desvirtuar la letra y el contenido de una obra en cortesanía al “tipo” o virtuosismo de reiteradas aplicaciones. Había que dignificar a la actriz y al actor cuya misión ha de ser la de crear interpretando los más diversos personajes sin degradar el sentido impuesto por el autor. (MARIAL J., 1955, p. 36)

Con estos ideales resaltados, uno de los grupos pioneros de Tucumán, el teatro de *La Peña el Cardón*, se lanzó al ruedo, recibiendo el apoyo de comerciantes locales que no dudaron en estimular la iniciativa. El dueño del *Café Colón*, una de las cafeterías más céntricas y base de operaciones de los aficionados al *turf*, le cede al grupo dos salas ubicadas en el subsuelo del edificio, donde antes funcionaban mesas de billares y luego fue depósito de envases vacíos. El elenco se hace cargo de las remodelaciones, uno de los asociados dueño de una fábrica de hierro dona las butacas y con la venta de bonos consiguen comprar los cortinados, la madera para el escenario y los reflectores. Durante más de dos meses pintan, clavan y construyen, al mismo tiempo que ensayan las obras. (Diario La Gaceta, mayo de 1954)

En julio de 1954 el teatro de La Peña El Cardón hace su primera temporada en el teatro ubicado en los bajos de calle San Martín 445, con excelente respuesta de público y crítica, realizando funciones durante más de dos meses y medio. Mientras presentaban sus espectáculos un segundo elenco perteneciente al mismo grupo, ensayaba otro conjunto de textos cortos para poner en escena el siguiente trabajo, sin romper, de esa manera, la continuidad de las presentaciones.

El teatro vocacional, tal como era llamado por la crítica, comenzaba con sus búsquedas, ideales en alto y claridad de acción: alquiler de sala, gestión de todos sus miembros para conseguir apoyo económico, compromiso de sus integrantes en todos los roles, presentaciones a público como ejercicio de consolidación de las capacidades actorales, culto de la ética profesional más allá del éxito circunstancial del espectáculo, etc.. Se constituían así inquietudes de formación que se forjaban a la par de la producción, como generación de conocimiento experiencial. Cuando estos objetivos se hubieron cristalizado, constituyeron la plataforma para la obtención de otros mayores, vinculados a la consolidación del movimiento teatral

como una red de acciones colectivas en sociedad con otras agrupaciones independientes, lo que mostraba que el proyecto trascendía lo individual.

A partir del apoyo del público y la crítica, el elenco estable de la *Peña el Cardón* convocó a integrantes de los otros grupos independientes de la provincia para la conformación de una Federación de Teatros Independientes de Tucumán y de una cooperativa que debía encargarse de resolver algunas inquietudes:

Habilitación de una sala con más de 200 localidades para ser usada de forma rotativa por los grupos federados, la creación de una academia de arte dramático para la formación racional de los futuros intérpretes, el intercambio con otros grupos del interior de la provincia y la posibilidad de invitar a los más destacados elencos de Buenos Aires a realizar temporadas en Tucumán. (Revista *Esto es*, marzo de 1955)

Es clara la búsqueda de profesionalización que se encuentra presente en la progresión de las acciones seguidas por los “vocacionales”, donde la instancia de formación se explicita como una necesidad para lograr el objetivo. La actitud política que atraviesa la historia del Teatro Independiente no deja dudas sobre el constante intercambio y el sentimiento de camaradería instalado entre los grupos, lo que llevó a la unión de esfuerzos para negociar con el Estado aspectos importantes para el desarrollo pleno de la actividad teatral o intercambiar experiencias con grupos de mayor trayectoria y capitalizar el bagaje de conocimiento de sus socios, hermanados por ideales compartidos.

En Tucumán además de *El Cardón*, las otras agrupaciones que trabajaban con cierta constancia eran: *Teatroarte*, *Judaica*, y *El Carro de Tespis*. En esta etapa de gestación de los campos de producción y formación se realizan cruzamientos y asociaciones entre los independientes y las instituciones del Estado, que aun presentando en su definición posterior diferencias epistemológicas irreconciliables, en sus orígenes sin embargo, sí compartieron espacios y generaron asociaciones que permitieron el surgimiento conjunto de Conservatorios de Arte Dramático, Escuelas y Elencos Estables. En sus inicios las escuelas eran proyectadas como espacios de formación separados de los grupos. Luego el grupo se constituiría, en sí mismo, como productor de conocimiento. La comprensión de su génesis permitirá comprender una dicotomía del Teatro Independiente: por un lado se mantiene autónomo del poder del Estado y sus concesiones, por otro, negocia con él aspectos que se vinculan a los derechos de los teatristas independientes como hacedores de

cultura y que le permiten consolidar una estructura de funcionamiento necesaria para alcanzar nivel artístico en sus producciones y condiciones de formación para el equipo.

A finales de los años cincuenta, en Tucumán, con la ininterrumpida consolidación del Movimiento Teatral Independiente, el florecimiento paulatino de la música y las artes plásticas, las políticas culturales apostaron al fomento y creación de los cuerpos estables de teatro, dependientes de organismos oficiales. Los escasos grupos independientes de perfil profesional, que ya referenciamos, fueron semillero de los dos elencos oficiales más relevantes: el Teatro Estable, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Provincia y el Teatro Universitario. Ambos constituyeron en sus inicios verdaderas usinas de producción y al mismo tiempo crearon las bases para la formación de sus actores. Destaco la acción de estos organismos oficiales ya que los cruces, con objetivos formativos, eran frecuentes (con los independientes) y evidenciaban la falta de fronteras claras que venimos puntualizando. Los elencos compartían en sus filas algunos nombres de actores, directores y escenógrafos que circulaban por los diferentes núcleos en su etapa inicial, transfiriendo de un espacio a otro principios y técnicas, tanto como diferentes metodologías.

El siguiente texto, que pertenece a las memorias inéditas de Rosita Ávila, da cuenta de esta interesante confluencia de sistemas:

En el año 1950, yo seguía militando en la Escuela Sarmiento y como escuelas Universitarias éramos compinches con las otras: Gymnasium, Técnico, Agricultura; éramos escuelas hermanas, muy solidarias. (...) Corría el año 1954 y en mi Tucumán querido se armaba la primera sala de Teatro Independiente, en los bajos del *Bar Colón* (que ya no existe) bar mítico de mi ciudad, famoso por haber impuesto los “*radicales*”, un exquisito sándwich de carne de lomo y pan tostado (...) Además se apostaba a las carreras de caballos y se jugaba a los billares.

Allí Ruli, asistido por “El Pibe Germano”, Raúl Gómez, en concordancia con la peña *El Cardón*, realizaron, donde antes era depósito de botellas, una pequeña sala de teatro para 40 lugares (...) Lo recuerdo al Ingeniero Jorge Wyngard, haciéndonos realizar ejercicios de vocalización, tratando de quitarnos el acento tucumano. Estudiábamos la historia del teatro, expresión corporal y cuanto se nos venía en mente, tratando de investigar que era esto de ser actores y por qué...

Corría el año 1953 o 54 y al legendario grupo *Fray Mocho*, se le ocurrió venir a Tucumán (...) A nuestros ojos de provincianos nos asombraba el trabajo con mallas negras enterizas, provocando inquietudes, -entre las mujeres, por supuesto- al ver esos cuerpos hermosos mostrando

sus atributos. Nosotros, los del teatro, como éramos muy pobres, teñíamos los calzoncillos escopeta del invierno, imitando a “los Mochos” para hacer nuestras puestas en escena... qué tal!!

Tiempo después nos fuimos de allí, siempre amparados en la generosidad del “Pibe”, quien había alquilado junto a su compañera, Cora Gonsebatt, un primer piso en calle Mendoza 720, ¿recuerda Maestro Barrault su visita? (...) Allí hicimos García Lorca, con diseños de escenografía y vestuario de Juancito Lanosa, Dreamy kid de O’Neill y cedimos muy generosamente la sala -ya teníamos capacidad para 100 lugares- al Seminario de Arte Dramático que auspiciaba nuestra UNT, dirigido por Alberto Rodríguez Muñoz, acompañado por la actriz Lía Gravel, luego de haberse realizado el Simposio de Directores de Latino América (Eugenio Dittborn Pintos, Atahualpa del Cioppo, Ugo Ulive). Asistíamos ansiosos de saber, qué era esto del Teatro; recuerdo a Carlos “Chochi” Román, Carlos Olivera, María Angélica Robledo, Antenor Sánchez, Olga de Hynes O’Connor y cuantos más. Llegó el momento crucial pues R. Muñoz decidió hacer lo que hoy sería “casting” para poner en escena “El Casamiento” de Gogol. Por supuesto que ante la propuesta de subir al escenario todo el mundo dio el sí. Menos Amanda Cividini y yo, que con nuestra ortodoxia teatral, debíamos consultar a nuestros compañeros. Por supuesto nuestra pequeña sala quedó vacía y desolada. (ÁVILA R. – Memorias – Texto inédito).

El primer *casting*, está haciendo referencia a la primera formación actoral que conformaría el Teatro Estable. Esa selección se llevó a cabo en el marco de un seminario para actores; dicho espacio de formación fue gestionado por nuestra Universidad que puso el proyecto en manos del director porteño Alberto Rodríguez Muñoz, proveniente de uno de los teatros independientes de Buenos Aires que marcaron el rumbo del movimiento: la Organización Latinoamericana de Teatro (O.L.A.T). Esta aclaración no es menor, ya que el Teatro Independiente porteño se estructura en los años 1930 en Buenos Aires, en base a un idealismo artístico encomiable que intenta devolver al teatro el aura quitada por el teatro comercial. Rodríguez Muñoz, portador de un rol importante en la fase inicial del proyecto del Teatro Estable tucumano, provenía de la fila de aquellos que estaban más comprometidos con el Movimiento Independiente.

El relato de Rosita, nos muestra otro dato interesante: el ingeniero Wyngard haciendo vocalización, clases de expresión corporal e historia del teatro. Recalco su profesión de ingeniero, ya que también nos da una perspectiva de los orígenes del Teatro Independiente, cultivado a fuerza de trabajo, pasión y condición cultural de sus miembros líderes, lo que fue creando gradualmente las bases para la formación del actor, de maestros y directores. A diferencia del teatro amateur que florecía en colegios e instituciones recreativas, el Teatro Independiente, en sus orígenes, sintió

la necesidad de construirse disciplinadamente y, sin maestros formados en el teatro, emprendió, de manera autodidacta, la lenta y gradual construcción de sus saberes.

El Teatro Independiente y el Teatro Estable fueron en sus inicios colectivos de formación de actores; el Estado asumía la energía vital que circulaba por los elencos independientes, articulando mecanismos profesionalizantes que le permitía insertarlos en proyectos remunerados, con directores de reconocido prestigio nacional e internacional. Las políticas culturales tendientes a estimular la formación de una sociedad abierta, sensible a las manifestaciones artísticas y a las transformaciones que pretendía la vida moderna, implicaba definición de identidades y confluencias de aspectos nacionales superadores de las diferencias regionales que nos constituyen. Era necesario que el Estado tomara la iniciativa y movilizara las instituciones, para que se diera el tan mentado paso hacia profesionalización, que desde la fila de los independientes, con pasión, pero también con escasez de recursos, no resultaba demasiado factible.

Con este mar de fondo, la creación de un sistema teatral, comenzaba a forjarse. Es así que en el año 1958, en la gobernación de Celestino Gelsi y bajo la presidencia de Arturo Frondizi, asume la Dirección de Cultura de la Provincia Julio Ardiles Gray, personalidad influyente en el campo cultural de la región, fuertemente vinculado a la literatura, al periodismo y al teatro, mentor del proyecto que se convirtió en la Ley 2765 que dio cabida al Consejo Provincial de Difusión Cultural (TRÍBULO J. 2007, p. 531) y que propició cambios fundamentales en el desarrollo de las artes en la provincia.

Este organismo colegiado se constituyó como ente autárquico y descentralizado, que colectaba el dinero para el Fondo Provincial de Cultura principalmente de un porcentaje de la recaudación de los juegos de azar. Estaba compuesto por una presidencia y cinco vocalías, entre las que se encontraban las de: Teatro, Radiofonía, Cine y Literatura, Artes Plásticas y Música. La gestión del Consejo Provincial de Difusión Cultural fue central para el crecimiento de los diferentes lenguajes artísticos. Amparados y promovidos desde el Estado Provincial, que entendía que la grandeza de una sociedad también necesitaba la construcción de su campo simbólico, hicieron crecer los lenguajes artísticos a la par del desenvolvimiento económico del país. El Consejo Provincial de Difusión Cultural

permitió la realización de acciones culturales importantes que rápidamente convirtieron a Tucumán en un centro destacado de producciones artísticas.

El investigador Mauricio Tossi (2011) recupera el artículo 12 de la Ley, promulgada en diciembre de 1958, donde se establece la línea de acción a seguir por la Vocalía de Teatro para la promoción y el crecimiento de la actividad escénica: contratación de actores, directores, escenógrafos y técnicos; fijar la duración de la temporada teatral; crear los talleres de escenografía, vestuario, peluquería, utilería y zapatería; dotar al Teatro Estable de sala propia con todos los adelantos y las técnicas de la escena moderna; crear organizar y dirigir administrativamente una escuela de arte escénico o realizar convenios con centros que posean escuela de arte dramático, para formar futuros actores, directores, escenógrafos o técnicos; preparar un plan de trabajo con actuaciones de carácter experimental, ciclos de conferencias, publicaciones, representaciones radiofónicas, etc. y someterlo al Consejo para su aprobación (TOSSI M., 2011, p. 114).

La función del nuevo elenco oficial no era sólo producir, sino constituir un capital simbólico que tenía que ser apreciado por un público que se debía conformar y formar. En su primera década de funcionamiento se contrataron directores extranjeros y nacionales que, como vimos, habían sido activos participantes del movimiento de Teatro Independiente. De éste modo, confrontados con distintos directores, sus propuestas artísticas y pedagógicas, la experiencia por la que atravesaban los actores -que provenían de elencos independientes, de compañías radio teatrales, o de los seminarios que se impartían- hizo del Teatro Estable un importante centro de formación.

El proyecto de Ardiles Gray entendía que la creación del Teatro Estable no obedecía a un hecho aislado, sino que era parte de la estructuración de una política cultural amplia y auto generativa: la producción teatral no crece aislada de los talleres de costura, utilería y escenografía como tampoco se descuida la formación de actores y directores, la experimentación, investigación y difusión. La buena conjunción de gestores directamente vinculados a las artes, como Julio Ardiles Gray, primer Presidente del Consejo, y directores pedagogos con una importante experiencia en el terreno de las artes escénicas independientes, como Rodríguez Muñoz, dieron el empuje a un proyecto ambicioso.

El Teatro Estable nace con la pretensión de un teatro a la altura de los elencos más destacados de las ciudades con mayor desarrollo cultural. Su surgimiento no es casual, ya que se alimentará, en los primeros años, del Movimiento Independiente, que se consolidaba con funciones regulares, público y acompañamiento de la crítica. Las dos acciones que dan la plataforma para su constitución son: el Seminario para Actores organizado por la Universidad Nacional de Tucumán y coordinado por Rodríguez Muñoz y el Primer Simposio de Directores Latinoamericanos organizado por el propio Rodríguez Muñoz. Del primero se seleccionan los actores que formarían el primer elenco del Teatro Estable; el simposio servirá para conocer y contactarse con directores latinoamericanos que luego dirigirán los rumbos del Teatro Estable, marcando a público y actores con sus creaciones artísticas y metodologías de trabajo.

Este momento de cruces y capitalización de saberes borra las delimitaciones y diferencias que los núcleos desarrollarán en etapas posteriores. En este momento constitutivo, en el que los independientes vislumbran los aportes que la Ley 2465 brindaba al campo cultural de la provincia, se ve con buenos ojos las iniciativas estatales y se trabaja de forma mancomunada, uniendo esfuerzos oficiales y privados, para que la provincia constituya su elenco. Con él se prevé el desarrollo sistemático de la actividad: formación, fomento y experimentación, objetivos que pueden leerse en sus bases fundacionales y que generarán acciones de las que todos, incluso los independientes, serán beneficiarios. A la inversa, como veremos en el capítulo IV, serán los independientes quienes crearán las primeras escuelas de formación gestionando, para ello a la par del Estado. Este impulso es capitalizado por las instituciones oficiales con regular efectividad y duración, hasta la reapertura democrática del año 83, cuando la Universidad abre su Escuela, hecho que no puede entenderse sin la incidencia previa de estos núcleos de formación.

En un reportaje realizado a Rosita Ávila, ella expresa “cierta desilusión⁷” por algunas consecuencias derivadas del Seminario de Arte Dramático de R. Muñoz, aunque, entendemos, representó un salto decisivo para la posterior definición de los campos de producción y formación: cuando el teatro de la *Peña el Cardón*, que

⁷ La actriz deja traslucir un sentimiento de “traición”, al haber cedido sus instalaciones a una institución que finalmente desmantelaría su grupo, llevando los actores al terreno rentado y dejando un vacío importante en torno al capital cultural que su grupo independiente había construido.

había desarrollado con éxito más de cinco temporadas teatrales en los bajos del bar Colón decide cambiarse de sede, ya que la primera comienza a quedar chica, se trasladan al primer piso de Mendoza 720. Una vez allí ceden todas las instalaciones, “sin cobrar un solo centavo” (palabras de la actriz) al Seminario para Actores conducido por Rodríguez Muñoz y auspiciado por la U.N.T. Al finalizar el Seminario serán esos alumnos los elegidos para conformar el primer elenco que iba a poner en escena *El Casamiento* de Gogol, primera puesta del Teatro Estable. Por esta acción el grupo independiente *El Cardón* queda prácticamente sin integrantes, desmantelado, fagocitados por el Estado, ya que la mayoría pasa a ser parte del elenco oficial. Rosita Ávila y Amanda Cividini, por el contrario, asumen una actitud proteccionista con la causa independiente y su capital cultural y decididas a continuar con el grupo parten en busca de Guido Parpagnolli para que los dirija en un espectáculo, cuyo elenco sería completado por integrantes del teatro de la Sociedad Francesa.

Estas son las razones por las que los orígenes del Teatro Estable, que representó en su momento un espacio real de formación para el actor tucumano, establece canales de comunicación directo con la cultura del actor independiente. Ethel Zarlenga, quien fuera varias veces directora del elenco oficial y asistente de dirección de los primeros directores extranjeros que llegaron a Tucumán, evidencia en una entrevista esta paridad de los campos, que como venimos sosteniendo, se mantenían casi indiferenciados en sus inicios:

En el reportaje que le realizamos, Zarlenga escribió sobre esa etapa con conceptos y valores pertenecientes al movimiento independiente, volcados al trabajo del ámbito oficial. Afirmó que eran “épocas románticas” y ellos “jóvenes e ímpolutos, desde la directora hasta el último obrero del escenario”. Eran como una familia. No había tarea que no se realizara con el mismo fervor: pintar, clavar, actuar, dirigir. Se consideraba al Teatro Estable y al edificio del San Martín como propios. (Tribulo, 2007, p. 534)

En ésta época de entrecruzamientos productivos comenzaba a construirse el teatro como área de conocimiento y actividad cultural, a partir del compromiso repartido de la gestión política, el capital ético y humano que florecía en el Teatro Independiente, el apoyo de la crítica teatral y el soporte estructural del Teatro Estable sostenido por el Estado provincial. Esta instancia de profesionalización impulsó la hegemonía del teatro tucumano en la región, que ya contaba con la sistematización de la producción de los independientes, a la que se le sumó una

prolífica trayectoria del teatro oficial que, entre el año 59 y el 79, cosechó un promedio de tres puestas y media por año y una basta circulación de directores extranjeros y nacionales que eran, como dijimos, capitalizados por todos los núcleos para aprovechar y sostener instancias de formación.

Estas personalidades, en algunos casos, no sólo se dedicaron a montar sus trabajos, sino también al dictado de seminarios y charlas. Es necesario resaltar además que la visita de directores-maestros, entre los cuales se destacaban profesionales de reconocida trayectoria artística y/o académica, siguió incentivando el desarrollo de políticas culturales que generaron la creación de nuevos elencos oficiales como el caso del Teatro Universitario o el Teatro Estudio y escuelas como la Escuela Municipal de Arte Dramático, el Conservatorio Provincial de Arte Dramático o los Talleres de Teatro dependiente del Consejo Provincial de Difusión Cultural. Estas nuevas creaciones de espacios de formación-producción, venían de la mano de seminarios anuales o talleres intensivos y en algunos casos por la extensión del contrato de los directores invitados o por los nuevos proyectos que se articulaban durante su estadía en la provincia.

Desde finales de los cincuenta, Tucumán ya contaba con estos modelos de producción con vasos comunicantes entre los mismos, lo que permitía que, actores que pertenecían a un sistema de trabajo, fueran convocados por el otro. Directores y maestros que residían en Buenos Aires, eran contratados para dictar talleres de formación que tenían por objeto capacitar a los futuros integrantes de los Elencos Estables, y muchos actores del Teatro Independiente asistían a esos cursos, ávidos por aprovechar esa única fuente de formación. En una época de constitución simultánea de estos campos de producción teatral, los actores del Teatro Universitario eran convocados para la preparación de espectáculos del Teatro Estable de la Provincia y esos mismos actores conformaban también elencos independientes que se contactaban, a causas de los flujos y contraflujos que generaba la dinámica productiva. Esta virulencia, se caracterizó por la sana contaminación de modelos de producción, creando espacios de formación en campos de trabajo diferenciados, demandados por todos y por lo tanto generando mixturas, puentes e hibridaciones.

La coexistencia de los tres modos de producción teatral mencionados, en paralelo a la industrialización creciente de la economía regional, generó crecimiento de la actividad teatral, que implicó: producción de espectáculos, implementación de talleres sistemáticos de formación, existencia de un espacio de crítica, circulación de directores locales, nacionales y extranjeros, creación del Conservatorio Provincial de Arte Dramático y la progresiva formación de un público culto de clase media, principalmente vinculado al entorno universitario, que apoyaba las producciones.

I.II Constitución de los Paradigmas Epistemológicos en los diferentes núcleos de formación

En Tucumán desde finales de los años cincuenta, se visualizan tres maneras de hacer teatro y que en este apartado desarrollaré⁸. Por un lado la independiente, que de modo general respondía a un modelo en el que la relación autor, director, actor, construía el eje de un sistema de intercambios basados en saberes autónomos interrelacionados, que darían la base para la creación de una obra sistémica de discurso unitario. El autor, inmerso en el sistema teatral, desarrollaba su obra según las leyes de la literatura dramática, el actor depuraba su técnica interpretativa para abordar, según ciertos cánones, el personaje y el director amalgamaba el discurso incluyendo los recursos escenotécnicos. Todo esto sobre la mística de un ideal social intermediado por el “buen arte”, donde el desarrollo de la grupalidad, del trabajo comunitario, implicaba códigos, acuerdos y modos, que abrían el campo hacia la complejización de sus respectivos planos. La complejidad del acuerdo y el funcionamiento grupal, impregnaba el proceso de producción artística y re direccionaba el trabajo específico de la escena a ideales que comprometían también lo personal y por tanto, la propia constitución de los sujetos. El Teatro Independiente conjugaba de ese modo un espacio propicio para el arte, lo existencial y lo político.

El Teatro Independiente, desarrolló un trabajo teatral de acercamiento a la dramaturgia universal vigente, y luego regional, con trazos poéticos y políticos. Una

⁸ Dejo aclarado que no desconozco las formas populares como el radioteatro, el teatro amateur que florecía en las instituciones educativas y sociedades de fomento, el circo y otras formas de teatro popular. Voy a dejarlas de lado porque mi interés es centrarme en las relaciones entre Teatro Independiente y oficial que guían el foco del análisis.

coincidencia importante de esta agrupación independiente con aquellas que funcionaron en Buenos Aires, veinte años antes, fue la creación de grupos articulados bajo la conducción de un líder. Este provenía generalmente del campo literario, eran responsables de revistas, publicaciones, etc., por lo tanto, poseedores de una amplia información e inquietudes culturales y guiaban al grupo a partir de su condición de espectadores cultos; no como directores especialistas. Esta condición particular, lejos de perjudicar el desarrollo de la actividad, la condujo hacia la concreción de principios humanistas e interdisciplinarios que marcaron su práctica y trazaron el rumbo para la definición de identidades y la formación de sus miembros.

Los paradigmas epistemológicos sobre los que se fueron construyendo los diferentes campos, pueden ser inferidos a través de los títulos de los seminarios dados, la organización curricular de las escuelas, el trayecto formativo de los maestros que visitaron la provincia, los modelos estéticos que subyacen en la crítica hegemónica, las prácticas llevadas a cabo por grupos que resultaron ejemplares para los teatristas tucumanos. El ciclo inicial de los independientes *Teatro de la peña el Cardón*, por ejemplo, muestra en el repertorio de su primera fase (1954 -1958), una marcada inclinación a la puesta en escena de farsas clásicas francesas y españolas o de autores nacionales que escribieron en éste género. El camino que iniciaban los vocacionales en su pasaje a la profesionalización evidenció el ejercicio de la teatralidad, a través del juego expresivo del actor que, era llevado por el género farsesco, a la experimentación de energías dilatadas, ritmos y composición plástica de la escena.

El texto teatral impulsaba, a través de los códigos de la farsa, a la búsqueda sobre la que se tenía que asentar el trabajo del joven intérprete: el desarrollo de sus recursos formales como entrenamiento de la expresividad y la potencia de un teatro cifrado en el actor, en su gestualidad y en la comunicación viva con su público; herencias innegables del teatro popular. La dirección de la investigación práctica, expresadas en los programas de mano de algunos de sus espectáculos, daba cuenta del énfasis en lo expresivo que les exigía las farsas medievales francesas: “*Son estas pequeñas piezas del siglo XV, (...) las que inician el verdadero teatro*

*laico de ese país (...). Verdaderas improvisaciones en su época, hemos construido sobre ellas una acción a la manera de los antiguos juglares*⁹.

En la temporada del año 1955, donde son elegidos Moliere, Lope de Rueda y Cervantes para la producción del grupo, la crítica del diario La Gaceta menciona que en la ocasión se repondrá en primer término “El médico fingido”, farsa atribuida a Moliere, “que muestra evidentes influjos de la comedia Dell’Arte italiana, motivo por el cual su juego escénico es rico en situaciones cómicas”. En último término, dice la nota, se ofrecerá “La Carátula de Lope de Rueda, con especial cuidado por la mímica”. (Diario La Gaceta 20 de agosto de 1955).

Es indudable, la influencia que produjo en el grupo la Primera Gira Nacional de Investigación y Difusión Teatral realizada por el Legendario “*Fray Mocho*”¹⁰ de Buenos Aires en el año 1954, quedando registros de su paso por Tucumán y del encuentro con *El Cardón* en las memorias no publicadas de Rosita Ávila. El *Fray Mocho*, liderado por Oscar Ferrigno, se constituye a partir de la escisión del grupo *La Máscara* luego del regreso de Europa de su líder. Al incorporarse, Ferrigno promovió la necesidad de crear una escuela para actores en el interior del grupo, donde fuera obligatorio para sus integrantes seguir de manera disciplinada y sistemática, un plan de estudios que los capacitara en la teoría y en la práctica del lenguaje teatral. Su postura estaba marcadamente influenciada por la escuela de Jacques Copeau que asimiló durante su estadía en Francia en 1948/49, donde compartió y absorbió, junto a los seguidores del gran maestro francés, sus principios estéticos sobre teatro y donde conoció el trabajo de: Charles Dullin, Luis Jovet, Susane Bing, Jean Dasté, Marie-Helene Copeau, Etienne Decroux, Jorge Chenneviere, Jean Vilar, Michel Saint-Denis, León Chancerell, quienes:

provocaron en Oscar Ferrigno una renovación conceptual del hecho teatral y de la valoración de los recursos técnicos del actor, conocimientos que sumó a los adquiridos en el Conservatorio Nacional de Arte Escénico, dirigido entonces por Antonio Cunill Cabanellas. Este antecedente le permitió asimilar la nueva estética descubierta, y fue en Europa donde vislumbró con precisión el camino artístico al que aspiraba como hombre de teatro para llevar a cabo en Argentina... En *Fray Mocho*, como resultado de

⁹ Programa de mano del primer espectáculo del Teatro Estable de la Peña el Cardón del año 1954, donde se presentan: “La obstinación de las mujeres”, “Farsa de Isopete y el sastre” ambas francesas del siglo XV. Y “Farsa del rico Tarugo y el Doctor Gañote”, del dramaturgo tucumano Julio Ardiles Gray.

¹⁰ Uno de los grupos de teatro independiente de Buenos Aires, que fueron relevantes en la conformación del movimiento.

la experiencia personal de Ferrigno en Francia, la herencia estética de Copeau tuvo enorme influencia, posiblemente la mayor entre los grupos independientes argentinos. (OBARRIO E., p. 34, 1998)

De Antoine, pasando por Copeau, Dullin y Barrault, opera en el teatro francés un proceso de renovación teatral donde se asientan las bases de un teatro – arte, que recuperaba al sujeto social, representante de una clase que no configuraba -en ese entonces - los personajes que recorrían la escena francesa, recargada de códigos aristocráticos. Los vientos del naturalismo propagados por Emile Zolá, el Método Sociológico de Durkheim y las primeras publicaciones de Freud inaugurando el Psicoanálisis, impregnaron el contexto que potenció la tendencia de los maestros franceses hacia la depuración de los elementos teatrales y la adecuación del cuerpo del sujeto a las condiciones físicas que los espacios debían formular. El proceso fue tendiendo a la eliminación de lo que no conformaba un ambiente “real”, buscando la equivalencia del ámbito donde se mueven las personas en la vida, desechando la generalidad de decorados atemporales y telones pintados.

La fuerza del ambiente como generador de tensiones y los procesos de intercambio y reacciones, desarrollaron en el modernismo teatral francés, la búsqueda de elementos reales, con el peso específico de la tridimensión y el trabajo del actor liberado de un frente: la mirada del público, al que se debía rendir (LIMA TORRES W. In ANTOINE A., 2001). La configuración de la “cuarta pared” desarrolló una apertura de trescientos sesenta grados sobre el eje del actor, estimulado para crear nuevas direcciones espaciales y por lo tanto tener una nueva percepción de su cuerpo escénico y el sentido de espacialidad. De ahí que para Antoine, precursor y maestro formador de aquellos directores que fueron referencia del Teatro Independiente en la Argentina, el movimiento del actor es el medio de expresión más intenso. Para él, en ciertos momentos de la acción, sus manos, espaldas y sus pies pueden ser más expresivos que cualquier expresión oral (ANTOINE, A. In CEBALLOS E. [Ed.], 1992).

Esta posición opera como línea de continuidad con el pensamiento de Jacques Copeau, en una clara evolución de la escena hacia la estilización de las formas y la libertad creativa. La inclusión de principios del lenguaje musical, operando como márgenes de tiempo en el segmento de la acción, en una directa referencia a la ópera Wagneriana y a las teorías de Adolphe Appia, se reafirman, al

sostener que “Appia se esforzó en hacer que la música creara, alrededor de la acción dramática, su propio espacio de actuación, al cual tienen que ajustarse los ejecutantes” (COPEAU J. IN CEBALLOS [ed.], 1992, p. 53). En este sentido, el diseño de un cuerpo expresivo, potenciado para el desarrollo de movimientos expandidos en diferentes direcciones del espacio y limitado al mismo tiempo por un patrón musical y/o rítmico, desarrollan el punto de fuga de las convenciones naturalistas realistas, elementos que comenzaban a configurar las búsquedas estéticas y patrones técnicos que el grupo El Cardón, en su primera fase, hereda del Fray Mocho.

Para Copeau, un texto teatral contiene trechos de tiempo – movimiento y ritmo – que son comparables a los de la música y, como ésta, capaces de generar espacio. Por lo tanto, la estructura arquitectónica del escenario renacentista, obstruía el desarrollo genuino del movimiento del actor. Estudioso de los textos de Shakespeare y de los clásicos griegos, para él, guardan estrecha relación con el espacio arquitectónico isabelino y helénico, puesto que absorbieron su estilo de la tradición y de las fuentes en las que ese tipo de construcción espacial tenía incidencia. En ese camino, la sala italiana, diseñada para la concreción de la ilusión, del truco escénico, obstruye y mecaniza el movimiento del actor para los maestros franceses, pues nos vincula con un convenio falso en el que se relativiza la realidad bajo las sombras de la ilusión escénica. El espacio Isabelino y Helénico, en cambio, propone para Copeau un convenio franco, autosuficiente, un universo teatral con su propio estilo y técnica.

En ese encuadre conceptual, el desarrollo de la acción dramática cobra relevancia, no a partir de la reproducción costumbrista, sino de la revalorización del conjunto de movimientos, gestos, fisonomías, voces y silencios. Prescindir del aparato mecánico, de los grandes decorados sitúa al actor en centro y atención de la escena, riesgo necesario para encarar con toda la preparación la verdad de los sentimientos y la acción de los personajes (COPEAU J. IN CEBALLOS E. [ed.], 1992).

Direccionados en éstas búsquedas estéticas, el repertorio inicial de *El Cardón*, que ya habían sido visitados por el *Fray Mocho*, devotos de la escuela francesa, revela la preocupación por un trabajo lúdico, con técnicas del cuerpo que

lo aproximan a los recursos del juglar, movilizando sobre la escena dinámicas de juego y relación. El esquema trabajado mantiene vínculos directos con la construcción de los modelos teatrales franceses de mediados de siglo XX, que funcionaron como referentes teórico-prácticos potenciadores de desarrollo técnico específico para el actor: espacio despojado, el intérprete como eje de la escena, personaje de la comedia del arte como base de un estudio complejo sobre los tipos físicos, construcción de la escena a partir de la improvisación, etc., forman la base de la indagación de los jóvenes aficionados. Ellos encaran un trabajo profesionalizante, con las premisas del género, partiendo del modelo francés difundido por el grupo *Fray Mocho*, como base para la experimentación y el estudio técnico del cuerpo expresivo.

Vemos en Dullin, modelo de trabajo de Ferrigno, preocupación por el uso de los recursos plásticos del actor y afinidad al melodrama como fuente de recursos técnicos, ya que fue para él, una de sus escuelas de formación. En el afán de recuperar del género su autenticidad teatral, y romper el yugo del naturalismo en procura de un método para el actor, nos dice:

(...) pocos años antes había intentado resucitar en la feria de Neuilly "La Comedia Italiana", ensayo de corta duración más pintoresco por su desatino que significativo por su resultado artístico, y que solo valía por la tendencia que indicaba, dejando presagiar mi método de "improvisación" para educar a los jóvenes alumnos; tendencia hacia un teatro popular y no populista, tendencia a introducir el elemento plástico en la interpretación, tendencia a buscar un orden nuevo en el espectáculo. (DULLIN CH., In CEBLLOS E. [ed.], 1992, p. 68)

Dullin, discípulo de Copeau, desentierra igual que su maestro, el modelo de la Comedia Dell' Arte como instrumento de creatividad y potencialidad actoral. La inexistencia de textos formales preexistentes, en la Comedia Italiana, hacen de los personajes típicos el eje por donde atraviesa la teatralidad. Liberado de las estructuras textuales a las que los directores modernos franceses rendían culto, el modelo de comedia italiana promovía la exposición del artificio, el juego escénico, la composición de movimientos coreográficos. Desde Meierhold, que seguramente sembró sus influencias en los directores franceses, el teatro va descubriendo prácticas milenarias, vinculadas a desarrollos más performativos que dramáticos, que se desvinculan de la pregnancy realista (ROUBINE, 2003, p. 184) desarrollando una pedagogía del actor donde los recursos plásticos son lenguajes en sí mismos.

El grupo *Fray Mocho*, articulador del nuevo teatro francés y propagador convencido de una idea de actor formado, desarrolló desde su constitución, una lucha importante contra el conformismo profesional, que visualizaba en el actor del Teatro Independiente en Argentina. Su base constitucional consolida la propuesta de una escuela sistemática, funcionando en el seno de los grupos independientes, con materias organizadas por años y que todos los integrantes del grupo debían realizar. La idea que en principio no es aceptada en el Teatro *La Máscara*, divide a ese colectivo en dos y la mitad disidente conformará en 1950 el contingente base del grupo *Fray Mocho*. Los “*Mochos*”, ya conformados, pondrán finalmente en práctica su proyecto pedagógico durante tres períodos: del 51 al 53, del 56 al 57 y del 57 al 59, con agrupaciones de alumnos diferentes y mediados por una gira nacional en 1954 que les tomó un año completo y les permitió el contacto directo con el teatro tucumano.

El plan curricular de la “Escuela *Fray Mocho*” estaba compuesto por materias como: gimnasia para actores, dictado por la bailarina y docente de danza moderna María Fux. De su mano, se forma Roberto Espina, quien toma al cabo de unos meses la responsabilidad por el dictado de la materia y es el responsable de la dirección de una de las puestas del Teatro Estable de Tucumán con *Zorrerías* en el año 1960. Roberto Espina, después de su paso con *Fray Mocho* por Tucumán, desarrolla una importante actividad pedagógica en la provincia, tanto en instituciones oficiales (Teatro Estable y Escuela Provincial de Arte Dramático) como en el Teatro Independiente tucumano, creando lazos de permanencia, que pervivieron hasta su reciente fallecimiento, con el grupo Nuestro Teatro. El desarrollo de redes de trabajo se potencia desde mediados del cincuenta, con la primera visita del grupo porteño a Tucumán. Al respecto dice Roberto Espina, en una charla que dio en el año 2015, a sus ochenta y cinco años en casa de Rosita Ávila:

... el talento de Ferrigno era indescriptible. Todo lo que sabía! todo lo que enseñó! y todo lo que me enseñó. Todo lo que yo aprendí de él, que le debo a él! Desde técnicas de expresión corporal y de pantomima, de expresión dramática, de conocimiento de la Comedia del Arte, de Goldoni, de Moliere, del Sainete, de las leyendas populares. Porque cuando hago aquí *Zorrerías*, las aprendí con Oscar Ferrigno. Don Bernardo Canal Feijóo, es el que recopila las leyendas populares y nosotros las poníamos en escena. Ferrigno gesta este grupo.

¿Porqué estas quince personas entregan todo su hacer a armar este equipo y salir de gira? ¿Cómo era posible? ¿De qué vivían, dirán

ustedes? ¿Cómo se mantenían? Primero, había una ética insólita que contradice a la del mundo contemporáneo de ser rico y famoso. Allá era ser anónimo y pobre. Nadie ponía su nombre para hacerlo conocer al público. Era el *Fray Mocho*. Ni el nombre del director figuraba. Éramos anónimos y pobres. (...) Ahí crece éste fenómeno, que curiosamente era la culminación o últimos movimientos de lo que fue el Teatro Independiente. Y para mí fue el más potenciado, que hereda la historia de lo que fue el Teatro Independiente (...) es un movimiento que toma dimensión nacional. Logra tal potencia que directores, autores, actores, salieron de ahí. Luego se nos fagocita... (ESPINA R., 2015, grabación de la charla que dio en casa de Rosita Ávila)

Espina no menciona en la entrevista quienes fagocitaron el Teatro Independiente. Coloca irónicamente al neoliberalismo como responsable, aunque aclara que todavía no alcanza dilucidarlo. Para Espina, el grupo *Fray Mocho* y la figura de Ferrigno, eran fuente directa de creación, transmisión y conservación de conocimiento. Refugiados en la ética del anonimato, potencian al teatro, al grupo, por sobre el nombre del artista.

Alojados en casas de actores del Teatro Independiente de Tucumán durante la gira, Espina crea lazos que lo harán volver en el sesenta y transmitir su propio sistema en estructuras académicas (Escuelas, Conservatorios y Seminarios) que se consolidaban desde el oficialismo. Las mismas servirían de molde para aplicar años de experiencia, estudio e investigación en temáticas como: máscara, improvisación, gimnasia del cuerpo, movimiento escénico, técnica vocal, canto coral, interpretación, coro dramático y que conformaban el cuadro de disciplinas de la escuela Fray Mocho. Zorrerías es un ejercicio de síntesis, que le permite a éste director, actor y docente conjugar elementos de la Comedia del Arte y la plástica del movimiento.

Espina es contratado por la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional de Tucumán para realizar funciones por las distintas facultades, de un espectáculo compuesto por poemas y pantomimas, con personajes de la Comedia Dell' Arte (TRÍBULO J., 2007, p. 533) que realiza con su mujer, la actriz Aída Tesolín. Es contratado por la Escuela Provincial de Arte Dramático, primer intento del Consejo Provincial de Difusión Cultural por dar formación y perfeccionamiento a sus actores entre el 61 y el 62. Todo esto como consecuencias de las relaciones profesionales que generó Fray Mocho con los independientes de Tucumán, sin intervención alguna del Estado y que luego éste cooptó.

El otro bloque que configura el paradigma técnico que el Fray Mocho desarrolla y difunde por el país se alinea con las temáticas de las publicaciones, que dan lugar a treinta cuadernillos sobre teoría del teatro. Entre los temas resalto: “Jacques Copeau y el Vieux Colombier”, “La Commedia dell’Arte”, “El sistema de Constantin Stanislavski”, “La rítmica de Jaques – Dalcroze”, y suplementos vinculados a: “Problemáticas del movimiento escénico” de Laban, “La improvisación” de Charles Dullin, “Nueva técnica de la representación” de Brecht, “La ética del actor” de Stanislavski, “La rítmica y el actor” de George Pitoieff, “Para un teatro épico” de Brecht, entre una basta cantidad de estudios e investigaciones que evidencian una práctica reflexiva concomitante a las que el modernismo teatral produce en Europa (OBARRIO E., 1998, p. 76).

El modelo francés fue una marca importante en el deseo de construir un teatro profesional acorde a una sociedad civilizada, ya que operó también como referente válido en los intelectuales de la época que fueron los gestores del Teatro Estable, como el caso de Julio Ardiles Gray. También influyó en los independientes, como ya vimos a través de Ferrigno o como veremos más adelante a través de la figura mítica de Guido Parpagnolli, director del segundo período del grupo *El cardón*. Francia se constituía como el espacio legítimo, a la que los gestores del Teatro Estable y algunos directores del Teatro Independiente aspiraban. De hecho, París es la capital que acoge a Ardiles Gray para el cumplimiento de una beca de estudios (TOSSI M., 2011 p. 117), hecho que no es menor si consideramos que Ardiles Gray también fue, durante un largo período, el crítico teatral del diario con mayor tirada en nuestra provincia y creador, desde su espacio, de modelaciones estéticas.

En éste período de intersección también está presente el sistema de Stanislavski, que comienza a ser interpretado y llevado a la práctica por algunos maestros: Hedy Crilla, Galina Tolmacheva y Oscar Fessler, maestros de nacionalidad austríaca, rusa y francesa respectivamente, que llegan como inmigrantes a la Argentina. Sin haber sido discípulos directos de Stanislavski, tienen un acercamiento al método a partir de otros maestros o del estudio minucioso de la bibliografía que por el año 1942 comienza a aparecer en las librerías de Buenos Aires y que son rápidamente probadas en la práctica teatral independiente y en las instituciones formales de enseñanza teatral como el ITUBA (Instituto de Teatro de la

Universidad de Buenos Aires), la Escuela Superior de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo. Estos serán los ámbitos de inserción laboral de los maestros, cuyas investigaciones y prácticas no tardan en propagarse.

Oscar Fessler fue invitado por la Facultad de Filosofía y Letras de Tucumán, para participar del Primer Simposio de Directores Escénicos Latinoamericanos donde presenta su ponencia *Lo que podríamos aprender de Stanislavski y Brecht* (TRIBULO J., 2006, p. 68) y dirige el ITUBA de donde egresa Hugo Gramajo, tucumano que conforma el plantel de docentes del Conservatorio Provincial de Arte Dramático a cargo de Bernardo Roitman, que funcionará como escuela de formación para los actores del Teatro Estable de la Provincia. Hedy Crilla, por otro lado, trabajó dictando talleres con el grupo *La Máscara*, del que provenía Oscar Ferrigno antes de conformar el *Fray Mocho*.

Otra forma de concebir lo teatral estaba propulsada por el Teatro Universitario en su fase de producción (no de formación). Este respondía a las expectativas culturales de la burguesía letrada de la provincia, por lo que se desarrolló a partir de los modelos estéticos eurocéntricos de vanguardia y de la presencia del director teatral como representante de peso, responsable del proyecto artístico, que podía propiciar - en mayor o menor medida - un espacio para la formación de los actores en la experiencia de montaje. Este Teatro Universitario de producción, después de su desaparición, reaparecería en la faz académica, como escuela de formación, (Licenciatura en Teatro) con el regreso de la democracia. El Teatro Universitario de producción abrió las puertas a las vanguardias europeas, con directores “puestistas” que educaban su ojo artístico cruzando el océano y extrapolando las producciones que los movilizaban.

Finalmente el Teatro Estable, de estructura rentada, en sus orígenes no se diferenciaría demasiado del Teatro Universitario de producción, pues compartieron directores invitados, actores y seminarios, ocupándose también por el desarrollo de un repertorio nacional clásico. Sus producciones tuvieron una cantidad importante de directores invitados, recambio que no tuvo el Teatro Universitario y que significó diversidad estética y de estilos. En sus inicios contaba con financiamiento por la autarquía económica de su ente regulador, el Consejo Provincial de Difusión Cultural, lo que permitió que se gestaran conservatorios, seminarios y espacios de

experimentación, con el fin de enriquecer la producción y formar a sus actores. Luego, en décadas posteriores a su gestación, la escasa fluidez de su planta actoral, los gobiernos militares, los vicios administrativos y la mecanización de los procesos, como dijimos, fue opacando su labor, con marcados altibajos a lo largo de su historia: un inicio glorioso, una segunda etapa regida por un estado dictatorial con producciones pasatistas y una tercera fase pos-dictadura con una estructura desgastada y producciones ligadas a un teatro de marcación. Hoy en su etapa actual, se vislumbra una saludable renovación de su plantel, con actores jóvenes provenientes, en su mayoría, de la formación universitaria.

El Teatro Estable desarrolla una producción encomiable a partir de la segunda mitad de los años 1950, con directores internacionales y nacionales de reconocida trayectoria y movilizándolo un presupuesto acorde al proyecto que apadrinaba el Consejo Provincial de Difusión Cultural. Por otro lado funcionó como soporte económico para la invitación de creadores y maestros que alimentaron los diferentes núcleos y dictaron seminarios y talleres. En 1976, el gobierno de facto anula a través de un decreto del gobernador militar Bussi, la Ley que daba entidad al Consejo Provincial de Difusión Cultural y comienza un período irregular para las producciones culturales de los organismos del Estado. De éste modo, en sus primeros años, el elenco joven, ávido de conocimiento y con un presupuesto que permitía a directores de experiencia realizar producciones importantes, representó un espacio de crecimiento, con actores que pasaban de un ámbito al otro, transfiriendo los aprendizajes a los diferentes núcleos de producción y formación de los que provenían.

Con el tiempo el Teatro Estable fue perdiendo su mística y separando el espacio de producción artística de la formación. Todo esto por los vaivenes en las políticas culturales producto también de las interrupciones del sistema democrático. Así fue que, después de resonados éxitos y recordadas puestas en escena - espectáculos que resuenan en toda una generación y experiencias que le valieron críticas elogiosas - el Teatro Estable atravesó mesetas, hasta caer en períodos de menor receptividad de público y producción. La escasa rotación de actores y las

rígidas programaciones también colaboraron a su estancamiento¹¹, convirtiéndose, según la circunstancias, en un lugar donde se propician producciones con aprendizajes experienciales o en una clara manifestación de teatro fosilizado. Hoy, carente de políticas culturales que lo direccionen, éste colectivo que, inició con fuerzas su inserción en la cultura como espacio de formación y producción, fue cediendo terreno frente a los otros núcleos, constituyendo en la actualidad un centro de referencia con menor incidencia en la escena local. El Teatro Estable, está sujeto en la actualidad a circunstanciales éxitos que sólo dependen de factores fortuitos y no de políticas culturales claras y sistemáticas.

La formación del actor del Teatro Estable después de su primera fase, focaliza los aspectos vocales del actor: dicción y canto. Los procesos creativos están limitados por cronogramas rígidos que no permiten una investigación profunda y un tiempo saludable para la experimentación libre y la improvisación. Este estigma de su cultura institucional también es generadora de una metodología que lleva a los directores a correr contra reloj y a los actores a trabajar a reglamento. En estas condiciones se desarrolló favorablemente el trabajo de mesa como instancia de conocimiento y potenció un actor intuitivo, que desarrolló recursos expresivos capaces de configurar rápidamente una máscara del personaje y que siente mayor comodidad en ser “marcado” por el director, que teniendo autonomía creativa; sobre todo, en los actores que no fueron formados en la universidad y muestran en sus técnicas, la construcción de otros modelos cognitivos. En la actualidad el Teatro Estable atravesó un recambio generacional importante a través de la inclusión de jóvenes formados en el sistema universitario. Esto permitió un proceso de intercambio de saberes y aportó un eclecticismo técnico que puede ser bien capitalizado por los directores que pasan por su programación.

¹¹ En el año 2000 soy convocado por el entonces Director de Teatro de la Provincia, arquitecto Ricardo Salim, junto a otros 3 jóvenes directores del teatro independiente, a dirigir el Elenco Estable, en una clara intención de esa gestión de incorporar directores jóvenes provenientes del ámbito independiente. Mi experiencia con el grupo no fue buena, mostrando situaciones de crisis y estancamiento al que hago referencia. Algunos actores se negaron a asumir papeles que consideraron menores y no aceptaron ser parte del elenco yendo en contra de las reglamentaciones laborales. Después del estreno se negaban a seguir ensayando y era muy difícil programar trabajo fuera de los horarios instituidos o incorporar dinámicas de construcción escénica que no formara parte de su propia tradición. El trabajo debía llevarse a cabo en un mes y medio de ensayos sin corrimiento de fecha de estreno, lo que llevaba a un grado de vertiginosidad en el montaje impropia de procesos más artesanales, como suceden en los campos laborales de los que proveníamos.

De éste modo, promediando la década del cincuenta del siglo pasado, en Tucumán se creaban las bases para la construcción de elencos de diferentes estructuras: estatal, universitaria e independiente. Estos campos o núcleos de producción se comportaron como vasos comunicantes en sus inicios, compartiendo en forma simultánea directores, actores escenógrafos y técnicos, hasta que fueron constituyendo sus rasgos característicos. En esta definición de ámbitos, fue el Teatro Independiente el que se constituye como escuela de formación, mientras que del Teatro Universitario de Producción deviene la formación universitaria, con la Licenciatura en Teatro. De los egresados de la Licenciatura se desprenderán los grupos de los noventa que constituirán y desarrollarán los postulados del Teatro de Grupo, que retoma con vigor el aspecto formativo del actor, con características diferentes al Teatro Independiente, pero, como éste, asentándose en la fuerza de la grupalidad para crear y transmitir conocimiento y definir sus condiciones dentro de la disciplina teatral.

El entrecruzamiento entre independientes e instituciones estatales fue creando el ambiente necesario para la conformación de núcleos de formación actoral, que marcaron el pasaje del teatro, de su condición de actividad realizada por aficionados a su etapa profesional. Este proceso generó la incorporación de metodologías y técnicas en las diferentes agrupaciones hasta definir con más claridad sus características constitutivas. Quizás el aspecto relevante de este momento histórico, para el teatro de nuestra región, lo constituyó el entrecruzamiento de experiencias y modelos de formación con un único objetivo: poner en marcha, mediante asociaciones saludables, los aspectos más relevante y potentes de los diferentes núcleos de formación y producción teatral.

I.III Pos-dictadura y creación de la Escuela Universitaria de Teatro: desdoblamiento y redefiniciones.

Todos estos factores de confluencia que se potenciaron en el Tucumán de los cincuenta, con pujante espíritu moderno, hicieron de esta provincia del Noroeste el lugar propicio para una nueva apuesta en el ámbito de la enseñanza sistematizada del teatro: se creó el Conservatorio Provincial de Arte Dramático que tuvo muy poca

vida, ya que la dictadura del setenta y seis lo cerró con menos de una década de funcionamiento. De esta manera clausuró la escuela que se perfilaba como el espacio formativo de una camada de jóvenes actores que nutrían los diferentes espacios de producción teatral de la Provincia.

Pero la dictadura no sólo perjudicó las aspiraciones de formación de los alumnos del Conservatorio, sino que intervino la programación de los elencos Estables y censuró el contenido de los grupos independientes. Este fenómeno de control - generalizado en los países latinoamericanos con procedimientos similares - funcionó como instrumento silenciador por parte del Estado. De este modo, se filtraban contenidos morales, políticos, religiosos, ideológicos, alertados de la potencia comunicacional del teatro y su capacidad de movilización social (COSTA, C., 2008, p. 26).

Rosita Ávila contó a su público, en dos funciones de la performance teatral *La mayor mentirosa del mundo*, las estrategias y efectos que propiciaba la censura durante la dictadura militar, a través del encuentro con un censor. Este tenía a cargo la oficina de control municipal sobre espectáculos públicos y finalmente no sólo terminó aprobando el texto *Madre Coraje de Brecht*, sino prestando algunos ornamentos militares para su puesta en escena. La anécdota, terrible por lo improcedente de la situación, mas allá del cómico aporte del represor, nos devela, lo absurdo del procedimiento. También mencionó el cambio de algunas palabras, “ríspidas” para los militares, en la obra “Los prójimos”, de Carlos Gorostiza. El censor pidió modificar la palabra “sindicato”, por la palabra “club”. Es interesante comprobar la resonancia semántica que para la mentalidad represiva tenían ciertas palabras vinculado a luchas, reivindicaciones de clases y derechos. El archivo Miroel Silveira, de São Paulo, que reúne los procesos de censura de esa ciudad sobre la actividad teatral y comunicacional en general, nos muestra como la obra “O sindicato dos malucos”, de Ado Benatti, - lo mismo que en Argentina - tuvo que cambiar su nombre por presión de la censura a “Clube dos Malucos” (Costa, María Cristina Castilho, 2008, p. 26).

En el año 1985 con el fin de los diferentes gobiernos militares, en un país con treinta mil desaparecidos, la palabra y el cuerpo censurado por décadas, se creó el terreno propicio para la implementación de la nueva carrera universitaria de teatro, que impactó en el imaginario social, tanto como en lo político y disciplinar,

reconstituyendo el tejido formativo del teatro como construcción de conocimiento e influyendo en los otros campos de formación. La Universidad, con todas las expectativas de los aires democráticos, representaba, a mediados de los ochenta -y después de casi veinticinco años de desarrollo de los distintos campos mencionados- una plataforma sólida para la construcción de conocimiento en la disciplina teatral, alineado al proyecto progresista de la modernidad.

Una de las bases del proyecto moderno se sustentaba en el avance tecnológico y científico y el espacio que la estructura universitaria le brindó al teatro, apuntaba al crecimiento y desarrollo de la disciplina teatral. En el campo del teatro había que formar a un actor capaz de interpretar con soltura los textos de la literatura dramática universal. No se hablaba entonces, a mediados de los ochenta, de los nuevos conceptos de performatividad, de un cuerpo constructor de signos, etc., sino que el eje de la discusión pasaba por el texto dramático, el texto como centro y estructura de la escena y un intérprete capaz de desempeñar de manera orgánica y creíble el trayecto escénico del personaje que le toca encarnar.

De Copeau a Vilar, en Francia, existe un verdadero linaje de pensamiento que se sustenta en el vínculo entre los sujetos de la escena y el texto teatral (Roubine, 2003, p. 145). La representación teatral funciona como caja de resonancia del texto, como un dispositivo que activa la polisemia, resaltando todos los sentidos ocultos, pero alineados al proyecto dramaturgico. Existe una verdad oculta en el texto, que el director debe desentrañar a través de su propuesta escénica y el actor ser un aliado para que esa verdad reluzca. En esa línea, el proyecto académico de la nueva Escuela Universitaria de Teatro proponía el siguiente perfil de actor: debía manejar un método de trabajo, ajustado a los modos de la ciencia, que le permitiera sistematizar su tarea enmarcados en cierta concepción aristotélica: personajes al servicio de la fábula y un actor con capacidad de brindar credibilidad, haciendo coincidir su carácter, pensamiento e intención, con el del personaje.

La nueva carrera universitaria de teatro debía propender a la formación de un actor "distinto". Para el proyecto institucional, debía ser un actor "descontaminado", puro. La idea de pureza se orientaba hacia un modo de concebir el arte de la escena que guarda correspondencia con lo que Walter Benjamin sostiene sobre el aura en la obra de arte. Una obra aurática, es decir, aquella que no ha sido sometida a su reproducción técnica, mantiene incólume su unicidad: aquello que la hace

particular, que le permite ser parte de un entretejido de tiempo y espacio, del aquí y ahora. Implica la manifestación irrepetible de una lejanía (BENJAMIN W., 1989, p. 4)

Un actor “puro”, que mantiene su aura incólume se vinculaba con un actor auténtico, único para este proyecto, que no llevara a su personaje ningún gesto de reproducción simple, estereotipada. Que estuviera alejado de los lugares comunes y consustanciado en una relación vincular con la escena. Su comportamiento debía revelar el aquí y ahora de la situación, un hecho vivo, inaprensible, producto de cada sujeto, de la fugacidad de la escena y, ante todo, alejado de todo vicio.

Ese modelo de pureza que se desprendía del plan académico de formación universitaria, se alineaba cómodamente con los postulados científicos de la vanguardia realista rusa, interpretada y transmitida en la Argentina por Oscar Fessler, Hedy Crilla y Galina Tolmacheva, como se mencionó. El Método de las Acciones Físicas de Stanislavski, tenía en la Argentina del momento y fundamentalmente en el claustro universitario, el caldo de cultivo propicio para insertar estas ideas de pureza, como estertores de una modernidad desgastada, pero rejuvenecida, con la esperanza de la vida democrática. Estos postulados marcaron las ideas rectoras plasmadas en la fundamentación de los programas de estudio y perfiles de los futuros egresados y condicionaron la práctica académica a un marco diferente al de los otros núcleos de formación existentes en el medio.

La construcción de actor que proponía la Universidad, pretendía, junto al Método, el utópico ideal de pureza alejado de todo vicio, estereotipo o artificio. Así suena hoy fuera de lugar, la definición del alumno ideal que nuestra incipiente carrera pedía a mediados de los ochenta: *un alumno sin experiencia, sin los manierismos del teatro grandilocuente o artificial.*

La incipiente Escuela Universitaria de Teatro, hacía firmar un acta de compromiso a sus primeros ingresantes, que finalmente no pudo reglamentarse por el espíritu democrático de nuestro Estatuto Universitario. En ese acta el estudiante se comprometía a estudiar solamente en la academia, renunciando a cualquier propuesta de trabajo que perteneciera al campo oficial o independiente. Luego, aunque se sacó del reglamento esta exigencia, el discurso persistió, sobre un principio de conocimiento descontaminado, condición a la que se accedía aislando al alumno de los “malos modales” del medio artístico.

Esto produjo en los primeros años una escisión con los núcleos de producción y formación del medio, que representaba, para la pujante Escuela, lo que no debía hacerse: para el curriculum oculto de la Universidad de los años ochenta, los elencos estables e independientes que aún sobrevivían, eran, en su discurso implícito, lugares de “deformación” del actor. Es decir, los responsables de la existencia de profesionales “afectados”, educados con la cultura del trabajo y víctimas del *clisé* que se quería erradicar, evidencia de un saber hacer intuitivo, artificial y poco científico. Para la Universidad de mediados de los ochenta, el actor con mayor experiencia, necesariamente tenía mayores vicios incorporados.

De este modo, la Universidad demarcó el terreno: en los claustros académicos se pretendía formar un actor orgánico, totalmente desintoxicado de los estereotipos que acumula la profesión. El Teatro Estable representó el lugar del actor profesional y formó un tipo de intérprete que acentuó su técnica en las posibilidades de una dicción impecable y preparados para ser “marcados” por directores que estructuraban la puesta en escena, en aspectos mayoritariamente visuales y textuales. Portadores de una técnica desarrollada para captar el ritmo y el tono del personaje en la primera lectura del texto, el cuerpo de los actores del Teatro Estable de los años ochenta-noventa, se comportaba en escena siguiendo patrones previsibles.

El Teatro Independiente, portador de un concepto de formación permanente, casi inexistente en los elencos estables de los ochenta a la actualidad, siguió desarrollado cursos de perfeccionamiento, seminarios y encuentros con otros grupos independientes del país, con plena consciencia de ser un movimiento nacional con tradición cultural e ideales compartidos, que defendían un actor politizado e inserto en la sociedad, como instrumento de concientización y transformación. El Teatro Independiente siempre bregó por un teatro nacional y popular donde relucían ideales democráticos y humanistas que debían ser reflejo de una sociedad añorada.

De todas formas, con la restitución de la democracia y después de casi una década de provocación y destrucción sistemática de los núcleos activos de producción cultural perpetrada por la dictadura militar, los grupos independientes que comenzaron en la década del cincuenta, aparecían en los ochenta fragilizados. Se mantenía el nombre del grupo pero sus integrantes desarrollaban diversas actividades, se los incorporó a programas culturales del municipio como el ciclo

“Teatro en los Barrios”, pero serían sus últimos años de supervivencia formal. En contraposición aparecían nuevas agrupaciones con características más próximas a lo que llamaremos Teatro de Grupo, como el caso de *Propuesta*, liderado por Oscar Nemeth. El proyecto universitario, en cambio, se alzaba con firmeza y entusiasmo:

La guerra de Malvinas, la lucha por la democracia, los nuevos espacios, fueron organizando otras aristas a la relación. La aparición de la carrera de teatro de la UNT creó un nuevo código y acercó a jóvenes entusiastas y progresistas a las filas del teatro. Ya no se trataba de Talleristas adolescentes liderados por un tutor teatral, sino por jóvenes queriendo dar una visión científica a su trabajo artístico. (NEMETH O., 2011, p. 46)

Durante su primera década, la formación impartida por la Escuela Universitaria de Teatro desarrolló conceptos de cuerpo que contrastaban fuertemente con los modelos que mostraba el Teatro Independiente y el Teatro Estable de finales de los ochenta en Tucumán: el cuerpo orgánico y el cuerpo lúdico. Dos condiciones necesarias para dar consistencia al método de las acciones físicas, que se imponía como un procedimiento científico de construcción de personaje o como lo enunciaba su director, Tríbulo, en concordancia con Raúl Serrano: que “es un procedimiento de análisis y que está separado de los resultados estéticos ulteriores” (TRÍBULO J. 2006, p. 35).

Contrariamente, el Teatro Tucumano mostraba, fundamentalmente en los elencos estables, un modelo de actor formado en el arte de la declamación que fue desarrollando códigos de artificialidad teatral, conformados por estructuras expresivas repetibles que no dejaban de evidenciar maestría en el uso de ciertos artificios escénicos, sobre todo en su etapa pos dictadura. También estuvieron presentes actores provenientes del radioteatro y el circo, vertiente popular con características técnicas particulares.

La construcción de un nuevo imaginario social a mediados de los ochenta, y de la mano de la floreciente democracia, pugnaba por la formación de un actor sistemático, dueño de un método objetivo, positivista, capaz de construir un cuerpo lúdico, opuesto a los estereotipos, la rigidez formal de ciertos modelos de trabajo, y propenso a desarrollar una actuación “orgánica y creíble”. Frente a este modelo de pureza, los novatos, que entrábamos a la carrera para formarnos, veíamos en las producciones del medio, un anti modelo para el actor, sobre todo en una época de transición, donde los viejos teatros independientes se estaban desintegrando, el

elenco estable carecía de políticas de estado importantes y surgían nuevos modelos de grupos inspirados en otros paradigmas.

Entre los fundamentos presentados en el proyecto para la aprobación de la nueva carrera, se decía:

El actor es el encargado de transmitir con autenticidad, convicción y sensibilidad artísticas, tanto los textos dramáticos que nos legaron los grandes genios de la literatura teatral universal y nacional, como el aporte de las nuevas corrientes literarias, estéticas y estilísticas. Para esto el actor necesita de una afinada técnica que le posibilite asumir diversos roles, géneros, estilos. Debe encontrar un sistema de trabajo que lo impulse a la acción. Los métodos de actuación no pueden asimilarse consultando libros ni trabajando en soledad. Necesita descubrir sus resortes internos y sus medios expresivos en la práctica constante, integrado en un grupo y bajo el estímulo de un especialista. (TRÍBULO 2006, p. 132)

La práctica actoral vinculada al purismo verista arriba del escenario no presentaba compatibilidad con la mayoría - para no decir con ninguna - de las producciones que el medio local mostraba. Por lo que las tensiones simbólicas, los intereses y la competencia de los diferentes núcleos de formación empezaron a profundizarse en los primeros diez años de vida de la carrera de teatro (1985 - 1995), siendo el medio teatral - para los que no proveníamos de esos núcleos - una verdadera "anti escuela".

Por ello el estímulo del especialista sólo se daba hacia el interior del claustro, que se convertía en un espacio cerrado, donde la formación se ejecutaba al margen de la práctica profesional. Y a la inversa, esta tensión existente entre práctica y academia, que mostraba la puja por imponer en el orden social un modelo de actor, era padecida por compañeros que tenían la posibilidad de cubrir roles actorales en algunas puestas del Teatro Estable. Las primeras experiencias que compartieron en el escenario del teatro oficial los alumnos en formación con actores de ese elenco, estaban cargadas de provocaciones por parte de los "estables" que mostraban las divergencias establecida entre sistemas culturales de diferentes vertientes, códigos, procedimientos y técnicas, en ese momento, irreconciliables.

Llegando a finales de los años ochenta se produjo en Tucumán un cambio de paradigma que nos mostró otros modelos de formación técnica y hubieron, a mi entender, dos factores que lo movilizaron: el Festival Internacional de Teatro de Córdoba y la llegada del grupo FARFA a Tucumán. El Festival permitió a un grupo importante de estudiantes y profesores de la Escuela Universitaria de Teatro conocer un potentísimo teatro vanguardista europeo y latinoamericano de los 80 y

90. Grupos como *La Fura del Bauss*, *XPTO*, *La Tarumba*, *Libre – Teatro – Libre*, *La Cochera*, *Cuatro Tablas*, etc., nos sorprendían con un modelo diferente: el cuerpo sígnico, ritual, y la puesta en escena no como elemento funcional demostrativo, como caja de resonancia del texto, sino guiado por otros parámetros conceptuales.

Con la llegada del FARFA a Tucumán, una coalición de grupos liderados por el Odín Teatret, que realizan en 1987 un seminario intensivo de una semana con el desembarco de espectáculos de calle, de sala, videos y demostraciones de trabajo, se hizo presente, también, ese otro paradigma.

Estos nuevos modelos están vinculados con otros sistemas de valores, producto de nuevas variables culturales que comienzan a manifestarse con las Vanguardias Históricas. Lo que el FARFA mostraba en sus producciones -y en su modo de construir su cultura de actor- podría leerse a partir del estudio que Jacques Derrida hace sobre Artaud, al sostener que éste asestó un golpe mortal a Dios. La ironía de la imagen de la muerte de Dios, da cuenta de un nuevo teatro que se atreve a matar al dramaturgo como figura central de la escena, y permitirse un modelo de creación al margen de los aspectos lógico-rationales o de la poética aristotélica. Este paradigma “otro” está más vinculado al desarrollo de propuestas sensoriales, físicas, dinámicas, energéticas que no se construyen sobre el discurso del autor como centro neurálgico hacia donde tienen que apuntar todos los signos del espectáculo (DERRIDA J., 2002, p.154). Continúan, de éste modo, con la tradición grotowskiana que -al margen de partir de textos clásicos milimétricamente respetados- construirán la base de un actor que hace de su cuerpo un productor de signos, tan importantes para el espectáculo como los signos lingüísticos. De este modo la “muerte de Dios” no implica la ausencia de texto, sino la desjerarquización del discurso autoral y la coexistencia democrática de significantes como vehículos de sentido. Sobre esta plataforma aparecen nuevos desafíos de búsqueda para el actor.

Durante el Renacimiento, buena parte de la teoría del teatro estuvo centrada en la interpretación o reinterpretación de la Poética de Aristóteles y en ayudar a los dramaturgos a ponerla en práctica (ROUBINE, 2003, p.14). El conjunto de normativas establecidas por el filósofo griego marcó los tópicos que direccionaron el desarrollo de buena parte del teatro occidental, durante un período importante, anclado fundamentalmente en el texto dramático. El texto, según los postulados de

la “Poética”, es el encargado de aglutinar, dar sentido al pensamiento, ordenar la palabra, el trayecto y progresión de los acontecimientos. Imita acciones humanas y para el filósofo griego esas historias debían ser extraídas de los Mitos de la comunidad. De éste modo, el Mito se constituye en el continente donde se encuentran los acontecimientos heroicos o ejemplares que representan y simbolizan la condición humana. Es por lo tanto en el Mito, o en su representante moderno: el Texto, donde para los Aristotélicos se inscribiría la idea de unidad, continuidad, lógica de la acción y verosimilitud, en buena parte del teatro occidental; idea que impactará directamente en la configuración del espectáculo.

El autor teatral, en este conjunto de convenciones, emerge como protagonista, no sólo en el campo literario, sino también por ser el representante principal del discurso escénico. Así el autor, como sujeto comprometido con su contexto socio – histórico, operaba como un receptor de las tensiones humanas, la moral establecida, la política, las angustias existenciales, para traducirlas poéticamente (dramáticamente) en el texto teatral. La autoridad del autor dramático fue relevante durante buena parte de la historia del teatro y como consecuencias de esto se erigió en el principal protagonista del acontecimiento teatral. De este modo, la figura del autor también cobraba un peso relevante en los procesos de montaje, ya que era el representante del discurso que organizaba el espectáculo. Así, el autor, podía estar vivo o muerto, presente o ausente y aun así, era una figura omnipresente, al ser portador de la verdad, del universo que amalgama todos los resortes del espectáculo.

De este modo, la materia del arte teatral, aquella que se constituye en la tridimensionalidad del espacio, que conjuga movimiento, color, ritmo, luz, gesto, danza, música, voz, cuerpo, etc., operó, durante buena parte de la historia, como subsidiaria de la literatura. El Teatro Independiente en la Argentina, heredero del teatro moderno francés - país que fue la cuna de los renovadores aristotélicos (ROUBINE, 2003, p. 24) – cultivó con los directores modernistas de principios de siglo XX, un respeto absoluto al autor dramático, por lo que las técnicas y metodologías de actuación tendían a la construcción del verosímil en el vínculo actor- personaje, absolutamente encastrado en la lógica del discurso textual. Fue éste su paradigma constitutivo sobre el que desplegaron sus estrategias de producción y transmisión de conocimientos.

En la postguerra, comenzaron a aparecer escuelas y maestros que abrieron nuevas posibilidades al desarrollo de los lenguajes del espectáculo, desplazando el foco del texto y colocándolo en el actor, el espacio, la luz, etc. Se fueron corriendo las fronteras que encuadraban el espectáculo al texto y al autor. Y con la publicación de *El Teatro y su Doble*, se termina de configurar el punto de inflexión ya que el texto de Artaud interpela al arte teatral en su propia especificidad. Para Artaud el teatro es un lugar físico (ARTAUD, 1999, p.101), de choque de cuerpos, fusión de materia y su característica, como lenguaje performativo, debería apuntar a todos los sentidos de los espectadores. No es posible entonces, que el teatro permanezca subordinado a la palabra. Con el teatro y su doble, Artaud coloca al teatro de occidente en las antípodas, al destacar el valor de la experiencia como una forma de conocimiento y fruición estética, que debe priorizar aspectos sensoriales (performativos más que representativos). Al acercarse al teatro a la peste preconiza que su fuerza arrasadora debe producir la muerte, la aniquilación total de los órganos o por el contrario la purificación definitiva. Así la experiencia teatral imaginada por Artaud debería ser un acontecimiento experiencial virulento que envuelva los sentidos y los llene de vida.

Por todo eso, sostiene Derrida (DERRIDA, 2002, p. 156), es necesario volver a la víspera de su propio nacimiento: el momento en el que todavía no estaba contaminado por el autoritarismo del logos. De esa forma, el teatro podrá renacer consciente de su especificidad y de su fuerza transformadora. Así, Derrida pone de manifiesto la búsqueda desesperada de materialidad escénica expresada por Artaud, afirmando que la verdadera renovación del teatro llegó de la mano de un asesinato: el de Dios, sinónimo del autor teatral. Lo expulsa del escenario y allana el camino para que el logos deje lugar a una realidad escénica diferente: el teatro "teatral"; pero en un sentido diferente al expresado por Meierhold. No se trata de la legitimación estética del artificio, sino de la exaltación de la vida, del acontecimiento y la presencia a través de la clausura de la representación.

Con la muerte del autor la escena dejará de representar, ya que no se anexará como ilustración de un texto previamente escrito, pensado extemporal al acontecimiento teatral y que el teatro occidental perpetuó. La escena no sería un hacer presente otro presente más antiguo y pleno, existente en otra parte. El teatro no tiene que representar. Someterse a la tiranía del verbo. Debe ser independiente

del texto y recuperar su potencia. Fin de la representación, pero representación originaria (DERRIDÁ 2002, p. 152). Teatro cruel: retorna a sus orígenes, para tomar allí la fuerza vital que le otorga una condición perturbadora, mágica, impactante.

Durante un largo período, los tópicos del teatro occidental, mayoritariamente, funcionaron a través de los postulados aristotélicos, respaldados por el texto y el autor. Desde Artaud esos tópicos se descentran. El arte del teatro se desvincula de una cierta idea de mimesis y representación, para empezar a ser también, presencia verdadera. Con este nuevo paradigma se desarrolló el teatro más representativo de los 90 en Tucumán y era eso lo que veíamos, los jóvenes estudiantes, en las puestas de La Fura del Bauss y en las enseñanzas del FARFA, que estaban distantes a la práctica y al campo teórico que teníamos a nuestro alcance.

Una situación curiosa muestra que buena parte de la producción de los creadores de esa década, inspirados por los nuevos aires del teatro, no podía ser categorizada por la crítica tucumana. Con la necesidad de comenzar a reconocer producciones que escapaban a los esquemas reconocibles, se inventó un rubro nuevo a los premios que algunas instituciones entregaban anualmente para estimular la producción. Este rubro fue denominado *Teatro Off*, imitando a Broadway, pero que daba cuenta de un modelo que, sin ser claramente comprensible, mostraba signos de potencia y renovación, augurando nuevos rumbos a la escena tucumana.

Los núcleos de formación actoral que arrancaban en la primera mitad de los ochenta y que preparaban el terreno para el teatro de los noventa estaban enmarcados en el Teatro Independiente con su tradición artesanal y su fidelidad a los autores; el Teatro Universitario de formación proponía la utopía de un actor puro sin vicios expresivos; el Teatro Estable, quedaba con el modelo de un actor declamativo. Finalmente, la nueva corriente que desembarcaba por distintos frentes insinuaba una formación actoral diferenciada, a través de un actor *sígnico*. El único modelo que no sobrevivió a la dictadura fue el Teatro Universitario (de producción), quizás con la esperanza de una resurrección futura en el seno de la carrera universitaria, situación que hasta hoy no sucedió a más de treinta años de su apertura.

Este actor sígnico, de perfil artaudiano, creció en el ámbito del Teatro de Grupo, denominación que fue consolidándose en los noventa a través del trabajo de

Eugenio Barba y Jerzy Grotowski y que el maestro italiano bautizó como tercer teatro. A continuación desarrollaré dos de estos ámbitos formativos que se fueron construyendo con paradigmas diferenciados pero que en la actualidad presentan rasgos de hibridación mutua ligados por la fuerza de lo colectivo: El Teatro Independiente y el Teatro de Grupo.

CAPITULO II

LOS NÚCLEOS DE FORMACIÓN Y PRODUCCIÓN

II.1 El teatro Independiente y la construcción ética del actor.

En la Argentina el Teatro Independiente constituyó un movimiento cultural que involucró a todos los agentes del hecho teatral, desde el dramaturgo al escenógrafo, del director al utilero, dándole a cada uno de ellos un lugar preponderante en el sistema escénico. El sentido democrático del movimiento y de igualdad de derechos y obligaciones de sus miembros constituyó su génesis. La consciencia y cumplimiento de esta condición, fue necesaria para la inauguración del teatro moderno en Argentina y logró captar a una importante cantidad de espectadores identificados con un arte popular.

Quienes se manifestaron por este modo de producir teatro lo hicieron defendiendo un discurso artístico comprometido, sensible, político e indignados por los recursos de forma y contenido del teatro hegemónico (entiéndase comercial), que sirvió de contra-modelo para la toma de posturas. Así iniciaron una revolución que alimentó diferentes aspectos del arte teatral, tanto como el funcionamiento del colectivo, en aras de un proyecto con trazos utópicos. Con él se cultivó el derecho a poder decir, expresar, con todo el poder prescriptivo de la palabra como instrumento de identidad, acción, igualdad y cambio.

El Teatro Independiente hizo un culto de la circulación de la palabra, de la voz portadora de derechos, que nos transforma en sujetos capaces de leer una realidad y expresarla con libertad, para construir, a partir de esa toma de consciencia, posibles estrategias de acción. Poseer palabra es poseer ciudadanía. Quien puede emitir con libertad su opinión, construir desde el ejercicio dialógico su condición de sujeto, desarrolla también una perspectiva en la que el otro no es aniquilado sino presencia constante que interpela las múltiples visiones de mundo - desde la diferencia - enriqueciéndola. Esa circulación libre de la palabra fue la condición que le permitió implementar la Ley 24800: una de las pocas alternativas de subsidio y fomento a la producción teatral, investigación, mantenimiento de espacios teatrales, etc. La misma es parte de una realidad artística y gremial con todo el peso

simbólico y la responsabilidad que otorga: preservar el potencial liberador y transformador del teatro, que funciona como una ruta de doble vía: es necesario por un lado para la dignificación del artista, pero también como necesidad social, como valor simbólico que requiere ser protegido y sostenido por el Estado, como un bien de todos.

Nacido en la década del treinta y liderados por agentes culturales con notoria militancia en filas de izquierda política (GOROSTIZA C., en ROCA C., 2016, p. 244), los primeros teatros independientes instigaban políticamente a través de acciones de compromiso social. Sus principios rectores no sólo se ponían en juego en sus espectáculos sino que se replicaban en publicaciones o ciclos de debate, que servían de plataforma para la discusión de aspectos teatrales y análisis de la situación social.

La tradición independiente en Argentina se fue construyendo muy cerca del autor ya que trataba de incorporar al escritor, de representar la obra al servicio del drama y no desvirtuar su contenido. El Teatro Independiente propuso reconstruir el viejo teatro sobre nuevas bases y fue desarrollando, a partir de estos ejes, su inserción en la cultura, con discurso humanista de contestación sociopolítica. La dicotomía que planteó con el teatro comercial traducida en términos de viejo vs. nuevo, artesanal vs. seriado, serio vs. cómico, profundo vs. superficial, etc. esconde una polémica más productiva: el planteo de una nueva forma de discutir, analizar, producir y difundir el arte teatral. Fue en definitiva un debate de ideas, de concepciones diferentes sobre lo que era o debía ser el teatro, en ese sentido muy similar a Teatro Moderno Brasileño (FONTANA F. S. p. 39, 2016).

El Teatro Independiente se nutre de artistas provenientes de diferentes lenguajes como arquitectos, pintores, músicos, escritores y actores, que componen una sociedad creativa que se funda sobre el criterio de unidad y renovación. Esta particularidad constitutiva va confiriéndole autonomía de roles, complejidad artística y funcionamiento colectivo, aunque nunca dejan de gravitar en el conjunto la importancia del autor y del director que, en la mayoría de los casos, era la misma persona. Cuestionan los modos de producción comercial que se instalaban en la cartelera porteña, especialmente sus recurrencias textuales y técnicas, y desarrollan un plan sistemático, con convicción ideológica, compromiso e idealismo. De allí se

plasma un trabajo actoral exigente y alejado del encasillamiento de los prototipos establecidos, una escenografía cuidada y coherente con el contexto ficcional y un plan general sobre el cual deben articularse todos los lenguajes y que viene trazado por el texto dramático.

Los conceptos filosóficos de la modernidad son el norte del movimiento, que rechaza toda producción simbólica del pasado sin compromiso con las necesidades sociales, cargada de formulismos y servil al efecto facilista. El Teatro Independiente arremete contra el guionista, que trabaja para reforzar las virtudes de un actor – estrategias productivas del teatro comercial- y alimenta el teatro de autor, en el que los personajes presentan identidad social, afinidad o distancia psicológica-moral con los espectadores. Al ser identificables por el público, no les permiten concesiones a sus intérpretes. Los actores asumen un ejercicio de composición exigente al tener que interpretar regularmente personajes, no siempre cercanos a su realidad psicofísica, pero necesitados de organicidad y coherencia. Por lo que del desempeño técnico del actor dependerá la unidad textual y solvencia del espectáculo, de acuerdo a los valores estéticos que se van instalando y que tienden, de esta forma, a una pretendida unidad semántica, de la que el personaje forma parte desde su coherencia y verosimilitud.

Irreverentes en sus inicios, más convencidos de lo que rechazaban que del rumbo técnico que debían sortear, el Teatro Independiente comienza a asentarse sobre bases éticas más que técnicas, ya que los conocimientos disciplinares no estaban, en las primeras décadas del Movimiento, suficientemente sistematizados ni teorizados. En su devenir objetivan procedimientos metodológicos de producción, construyen teorías y crean estrategias procedimentales. El Teatro Independiente fue generando espacios de reflexión con la publicación de sus propias revistas, seminarios de arte y talleres; condiciones necesarias para la implementación de metodologías y producción de saberes, en un lento y progresivo proceso de constitución disciplinar, siempre abonado por el libre ejercicio de la palabra.

El Teatro Independiente nace sobre la base de la planificación, el orden y la utopía de progreso. Fue importante para el movimiento construir espacios de planificación, que no sólo se redujeran al ensayo. El aspecto artístico también se compone de otros elementos que tienen que cuidarse para que el espectáculo

adquiera consistencia artística y proyección social. En este sentido el trabajo grupal es estructurante y necesita de la presencia del líder, que en sus inicios -y no por casualidad- recayó sobre un sujeto: el director. La necesidad de organización de tareas, muestra en los grupos independientes un orden que se traduce en disciplina de trabajo, estudio, gestión, distribución de roles y un paulatino proceso de descubrimientos técnicos -producto de los ensayos y espacios de formación- que consolidaron el campo disciplinar. Los independientes, al no lucrar con sus producciones, dividían sus tareas entre las rentadas (no vinculadas al teatro y con las cuales se sostenían económicamente) y las tareas del teatro, que no conformaban un salario mínimo; por lo que se necesitaba, para optimizar el tiempo, una sólida organización y solidaridad en la gestión, para llevar adelante los alcances ambiciosos del proyecto artístico.

Quienes integraban el Teatro Independiente atacaron el divismo a través de un cambio de consciencia y pluralidad ya que los actores también eran utileros o técnicos y pasaban del escenario a vender las entradas o lavar los sanitarios. Esto modificó la relación del actor con sus propios elementos de trabajo, objetos y material de la escena, hecho que ayudó al actor a desprenderse de viejas dependencias vinculadas a los procesos artísticos, para ubicarlo en nuevos terrenos de investigación, que aportarían desarrollo técnico.

La base de todos estos cambios consistió en una declaración de principios que constituyeron los pilares ideológicos del Movimiento. Éstos evidenciaban ese idealismo del que se impregnó el Teatro Independiente y conformaban un ejercicio de dignificación de la palabra. Resulta elocuente el acta fundacional del Teatro del Pueblo, considerado el primer Teatro Independiente del país, que muestra el espíritu utópico-ético-idealista y la fuerza inicial del Movimiento:

En Buenos Aires, a los 20 días del mes de marzo del año 1931, reunidos los que firman al pie de esta acta, Amelia Días de Korn, Joaquín Pérez Fernández, Pascual Naccarati, José Venziani, Hugo D'Evieri y algunas personas llamadas a colaborar fueron invitados por Leónidas Barletta a constituir una agrupación artística cuya finalidad fuese: realizar experiencias de teatro moderno para salvar el envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte en general, con el objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo. Se convino en denominar al organismo *Teatro del Pueblo*, "agrupación al servicio del arte". Se convino, asimismo, siempre a propuesta de Leónidas Barletta, que los componentes de la agrupación deberán cultivarse moral y físicamente, que aportarían su trabajo como única contribución, que todos tendrían la misma categoría, figurando en un

mismo plano, ya que el buen teatro no puede salir sino de la conciencia y concierto de todas las partes, el director y el electricista, el decorador y el actor, fraternizando en un ideal común. (MARIAL 1955, p. 61)

El Teatro Independiente muestra las señales que definirán el nuevo teatro en la Argentina y explica las razones por la que se convirtió en un hito de la cultura nacional, tanto como un espacio de gestación artística y transmisión de conocimientos. Estos inicios están plasmados de la necesidad de experimentación, palabra elocuente, que cuando se la pone en práctica constituye uno de los aspectos más nobles de la producción de conocimiento. De este modo puede verse en el Movimiento Teatral Independiente una actitud abierta al cambio, que implicaba el perfeccionamiento de las diferentes instancias que constituyen lo artístico y la apertura al diálogo con el público. Situación que marca su carácter inclusivo y la educación de espectadores, tanto como la necesidad de comprensión del hecho teatral como fenómeno de comunicación. Allí el espectador, y por lo tanto la sociedad, son partes implicadas en el hecho creativo.

Deseo profundizar éste fenómeno de comunicación que instala el Teatro Independiente, para destacar la importancia de “dar la palabra” como acto de constitución de derechos y territorialidad, que más que una situación de orden político implica un proceso de conocimiento a partir de conformación de identidad: quién soy, quiénes comparten mis derechos, cuál es el campo de cultura que deseo constituir y las condiciones del objeto cultural, previa definición de su función social.

II.I.I Dar la palabra.

Uno de los aspectos que llaman la atención en los modos de funcionamiento del Teatro Independiente, y que constituye una marca distintiva, es la gran cantidad de manifiestos o declaración de principios, que norteaban el accionar de estos colectivos de trabajo. El hecho explicitar, antes de su puesta en funcionamiento, una declaración pormenorizada de principios artísticos, ideológicos y éticos no constituye para el Teatro Independiente una formalidad, sino la bases de sus acuerdos laborales. Este pronunciamiento tomaba un carácter público y social que iluminaba el recorrido artístico de cada integrante, más allá de su rol, para trabajar sobre carriles claros, alejando los peligros de una traición a los mismos. Los fundamentos

rectores que conformaban los pilares del Teatro Independiente, funcionaban al modo de faroles que iluminaban el trayecto que se habían propuesto seguir.

Sobre estas consignas que quedaban escritas y que se publicaban en revistas, afiches o volantes había un eje rector: la ruptura de las jerarquías que otorgaban privilegios a algunos artistas sobre otros. Éste modelo de organización combatido, con intereses de cartel y prensa, usual en el teatro comercial, fue desarticulado por el Teatro Independiente con cambios en los modos de producción y en los resultados estéticos. Su modo de funcionamiento, similar a las sociedad sin fines de lucro con personería jurídica, se organizaba en asambleas para: aceptación del plan de trabajo, discusión pormenorizada y democrática de los diferentes temas, registro de las discusiones y resoluciones colectivas en libros de actas, ejercicio de igualdad de derechos, obligaciones y funciones, equidad frente al reparto del dinero, debate constante y estrategias de fomento. El debate constante, el ejercicio del disenso y la publicación de sus resoluciones, planes y teorías, potenciaron el valor de la palabra y la libre expresión, como punto de arranque de los procesos creativos.

El modo de regimiento de estos colectivos artísticos se basaba en la creación de comisiones directivas, consejos de administración, juntas ejecutivas, que seguían los principios de organización de centros vecinales y clubes barriales constituidos como asociaciones civiles sin fines de lucro. Allí el ejercicio democrático es permanente ya que las decisiones las toma el colectivo, con voz y voto de todos sus socios. Los modos de organización corporativa sobre las particulares, son característica y bandera del Movimiento. Evidenciar los mecanismos de poder desmitificándolos, discutir en asambleas, dar a los sujetos la posibilidad de hacer escuchar su voz y modificar estructuras, desarrolló un espíritu de pertenencia e igualdad, ejercicio que se transmitió también al público. Es el caso de la actividad “miércoles de debate” que proponía el Teatro del Pueblo semanalmente, donde los espectadores eran invitados a dejar su rol de observador pasivo para expresarse después de la función sobre los diferentes asuntos que interpelaba el espectáculo que acababa de ver. El teatro no cerraba con la “bajada del telón”, sino que prolongaba su ceremonia comunicacional con las voces que expresaban, posicionaban, construían, arriesgaban, confluían.

Puertas adentro, el Teatro Independiente promueve la discusión de todos sus integrantes sobre los diferentes aspectos organizativos de un teatro en vías de profesionalización y con aspiraciones altruistas: los autores que se representarán, los objetivos trazados, qué implica ser un Movimiento nacional y popular, la formación de todos los sujetos que intervienen, etc. Todo esto no se condiciona al éxito económico de una puesta en escena, sino, como lo entienden quienes militan en él, al esfuerzo mancomunado: cada tarea es digna e igualitaria frente al hecho artístico y todos, más allá del rol, tienen la posibilidad de expresar su opinión. El Teatro Independiente formó personas con derecho a proyectar su propio diseño cultural.

De éste modo, el sentimiento de igualdad y dignidad, de ser al mismo tiempo creador y gestor, programador y ejecutor, sostuvo - en los artistas que conformaron el movimiento - un vínculo desinteresado desde lo económico, pero sobrevaluado desde el ideal:

Pero, ¿esto es todo? ¿Y el amor? ¿Y las caras encastradas de pintura? ¿Y los martillazos en los dedos? ¿Y los golpes de corriente eléctrica? ¿Y las mil obras leídas? ¿Y las incontables gacetillas escritas y repartidas a pie? ¿Y las manos sucias que tuvo que estrechar? ¿Y la familia tan requerida como postergada? ¿Y la muchachada de Boedo perdida? ¿Y Herrero y Lema, el sindicalista incorruptible? ¿Y dónde quedó eso que llaman descanso? En los domingos no; en los sábados, tampoco; por la noche, tampoco. ¿Existió alguna vez esa cosa llamada descanso? ¿Cuándo se estudiaban los textos de las obras? ¿Y dónde se buscan las obras? No se sabe pero hay que buscarlas; Hay que tener siempre diez o quince títulos en cartera, para elegir una que sirva al momento de la realidad. ¿Y las infaltables visitas a los funcionarios? ¿Y el Teatro inmundo con usureros de toda laya para suplicar un préstamo a corto plazo y a interés largo? ¿Y las charlas con los compañeros para saber qué piensan, qué sueñan, qué quieren, ahora y el año que viene? ¿Y la compra de la madera? ¿Siempre va a tener que ir a comprar madera? ¿Y traerla al hombro hasta el teatro? ¿Y cómo se hace todo esto? ¿Cómo lo hiciste P.A.? ¿Cómo nunca te caíste? ¿Cómo nunca te quedaste muerto de verdad tirado en una vereda? ¿Y todo por el teatro? ¿Qué se hizo ese Gran Brujo? ¿Qué te dio? ¿Qué filtro? ¿Qué veneno? ¿Es verdad que no ganaste un mango en 60 años de teatro? ¿Pero, algo *rascas*?, preguntan los amigos. No. No voy a ensuciar mi Amor con unos míseros mangos. (ASQUINI P., 2003, p. 63)

El texto de Pedro Asquini, protagonista, como tantos otros, del Teatro Independiente de los años cincuenta en Buenos Aires refleja el grado de romanticismo e idealización que solamente puede llegar a comprenderse a través de la militancia. Idealismo que forjó valores, caminos y metas. El ejercicio de la evidencia, de la contundencia del acto comunicativo, de la materialización de la palabra, propició un conjunto de saberes técnicos que se fueron intuyendo,

asimilando, experimentando. Encuadrados en estos procedimientos se logró el apoyo de un público entusiasta, que al sentirse incluido llenaba las salas y se educaba como espectador y ciudadano crítico.

La escritura pública de principios rectores, tan propia del Teatro Independiente, revela también el pensamiento humanista, pues produce, a partir de la libre expresión de las ideas, la reflexión crítica y la acción, la construcción ética y el ejercicio de libertad y soberanía. El pensamiento se erige como acción ya que modifica al ser humano; el pensamiento se convierte en acción al transformar lo pensado, al pensar lo impensado, constituyéndolo como una nueva realidad y transformando los sujetos en torno a esta nueva construcción. La proposición de una utopía artística tiene este rasgo prescriptivo, al orientar las voluntades al margen de los intereses cotidianos e individuales.

Si el aparente frente de batalla del Teatro Independiente fueron las expresiones comerciales, el varieté, etc., como contra-modelos, el frente real estuvo en ellos mismos. Contra la realidad denunciada, comenzaron soñando un teatro distinto, una dramaturgia que fuese la expresión plena de un pueblo y un teatro sostenido con un desarrollo técnico complejo. Por ello, sin dominar principios técnicos que se consolidarían en la experiencia, forjaron una realidad artística desde sus ideas fundacionales, desarrollando mediante la palabra y el deseo, como motor, algunos principios que explicita Foucault:

Esta es la ética del pensamiento, la impulsión de traer a consciencia lo que le rebasa, pensar lo impensado tome las formas que tome (psíquicas, antropológicas, cognitivas, lingüísticas, etc.), inconsciente (Schopenhauer), alienación (Marx), lo inactual e implícito (Husserl). “Todo el pensamiento moderno está atravesado por la ley de pensar lo impensado – de reflexionar en la forma del para-sí los contenidos del en-sí, de desalienar al hombre reconciliándolo con su propia esencia, de explicitar el horizonte que da a las experiencias su trasfondo de evidencia inmediata y desarmada, de levantar el velo del inconsciente, de absorberse en su silencio o de disponer el oído hacia su murmullo indefinido. (ÁLVAREZ YÁGÜEZ apud FOUCAULT, 2015, p. 70)

Desalienar al artista reconciliándolo con su propia esencia. De éste modo, poniendo en palabras los objetivos y recargándolos con el peso poético de un manifiesto artístico, el Teatro Independiente creó un conjunto de procedimientos grupales como modo de hacer y producir conocimiento, constituyó consciencia

ideológica y material proactivo, que se reactualizaba en cada discusión, en cada debate, en cada seminario.

El Teatro Independiente se perfiló como una arena de prueba y experimentación de profesionales provenientes de otras disciplinas como la arquitectura, o de otros lenguajes artísticos como la literatura, la danza, la música, la pintura. Los actores adquirirían experiencia y conocimiento ensayando, representando y conversando con el público en espacios organizados para el debate al finalizar el espectáculo. El resto de las funciones y roles también se ponían a prueba, creando espacios críticos donde se discutían y consensuaban las ideas, en búsqueda de la pretendida unidad del espectáculo.

En esa efervescencia creativa y de aprendizaje, de choques enriquecedores de conocimientos disciplinares, de oportunidades para ser escuchado más allá del rol, se construyó el camino; también aparecieron los seminarios y cursos informales y los conservatorios nacionales, que brindaron expectativas de profesionalización.

El director, en el Teatro Independiente, se configuró en un guía, en un líder carismático capaz de hacer encender la luz de alerta al momento que las acciones salieran de los fines establecidos; de hecho, la mayoría de los teatros independientes muestran éste perfil del director escénico. Un aspecto importante de las negociaciones en el grupo, fue la conformación de relaciones dialógicas, incentivadas por el director: la conversación entre actores y público, el concepto de “compañero”, de par, definió incluso los vínculos entre discípulos y maestros, de manera que esa inversión de tiempo sin remuneración, por parte de sus integrantes, se tradujo en una ganancia de sí: en autonomía del sujeto, de respeto brindado y recibido, condición necesaria para una libertad responsable en la toma de decisiones y la construcción de una micro sociedad, la teatral, que fuera reflejo de la sociedad deseada.

Las personas que conformaron el Movimiento configuraron una forma de conocimiento a partir del desarrollo de una consciencia relacional. En ella, la palabra del director, del líder del proyecto artístico, social y humano, configuraba una prescripción en cada integrante, avalada por un ideal de cambio, tanto de aspectos interiores de la personalidad humana como de aquellos que conforman el terreno de

lo técnico científico y social. Esta admiración y cariño por el “guía”, era una constante de todo grupo de Teatro Independiente, lo que planteó una forma de trabajo en el que la palabra del maestro, el diálogo, la discusión pormenorizada y democrática, se transformó en un ejercicio de construcción ética. En una entrevista a Rosita Ávila y Alberto Díaz, en respuesta sobre su primer director, Guido Parpagnolli, hombre militante de la cultura tucumana en los años de gestación de Nuestro Teatro y su primer director formal, Rosita dice: “

El tenía una cosa que se ve que era rebusque¹² también, además de la hermosa librería que la hizo Pedro Prioris, con una escalerita; y allá arriba estaban todos los catálogos que yo archivaba y ordenaba de Europa. Si yo hubiera seguido con Parpagnolli, cómo me habría trabajado la cabeza, porque era un tipo muy inteligente. Yo he aprendido mucho de él. Mucho...y después de Tota¹³. Y Alberto Díaz recuerda: el nos enseñó eso...ustedes están en un arte que se llama teatro, entonces ustedes todo lo que es arte tienen que ir a ver. Si hay una exposición de pintura, un concierto... en todo lo que es arte el actor tiene que estar porque forma parte del arte. (ÁVILA Rosita y DÍAZ Alberto. Entrevista inédita)

Los consejos del maestro se convierten en prescripciones que construyen una ética: *ethopoiésis*, al decir de Foucault, o sea, algo que tiene la facultad de transformar al propio sujeto. Por eso, el guía, el líder, tiene que dirigir su vida hacia un solo y mismo paradigma, hacia un solo y mismo esquema de vida, quizás la base para la firma de esta acuerdo entre partes:

Aquel que permanece constante en sus opciones y que está enteramente inclinado hacia un solo esquema de vida, reenvía a la concepción estoica de la unidad de la existencia que se opone a la pluralidad de la *stultitia*, del alma desordenada, mórbida (...) el adulator (contrariamente), es alguien, que no tiene reglas fijas para conducirse. (FOUCAULT M., en ÁLVAREZ YÁGÜEZ ed., 2015, p. 267)

El mandato de Guido Parpagnolli a sus actores: “*vean todo lo relativo al arte*”, desarrolla, en la relación maestro – alumno, un horizonte de expectativas que hay que cumplir, porque lo que piensa el maestro tiene una marca de verdad vinculada a un proyecto utópico que se encarna en cada miembro, que se consolida en el interior del alumno y funciona como baliza que alerta los actos y decisiones tomadas en el camino hacia la formación. Citando nuevamente a Foucault:

¹² Rosita hace referencia a un cineclub, que funcionaba los días domingos a la mañana el ex cine 25 de mayo de Tucumán, actividad que le permitía pasar programación selecta, como la filmografía de Gerard Philipe. El ciclo cultural se llamaba ODEA: Organización de Espectáculos Artísticos.

¹³ Mujer de Guido Parpagnoli, profesora de Francés en la Universidad Nacional de Tucumán y amante de la cultura francesa.

Es que a través de ese desarrollo de la práctica de sí, a través del hecho que la práctica de sí se convierta de tal modo en una especie de relación social – si no universal, desde luego, sí al menos siempre posible entre individuos, aún cuando no tengan una relación de maestro de filosofía a alumno –, se desarrolla, creo, algo muy novedoso e importante, que es una nueva ética, no tanto de lenguaje o del discurso en general, sino de la relación verbal con el Otro. (FOUCAULT, 2014, p. 167)

El trabajo sistemático del Teatro Independiente sobre la constitución del valor ético fue incorporando en sus miembros elementos que, como nos muestra Foucault en sus estudios sobre la filosofía antigua, se tornan esenciales en el aprendizaje ya que modifican la relación de los sujetos con el mundo.

El Teatro Independiente, siempre fue contestatario, nació no sólo como una posición contraria al teatro comercial, sino más profundamente al sistema capitalista. Constituido por militantes, desarrolló una idea de cultura popular, alejada de los estereotipos de la alta cultura y propuso una toma de consciencia a partir del arte. El teatro se convertía en instrumento de transformación social, para lo que era indispensable la transformación personal, que se llevaba a cabo en la construcción de esas pequeñas comunidades igualitarias, donde la causa grupal era más valorada que los individuos.

Las frases cargadas de ideologías de los primeros teatros independientes y prácticamente comunes a todos, se agitan como bandera del Movimiento y les da un perfil definido: *“no lucrar con el arte”, “no mezclar con lo espiritual, el cálculo de lo que corresponde por realizarlo”, “no tener nada y no querer nada”, “no vincularse a nadie si no es en la aproximación a estos ideales”, “no pretender ni dinero del Estado ni puestos”, “anhelar el respeto que deben merecer quienes cumplen un propósito recto y de interés público”, “estudiar el arte sin efectismos”, “abolir de los elencos las primeras figuras”, “cultivar la sinceridad”, “hacer llegar la obra al público y no la habilidad de la interpretación”, “preferir la estimación a la admiración”, “renunciar al engañoso alago individual de la prensa”, “que la única ambición sea la realización del arte”*¹⁴ etc.

Esta enumeración de valores no fue para el Teatro Independiente enunciación vacía. Por el contrario, esos objetivos desarrollaron una cultura de trabajo que los fortaleció. Las relaciones dialógicas, en primera instancia el vínculo actor–director,

¹⁴ Declaraciones de Leónidas Barleta, Director del Teatro de Pueblo, después de siete años de trabajo, citado por José Marial. P. 24. 1955.

fue similar al vínculo discípulo-maestro propio de la tradición platónica y de las escuelas filosóficas de la antigüedad. Este vínculo, atravesado por la admiración y el respeto al maestro, llevó al actor a un proceso autoconocimiento y superación ya que el guía trabajaba, no sólo en los aspectos artísticos, sino también sobre la subjetividad de su discípulo. En el caso del Teatro Independiente esta construcción de conocimiento apuntó a un objetivo ético-político, mucho más definido que el eje tecno-estético, como sí lo hizo el Teatro de Grupo.

A partir de la relación actor-director, se perfila una cultura de trabajo que implicaba códigos de comportamientos adecuados a las exigencias de un arte sin concesiones. No como moral de renuncia, sino como ejercicio de uno sobre sí mismo, por medio del cual se accede a un cierto modo de ser; esto es *decirle no a la fama y al éxito, preferir la estimación a la admiración, renunciar al alago individual*, etc., como lo marca el texto antes citado de Barleta. Prescripciones difíciles de sostener pero necesarias para mantener los ideales enunciados en los manifiestos y los objetivos profesionales, la tecnología de los ensayos, las nuevas formas de gestión, las relaciones y el sentido de colectividad y hermandad del grupo.

Conocerse para ocuparse de sí, instancias complementarias de la hermenéutica del sujeto, se activaban en las prácticas de estos colectivos artísticos, acicateados por la voz del maestro. Es que *“cultivar la sinceridad”, “no tener nada o no querer nada”*, tanto como la suma de concesiones elegidas que constituían sus rituales de trabajo, desarrollaron una práctica de la disciplina que, como dijimos, consolidó una base ética, un modo de comportamiento para la construcción del oficio del actor.

Rosita Ávila relata con devoción el vínculo de respeto que la liga con su primer director Guido Parpagnolli. En una conversación-entrevista¹⁵ que se realiza junto a dos compañeros de su viejo grupo de teatro, después del ensayo del espectáculo “La mayor mentirosa del mundo”, ella cuenta que pasaba muchas de sus tardes en la librería que era propiedad de Guido Parpagnolli, acomodando los

¹⁵ El viernes 24 de febrero de 2017 nos reunimos en casa de la actriz con el objetivo de hacer un ensayo del espectáculo “La mayor mentirosa del mundo” y filmarlo. Al finalizar se origina una conversación que se graba, potenciada por el ambiente creado en el ensayo. Esto da pie a una metodología de registro de experiencia, en la que se invitan a personas mayores, que estuvieron ligados al teatro independiente de los años cincuenta al setenta y luego de asistir al ensayo se inicia una conversación guiada, con su posterior registro.

catálogos sobre espectáculos teatrales franceses que su director hacía traer de Europa, moviendo sus contactos de librero y que para ella representaba un mundo de conocimiento al que accedía, de la mano de su guía intelectual: su querido director.

Pedro Asquini, director de Nuevo Teatro, uno de los grupos independientes emblemáticos que aparecen en la ciudad de Buenos Aires en los años 1950 expresa los principios, que él piensa, ayudaron a consolidar el éxito que tuvo el grupo:

En primer lugar el criterio de elección de obras: en Nuevo Teatro se rindió siempre culto a la realidad; los directores y hasta el novel integrante sabían muy bien que debían leer los diarios para estar al día con las cosas buenas y malas que pasaban en la ciudad, en la República y en el mundo. Y simultáneamente leer muchas obras de teatro, para encontrar las que trataran temas relacionados con nuestra realidad. P. A. siempre enseñó que un buen director debe tener diez o quince obras listas para estrenarse (...), así puede decirse que el repertorio de Nuevo Teatro no registra una sola falla, ni aun en los repertorios experimentales para lanzar nuevos directores (ASQUINI P., 2003, p.95).

El director teatral asumía con los actores del Teatro Independiente, un trabajo que extrapolaba los márgenes de la actividad profesional. Tal vez el primer objetivo era la construcción de nuevos ciudadanos, informados, formados, cultos, politizados, sensibles a toda manifestación de arte, pues con ese bagaje se convertían en soldados entrenados para la batalla cultural que quería librar el Movimiento. No se concebía un buen actor, si al mismo tiempo no trabajaba sobre sus propios límites personales, sobre su formación integral, su hedonismo; condición necesaria para transformar las relaciones viciadas que abundaban en los elencos oficiales y comerciales. A partir de allí, el cambio personal podía incidir como factor de cambio social.

La base de este vínculo entre director y actor, desarrolló la *ethopoiésis*, a la que referenciamos, capaz de consolidar desde el autoconocimiento la transformación sujeto-artista, que se orienta en la dirección de un cambio a mayor escala: la utopía del arte como instrumento de transformación social. Esto reforzó un sentido político en el actor, vinculado a su transformación ética: una nueva manera de obrar ante los requerimientos del oficio, del grupo y las exigencias artísticas. Esta ética construyó al sujeto político, cada vez más consciente de su compromiso social, ayudado por la fuerza de la palabra: conceptos y preceptos que obraban de cimiento y que se reactualizaban con la conducción atenta del director.

Foucault nos recuerda que en Platón, lo catárquico y lo político no se diferencian ya que es indispensable, para el que gobierna, que antes haya podido gobernarse a sí mismo¹⁶; o sea, conocerse a sí mismo para poder conducir a los otros. No se puede manejar el Estado, según el pensamiento clásico griego, sin que el monarca haya realizado un trabajo de autocontrol de sus propias pasiones. En el caso del actor de Teatro Independiente, el conocimiento de sí creó puentes para el conocimiento técnico y operativo, pues la búsqueda de una actitud verdadera está emparentada con un acto de sensibilidad y comprensión de las condiciones humanas. Estas se llevan a escena, son parte de la ficción y producen la reacomodación de las propias percepciones. Este movimiento de la consciencia conlleva un conocimiento social, de los conflictos humanos, de las crisis, de las relaciones etc. En este sentido, la búsqueda de verdad en la composición del personaje, ideal un tanto impreciso antes de la llegada del “Método”, apunta también a una comprensión sensible del otro, y al uso de la mimesis como herramienta de creación.

El uso igualitario de la palabra, el arte de la conversación y el sentido de ciudadanía, basado en el derecho a hacer escuchar la opinión, no deja de mostrar semejanzas con la Polis griega. Esta significó la preeminencia de la palabra como uno de los mecanismos más importantes en la estructura del poder, pues se erigió como instrumento de debate público y herramienta de persuasión. Al ser la palabra en el mundo griego un derecho de “todos”, se perfeccionó su uso mediante el auxilio de la lógica argumentativa. Los asuntos eran puestos en discusión pública, mediante debates al final del cual vencía el más convincente: ejercicio de elocuencia a través de la lógica del discurso.

El desarrollo de las relaciones dialógicas en el Teatro Independiente, construyó la base para la conformación de los procedimientos creativos y de gestión y produjo desplazamiento en las formas de organización de poder de las viejas estructuras teatrales, lo que permitió a todos sus componentes equidad de funciones. Sobre este estado de igualdad, la problematización de los diferentes aspectos, a través del debate público significó, ante todo, una metodología de esclarecimiento.

¹⁶ Platón: El Alcibíades

Por otro lado, la implementación de debates públicos después de cada representación, la búsqueda de canales de comunicación directa con su gente, la necesidad de acercar el teatro a los estratos populares de la sociedad, el esfuerzo por acceder a la crítica especializada, produjeron acciones claramente pedagógicas y la construcción de una verdadera escuela para espectadores, actores y directores, como lo fue el ciclo denominado Teatro Polémico que organizaba Teatro del Pueblo.

El teatro polémico iniciado por el Teatro del Pueblo, tuvo insospechada repercusión en un sector cada vez más vasto del público metropolitano. Terminada la función, el director del teatro, se situaba en el escenario, y sentado desde una mesita, dirigía el debate. Cada espectador que deseaba opinar o preguntar acerca de la obra, podía hacerlo con sólo solicitar la palabra. Barletta en estas cuestiones mostraba gran tacto. Levantaba estimulando el tono de la discusión o apaciguaba a los espectadores cuando el calor de la polémica iba tomando exagerado vigor. La tranquilidad un poco medrosa de los primeros debates, pronto fue superada y el público comenzó a opinar sin temor alguno a la posible crítica adversa. Se discutía sobre el argumento de la obra, sobre su interpretación, sobre el sentido direccional, en fin, sobre cualquier aspecto relacionado con el montaje. (MARIAL J. 1955, p. 209)

Esta valiente experiencia que se repetía de manera sistemática los días viernes con espectáculos de un acto, comenzaba a las 19 y terminaba, muchas veces, después de las 24. Sostenía una acción pedagógica en múltiples direcciones, que propiciaba el desmontaje analítico del trabajo, al ser sometido a la crítica de todos. Nuevamente la acción igualitaria de la palabra, defendiendo los procedimientos des-jerarquizados y de libre expresión: no importaba la opinión del crítico o el especialista únicamente. Entre los espectadores podían escucharse opiniones formadas o ingenuas. Lo importante era poner en el mismo espacio convivial la diversidad de miradas y multiplicar las interpretaciones posibles sobre el hecho escénico como una forma de autosuperación. El actor, interpelado por su público, entregaba su trabajo al cruce de opiniones y al juego de argumentaciones esclarecedoras que podían influir en el trabajo, en un circuito de construcción permanente y agudización del sentido crítico.

El compromiso ético pedido al actor para su transformación personal y profesional construía códigos que guiaban, como los pilares de una micro sociedad, al Teatro Independiente. Pero esta reconstrucción de sí mismos se diluía si no se asumía el ideal político de transformación social. A la búsqueda catártica y necesaria para el crecimiento personal y profesional se sumaba una fuerte vocación de igualdad social, donde la consciencia de ciudadano jugaba un rol importante. El

camino hacia la utopía del Teatro Independiente lleva, a partir de los principios enunciados, a un trabajo austero y disciplinado.

Ellos enunciaban: independientes del pensamiento y modo de ser mercantilista, independientes de los intereses mezquinos. Pero la fuerza de toda gesta por la independencia, radica en la condición de libertad buscada. La búsqueda de formas de libertad, el camino hacia la autonomía creativa, es también el encuentro de modos de ser, de una ética de comportamiento, como una manera crítica, reflexiva, de asumir la libertad. O dicho de otro modo, una forma de poner en juego prácticas de libertad. No ser esclavos, ni de otros hombres, ni de los gobiernos, ni de las propias pasiones, implicó un necesario cuidado de sí para el mundo greco – latino. No ser esclavos de la falta de rigor, o de intereses particulares que pueden estar del lado de un productor, un director o un actor divo, implicó para el Teatro Independiente la construcción de un comportamiento ético como un modo de ejercer, en el arte, prácticas de libertad, donde el deseo supera la obligación, en un juego de responsabilidades y socializaciones constantes.

El trabajo del actor y de cada miembro sobre su persona, ahogando el ego en función de las necesidades reales del espectáculo -como lo marca la “declaración de principios”- opera como dictado ético y nace del reconocimiento de las limitaciones: un teatro con poco presupuesto tendrá que batallar con otras armas para defender su arte. Este motor moviliza reglas, códigos, acuerdos, con el fin de acercarlo al ideal de artista y al mismo tiempo -y por esa operación de continua purificación (catarsis)- a ser un ciudadano comprometido. La búsqueda de ciudadanía es, simbólicamente, construcción de territorialidad, que lo constituye, al recomponer su identidad y ubicarse dentro de las fronteras de un lugar que lo acoge plenamente: su grupo. El actor del Teatro Independiente al ser ciudadano de esa patria que es su grupo, al compartir territorio con sus colegas, escucha y da su palabra, condiciones necesarias para la parrêsis.

II.I.II La parrésia como estado de ciudadanía. La constitución del territorio en el Teatro Independiente y el modelo relacional como herramienta de trabajo.

En una entrevista a Héctor Marcaida, actor de Nuestro Teatro y del Teatro Estable de la Provincia, realizada el 03 de marzo de 2017, junto a Alberto Díaz y Rosita Ávila en casa de la actriz, expresa:

Nuestro Teatro era una gran familia, Oscar y la Rosa para mí no eran extraños, era distinto al Estable porque allá había actores que uno miraba de afuera y ellos ya tenían su experiencia; acá no, esto era una familia, y Oscar era un tipo muy tierno... era un tipo muy tierno, a mí me llevó de diez; yo íntimamente agradecido, esto era para mí una casa, mi casa. Éramos todos amigos acá, verdaderos amigos. No había celos profesionales, que yo soy mejor que vos, nada, nada de eso; ni plata de por medio, nada. Con Oscar se ensayaba, se llamaba al ensayo a las nueve y si llegabas nueve y cinco te daban una flor de puteada. Tenías que estar nueve menos diez para comenzar el ensayo. Te lo digo porque en estas dos últimas obras que hice no ensayé nada; entré a escena con muy poquito ensayo y uno necesita del ensayo, la clave de cualquier obra es el ensayo. (MARCAIDA Héctor. Entrevista inédita. 03/ 03/17)

A partir de las declaraciones anteriores desentrañaré algunos aspectos del funcionamiento del Teatro Independiente del año 1967 en Tucumán, que constituye un modelo con rasgos similares a los de otras compañías del resto del país que configuraron el Movimiento. Por un lado es notoria la construcción de doble vía como confluencia de opuestos: disciplina y hermandad, rigor y comprensión, familiaridad y responsabilidad. El actor expresa su impresión de estar en una familia, en oposición clara a las instituciones que se distancian del sujeto para establecer vínculos laborales con diferencias jerárquicas entre sus miembros. Sin embargo, esa sensación de familiaridad, afecto, comprensión y cuidado, presentes en el Teatro Independiente, que lo hacen sentir “como en su casa”, no implica una disminución de responsabilidades, todo lo contrario; el brazo afectuoso y maternal que contiene, también es severo a la hora de fijar postura sobre pautas laborales. Si el grupo es la familia, el ensayo, como lugar de ejecución de la tarea creativa, constituye un afluyente de fuerzas donde se pone en juego el rigor para la conformación de la materia artística.

El ensayo, no puede mancillarse ni con cinco minutos de retraso. Es un espacio de prueba y producción que se construye a partir del cuidado de las relaciones con sus pares, por lo que una mínima tardanza, que le quite el sentido al esfuerzo de otro compañero por sostener los rituales colectivos, es puesto en

evidencia por el líder, que reprende aunque en otras ocasiones abraza cariñosamente.

El concepto de severidad no se opone, en la práctica del Teatro Independiente, a la amistad, a la confianza, a la búsqueda del par. La condición productiva que se gesta en las relaciones, está atravesada por esa doble característica constituida por el afecto y el rigor; la autoconciencia de la disciplina, también representa un modelo importante en la forma antigua-clásica de construcción de conocimiento y trabajo sobre sí y tenía su mayor exponente en esa cultura a partir de la relación maestro – alumno:

Plutarco tiene también al respecto un texto que es claro y donde dice, a propósito de lo que caracteriza la *parrêsía* del amigo verdadero: esta *parrêsía* utiliza el *metrón*, la medida, el *kairós*, la ocasión, *sugkrasis*, la mezcla la dulcificación, la mezcla que permite la dulcificación. (FOUCAULT en ÁLVAREZ YÁGÜEZ ed., 2015, p. 261)

El concepto de parrêsía, que es estudiado por Foucault¹⁷ etimológicamente significa decirlo todo. Y aunque el término fue teniendo reversibilidad entre la práctica filosófica de la época clásica y el cristianismo ya que la obligación de *decirlo todo*, fue pasando del maestro, en la antigüedad clásica, al discípulo en la práctica confesional cristiana, implica una condición de base: la relación entre sujetos; uno, poseedor de la palabra, de parrêsía y el otro, con la necesidad de escuchar abiertamente. Esta condición basada en saber decir y saber escuchar, es importante en la potencia que despliegan los discursos, que, para tener un efecto de transformación interna, precisan ciertas condiciones.

De este modo, la práctica de la parrêsía, implica un ejercicio relacional basado en el conocimiento del propio sujeto y despliega, para su concretización, una serie de técnicas, formas y conceptos, principios teóricos y preceptos prácticos, por medio de los cuales se es llevado, conducido, guiado en el camino hacia la dilucidación de los mecanismos de autoconocimiento. Estos procedimientos, para la filosofía antigua, eran necesarios para ser parte responsable de una sociedad, gobernarse o gobernar.

¹⁷ Textos agrupados por Jorge Álvarez Yágüez, en el libro Michel Foucault La Ética del Pensamiento. Para una crítica de lo que somos. Capítulo 12.

Transfiriendo, la función del maestro, del director, del líder, es relevante en la construcción de autoconocimiento y conocimiento técnico actoral. Por lo tanto, aunque estemos hablando de un trabajo técnico artístico específico, las condiciones especiales de respeto, afectividad y hermandad, marcaron un modo de funcionamiento en la práctica teatral independiente que presenta semejanzas posibles de comparar con la práctica filosófica antigua, que no sólo constituía una entelequia racional de comprensión, sino un conjunto de procedimientos prácticos que se activaban en el camino de la autosuperación.

Desde el punto de vista político, tener parrêsía significaba tener ciudadanía. Sólo el extranjero estaba impedido de hablar. Por eso, para el pensamiento griego, no tener patria es un gran mal, puesto que a esta situación se le aumenta otra pesada carga: la imposibilidad de expresar el pensamiento. Los textos antiguos presentan también a la parrêsía como un atributo que los buenos gobernantes otorgan a los ciudadanos. Un tirano no otorga espacios de libertad. No permite a sus consejeros que puedan dar consejos prudentes, si éstos muestran una faceta negativa que el soberano no quiere oír. El tirano sólo permite la adulación, que se opone, en su función, a la parrêsía, ya que el adulator expresa lo que el otro quiere oír y no lo que debe oír.

En éste sentido, el teatro comercial, que permitió el fortalecimiento por oposición del Teatro Independiente, estructura su funcionamiento hasta el día de hoy mediante mecanismos de adulación: la exacerbación de las virtudes y la insuficiencia de parámetros de análisis que impidan la devoción y circulación de un público masivo. Esta estrategia de alienación a la que el Teatro Independiente se opuso en sus principios fundacionales, está amparada por cierta crítica periodística (aduladores) y en la actualidad funciona con la articulación de los medios, que actúan en connivencia absoluta para el mantenimiento del sistema: adulación-devoción – entronización – consumo.

Foucault en los textos dedicados a la Hermenéutica del sujeto y en especial al concepto de parrêsía, deja establecido dos pares de términos que se regulan mediante mecanismos de oposición y complementariedad: parrêsía y adulación, cólera y clemencia. La articulación de estos términos nos muestra un entrecruzamiento significativo entre ética, libertad, poder y conocimiento. Tal vez,

estos elementos están presentes en los procesos artísticos y comunicacionales y merecen ser analizados para comprender, en este caso, su manera de operar en los procesos artísticos dentro de los colectivos estudiados.

La cólera, nos dice Foucault, es para la ética antigua, no sólo el arrebató de una persona contra otra, sino el arrebató de quien ostenta mayor poder y que tiene la posibilidad de ejercerlo por sobre los límites razonables o moralmente aceptables. De ahí que la adulación sea la actitud inversa, es decir: el comportamiento del más débil, dedicado a atraer la benevolencia del más fuerte. Por eso la clemencia combate y se opone a la cólera, ya que contrarresta el desborde del poderoso. La parrésia combate la adulación, ya que despliega un juego de palabras en libertad absoluta de expresión, la obligación de decir y los modos como serán enunciadas las palabras del parresiasta; pero también el deseo de escuchar, sabiendo que lo que se dice no construye hipócritamente la imagen del que escucha, sino que detenta un grado de verdad, que permitirá un desplazamiento de las zonas de comodidad, un esclarecimiento de los límites, para un ejercicio continuo de autoconsciencia y trabajo sobre la persona.

La construcción de conocimiento en el mundo antiguo, es dual, relacional, ya que requiere de alguien que esté dispuesto a decir todo sin adular, en un marco de libertad y respeto y otro que esté en condiciones de oír. Por eso, el parresiasta es el amigo, alguien que podrá decir, con libertad de consciencia y sin temores, para ayudar a conocer. Sabe decir, sin la prepotencia de una diatriba y sin los efectismos de la retórica. Sabe decir con afecto y en las circunstancias adecuadas. Ese saber decir, se constituye en una prescripción que también lo asume el parresiasta y al decirlo la redirecciona hacia su propia vida. Así el director redefine su rol en el Teatro Independiente asumiendo la figura del maestro, del guía y los principios de la ética independiente se reactualizan; el director, como el filósofo, dice y deja decir, desarrollando en la conversación un arte y un ejercicio pleno de libertad, ciudadanía y crecimiento. El director crea las condiciones para hacer del ámbito independiente una familia, de las relaciones un vínculo de hermandad y amistad, del trabajo artístico un ideal de autosuperación. El espacio de prueba, donde la interpelación se hace operativa, es el lugar donde la creatividad se ejercita con rigor y disciplina: el ensayo:

En la medida que va avanzando el ensayo te van saliendo los inconvenientes y ahí los vas solucionando. Y analizábamos al autor. Oscar era un tipo muy leído, que conocía muchísimo de teatro; entonces era fácil cuando te explicaba la pieza. No creo que alguna vez haya dicho tomá el libro y mañana haceme esta obra. Yo creo que la tenía bien marcada, se la sabía de memoria a la pieza... no a la pieza, sino al autor de la pieza. (MARCAIDA H. Entrevista inédita 03 /03/17)

La relación director – actor que encaminaba la dialéctica de aprendizaje en el ejercicio del vínculo, no estaba carente de misticismo e idealización donde la imagen de padre, de maestro, era necesaria para la correcta afluencia de energías creativas. En la misma entrevista a Héctor Marcaida, con la que comienza el apartado, el actor cuenta el modo como Guido Parpagnolli induce a Oscar Quiroga al oficio de intérprete. Inicialmente se acerca al grupo como técnico: había venido de la provincia de Jujuy a Tucumán a estudiar ingeniería con el título de Técnico Electricista y al poco tiempo deja esa carrera para ingresar en la Facultad de Filosofía y Letras a la carrera de Licenciatura en Letras. Parpagnolli -dicen- , al escuchar la voz “grave” de Quiroga, le pide que lea unas líneas del personaje de Eric Birling de *“Ha llegado un inspector”*, el texto de Priestley; ese fue su bautismo teatral. Desde entonces y hasta su muerte desarrolló una vasta tarea como actor, director, autor, periodista, docente y gestor cultural.

Quiroga asume la dirección de Nuestro Teatro con el fallecimiento de Guido Parpagnolli en el año 1964 y hasta la desintegración del grupo se hace cargo de la dirección. Fue profesor en la Licenciatura en Teatro de la UNT, Director de Teatro de la Secretaría de Cultura de la Provincia y uno de los autores más reconocidos de la región, con textos que abarcan diferentes periodos estilísticos, con trazos fuertes de identidad popular, político-ideológica y estética.

Sus compañeros lo recuerdan como una persona de gran fruición por la lectura, hecho que se constata en su formación interrumpida en Letras y en su inquietud permanente por el conocimiento de textos dramáticos, autores teatrales y sus incursiones por la poética stanislavskiana y brechtiana que pone a prueba en algunos de sus espectáculos.

Oscar venía acá (se refiere a la casa de Rosita, sede de Nuestro Teatro) y estaba todo el tiempo en la biblioteca. Estaba leyendo, leyendo y leyendo. El traería los libros digo yo. No sé a que hora vendría pero si el ensayo era a las 21 él a las 18 ya se instalaba. Oscar ya había estudiado al autor y a la obra... nosotros haríamos preguntas que surgían en el momento pero lo importante era escucharlo a Oscar, es más, yo creo que en esas

charlas era cuando uno aprendía y subíamos al escenario a ensayar mucho más tranquilos, con las cosas mucho más claras. La charla era fundamental. Cuando uno entendía bien clarito lo que quería, era mucho más fácil responderle allá arriba y Oscar la tenía bien clara en cada puesta. No me acuerdo alguna obra en la que no la haya tenido tan clara...no sé. Oscar la tenía clarita y a veces eran mejores las charlas que el ensayo en sí. La tenía clarísima. (MARCAIDA H. Entrevista Inédita. 03/03/ 17)

La relación director-actor que encaminaba la dialéctica de aprendizaje junto al ejercicio del vínculo, no estaba carente de misticismo e idealización. La imagen de padre, de maestro, era necesaria para la correcta afluencia de energías creativas. El director, en la dinámica relacional del Teatro Independiente, es un iniciado. Tiene, para el grupo, un capital de conocimiento que supo construir, aislándose, separándose, ejercitándose, como lo hizo el mago o el sacerdote en las culturas antiguas. En él descansa una mística que es respetada y asumida por el grupo y que desarrollará efectos prácticos reales cuando direcciona su apreciación sobre los aspectos vinculados al trabajo del actor. El actor encuentra en la voz de su director el espejo que le devuelve el ideal de su personaje y que lo construirá en una dinámica creciente que va de la apreciación a la acción en los ensayos y de la construcción de artista a la de ciudadano.

Esta condición no es usada por el director para el ejercicio verticalista de sus funciones, sino para crear estructuras de circulación de la palabra. La discusión, siempre respeta el esquema de los cuerpos colegiados, donde las ideas se desarrollan, se interpelan, se razonan, se consensúan. El modelo de Consejo, de asamblea es una estructura de circulación libre de la palabra en la que se ejercitó una forma de arte que constituyó un movimiento que consolidó los campos simbólicos de nuestra cultura desde un compromiso ético y responsabilidad compartida.

II.I.III El sueño de la casa propia

El otro aspecto que está presente en la charla del actor entrevistado, es el concepto de teatro como casa, que implica en el análisis algo más que un lugar de afecto y contención. En este caso, la casa también representa un territorio, un lugar simbólico donde la pertenencia está asegurada y con estos derechos también el

derecho a decir, dialogar, aprender, ser libre entre sus márgenes, establecer relaciones productivas.

En todos los derroteros que pueden seguirse desde 1930 de los Teatros Independientes de Argentina, un punto de inflexión en la consolidación del grupo y sus avances tecno-estéticos fue la obtención de lugar propio. El despliegue de múltiples estrategias iban desde la asociación con otros grupos que necesitaban respaldo para llegar a la renta, la negociación con intendencias y secretarías de cultura para la obtención de predios del Estado, hasta la sesión de algunos integrantes de sus espacios particulares. En todos los casos la obtención del espacio propio reorganiza el enorme capital de trabajo disponible que caracterizaba al Teatro Independiente haciendo crecer y definir el proyecto, en su veta artística, de gestión, investigación o formación. La obtención de la sede propia, representa para los colectivos teatrales independientes la redefinición de relaciones y negociaciones laborales y afectivas que direccionó esfuerzos y metas. El predio, que era el lugar de todos, buscado por todos, arreglado y gestionado por todos, permitía la efectiva realización de un cronograma de trabajo organizado, reuniones constantes, debate y era también el campo de batalla creativo en donde se ponían en juego las competencias de cada rol.

Nuestro Teatro, comienza sus actividades en el subsuelo del bar Colón, San Martín 451, donde inicia sus actividades con el nombre de Teatro Independiente El Cardón y en el transcurso de su trayectoria se traslada a Mendoza 720; luego parten a la Sociedad Italiana, la Sociedad Francesa y la Sociedad Sirio Libanesa, hasta que finalmente encuentran su lugar en casa de Rosita Ávila, Entre Ríos 109.

Lo que fue la vieja fábrica, se convirtió en una hermosa sala de teatro: "Nuestro teatro", fundado gracias a una pequeña "trampa" de mis compañeros: Carlos Kirschbun y su novia Viviana Farber [quienes] nos invitaron a tomar un té en su casa y entre gallos y medianoches salió la creación de la sala de "NUESTRO TEATRO", primera sala de teatro independiente de nuestra ciudad. Gracias a un proyecto de mi querido amigo, el Arquitecto Pedro Prioris y a la generosidad de mi madre "la Charo"

"La Novia" estaba deshabitada de galpones hornos, fogones, pailas, dulces...con la parra que al quedar prisionera en el muro oeste de la fábrica, mi abuelo Pedro hizo una ventana al patio para que pudiera respirar la parra y allí creció, que ricas eran las uvas de esa parra!!

Y ahí creció, ahora, una hermosa glicinia, regalada por mi amigo Charo en una gran glorieta de hierro, que también la fabricó mi abuelo Pedro. Esta

enredadera de glicinias cobijó la partida de Oscar Quiroga, despidiéndolo en el lugar que vivían sus sueños.

Esta sala, producto de pasiones aunadas por el oficio, recibió los martillazos, aserradas para armar las tarimas, cansancios de limpiar esa fábrica, de levantar los piletones de granito, sacar el "palo del alfeñique"...

Por fin el 22 de Octubre de 1967 con la bendición de un sacerdote dominico se inauguró la sala la cual le pusimos el nombre de Guido Parpagnolli. (ÁVILA R. – Memorias Inédita).

Rosita no puede desprenderse de las imágenes de su casa, cuando relata los detalles que dieron lugar a la sede definitiva en la que se asentó el grupo. La vieja fábrica de dulces regionales, los objetos cargados de nostalgia y la glicinia del abuelo que cobijó a Oscar Quiroga en su partida final. El hogar como centro, como eje que congrega, como fábrica y como teatro (familia aumentada), que reúne afectos, memoria, sueños y un proyecto que se lleva a cabo en un ambiente de hermandad. Como nos dice Mauricio Tossi¹⁸, cuando Nuestro Teatro inaugura su sala propia, establece una lógica de funcionamiento distinta en la estructuración de un campo teatral específico, marcando éste suceso, junto a otros factores, una nueva etapa productiva.

La búsqueda permanente de lugar propio fue una constante en los diferentes teatro independientes, que produjeron una modificación sustancial de su producción y madurez artística, a partir del arraigo que ofrecía el establecimiento propio. Otro legendario grupo, el Fray Mocho, recuerda de ésta manera su experiencia con el lugar:

(...) El grupo de teatro, además de estudiar tenía toda una estructura orgánica institucional, con una elaborada administración tendiente a desarrollarse como organismo, con talleres, bibliotecas y secretarías. La relación que mantenían los integrantes con el lugar físico donde convivían tantas horas diarias, tenía connotaciones afectivas profundas para muchos de ellos. Era el refugio de aspiraciones personales, de destinos diversos, hermandades espirituales, intercambio intelectual y sentimientos afines, realizaciones, comidas compartidas, y de todas las ambiciones juveniles a que se aspiraba de manera conjunta. (OBARRIO E., 1998, p.13)

Para el legendario grupo hacer teatro en Argentina, en el período histórico que le tocó actuar, donde las compañías no eran subsidiadas por el Estado, los obligó a una definición radical, que marcó una diferencia importante entre este colectivo y los otros elencos independientes: no dividir la tarea profesional entre:

¹⁸ Docente e investigador Tucumano, autor del libro: Poéticas y Formaciones Teatrales En el Noroeste Argentino 1954 -1976.

trabajo rentado ajeno a la actividad artística y teatro. Para ello las opciones con las que contaba el grupo no eran demasiadas. Para poder cumplir los postulados que el movimiento embanderaba, era impostergable la obtención de una sala propia (OBARRIO E., p. 157, 1998). No pretendían producir modificaciones en el rumbo de su política cultural, pero eran conscientes que el ambicioso plan de inserción del grupo en la Argentina “grande”, de formación- profesionalización y de construcción de un teatro nacional, que atendiera a cuestiones descentralizadas del polo porteño, sólo se daría a partir de una sede propia.

Un espacio se constituye en territorio apto para creación de relaciones verdaderas, intensas, vivas, en el que la finalidad artística es uno de los aspectos importantes que procura el colectivo, tanto como la autorrealización profesional que va de la mano de la formación y que implica también, en el caso del Teatro Independiente, un proceso de autotransformación personal. En éste sentido las relaciones eran trabajadas, los códigos de convivencia establecidos y los actores conscientes de las concesiones de sus compañeros, tanto como de las obligaciones y compensaciones a las que estaban obligados para mantener un equilibrio, para conseguir un estado “familiar” y de trabajo responsable.

Ante la pregunta realizada al actor Héctor Marcaida sobre cuál era la diferencia entre trabajar en un elenco oficial como el Teatro Estable y Nuestro Teatro – en la entrevista estuvieron presentes Rosita y Alberto – la actriz se adelanta en la respuesta:

Rosita: Perdón... pero ya te lo ha dicho. Acá era una FA-MI-LIA. Todo el mundo entraba, abría la heladera, conversábamos. Era una familia

Marcaida: Acá entrábamos a una casa. Allá entrabas al teatro.

Rosita: Yo no quiero aseverar mucho, pero creo que la presencia de mi mamá como mujer mayor, además alegre de que estén invadiendo su casa, era muy importante. Era muy respetada. Que no sé si en otros casos se da. (Entrevista inédita. 03 /03/2017)

Resulta significativo en el relato, dos elementos con fuerte contenido simbólico, que construyen la figura del teatro como hogar, como lugar que acoge, que recibe y da ciudadanía: la heladera y la madre. La heladera lugar del alimento, la abre quien tiene pasaporte de entrada, quien pertenece al hogar. La madre, opera en la imagen de Rosita como cumpliendo una función sagrada, siendo una gran matriz que los acoge y los hermana. Ambos elementos son nutrientes: uno otorga lo

que necesita el cuerpo, el otro, alimenta la subjetividad del grupo, los hace sentir dentro de un territorio en el que se pueden sentir seguros.

Los cambios producidos a partir del encuentro de la “casa” como lugar estable, en la que se construía y ponía en funcionamiento el plan de producción y gestión cultural, son significativos, tanto como lo fue la pérdida de ellos. El encuentro de la sede propia desarrolló en los grupos un fuerte sentido de individuación, de definición del “yo” grupal, que se configura con el direccionamiento del plan y la efectiva negociación del tiempo de trabajo.

Y esta construcción de objetividad, definición del perfil y el estilo que conformará su yo grupal no se lleva a cabo de manera introspectiva. El grupo no se recluye en la casa para pensarse y definirse. Desde el lugar privado que lo cobija, se proyecta en la acción y se orienta hacia el exterior. Es un proceso en el que la conformación del hogar, también constituye los roles y las relaciones, potenciando el trabajo puertas afuera, incidiendo en el campo social. Los sujetos que conforman el grupo se proyectan, objetivan su estilo, el “yo grupal” en aquello que desarrollan efectivamente: las actividades y obras que le permiten construirse, no en potencia, sino en acto.

II.I. IV La Experimentación y sus límites en el Teatro Independiente

Es poco frecuente, en los documentos sobre el Teatro Independiente, conocer los detalles acerca de los ejes técnicos sobre los cuales el actor ejercitaba las herramientas de su oficio, aunque es posible rastrear la incorporación a la escena local de algunas teorías proactivas que implicaron movimientos y desarrollos en los procesos creativos. En este sentido, la incorporación del teatro brechtiano y su marco conceptual, el método de las acciones físicas que acicateaba a los teatristas con la aparición de textos de Stanislavski en los años cuarenta y la corriente heredada de Meierhold y Copeau de reactivar la memoria a través de esquemas pre-modernos de actuación, con eje en la improvisación y la creación de tipos físicos como el caso de La Comedia Dell’Arte, muestran la tendencia de una escena independiente con algunos horizontes de búsqueda.

Ya comentamos sobre la incorporación de estos saludables reactivos a la escena local. Sin embargo, la profundidad y sistematicidad con que estos ejes de trabajo se desarrollaron en el Teatro Independiente, es bastante irregular, tomada como plan de trabajo en algunos grupos como el Fray Mocho, o La Máscara, donde la escuela francesa de principios de siglo XX, en el primer caso y la invitación de Hedy Crilla, en el segundo, para poner a prueba lo que se interpretaba de los textos stanislavskianos, propició de caldo de cultivo y experimentación, aunque el desarrollo multidireccional de estos postulados se realizó a través de seminarios y en el marco de algunas escuelas o por procesos de movilidad y encuentro entre grupos.

Uno de los principios determinantes del movimiento independiente fue la creación de un movimiento teatral popular y nacional, que generó en los inicios una cierta desconfianza hacia todo aquello que se presentara con rasgos elitistas, marca que para algunos directores argentinos, portaba la vanguardia europea. Aún así, el segundo artículo del Estatuto del *Teatro del Pueblo* dice:

- a) Experimentar, fomentar y difundir el buen teatro clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, dando preferencia a las obras argentinas para que este arte pueda ser disfrutado por el pueblo en toda su fuerza, pureza y frescura. (MARIAL J., 1955, p. 186)

El doble juego que se proponía: poner al servicio del teatro nacional textos universales pocas veces representados en nuestros teatros y llevarlos a cabo con la rigurosidad que conlleva un proyecto artístico, ubicaba - más allá de las primeras pretensiones de sus mentores - al Teatro Independiente como una expresión de vanguardia nacional.

Aunque no estaban definidos los procedimientos que llevarían a esas expresiones de la literatura dramática al rango de productos artísticos y construidos al margen de los códigos de la alta cultura, se potenciaba una actitud abierta a la experimentación con algunas sanas intuiciones que, en el devenir del Movimiento, fueron creando condiciones particulares: la concepción del teatro como un lenguaje inclusivo, que abría las puertas a representantes de todas las expresiones artísticas. Así dramaturgos y poetas de vanguardia, intelectuales de diferentes áreas, críticos literarios, artistas plásticos, arquitectos, músicos y bailarines, trabajaban junto a actores no profesionales para el goce estético de las clases populares.

Esta situación colocaba al Teatro Independiente frente al concepto de puesta en escena como proyecto artístico unitario, como forma de hacer coincidir a todos los creadores, desarrollando una confluencia de signos, que permita la exposición plena de la idea contenida en el texto dramático. Para Gastón Breyer¹⁹, una obra de arte no es íntegra ni unitaria si se concentra en la sumatoria de lenguajes. Si cada sujeto y función se desarrolla sin un claro patrón de convergencia se produce una sumatoria de lenguajes que no aporta al encuentro de ese “orden superior” buscado. La condición de arte multidisciplinario empieza a constituir para los artistas del Movimiento independiente una complejidad que perjudica si no se trabaja sobre una afinidad de fondo. Dicha afinidad estaba alineada al “Proyecto Escénico” que al mismo tiempo reforzaba las ideas resonantes del texto dramático.

El desarrollo del concepto de unidad reforzó en el Teatro Independiente la función de la dirección escénica, como el rol mediador entre los diferentes agentes y desarrolló una especial alianza con el escenógrafo, que fueron, en su gran mayoría, ocupados por especialistas del espacio: los arquitectos. La presencia de personalidades fuertes en la escena independiente permitió una construcción espacial con “carácter”, que transcendía en muchas propuestas la idea de simple ambientación y clima (MARIAL J. 1955, p. 206).

El trabajo de investigación, en el Teatro Independiente, se topaba con un límite infranqueable: el Texto Dramático. El culto al autor, uno de los paradigmas sobre los que reposa el Movimiento, crea una tensión visible entre un espíritu creativo y artesanal de la escena y el drama escrito, ya que éste opera a modo de Súper Yo Freudiano sobre las libertades expresivas de la materia escénica. En este sentido, el director, sin sus potencialidades creativas autorizadas, debe saber escuchar el texto dramático (ROUBINE, 2003, p.144) constituyéndose así una jerarquía donde el autor ocupa el lugar más destacado de la pirámide. Heredero de una conciencia esencialista, donde la esencia está presente en el discurso del autor hecho drama, el juego del director del Teatro Independiente se desarrolla bajo esa presión existente.

En ese marco de permisos y códigos pre-establecidos, la función del director será hacer funcionar la puesta en escena de caja de resonancia del Texto

¹⁹ Notable escenógrafo argentino, de activa participación en el movimiento independiente.

Dramático, para que se escuchen las vibraciones más secretas de ese texto. Así, el Autor, representado por su obra, se convierte en portador de una “Verdad”, que el director deberá descubrir. Las márgenes de movimiento son múltiples y al mismo tiempo restringidas, dialéctica que constituirá una particularidad en el campo de la artesanía y la experimentación, haciendo de los otros lenguajes signos autónomos, aunque dirigidos al núcleo esencialista sobre el que reposa el discurso textual. Es con el advenimiento de Teatro de Grupo, que bebe sus fuentes de los teatros laboratorios de principio y mediados del siglo XX, cuando la experimentación llevará a las artes escénicas al corrimiento de sus propios límites, consustanciada con las Vanguardias Históricas.

II.II El Teatro de Grupo y la potencia del silencio.

El Teatro de Grupo cobra vida como colectivo de producción durante fines de los ochenta, en Argentina, pero genera procesos de ruptura con el Teatro Independiente, principalmente de orden técnico y estético marcando diferencia en los modelos de actuación y generando principios operativos y técnicos que diseñan una nueva epistemología de la representación. Hoy se denomina Teatro de Grupo o Teatro Independiente de manera indistinta, a un colectivo artístico -quizás por la crisis que atraviesan las dinámicas grupales-, igualando, a partir del espíritu colectivo de ambos, sus puntos de encuentro y desencuentro, lo que no deja de ser confuso ya que ambos construyen y se construyen, desde paradigmas diferentes.

La Ley Nacional de Teatro en Argentina también le da el mismo valor en derecho y denominación a ambos colectivos. Unifica las dos formaciones con la matriz homogeneizadora de lo grupal, borrando, por incluirlos en una misma categoría, sus rasgos diferenciadores. Seguramente esta falta de distinción obedece a la necesidad de amparo igualitario de la Ley a colectivos que en el fondo son autogestivos y que marcaron una cultura de grupo al margen de intereses económicos. Pero cuando hablamos de Teatro de Grupo, estamos más cerca de lo que Eugenio Barba llamó Tercer Teatro, que aunque presente similitudes con el Movimiento Independiente, logró trazar un perfil particular, principalmente a través de la focalización de ciertos principios técnicos en el actor. Esto le permitió

autonomía expresiva mediante la construcción de signos “extra-verbales”, hecho que desarrolló una devoción monástica por los ejercicios, que otorgaban las herramientas para sus objetivos artísticos y estableció condiciones laborales de trabajo.

Los antecedentes del Teatro de Grupo en Argentina, nos vinculan con una forma de producción particular, que acompaña el teatro latinoamericano desde fines de los años 60 y comienzo de los 70, de raíz fuertemente política y con manifiestas intenciones de descolonización dramática. De este modo, Movimientos como el Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva, o el Teatro Independiente mismo, poseen fuertes vínculos con lo que hoy llamamos Teatro de Grupo. Podemos decir, en primera instancia, que estas categorías constituyen una cultura de trabajo diferenciada de las otras formas de producción como los teatros oficiales y comerciales (o individuales) de gestión artística, desde el momento que emprenden una búsqueda de estilo a partir de un compromiso ideológico – político y comunitario donde la dramaturgia, la actuación y la recepción son preocupaciones centrales.

Reflexionar sobre los aspectos en los que defieren estos modos de producción, ayudará a comprender sus características individuales especialmente aquellas vinculadas a su condición ética, como tecno-estética. Comenzar a definir aspectos propios del Teatro de Grupo es resaltar procesos de creación horizontales y colaborativos, tanto como nuevos conceptos de dramaturgia frente a la fragilización del texto dramático; aunque esto no ponga aun en evidencia rasgos distintivos, ya que el Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva no era ajeno a estas prácticas.

Lo que se abre como nueva forma de conocimiento en el Teatro de Grupo es la búsqueda de un cuerpo sígnico, de nuevas construcciones de sentido que, frente a la fragmentación del discurso, no corresponde sólo al intérprete, pero que potencia el desarrollo de una cultura de actor. Es decir, el actor como centro y eje de los procesos creativos y construcción de dramaturgia, hecho que no deja de imprimir huellas en sus construcciones estéticas y procedimientos de adquisición técnica. Al mismo tiempo y como en el Teatro Independiente, pero con grados de intensidad diferentes, el Teatro de Grupo invierte en el desarrollo de la técnica, conectada con procesos internos vinculados a aspectos sensoriales, psicológicos, afectivos,

motores, lo que ya se evidenciaba en la investigación de Stanislavski. O, al decir de Grotowski, la técnica desarrolla la potencialidad de una corriente de impulsos, casi biológica, que surge “dentro de uno” y tiene como fin la realización de una acción precisa (RICHARDS T., 2015, p. 157).

La preparación del universo interno y el desarrollo técnico que vehiculiza su proyección externa implica un camino de silenciamiento del Logos, de los procesos automáticos y lógicos de respuesta que se fijan en la vida. La ruptura con las voces de mando de nuestro cerebro, automatizadas a partir de un cierto sentido de efectividad imperante en nuestra relación con el mundo, va dejando las bases para nuevas resonancias, que subyacen en el interior y que se manifiestan, con la ayuda de la técnica, en el cuerpo del actor.

La investigación de los maestros que dieron paso al Teatro de Grupo como modelo de producción y formación fue acercando a la práctica del actor, técnica e interioridad o desde otro punto de vista, arte y vida. El arte ilumina la vida y la vida, en este juego amoroso, abre nuevas percepciones que serán volcadas en los procesos creativos. El trabajo del actor en el Teatro de Grupo, tomando la herencia stanislavskiana, profundiza el “estado creativo” (Quilici, 2015 p. 76), condición que antecede la composición del personaje, que introduce al actor en un trabajo permanente sobre sus condiciones motoras y sensoriales y favorecerá el encuentro con vibraciones profundas que no se traducirían en signos vivos y calidades de acción bajo una administración efectista del tiempo y de la economía de trabajo.

Si el Teatro Independiente se apuntaló en la palabra, en el texto, en el autor dramático, el Teatro de Grupo se apodera del silencio. Apaga la emisión vocal del discurso y su estructura psicológico racional, sensibilizándose con la acción, el impulso, la reacción y las dinámicas energéticas espaciales. Si los postulados de los maestros de inicio del siglo XX se construyen al lado del texto dramático y los artaudianos, en cambio, proclaman la muerte del autor, la diferencia no es sólo retórica sino operativa, aunque Grotowski admita su sentimiento de proximidad al maestro ruso.

En el libro *O ator- performer e as poéticas de transformação de si*, Cassiano Sydow Quilici reflexiona sobre el prestigio del silencio, a partir de cierta impotencia

del lenguaje y las formas que éste fue tomando en las prácticas teatrales del siglo XX y XXI. Las poéticas del silencio, como manifestación de la cultura, expresan su reacción por el vaciamiento de sentido al que nos impulsa el propio lenguaje, constituyéndose como expresión de protesta ante una condición flagrante de los tiempos que corren: la dificultad de comunicar. (QUILICI C., 2015, p. 51)

El pensamiento de Lyotard²⁰ y su tesis sobre la desaparición en la posmodernidad de las Grandes Narrativas modernas, evidencia también la incapacidad del lenguaje en reunir verdades absolutas o suficientes que den cuenta de valores comunes. En contraposición, la cultura contemporánea, es productora de verdades parciales, cada una de ellas sustentadas en los pequeños círculos en los que se genera. Esta proliferación de asociaciones urbanas es cada vez mayor, multiplicando los subgrupos que se constituyen con reglas propias.

Se crean así universos parciales, solo comprendidos por quienes comparten esa comunidad. De esta manera, la ruptura, la discontinuidad, el vacío, la diferencia, van creando nudos en los que el flujo se interrumpe y la comunicación sólo puede establecerse con quienes se comparten los mismos códigos. Los puntos de vista múltiples son consecuencia de una realidad fragmentada en las que el lenguaje ya no aglutina.

El mismo fenómeno discontinuo se hace presente en las artes contemporáneas, en general, instaurando una nueva percepción del vacío o su manifestación estética. Ahora el vacío es comprendido como una entidad posible, que puede no ser cooptado por el flujo de la continuidad. Discontinuidad y ruptura evidencian la presencia de un espacio que no es controlado por la sucesión continua de causas y efectos, condiciones buscadas y desarrolladas por el orden racional positivista tan vinculado con la revolución industrial y tecnológica.

Existe también una construcción mística del silencio vinculada a una idea de transcendencia que proviene de la religión cristiana y de las filosofías orientales:

A experiência do silêncio tem um lugar central tanto na mística cristã quanto nas tradições orientais (taoistas, budistas, sufis, entre outras). Na chamada teologia negativa do cristianismo, a conquista do silêncio interior atesta o desprendimento do mundo dos sentidos, dos pensamentos e das formas, criando as condições necessárias para uma experiência com o absoluto. (QUILICI C., 2015, p. 52).

²⁰ Lyotard Jean François. La condición posmoderna. Informe sobre el saber.

La reclusión mística, la búsqueda de lo esencial, de una conexión profunda con aquello que nos trasciende, se vincula a la producción de silencio. El silencio como distancia entre las voces cotidianas y aquellas que se hacen oír cuando las primeras se desvanecen. Silencio difícil de encontrar en las conversaciones convertidas en monólogos inconexos. Silencio entendido como nueva categoría: como potencial. No como ausencia, frustración ni represión; silencio como pausa cargada de valor, como un lugar de reconstitución de los flujos. Esta nueva idea del silencio, en una cultura llena de ruidos donde las conversaciones no le dan lugar, es incómoda, difícil de comprender. Sin embargo son fácilmente detectables en las artes: el vaciamiento del lenguaje reivindicó el sentido positivo del silencio en el absurdo de Beckett, la música de John Cage, el teatro de Peter Brook, la danza de Pina Bausch, etc. Allí el silencio está presente dando cuenta de una interfase necesaria para el desarrollo de relaciones más profundas.

La hiperactividad sin pausas y la verbosidad sembraron dudas y jaquearon al lenguaje hablado que ya no representa un medio fiable de comunicación entre sujetos. El trabajo de Stanislavski sobre Chejov también se distingue en la dimensión del silencio: al ser el dramaturgo ruso, uno de los primeros en evidenciar estos vacíos en el que los personajes caen -producto de la crisis del lenguaje- promueve la construcción de un subtexto que dará cuenta de la "otra voz". Las acciones expresan aquello que el actor no dice y que atraviesa al discurso de intenciones ocultas (QUILICI C., 2015, p. 54). De este modo el comportamiento y los gestos son lenguajes, que funcionan como complemento para el espectador: es el discurso reprimido de los personajes, el que subyace, el que no se dice mediante el discurso verbal y que se expresa en la acción. Bajo esta perspectiva puede decirse que las acciones son creadas por el actor para trazar un puente que una la brecha que separa el discurso y su imposibilidad real de comunicarlo todo.

Esta es la base para el desarrollo de una poética del cuerpo que, con diferentes matices, expresa la necesidad de crear nuevos códigos, nuevos signos; jeroglíficos a veces indescifrables, gestos, etc., que evidencian la presencia del vacío, de un espacio clausurado por la palabra y que a través de la creación de lenguajes alternativos, lo hacen evidente. Pero el signo del cuerpo no es subsidiario del sentido. No grafica, no es obvio. El signo, construido por el actor es un lenguaje

en sí mismo, que detona los sentidos o los enriquece y que no confluye en la misma dirección que la palabra.

La racionalidad extrema del lenguaje hablado y su ineficacia para la expresión de ciertas experiencias sensibles, abrieron camino a códigos flexibles, no aferrados a interpretaciones lógicas. Las partituras físicas propuestas por Grotowski y elaboradas a partir de un refinamiento extremo de las percepciones espacio temporales, llevaron al actor a la búsqueda de su propia interioridad.

De la misma manera que Stanislavski buceó en el universo psicofísico, Grotowski allanó el camino hacia la búsqueda del origen de la acción. Origen que denomina impulso y que se localiza en el instante anterior a su despliegue en el espacio. Para Grotowski, las acciones no viven, no son orgánicas si el actor no concientiza el impulso:

(...) los impulsos son algo que empuja desde “dentro” del cuerpo y se extiende hacia la periferia; algo muy sutil, nacido “dentro del cuerpo” y que no procede únicamente del dominio de lo corporal (...) el actor busca una corriente esencial de vida; los impulsos están enraizados *profundamente* (...) y después se extienden hacia fuera. (RICHARDS T., 2015, p. 160)

El camino para comprender el estado del impulso en la composición de la acción es un trayecto hacia la subjetividad del actor, o como lo decía Stanislavski: sobre sí mismo, pues el impulso, o la organicidad constituidas por las leyes de la vida, objetivada en un en un cuerpo habituado a una práctica, culturizado, requiere de la doble vía que comunica interioridad y técnica (RICHARDS T., 2015, p. 157). Esta distinción que trajo de la mano al trabajo laboratorial con la separación entre proceso y resultado, reorganiza el campo disciplinar trazando las características diferenciadoras del Teatro de Grupo.

CAPITULO III

EL ENSAYO Y EL ENTRENAMIENTO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL SABER

III.I Del texto monológico a la práctica dialógica en el Teatro Independiente

El Teatro Independiente se estructura a partir del texto escrito, que instala la presencia de un logos, a través del discurso del autor, que se instala en el proceso de creación y toma cuerpo en el devenir de la obra. Es un decir monológico, un discurso que en su totalidad expresa una sola idea, una única visión de mundo y, que además, representa la voz de su autor. Como lo expresa Mijaíl Bajtín:

Las réplicas de un diálogo dramático no rompen el mundo representado, no le confieren una multiplicidad de planos; por el contrario, para ser auténticamente dramáticos precisan de la unidad monolítica de este mundo. (BAJTÍN M., 2003, p. 31)

El drama, como género en su versión aristotélica, necesita definir una visión del universo y sus tensiones, sobre la cual la acción dramática avanza, en un proceso de absorción paulatina de conflictos que se resuelven finalmente en un planteo monolítico, inexpugnable, que sobresaldrá como discurso hegemónico en la resolución final de todas las fricciones. La estructura polifónica, es decir, aquella que se constituye de voces plurales, no puede aparecer para Bajtín en la estructura dramática convencional. La polifonía articula voces que sostienen cosmovisiones diferentes y pueden convivir en una misma obra a pesar de su oposición ideológica: se construye de sustancias desiguales, que no se anulan, sino que en su diferencia se alimentan y resuenan en una armonía inclusiva, dialógica, mostrando el mundo desde diferentes ángulos y visiones.

En el núcleo mismo del texto dramático, bajo las leyes del drama clásico, las diferentes posiciones dialógicas de los personajes se van fundiendo en el desenlace de la acción dramática. Así, el personaje representativo, el héroe, aquel que carga con la cosmovisión del autor, prevalece sobre las otras visiones planteadas, pero finalmente anuladas en el desenlace de la obra, que no es otra cosa que la disolución de las tensiones. Sin embargo, en el juego de la praxis teatral, la confrontación del personaje como idea fuerza con la corporalidad del actor y el roce del logos, de la idea, con el contexto histórico de la representación, generan

acciones donde la voz dominante se mezcla con las otras voces, de los actores, del director, que la confrontan para discurrir los diferentes planos del discurso. Un texto representado, es una idea puesta a prueba y muchas veces atravesadas por otros interrogantes que cobran presencia en el contexto histórico, los cuerpos y la cultura a la que pertenece el presente de la representación.

El importante sesgo político del Teatro Independiente en Argentina, instaurado en su estructura desde la genealogía del Movimiento, lo fue posicionando como promotor de cambio en el terreno artístico y también en el social, por lo que la estructura monológica del texto se desplegó en fases sucesivas dialógicas, que seguían un itinerario que iba desde el proceso creativo en los ensayos, hasta las charlas “polémicas” con el público y la esperada crítica periodística. El aparato productivo del Teatro Independiente, respetaba, en sus formatos históricos, un ideal igualitario respecto al uso de la palabra y al derecho de opinión, generando un importante sistema de autonomía, inclusión y búsqueda de consenso en la exposición de ideas, en las diferentes etapas de funcionamiento: desde la estructura organizativo, hasta la gestión de proyectos y las metodologías de creación.

Es considerando al Otro en su total autonomía de pensamiento, entendiendo la particularidad del grupo en su condición heterogénea, respetando la idea propia y la propia voz de cada sujeto, que el esquema de obra polifónica de Bajtín se aproxima a esta reflexión, aún habiendo aseverado la condición monológica del drama como género. En este sentido algunos conceptos de la novela polifónica pueden servirnos, no desde lo literario, sino en su vínculo con el aspecto pragmático, la condición sociológica y la performatividad del teatro. Por otro lado, el desarrollo de la grupalidad, la búsqueda de la verdad del personaje y el minucioso descubrimiento de sus planos inacabados (subtextos, no dichos, etc.), instauraron espacios de escritura personal, en la que cada creador, cada sujeto, desarrolla la gestualidad y el entretendido de acciones, silencios, tonos y texturas, que se entrelazan con los discursos lingüísticos produciendo nuevas resonancias semántica.

En la construcción espectacular, la condición monológica del texto dramático entra en crisis, ya que en el acto creativo se relativiza el discurso autoral. Si bien en el Teatro Independiente los discursos no resuenan con la autonomía que alcanzó en

el Teatro de Grupo (por la desarticulación de la lógica dramática), la autoría del actor no puede ser negada, como tampoco la del director ni la de cada uno de los sujetos artísticos. Aun en el grado de extrema fidelidad al discurso del dramaturgo, el contraste del personaje con el cuerpo histórico del actor, las fisuras en la concepción de la puesta como caja de resonancia del texto, los niveles de autonomía en los estilos personales, o la polisemia propia del teatro, van creando nuevas facetas semánticas del objeto, que funcionan como otras voces en el diálogo, que se entrecruzan para una re contextualización de los sentidos, produciendo, en el proceso, relaciones dialógicas.

El Teatro Independiente no puede considerarse polifónico, en la medida en que todo apunte, solamente, a la mejor comprensión del texto del autor, objetivo que mayormente intentó respetar. Esta única actitud invalida, al final, la autonomía de las voces. Una verdadera polifonía sólo puede constituirse a partir de la “muerte del autor” que se dará, en definitiva, con la instauración del paradigma artaudiano. Si hacemos un paralelo con la novela, en la que existen dos estatutos de voces, por un lado la de los personajes y por otro la del autor, en el teatro ambas voces resuenan en los lenguajes plástico visuales, auditivos y actorales pero también en el texto a través del contenido vocal de los actores. En la novela monológica, es éste, el autor real, el que determina el último sentido (Bajtín, 2003, p.10). Pero en el seno de los procesos de creación, en la praxis creadora, el Teatro Independiente será una transición necesaria, donde la discusión sistemática como mecanismo de horizontalidad ejercitará la libertad de las conciencias y creará el terreno para una forma de teatro donde las voces nunca se apaguen ni amilanen frente al discurso hegemónico. Mas allá de la unicidad del discurso de puesta en escena, como caja de resonancia, es imposible separar los rasgos históricos que dan cuenta de nuevos texto que no pueden callarse y de un proceso de trabajo en el que la discusión, la réplica, el consenso y el disenso constituyen sustancialmente su condición creativa.

En el Teatro de Grupo, en cambio, la condición de lenguajes autónomos, ya separados del viejo eje central -por la muerte del autor- sí creará condiciones para la polifonía. Pero sin la incorporación de la voz del Otro en el discurso propio, que marca una tendencia ético-política del diálogo, no habrá en el Teatro de Grupo pluralidad de voces, o construcción dialógica, mas allá de la equidad semántica de

los lenguajes artísticos. Y es ésta actitud ético-política del diálogo, que sí aparece en el Teatro Independiente, como una marca que atravesará los modelos más representativos del movimiento. No todavía en la escena, pero sí, en los procedimientos grupales y en la práctica de los ensayos:

Dostoievski, igual que el Prometeo de Goethe, no crea esclavos carentes de voz propia (como lo hace Zeus), sino personas libres, capaces de enfrentarse a su creador, de no estar de acuerdo con él y hasta de oponérsele. (BAJTÍN, 2003, p. 14)

Esta necesaria fricción entre proyecto artístico y texto de autor instaurado, aunque aún no signifique estar dentro de una condición dialógica plena, es un ejercicio de autonomía y emancipación. Heredero del proyecto cultural de la Ilustración, que implicaba la renuncia a toda tutela, esa libertad no se ejercía sin activar un espíritu crítico y otro constructivo. Después del corte con los mecanismos que no permiten visitar ciertos terrenos, después de estar liberados de las fuerzas hegemónicas, se desarrollan las acciones que permiten fundamentar el ejercicio de la libertad, en el campo del Teatro Independiente, como sucedía también en con Humanismo (Todorov, 2014, p. 10), de cuyo núcleo duro, el Teatro Independiente se nutre.

El concepto de dialogismo que Bajtín conceptualiza en las obras de Dostoievski y le permite el desarrollo de esa magnífica metáfora de “obra polifónica”, condice con éste principio básico que, para Todorov, está en la base de los filósofos de la Ilustración y que pareciera ser de naturaleza contradictoria: *la verdadera autonomía, sólo se consigue en sociedad, mediante el reconocimiento del Otro. No significa autosuficiencia ya que se construye en sociedad* (Todorov, 2014, p.45). El niño despierta al lenguaje porque los demás lo llaman. Todo ser humano adolece insuficiencia congénita. Se completa con el Otro, en interrelación constante.

Rosita sostiene que solo en dos oportunidades tuvo fuertes discusiones con sus personajes. Una de ellas cuando era dirigida por Orestes Caviglia, haciendo “Vestir al desnudo” de Pirandello; no entendía la ingenuidad del personaje de Ercilia Drei, que ella interpretaba, que es atacada de manera abusiva por el resto de los personajes y empujada al suicidio. Cuando le preguntaba al director cómo era posible que el personaje no se diera cuenta de qué estaba sucediendo, éste respondía: “vaya al escenario y hágalo” (GÓMEZ M., 2012, p.24)

En el texto citado la voz del actor no se alinea con la voz del autor, produciendo incomodidad en el espacio común que les toca compartir: el personaje.

En este caso, la disidencia de Rosita con la conducta de su personaje, que se dirime con el mandato un tanto autoritario de su director de ocasión, está dejando en evidencia dos zonas poseedoras de discursos, ideologías e historias: la del actor y la del autor. Es en este terreno donde la condición performativa del teatro hará prevalecer los mecanismos conscientes e inconscientes, la evidencia de un gesto, lo que puede manejarse y lo que no, ambos se expresan, a pesar de la obstinada tesitura de ponerse en el lugar del autor.

El actor del Teatro brechtiano se observa a sí mismo como actor y, por tanto, es capaz de desdoblarse entre ciudadano e intérprete. Su mirada política, critica su acción mimética y fuerza al espectador a observarse a sí mismo como espectador. Esta, al menos, es la teoría. (SANCHEZ, J. 2007, p. 11)

La práctica grupal en el Teatro Independiente concibe al Otro como igual, como ser autónomo con construcción ideológica y visión crítica del mundo y del teatro. En este sentido la autonomía discursiva también puede darse entre actor y personaje como explicita el discurso brechtiano. El desarrollo del diálogo inscripto en la matriz de los ensayos, es un estimulante de cooperación horizontal y discusión igualitaria, que no implica igualdad de saberes y experiencias. Esto abre el juego para el intercambio dialógico en el que cada discurso resuena libre, en una confrontación de ideas que no se disuelven entre sí, ni son devoradas por el discurso hegemónico. Aún con el texto presente, fuerte mandato patriarcal que lo muestra al Autor como indiscutible y monológico, los personajes abren sus pliegues en las posibilidades del cuerpo vivo de los actores, de su voz, su subjetividad, previamente analizado por la visión crítica del director que no puede dejar de dialogar con la contundencia histórica y humana de uno de los objetos que conforman su arte: la presencia histórica de todos los materiales vivos y objetuales con los que trabaja.

El ensayo, que se estructura con una visión de mundo: la del texto y el autor, contrasta o ilumina la realidad histórica del ámbito donde se realizará la representación, que está atravesada por las voces y opiniones de los diferentes sujetos de la acción: la del director, la de los actores y finalmente, la del público a la que va dirigido. El desarrollo estético del espectáculo, dependerá en alto grado del modelo que sostiene el Teatro Independiente, vinculado a la verosimilitud y organicidad del personaje que no sólo se construye en la multiplicidad de signos de

la escena. También el personaje representado por el actor es parte de un discurso que se modeló en los ensayos, en base a discusión y prueba. Esa discusión parte de una confrontación crítica de ideas que no se obturan entre sí. Demasiada crítica, mata a la crítica (TODOROV, 2014, p. 53). En el ensayo, la contraposición de ideas es la base para volver extraño el objeto y reconstruir; metodología que se sustenta y posibilita a partir de la figura del director como catalizador, que se lleva a cabo desde una actitud de respeto, reconocimiento ético y profesional, incuestionable. El diálogo entre pares no imposibilita el encuentro simbólico con el maestro, en vínculo armónico con su discípulo, que en la antigüedad conformó la relación necesaria para el conocimiento de la verdad y de sí mismo.

Esta estructura en la que el director ocupa simbólicamente el lugar de maestro y los actores, con menor experiencia en las lides del arte, las de discípulos, lejos de conformar una comunidad jerarquizada, desarrolla una forma de acercamiento al texto y los personajes a través del ejercicio dialógico. Esta práctica va conformando una metodología donde el discurso se expresa y se sostiene, manifiesta el logos y prescribe acciones que marcan obligaciones y límites, construye el ideario que funcionará como armadura de lucha para sostener un modelo de arte y de funcionamiento grupal. Director y actores, junto a todos los sujetos que conforman el grupo, van constituyendo un entramado relacional en el que prima la libertad de los miembros para construir identidad. Si el entramado de voces particulares está presente en la construcción escénica, es decir una actitud polifónica que respete el punto de vista de cada sujeto, eso se debe, entre otras cosas al desarrollo del vínculo, estimulado desde el rol del líder o del maestro.

III.I.I La práctica de sí y el conocimiento por el Otro: la construcción del saber colectivo.

La práctica del ensayo en el Teatro Independiente no era el único motivo de encuentro del grupo. Diferentes instancias de organización demandaban reuniones frecuentes y dependía de la intensidad del proyecto, la frecuencia y seriedad de las mismas. Aspectos vinculados a la formación, la recaudación de fondos, la organización del material, las relaciones interinstitucionales, etc. constituían

instancias necesarias par el funcionamiento orgánico y entre ellos, el ensayo, era un aspecto más a tener en cuenta, ritualizado y valorado en la justa medida, ya que marcaba el grado de preparación para la instancia artística. De este modo, el trabajo del actor en el ensayo significaba su trayecto hacia el personaje que le tocaba interpretar, pero, al mismo tiempo, el esclarecimiento paulatino de las condiciones en las que éste se debía configurar. Y en ese camino de construcción, desde el actor a la instancia ficcional del personaje, se mixturán las condiciones y presupuestos que le dan coherencia y lógica sistémica, es decir, que lo integran a un plan general. En este proceso de construcción y esclarecimiento se activan preguntas que lo instigan e ideas que se discuten y se plasman en interrelación continua con el punto de vista del otro. El director juega un rol importante en el ensayo, al confiar en el actor las expectativas de un plan y trabajar con éste en el camino hacia el encuentro de las condiciones, donde lo personal, entra en sintonía con los conceptos e ideas que lo interpelan que deberá procesar.

Si bien las diferentes instancias de discusión que se generan como modo operativo en el Teatro Independiente estimula la libre expresión y la democratización de las relaciones, es innegable el peso simbólico que el director detenta dentro del colectivo y su influencia en el desarrollo de los procesos creativos y de aprendizaje técnico. Es este peso simbólico, el que otorga a su palabra un estatuto dinámico en la interacción con sus actores.

Sólo excepcionalmente –es decir, en las situaciones abstractas y artificiales de la experimentación– los intercambios simbólicos se reducen a relaciones de pura comunicación en las que el contenido informativo del mensaje absorbe el contenido de la comunicación. El poder de las palabras no es sino el poder delegado del portavoz, y sus palabras –es decir, indisociablemente la materia de su discurso y su forma de hablar– son como máximo un testimonio más de la garantía de delegación de que está investido. (BOURDIEU P., 2014 p. 87.)

Como sostiene Bourdieu, la eficacia del discurso, el poder de la palabra, no radica en el contenido lingüístico, sino en la representación, en la delegación de autoridad que una institución otorga a un orador. A lo sumo, el lenguaje se limita a representar esa autoridad, a manifestarla, simbolizarla (BOURDIEU, 2014 p.87). Para Bourdieu existe una retórica, que es sostenida por los portavoces institucionales, es decir el habla oficial del portavoz autorizado, que se expresa de manera solemne, con una autoridad, que tiene los mismos límites que la delegación

de la institución. Si hay enunciados que sólo describen y otros que “generan acciones”, es porque estos últimos no representan al portavoz, sino porque detenta el capital simbólico del grupo que le ha otorgado autoridad. Así, y continuando con las reflexiones de Bourdieu, el pensador francés sostiene que un enunciado performativo está destinado al fracaso, toda vez que es pronunciado por alguien a quien no se le ha otorgado poder. De este modo, los discursos performativos, el diálogo en el que la palabra construye acciones, se conforma de una serie de condiciones que no se vinculan solamente al contenido lingüístico. Mas aún, ese contenido puede no ser del todo comprendido y aún así el discurso performativo tiene efectividad, ya que se constituye desde el reconocimiento de autoridad. Esas condiciones se vinculan a las características del discurso, la competencia del hablante y el reconocimiento que quien habla lo hace en representación de una grupalidad.

El director, en el Teatro Independiente desarrolla una función pedagógica y artística, basada en el efecto mágico de la delegación de autoridad, que también es parte de los rituales sociales. El conjunto de símbolos que constituye una liturgia y el aspecto formal de algunos discursos políticos o religiosos, reside en el reconocimiento, por parte de los oyentes de elementos que dan garantía de que quien habla, lo hace en representación de una institución que lo trasciende. La práctica de los ensayos y los elementos vinculares entre director y actores desarrollan una ritualización que constituye los códigos grupales, sobre el que actuará la palabra del director, con sus efectos mágicos. Sobre su persona recae la representación de la cultura grupal y su palabra, más allá de los contenidos, son la base para la acción creativa y pedagógica, tan potente como la relación discípulo – maestro de la filosofía clásica.

En la antigüedad clásica, la función del filósofo fue acercar a las personas al conocimiento de sí mismo, precepto inscripto en el templo de Delfos, que se vincula de manera directa con un principio activo en los individuos que lo asumen: la inquietud de sí (FOUCAULT, 2014, p. 14). Este par dinámico (conocimiento de sí e inquietud de sí) apela al logos y a las conductas de quienes lo asumen, y constituyó el basamento de la filosofía antigua que, mediante la interpelación y el diálogo, reposiciona la jerarquía de valores, lo que no solo actúa en el plano de la

consciencia, sino que cobra visibilidad en nuestros comportamientos, en la constitución del *ethos*. En *La Apología de Sócrates*, el filósofo aclara su función ética dentro del Estado:

Cuando mis hijos sean mayores, os suplico los hostiguéis, los atormentéis, como yo os he atormentado á vosotros, si veis que prefieren las riquezas á la virtud, y que se creen algo cuando no son nada; no dejéis de sacarlos á la vergüenza, si no se aplican á lo que deben aplicarse, y creen ser lo que no son; porque así es como yo he obrado con vosotros. (PLATÓN, 1871 tomo 1, p. 86)

De allí, la comparación del filósofo con el tábano, con el insecto que pica y hace correr y agitarse desesperadamente, pero que no se queda sólo en la instancia de provocación. La dimensión propedéutica del diálogo -que en los períodos que ocupa la filosofía platónica, pero también la pitagórica, epicúrea, cínica o estoica, se establece a partir de una relación especial entre discípulo y maestro- conlleva un equilibrio de tensiones necesarios para construir el vínculo, mediante el ejercicio del rigor y la paciencia, la exigencia y la comprensión.

Así el maestro comienza sacudiendo al discípulo: lo desestabiliza, durante la conversación, modifica su percepción sobre el tema y lo hace comprender que el conocimiento no llega a quien está expuesto abiertamente a las inclemencias del *pathos*. Frente a este primer reconocimiento: saber que no sabe, el discípulo descubre que puede ser inducido mediante técnicas concretas, a saber que sí sabe (Platón, ver Alcibíades). Y para este acto de iluminación, de toma de consciencia, necesita del Otro, de su maestro, que tenderá su mano como acto de salvataje para servir de guía en ese ejercicio de auto constitución.

El individuo, sin un guía, está para los antiguos a merced de todos los vientos, abierto al mundo externo, es decir, que deja entrar en su mente, todas las representaciones que ese mundo exterior puede ofrecerle, incentivando pasiones que lo conducen por cortos intervalos a diferentes rumbos. Quien no tiene dominio sobre sí, responde como quien se encuentra perdido, sin vislumbrar ninguna orientación. No sabe donde ir, donde dirigir su vida, ya que cada estímulo activa una posibilidad distinta en el yo, que opera como un barco sin timón y cada ráfaga lo sacude sin que su voluntad haya discernido sobre la dirección a seguir. Ese estado opuesto a la inquietud de sí y que Séneca denomina *stultitia*, estado de agitación e irresolución, está en una geografía sin barreras de contención, abierto al mundo y

penetra en el espíritu mezclándose con sus deseos, pasiones, ilusiones, hábitos mentales, sin poder realizar una discriminación entre el contenido de esas representaciones y los elementos subjetivos que se mezclan en ella (FOUCAULT, 2014).

La práctica de sí, abandonaba el encuadre elitista de una clase dirigente que necesitaba formarse, autogobernarse para poder gobernar y pasó a ser una exigencia que recorría la vida de las personas más allá de su condición social. Quien se ocupaba de sí, desarrollaba una actitud crítica y un fortalecimiento de la voluntad a través de toda una tecnología de ejercicios y prácticas, por lo que el eje de esta transformación ontológica no se enclava en una teoría, en la introyección de conceptos, sino en la construcción ética del sujeto, hecho que claramente no excluye la formación.

Así, el desarrollo de una cultura de sí en sus períodos de florecimiento implicaban una idea central: “la ignorancia no puede ser por sí misma operadora de saber” (FOUCAULT, 2014, p.133). Esto supone la presencia del Otro; la Otridad, representada en la figura del maestro, que puede establecer una relación vincular personal, o encontrarse en una secta (pitagóricos) o comunidad cerrada, donde el aprendizaje se ve atravesado necesariamente por variables de grupalidad. Con esta práctica colectiva, el sujeto asume la imposibilidad de operar solo su propia transformación por lo que se inscribe la necesidad del maestro como compañero de ruta.

El Teatro Independiente en Argentina, como ya lo expresamos, surge de una utopía: un arte puro que funcionara como instrumento de transformación social. Entre sus metas está ser una herramienta de cambio de las condiciones desiguales, hacia otras en las que todos deberíamos ser sujetos de derecho, tener acceso a la cultura, al trabajo digno, a una identidad de nación, a valores universales y locales. Un arte que permita el rescate de culturas y memorias de las múltiples naciones existentes en nuestros territorios. En definitiva, la instauración de la justicia, la tolerancia, la igualdad, como condición de verdad incuestionable, permeando las relaciones sociales, los vínculos laborales, las instituciones, el deseo y las proyecciones de sus ciudadanos, más allá de la función y el lugar de clase que le toca ocupar.

Así el Teatro Independiente crece con una misión política que nunca abandona y construye un modelo de funcionamiento sobre los ideales comunitarios y la lógica de grupo. Su basamento no es individualista, no intenta usar la fuerza de lo grupal para legitimar un guía, un poder hegemónico. Su lógica de funcionamiento es cooperativista y la figura del líder, del director, ocupa el mismo estatus que el maestro en el vínculo pedagógico de la cultura de sí.

III.I.II La ascesis como deconstrucción del ego en el Teatro Independiente.

En una charla con Rosita Ávila, nos cuenta una anécdota que para la actriz, fue una lección a su ego y que más allá del hecho en sí, muestra un modelo del Teatro Independiente semejante a prácticas de autocontrol realizada por los filósofos ascéticos. Después de la visita del *Fray Mocho* a Tucumán, que fuera recibido por Nuestro Teatro, Rosita decide viajar a Buenos Aires para trabajar con el grupo al que consideraba un ejemplo de profesionalismo y rigor en el Teatro Independiente. Lo primero que le pidió Oscar Ferrigno, su director, fue que limpiara los baños del teatro. Ese mismo grupo al que Roberto Espina describe como “pobres y anónimos” en contraposición al modelo “rico y famoso” que impera. Ejemplo que habla de las intenciones por conformar una comunidad de iguales: quien limpia un baño, representa un personaje, da una conferencia o clava un escenario, mantiene, ante el hecho artístico, el mismo nivel de importancia y necesidad recíproca. La desarticulación del ego, que claramente trasciende el “ejemplo del baño” narrado por Rosita, lo coloca al actor frente a un desafío de igualdad de funciones, igualando todas las actividades que conforman el Teatro Independiente a un mismo rango.

El director, componente vital en el amarre ideológico y simbólico del grupo es, en la mayoría de los casos, un hombre de la cultura, proveniente de otros campos disciplinares más que un especialista en las artes escénicas. Visto en las primeras formaciones teatrales como conductor más que como director, por su escaso conocimiento del oficio y de la técnica escénica, entendía sin embargo, la razón urgente del teatro, su función social y la hora que le tocaba vivir (Marial, 1955). Es importante observar que en su vínculo con los actores, el director sostuvo las tres formas de magisterios que constituían el modelo de relación maestro alumno, en las

prácticas de sí, llevadas a cabo en la filosofía antigua y, como veremos, creando el ambiente necesario para el ejercicio del diálogo como instrumento de indagación y conocimiento.

El primero de estos magisterios es el del “EJEMPLO” (Foucault, 2014). En la mayoría de las citas que hemos traído a referencia en páginas anteriores, es notoria la figura paradigmática del director en la representación del grupo. Si nombramos a Barleta, conductor del que todos convienen en llamar el primer Teatro Independiente del país, o a Parpagnolli, director del primer Teatro Independiente de Tucumán, existe en ellos, como en la gran mayoría de los directores del Movimiento en sus primeros treinta años, una posición ética confirmada en sus intervenciones sociales y ocupaciones cívicas, que no están alejadas de los ideales humanitarios que sostienen y expresan en sus propuestas artísticas y modos de vida. Barletta con su campana llamando al ciudadano que pasaba por la vereda de su teatro a ser espectadores, refleja la misma virtud que la de Guido Parpagnolli, enfermo en su habitación, pidiéndole al grupo que le muestre un ensayo de *La Cantante Calva*, espectáculo que no pudo dirigir pero que acompañó y estimuló mientras estuvo vivo.

El segundo magisterio es el de la “COMPETENCIA”, que no sólo se vincula a sus capacidades de conducción de grupo, elaboración y ejecución del proyecto, explicitación de principios artísticos, gestión interna y externa, transmisión de técnicas, archivo, investigación, publicación, etc. sino también al compromiso real manifestado en acciones visibles, a la par de los compañeros artistas y sin ninguna marcación de privilegio. La utopía de sociedad justa se pone en práctica en la micro célula social que conformaba el grupo, siendo el director una pieza clave en la creación de una cultura teatral independiente y hábitos de trabajo, democratizando su funcionamiento, como forma de descentralizar la concentración de poder, pero invistiendo la autoridad que el grupo le otorga como representante del capital cultural que poseen y aspiran.

El tercero de estos magisterios, del que ya nos venimos hablando, es el del “DIÁLOGO”, principio activo que funcionó como práctica y metodología y se inserta en el universo operativo del Teatro Independiente desde diferentes niveles. Uno de ellos es el que plantea el autor con su visión de mundo y el recorte que presenta desde su lenguaje artístico. El proceso de representación propone en primera

instancia un diálogo, es decir, una contraparte al flujo de ese primer logos, que mediante la escucha, la resistencia, el consentimiento y la interpretación elaborará nuevas figuras conceptuales, representaciones simbólicas, que colocarán el primer discurso en instancias de réplicas y reelaboraciones dinámicas.

III.I.III El ensayo como diálogo en el Teatro Independiente

Esta instancia metodológica, de análisis y confrontación de cosmovisiones, que arranca con la lectura de la obra, se circunscribe en un ambiente donde el diálogo, como instancia de organización y toma de decisiones, se encuentra en ejercicio constante. Por otro lado, es también el diálogo, ya en una instancia más elaborada de estudio y reflexión, que opera como creador de unidades dinámicas de sentido, en el clásico trabajo de mesa, metodología sostenidamente llevada a cabo en el Teatro Independiente.

El trabajo de mesa, en el Teatro Independiente, no reemplaza la dinámica del cuerpo, el planteo de improvisaciones y la construcción de material escénico a partir de la acción. Es una instancia paralela que le permite al actor y al director encontrar nuevas interpretaciones del discurso autoral. Para Foucault, el magisterio del diálogo, como los otros, plantean en el vínculo maestro-alumno y me permito trasladar esto al ámbito del Teatro Independiente, a la relación actor-director, la dinámica entre ignorancia y memoria. El método socrático induce al discípulo a darse cuenta que no sabe lo que cree saber y al mismo tiempo que ese saber lo encontrará en sí mismo, en su propia memoria. Una reminiscencia que lo lleva a comprender que es fruto de una experiencia de la que puede beber, bucear, reciclar, pero que hay que reencauzarla, redirigirla. En este sentido, la voz del director y el diálogo en el ensayo modelan acciones, puesto que opera la delegación de un reconocimiento que implica una acción de transformación, como efecto mágico ritualizado.

En el encuentro con el texto, la “mesa” constituye un entrecruzamiento de discursos, que se pondrán en sintonía con el autor a partir de la función del director como mediador e instancia polémica. La acción antagonista del maestro, iniciaba un estado de desasosiego permanente, que debía continuar durante toda la vida como

una forma de desarrollar un arte de la existencia, sacarlo del letargo de la indefinición, encauzando su ethos y su voluntad hacia aquellos aspectos potenciadores que lo confronten con el conocimiento. El diálogo de mesa, potencia la posibilidad de reconocer elementos que están en la subjetividad del actor y que pueden ser recreados, llevados a la escena a partir de un estado de consciencia plena.

La filosofía antigua, helenística y la del siglo I y II de nuestra era se configura no sólo como campo de conocimiento teórico, como reflexión volcada en el sujeto a través del conocimiento de sí, sino como el desarrollo continuo de procedimientos prácticos, ejercicios y acciones que permiten ocuparse de los aspectos esenciales, que acercan a la verdad, al conocimiento. Esta vigilancia permanente que no descansa, que se mantiene alerta en cada etapa de nuestra vida y que propone a la vejez como el momento de gloria en el que el sujeto, lejos de sus obligaciones mundanas, contiene, para los estoicos, todas las condiciones para que sea amo de sí mismo, ya que no se mide a partir de las obligaciones e intereses del mundo.

El estado de vejez, que para los estoicos debía ser una representación que estuviera presente aún en los momentos de mayor producción y juventud, es un estado de tranquilidad y templanza que permite extender la vida como una sola unidad (FOUCAULT, 2014, p.136), no como una sucesión de acontecimientos fragmentados que nos dispersan en el tiempo. Es este estado fragmentado, el de la dispersión, en el que no podemos tener voluntad, no podemos querer libremente. Porque lo que deseamos, lo que queremos con convicción, no puede estar sujeto a las condiciones del momento. Querer libremente es querer siempre, más allá de las adversidades, de las circunstancias. Esta condición de libertad del Teatro Independiente, que se instaura en la palabra como idea y se procesa como acción prescriptiva, en sus ideales escritos y asumidos en sus actas fundacionales, lo fortaleció como movimiento y se llevó a cabo en el reconocimiento del otro .

La palabra del director como modelo, en el Teatro Independiente, no sólo se estableció en el trabajo analítico de mesa, que en la práctica de ensayo desarticula, en algún punto, la mirada monológica del texto. También se extendió al compromiso ideológico escrito como ideales a seguir, y que constituyeron los fundamentos con los que se posicionó contra el teatro comercial y le dieron sentido a la batalla cultural

que libró hasta conseguir leyes que benefician la actividad y posibilitan el fomento de sus diferentes aspectos, aún hasta el día de hoy. No se trata de un contenido retórico entendido como un arte de la persuasión, es decir una *tekhné* que admite la posibilidad de transmitir discursos que no sean verdaderos:

Quintiliano hace la siguiente distinción, y dice: la retórica es sin duda una *tekhné*, y por consiguiente se refiere a la verdad, pero a la verdad tal como es conocida por quien habla, y no a la verdad contenida en el discurso de quien habla. Así, dice, un buen general debe ser capaz de persuadir a sus tropas de que el adversario que van a enfrentar no es serio ni temible, cuando en realidad lo es y mucho. (FOUCAULT, 2014, p. 364)

Los dogmas, los preceptos, los fundamentos escritos, discutidos y aprendidos por todos, a partir de la conceptualización realizada por el director, por el maestro, en el acto fundacional del grupo, se transforman en matrices de conducta porque encarnan para cada uno de sus miembros una manifestación verdadera. Este logos, que se incorpora en el diálogo, en la lectura y la escritura, en la discusión que reactiva la problemática ideológica de base, funciona como una coraza frente a futuros problemas. Reactualizados por quien detenta el reconocimiento simbólico de la comunidad, el director, estos postulados, como su palabra, se convierten en axiomas performativos. Son para el actor como la armadura del guerrero, la preparación para el arte y la vida.

El buen atleta es quien se provee el equipamiento (*paraskeue*), la preparación necesaria, quien tiene en su cuerpo, en su memoria las frases efectivas, los contenidos que escuchó o leyó, las palabras del maestro o aquellas que él rememora y que serán sus instrumentos de defensa. Es logos, fundado en la razón y son al mismo tiempo principios aceptables de comportamiento. (Foucault, 2014, p. 309). El convencimiento de los postulados éticos, desarrolla la estructura necesaria para llevar adelante una acción cultural compleja, voluntaria y sistemática, que tenderá a la profesionalización y a la evolución de los núcleos de formación y producción y que se ejercita en el diálogo, construido en los ensayos y en la cultura de funcionamiento propia del Teatro Independiente .

III.II La condición laboratorial una marca del Teatro de Grupo.

Una buena referencia para comprender el fenómeno de los Teatros Laboratorios y su incidencia posterior en el funcionamiento de los Teatro de Grupo, es el Teatro Arte de Moscú. En su proyecto fundador - que comprendía acciones pedagógicas al lado de las artísticas - necesitó redireccionar el trabajo a través de actividades no vinculadas directamente a la producción de espectáculos que aportarían el salto cualitativo y diferenciador de los modelos tradicionales de producción.

Los diferentes “estudios” que se crearon de manera paralela a la producción de repertorio y que cumplían funciones de investigación y formación, fueron característicos en la gestión Stanislavski-Dánchenko y seguramente un punto de inflexión en los aspectos pedagógicos y técnicos del actor. Aquí comienza a generarse una lenta separación de instancias que antes guardaban correspondencia absoluta: el ensayo y la producción de obras. Y con ello, a producirse transformaciones que generaron condiciones especiales para la sistematización del trabajo del actor, su madurez profesional, creación de metodologías y objetivación de leyes técnicas:

A bem dizer, apesar de os cuidados de que era objeto a qualidade formal da mensagem e mesmo a moldura do veículo, a proposta deste “teatro de arte” não se esgotava de modo algum no esteticismo, que era visto, igualmente, como o anverso de uma via pedagógica para o aperfeiçoamento, moral e cultural do homem. Daí a missão educacional ser colocada como a segunda componente básica da companhia, permeando tanto quanto a artística toda a sua atividade. (GUINSBURG, 1985, p. 41)

El ensayo con funciones similares a la investigación, como lugar de preparación de una partitura que necesita ciertas condiciones para su constitución plena: tiempo, dedicación, experimentación en grupo y la mirada del maestro. Grotowski menciona que para trabajar en nombre de Stanislavski, hay que comenzar por lo mínimo que él pidió: tiempo de ensayo. De lo contrario, sugiere, es mejor remontarse a la metodología de las familias de actores que montaban sus espectáculos en cinco días, tiempo en el que todavía quedan esperanzas de no matar la organicidad; el otro tiempo, donde la vida puede recuperarse, dice, es el dilatado donde los procesos creativos no se fuerzan (GROTOWSKI en RICHARDS T. 2015, p. 187).

Para Grotowski, la constitución del ensayo como eslabón de una cadena en cuyo extremo opuesto puede encontrarse el espectáculo, se modifica cuando la línea directa de acciones no pasa de un extremo al otro, es decir, del ensayo al espectáculo, sino que admite otras posibilidades para el actor: un campo de descubrimientos sobre sí mismo, sobre sus capacidades, sobre sus posibilidades de rebasar sus límites.

El ensayo como campo de prueba, aventura, generador de condiciones especiales, le permitirá al actor la posibilidad de encuentros consigo mismo. Es el momento en el que se materializan los aspectos objetivos del oficio del actor y para Grotowski comienza a gestarse en la práctica stanislavskiana. Grotowski, haciendo referencia al libro de Toporkov: "*Stanislavski en los ensayos*, rescata que las cosas más interesantes ocurrían durante los ensayos de *Tartufo*, cuando el maestro ruso ni siquiera pensaba en hacer un espectáculo público" (GROTOWSKI, en RICHARDS T. 2015, p. 188). Esa lenta separación del espacio de prueba, con el espectáculo finalizado, desarrolla un cambio ontológico en los procesos artísticos de construcción de personajes que se constituye a partir de los "estudios": lugares que funcionaban como verdaderos laboratorios científicos.

La sala de ensayo se torna un laboratorio de experimentación de similares características a los laboratorios de física o de química porque los procesos creativos que se investigan están atravesados por procedimientos del mismo orden: los laboratorios son lugares que mediante instrumentos específicos de medición, precisión, observación, con la ayuda de materiales determinados, elementos reactivos y su poder para los cambios de estado, permite la generación de experiencias que posibilitaran sacar determinadas conclusiones sobre el proceso práctico, tanto como la constatación de leyes, o el arribo a conclusiones, todo esto en la posibilidad de repetición y verificación de resultados o errores.

La característica del laboratorio es su condición experimental. Es esencialmente un lugar de investigación pero también de práctica. En un laboratorio de física, los alumnos pueden mediante el "péndulo balístico" - un instrumento con un bloque sujeto por hilos verticales que permitirá ciertas mediciones a partir del impacto del proyectil en el bloque - por ejemplo, determinar la velocidad del proyectil o la gravedad en base a sus oscilaciones, cruzando ese dato con algunos de la

teoría. Es decir que el laboratorio es un lugar de prueba, de observación, de lances, de encuentro con el error y de nuevos intentos, nuevos experimentos. Este desempeño de acciones fácticas echará luz sobre algún concepto o sobre el comportamiento de los fenómenos, o acercará a ciertas lecturas pretendidas, intuidas, conocidas, que nos dará seguridad para avalar algún dato proveniente de la teoría o refutarla.

En la acción laboratorial se puede comprobar una ley o incorporar un concepto, que al interactuar con una medición surgida del experimento, corroborará algún dato de utilidad. Estos procesos se llevan a cabo mediante la fusión constante con la teoría, es decir, mediante la fusión de elementos concretos y entelequias racionales, que permitirá la relectura de las experiencias o la verificación de los conceptos. En esta doble vía del trabajo de laboratorio pueden llevarse a cabo descubrimientos de orden fáctico-analítico o resultados no esperados que permitan arrancar la próxima prueba a partir de condiciones iniciales diferentes.

El laboratorio también es el lugar de las prácticas, donde se movilizan experiencias programadas para llegar a resultados esperables a través del uso de instrumentos especiales o equipamiento propio, que posibilitará el ejercicio cognitivo, a través del cuerpo del investigador o del alumno, haciendo funcionar no sólo el intelecto, sino también los sentidos, la motricidad fina, la atención. Allí el conocimiento abstracto se concretiza, se observa a través de las reacciones de la materia, cambios que suceden frente a los ojos, reacciones que desprenden olores, temperaturas, sonidos. Es la constatación dinámica del conocimiento por medios sensibles, donde la experiencia pone a prueba al propio cuerpo para verificación de un concepto, mediante hechos concretos y conceptos abstractos. Es la experiencia del conocimiento.

Los teatros laboratorios surgen cuando los ensayos, dejan de ser el lugar privilegiado de producción del espectáculo y se transforman en lugares donde se llevan a cabo actividades similares a la de los laboratorios científicos, es decir, la prueba y la experimentación constante para producir conocimiento, sin el tiempo como factor de coacción sino como aliado. Un conocimiento que se construye en la acción, que se desarrolla en el acto performativo y que requiere del uso del cuerpo y sus facultades, lo que deriva, casi inexorablemente, a una aproximación a los

alquimistas, cuyos experimentos laboratoriales diferían de los otros, considerados científicos, ya que en este último se produce una transmutación del propio investigador:

O alquimista realizava operações, acima de todo, em si próprio em seu laboratório: na sua vida psicofisiológica, nas suas experiências. Ele fazia essas operações com rigor característico de procedimentos científicos e ao mesmo tempo como um artista, a partir de técnicas ginásticas, coreográficas e extáticas. (KOLANKIEWICZ LESZEK em SCHINO M., 2010, p. 33)

De allí, que el conocimiento al que se accede se vincule mucho más con un saber performativo, un saber hacer, una forma de acción, que con un conocimiento lógico racional sin implicancias personales, propia de la revolución cartesiana. La *gnosis*, el conocimiento, para Grotowski, proviene del hacer. Solo una vez experimentado, hecho, puede entenderse. Como en los antiguos, nuevamente, no existe conocimiento sin ascesis, la verdad sólo es accesible mediante acciones concretas ejecutadas sobre uno mismo, prescripciones que transforman al sujeto abriendo su percepción a otros niveles de comprensión.

El modelo platónico se desarrolla de un modo bastante parecido, como lo marca Foucault en su análisis del *Alcibíades*. Alcibíades no sabe que no sabe. Sólo descubre esto a través de la interrogación de Sócrates. Descubre que ignoraba su ignorancia y que para salir de esta situación tiene que ocuparse de sí mismo. El segundo punto es que a partir de esta inquietud de sí, esta necesidad de ocuparse de sí mismo para salir de la ignorancia, es necesario conocerse a sí mismo. Todo lo que genera la inquietud de sí, se vincula al desarrollo del autoconocimiento, capacitación que lo lleva a reconocerse en el espejo del alma, donde para Platón anida el conocimiento. El tercer punto, es la reminiscencia platónica, donde el alma descubre qué es, al recordar lo que vio.

En ese punto de encuentro con la verdad, con el conocimiento, se reúne para Foucault autoconocimiento y conocimiento de la verdad, inquietud de sí y retorno al ser. (FOUCAULT, 2014). El desarrollo del conocimiento práctico que propicia el laboratorio genera conocimiento de si mismo, como los sostienen los grandes maestros al remarcar el trabajo del actor sobre sí mismo, en su doble condición de objeto y sujeto.

Uno de los aspectos más importantes de los ejercicios de entrenamiento para la actriz Iben Nagel Rasmussen, cuando comenzó su trabajo en el Odin, fue que los actores directamente hacían, se ponían en acción, a diferencia de nuestras escuelas, donde siempre se comienza con una explicación. La actriz relata que encontrarse con el silencio era muy seductor. Había que hacer, sin saber porqué. Era un proceso de descubrimientos que partía de la praxis, para llegar a la comprensión. Después de la ejecución del ejercicio venía el momento de saber lo que estaba bien y lo que no, pero había que transitar la experiencia del trabajo, desarrollarlo en el tiempo (RASMUSSEN, 2016).

Las características de los laboratorios teatrales en sus orígenes, implicaba un gasto de energías enorme para el actor que tenía que construir una actitud, desarrollar el rigor del ascetismo escénico, del devenir performativo, que implica, como todas las actividades que requieren dominio técnico del cuerpo, un lento y progresivo trabajo de aculturación. La reflexión de De Marinis sobre Decroux, creador de la mímica corporal, también nos ayuda a comprender los mismos principios: “su objetivo, fue crear un arte del actor, un cuerpo en acción, y sólo se puede llegar a ese fin comenzando por el propio cuerpo” (DE MARINIS, en SCHINO M., 2010, p. 54).

Un arte del actor, implica el completo dominio de las posibilidades corpóreas, un conocimiento exhaustivo de las nuevas condiciones de corporeidad, significación y codificación, según las leyes de su arte, que impedirá -mediante el control consciente de todo el sistema fisiológico- el accidente, el descontrol, el error no forzado. Un arte del actor implicaba, bajo estas condiciones, el dominio absoluto de la voluntad escénica por parte del performer: recomponer el cuerpo para impedir todo automatismo, hecho que sólo puede asegurarse construyendo una serie de condiciones, que las provee el laboratorio.

El laboratorio, contiene los elementos que permiten las condiciones necesarias para realizar las pruebas y construir conocimiento. Estos son de diferentes órdenes, pero, cada uno en particular, y todos en potente alianza, permiten el desarrollo integral del trabajo. Una de esas condiciones es la temporal, que genera una doble acción: el laboratorio es un fortín, que como el espacio sagrado de las celebraciones rituales, corta el tiempo cotidiano, haciendo ingresar a

los celebrantes en otra dimensión. El tiempo que se instaura, es, mientras dura el acto performativo, un tiempo eterno, que no transcurre de manera lineal, ni se contamina con las vicisitudes de la vida cotidiana. El minuto, para el performer, puede ser interminable y las horas apenas minutos. Tal vez de allí la imagen mítica del científico excéntrico, abstraído de la realidad y por lo tanto, tan comprometido con su investigación como desalineado.

Otro aspecto se vincula con la percepción del esfuerzo, que también está presente en el aprendizaje deportivo como en todo proceso de aculturación que requiera de la incorporación recursos técnicos complejos. Este tipo de actividades, por ejemplo, despliegan acciones en segmentos, construyendo una noción particionada de las energías. Allí, el segmento específico, se subdivide en pequeños partes que serán organizadas de manera consciente a partir de una progresión rítmica o de un parámetro que se active en función de los objetivos del performer y de la organización del esfuerzo (dosificación).

Si tomamos al boxeo el tiempo se vincula con la dosificación de la energía. Por ejemplo, los tres minutos de duración del round no transcurren de manera azarosa ni homogénea. En el plan del ejecutante se crean subdivisiones que se distribuyen con gastos de energía mayores o menores, contención, explosión, retrocesos o avances, de acuerdo al plan trazado o a lo que la relación con su rival vaya dictando. Con el laboratorio teatral sucede algo parecido. El trabajo total se deconstruye como forma de dividir el desarrollo en etapas graduadas con variables que modifican su valor. Todo trabajo laboratorial subdivide la acción y particiona el tiempo, organizando el desarrollo general del proceso. De allí que se haga necesario contar con una estructura y con un plan de ejecución. El tiempo, en sus diferentes percepciones, anula el fluir de los acontecimiento cotidianos y por otro instala mecanismos de control y precisión en el devenir de la propia acción:

Iben: O treinamento não era interrompido, por exemplo, para que fosse explicado o que era certo e o que era errado. Isso só acontecia depois de um tempo, e para mim esse tempo era longuíssimo

Barba: ...depois de vários dias ou várias semanas...

Iben: Não, agora estou falando de hora, de meia hora, de repente até menos, não lembro. Podia ser até em menos de meia hora: mas pra mim era um tempo longuíssimo. E depois o exercício acabava sendo corrigido por você ou por algum colega. (RASSMUSEN, 2016. p. 279)

Este extraño juego del tiempo, que se anula y se evidencia hasta la precisión extrema, como los instrumentos de medición fina, tan necesarios en los laboratorios, ya que los valores, los pesos, los tiempos, por debajo de la décima, cobran importancia mientras en la vida se desvanecen. En esta dicotomía de lo infinitesimal y lo extendido se construye el laboratorio. La sala de ensayo va separándose de la producción de espectáculos. El tiempo de trabajo sobre la materia del actor no puede estar acotado por urgencias de cartel. De este modo, el ensayo, es decir, el espacio donde se construyen todas las instancias de preparación del espectáculo, que en la mayoría de los casos guarda proporcionalidad con el tiempo de representación de la obra, comienza a independizarse de ésta.

A mediados del siglo XX, experiencias investigativas lideradas por artistas como Grotowski que, como ya dijimos, tomó la línea que otros maestros habían iniciado, comienzan a desarrollar un trabajo riguroso con el actor, orientado al dominio de un método que recuperara para las artes escénicas, los procedimientos científicos. Para ello produce una expansión de los tiempos de ensayo hecho que encuadra su trabajo en un régimen laboratorial.

En este sentido, la opción Grotowskiana por recuperar la vida orgánica del actor en condición de representación, se orientó a un contexto dilatado en el tiempo, donde las preocupaciones estaban más centradas en el dominio del sistema corpóreo que en la creación inmediata de un espectáculo. El actor que pretende, es un profesional que no sólo se preocupa por el montaje, sino, fundamentalmente, por las leyes que gobiernan los procesos que se ponen en juego durante la creación de la escena (KOLANKIEWICZ LESZEK en SCHINO M., 2010)

La preparación del actor nuevamente es considerada bajo criterios de investigación científica, desplegando aspectos vinculados con la construcción de un cuerpo técnico, en condiciones de *ensayo dilatado*. Ese espacio sobredimensionado en el tiempo que se enfoca en las técnicas de construcción de un cuerpo liminar con los procesos internos emotivos y psicológicos que fundamentan las acciones, creando un espacio de prueba y análisis, fue característico en todos los teatros laboratorios que emprendían una tarea de búsqueda, volcada al desarrollo del arte del actor. Esta es la razón por la que los ensayos, en la experiencia stanislavskiana que relata Grotowski, se convertían en verdaderas aventuras. Porque en condición

de estudio, el actor busca, sin repetir lo que ya sabe. Descubre lo desconocido. Por eso, para Grotowski los grupos son necesarios: renueva los descubrimientos artísticos (GROTOWSKI en RICHARDS T., 2015).

El actor, de esta manera, trabaje o no sobre el espectáculo, no deja de trabajar sobre sí mismo, creando una verdadera epistemología: saberes que se desarrollan en un ambiente separado de las tensiones sociales y sobre todo de las condiciones del mercado. Este, es el inicio de la práctica de entrenamiento, como actividad que se desarrolla de manera paralela o integrada a la construcción de la escena y de manera sistematizada y grupal. Por ello, el concepto laboratorial no deja de ser también político, ya que instaura una fuerza de resistencia a la idea capitalista de máxima producción en menor cantidad de tiempo. La concepción laboratorial del trabajo escénico es anti económica porque los índices de ganancia se celebran en el dominio técnico y el conocimiento de sí; en la construcción de un *ethos*.

La transmutación de la materia en los alquimistas es un proceso que requiere paciencia, espera e instrumentos. Por otro lado, las operaciones sobre la materia llevaban también a la transformación del individuo, ya que la disciplina, empírica en su condición, también pertenece a la tradición mística. “Buscando el oro, el alquimista también buscaba su esencia espiritual” (KOLANKIEWICZ LESZEK en SCHINO M., 2010, p. 33). Pero este descubrimiento de la materia, solo podía realizarse en el laboratorio, con métodos prácticos, simples y concretos.

Los laboratorios teatrales se desarrollaron de forma grupal; en la contemporaneidad presenta una complejidad de modos y metodologías, se distingue por ciertos pactos que consolidan el proyecto, desarrollando una fortaleza visible en los vínculos, que se traduce en un principio potenciador: no sólo se propone confrontar desde el lenguaje y sus modos de hacer, sino que también promueve un acto de autoconsciencia entre sus miembros.

Esta auto conciencia, significó la búsqueda de un estado particular de plenitud con el lenguaje, idealizado y comprometido, que permitió el descubrimiento de leyes y principios. Los mismos se comprendieron de manera progresiva en el trabajo artesanal del laboratorio y clausuró el prototipo del actor talentoso, para construir un

profesional que se desarrolla dentro de un colectivo de trabajo, colocando la energía en el tratamiento del lenguaje y en la redefinición de la condición actoral y humana, como vehículo de esas leyes y principios. De la misma manera que la cultura se expande y transmite a partir de rituales sociales y colectivos, el teatro de grupo también construye los suyos, a través de los cuales se reconfigura el lenguaje, y se investigan procedimientos para la afirmación y transmisión de los saberes técnicos.

De esos rituales colectivos, que se manifiestan de diferentes maneras como estrategias de preservación y transmisión de conocimientos, vinculados a experiencias, nacen metodologías, técnicas, saberes prácticos y conceptos que pueden sistematizarse e incorporarse a partir de la repetición del ejercicio. El Teatro de Grupo evidencia la condición lúdica del teatro, en el sentido más pleno del término, que es aquel vinculado a una acción que no genera lucro directo, sino que se sitúa en el rango de aquellas acciones asociadas al principio del placer, que no están automatizadas por el tiempo productivo del capitalismo. Acciones que van y vienen, repetitivas y rutinarias, pero que van construyendo materia propia, objetos de trabajo, modos de ser, vocabulario, teorías y técnicas.

III.II.I Ensayo dilatado

El *ensayo dilatado*, inaugura una zona de riesgo pues no hace uso racional de la economía capitalista, creando un desequilibrio entre la inversión y la obtención de resultados. Al salir de los sistemas hegemónicos, su puesta en práctica desacomodó los hábitos del teatro y dejó sin categorías disciplinares que den cuenta de prácticas, que parecían estar más cerca de procesos vinculados a la antropología que al arte.

Este modo de “discurrir sin presiones” en la sala de ensayos, es una instancia necesaria para salir de los moldes impuestos por otras formas de producción, a los que cada instancia renovadora se rebela. Aquí, el tiempo, se convierte en un factor clave para las artes de la escena, pues le permite reinventarse, poniendo el foco en el arte del actor. El Teatro de Grupo produce un movimiento zigzagueante que quiebra la linealidad de los procesos productivos convencionales, al poner el foco en el proceso, que se cierra en sí mismo, como si el

resultado -entendido como instancia de plenitud absoluta- no fuese posible de ser alcanzado. Puede dilatar al infinito el tiempo del proceso (Teatro de las Fuentes) o contemplar el montaje como un modo de difundir y confrontar la búsqueda con el público y ligar lo existencial con lo social.

El laboratorio teatral al separar las aguas entre el “ensayo por el ensayo” y el “ensayo para la producción”, genera un espacio donde aparecen condiciones especiales para la experimentación, el estudio, el descubrimiento y la preservación de leyes de la disciplina. De este modo se objetivizan y sistematizan principios que subyacen en los procesos creativos y que el Teatro de Grupo, en su condición laboratorial, apropia, analiza y aplica al desempeño del actor. La interrelación entre estos dos claros estadios del teatro: el ensayo y el espectáculo - que en algunos modos de producción establecen acuerdos diversos como dos etapas de un mismo proceso que se planifican en interdependencia y proporcionalidad - empiezan a desvincularse en el trabajo de los maestros renovadores de la modernidad teatral, creando, con ello, situaciones cercanas a los modos de ser de la ciencia: búsqueda minuciosa y por momentos, incierta. Es sobre el ensayo dilatado que el Teatro de Grupo se construye y que le permite diferenciarse como prototipo de producción, con sus acciones y rasgos distintivos.

El *ensayo dilatado*, sin ligazón directa con el estreno, establece las condiciones del acto performativo, deriva en la experimentación o el entrenamiento, que no se reducen al producto estético. Trasciende así lo artístico, al desarrollar conocimiento y se conforma como un espacio político en procura identidad disciplinar y búsqueda personal. La performance, como acto de repetición, como saber empírico, con sus dinámicas presenciales, su condición efímera, su construcción de ritos colectivos, desarrolla epistemología al permitir nuevos modos de conocimiento vinculados al cuerpo y una metodología de abordaje distanciada de las prácticas logocéntricas (TAYLOR, 2013).

El Teatro de Grupo instaure desde su origen laboratorial el valor de la experiencia como marca distintiva, creando una política de la repetición a partir del ejercicio como trayecto que se repasa, para percibir y aprender sus matices más sutiles; y desarrolla, al mismo tiempo, una estrategia de instauración y apropiación

de memoria. Hecho que desaparecería, por su condición efímera, cuando no se pusiera en acto.

El ensayo dilatado permite el acto performativo que no sólo es adherir a las normas, sino como sucedió con los transformadores del teatro moderno, desarrollar saberes, desde la desarticulación de las costumbres instaladas. No se aleja de la tradición, sino que se la apropia transitando diferentes caminos. Quebrar el logos como punto de partida para el auto conocimiento y “renacer” en sus aspectos vitales -tal como fue enunciado por Derridá en su estudio sobre Artaud- clausuran el aspecto artificial de la representación teatral para abrir camino a otra instancia, donde lo “Real” desplaza los aspectos representativos del teatro mimético.

La experimentación en tiempo dilatado permite espacios de búsqueda e inestabilidad en los procesos creativos. Experimentar predispone positivamente al sujeto a una actitud de búsqueda creativa, libertad y atención frente a las “condiciones de inicio” de la escena, reconfigurando la percepción de su cuerpo, del ambiente y capitalizando las reacciones, en busca de organicidad. Elementos objetivos se mezclan con aspectos no mensurables que abren un grado de incerteza al acto performativo, generando su signo político: la acción como medio y el cambio como posibilidad. Incerteza que no marca un rumbo sino que abre múltiples; que no define en forma acotada el tiempo de la acción performativa, sino que lo dilata siempre, en favor de procedimientos que complejizan los procesos y posibilitan nuevos hallazgos.

El *ensayo dilatado* construye experiencia y conocimiento tanto de las leyes que procura el actor como de sí. Experiencia vinculada a aquello que nos afecta y que pasa por nuestra vida transformándonos, o que acontece produciendo una crisis en el mejor sentido del término. Por eso, tomando los conceptos del teórico español Jorge Larrosa (2014, p. 18), “la experiencia requiere un gesto casi imposible en los tiempos que corren: un gesto de interrupción”. Un corte del flujo del tiempo que pasa, para que un nuevo acontecimiento suceda en la lógica de la información continua, que hace de nosotros sujetos de opinión vaciados de experiencia. Interrupción que nos permite detenernos para mirar, escuchar, pensar tranquilamente, sentir sin apuros, demorarnos en los detalles. Suspensión de los automatismos y las respuestas formateadas. Suspensión que la experiencia

promueve y que nos induce al peligro, al riesgo, a la exposición, al viaje, para crear modelos de comunicación y relaciones diferentes. Suspensión del lenguaje hablado de forma mecánica para dar lugar a otros lenguajes que den otro tono al discurso artístico y promuevan una transformación del propio artista.

En mis clases de actuación en la universidad y en los diferentes campos en los que me desenvuelvo, el entrenamiento acontece en condiciones de concentración, comunicación, conocimientos y fragilidad. Y en ciertas situaciones, cuando se genera, lo que de manera poco precisa llamamos “clima”, descubrimos que se evidencian tensiones entre lo que se tiene y lo que se escapa, entre lo conocido y el misterio.

Na caça ao Mistério do Vivente (“corrente da vida” é um dos seus termos “técnicos”) mudava as modalidades do trabalho e procurava as palavras que denominassem o mais fielmente possível a fluida tangibilidade da Experiência. O Grotowski prático é um homem em perene perseguição das palavras (...) A nossa atividade no Teatro Laboratório começou com a palavra “mistério”, mas quando Grotowski o realizou na prática?

E o que seria a obra que traz o nome de Grotowski e sua mensagem sem a produção verbal que acompanha a prática? Sem essas fórmulas, essas descrições de experiências, esses comentários? Têm um significado múltiplo além daquele evidente: dão testemunho de algo cujo *status* –por assim dizer– ontológico é a transitoriedade. (FLASZEM L. em GROTOWSKI; FLASZEN; BARBA. 2007 p. 19,20)

Diferentes caminos pueden llevar a un estado favorable de trabajo; pero en mi experiencia artística, a veces se la encuentra con predisposición volitiva, performatividad, cesión de saberes y del cuerpo como unidad expresiva; modulación de energías, emociones, intelecto, relaciones. Disposiciones que facilitan juego, acción controlada, puntos de fuga inducen al actor hacia un comportamiento diferenciado de sus prácticas habituales. Se ingresa así a condiciones diferentes del flujo cotidiano, facilitadoras del acto creativo y al mismo tiempo volátiles. Están marcadas con el signo de lo transitorio.

El trabajo académico y la práctica artística, aun perteneciendo a contextos diferentes, se nutren del entrenamiento y el ejercicio, herencia directa del laboratorio. Hecho que impulsa, en quienes lo incorporan, la búsqueda de signos y materiales para la escena, no polarizados en el texto dramático. Este punto, constituye una plusvalía en la práctica del entrenamiento del actor: la creación de condiciones “especiales” que permitan el juego libre, dentro de la estructura y el flujo

de energías y formas expresivas vivas, tanto como la capacidad de producir material escénico a partir de las potencialidades del cuerpo, entendido como un todo: cuerpo–mente. Es decir un organismo sensible, activo, reactivo, relacional, simbólico, racional, ético, político, etc. que se consigue en condiciones de “ensayo dilatado”.

III.II.II El Teatro de Grupo y las prácticas de entrenamiento.

Uno de los aspectos constitutivos del Teatro de Grupo, al menos en los años noventa, es la sistematización de prácticas de entrenamiento actoral. Dichas prácticas no sólo generan bagaje técnico-expresivo al actor, sino que también componen una cultura de trabajo con aspectos identitarios, estilísticos y éticos. La variedad de posibilidades que hoy conforma aquello que se denomina entrenamiento, es amplia, por lo que me abocaré a los puntos que considero centrales.

El entrenamiento tiene cierto carácter pedagógico al desarrollar condiciones del sujeto que lo predisponen para la adquisición de conocimiento. Despliega acciones que permitirán un desarrollo de capacidades perceptivas y volitivas que se transforman en herramientas de trabajo para la resolución de los quehaceres escénicos. Apunta a la exploración de condiciones desconocidas, fuera de las conductas habituales, a las que se acceden movilizand o aspectos motrices, sensitivos, afectivos, intelectuales. El vehículo es el ejercicio, una micro estructura en la que el actor se pone a prueba, demarcado por pautas objetivas. Entre sus límites deberá buscar, enfrentando las dificultades y el riesgo que contienen. En el primer Grotowski, el ejercicio que no era un desafío o dejaba de serlo por haber sido asimilado a la rutina, dejaba de tener valor como entrenamiento y debía ser descartado. Desafío para el actor puede ser cada tarea, su papel o la propia vocación de artista de teatro. Y en un nivel más amplio, la vida; enfrentar lo desconocido: ir más allá de lo imposible. (FLASZEN L. EN GROTOWSKI; FLASZEN; BARBA. 2007).

El pasaje de lo conocido a lo desconocido asemeja el pasaje iniciático del rito, que impone pruebas que requieren, para su efectiva realización, poner al sujeto en

confrontación operativa con leyes físicas, resistencias internas, desafíos, metas, objetivos, que para ser alcanzados necesitan concentración integral y adquisición paulatina de técnicas, siempre dentro del marco de la actividad artística. La técnica, de éste modo, se pone en juego y se adquiere, mientras se transita el ejercicio y en este devenir se confrontan los recursos conocidos con las exigencias impuestas.

Técnica significa artesanía, un conocimiento técnico de nuestro oficio. Cuando más fuerte sea tu creatividad, más fuerte debe ser tu oficio, para así lograr el necesario equilibrio que permitirán que tus recursos fluyan permanentemente. Si nos falta este nivel básico, caemos sin duda de bruces en el fango. (THOMAS R., 2005, p. 24)

Esta artesanía funciona como una escalera que le posibilita al actor ascender, sin saltar riesgosamente al vacío, son los cimientos sobre los que se construye el edificio, las orillas que determinan el cauce por donde corre el agua. Metáforas, como tantas otras, que se repiten en los maestros del siglo XX y definen a la técnica como instrumento necesario para que la vida orgánica del actor se traduzca en signos visibles, claros, legibles y sea su compañía eficaz frente a lo desconocido, frente al acto creativo. Cumple, desde esta perspectiva, al menos las funciones de encontrar y sostener: confrontar las posibilidades humanas y los recursos ya adquiridos en la estructura de un ejercicio, para encontrar otros que serán usados como nuevas herramientas para sostener el oficio.

Entrenar es una forma de transitar la estructura sin perderse en las imprecisiones a las que nos someten nuestras propias resistencias y temores, pero también es búsqueda y experimentación. Contrariamente, también es el arte de poder repetir, ejercitando los resortes internos para no perder el sentido de verdad de la primera ejecución. El entrenamiento busca dinamizar acciones y reacciones, sondear los huidizos terrenos de la creatividad, ayudar a mantener el flujo de vida en las repeticiones y suplir la falta: permite que el cuerpo adquiera disciplina y sistematización en la organización de las tareas creativas. Vehiculiza la técnica, que si está ausente, hará responder de manera previsible, quitándole la posibilidad de construir autonomía:

Grotowski abordó ese tema muchas veces al hablar sobre la cuestión del "turismo". Decía Grotowski que cuando eres joven la gente te deja hacer sin que tengas una técnica verdadera porque tu energía es fresca y encantadora. En ese punto Grotowski ponía siempre el ejemplo de la expresión del Zeami: la "flor de la juventud". Pero pobre de ti si pasas la "flor

de la juventud" sin haber desarrollado la "flor del oficio", la flor de la maestría. (RICHARDS T., 2005, p. 86)

El entrenamiento del actor hace consciente una situación de inestabilidad, de conflicto, un espacio no transitado en la experiencia corpórea y que generará - cuando se venzan las resistencias - un reposicionamiento del cuerpo, de sus percepciones, potencialidades y carencias. Esta situación evidencia las dificultades del cuerpo frente a ciertas exigencias que se propone alcanzar y su ejecución desarrolla no sólo habilidad motora, sino también percepciones integrales. Este reajuste fortalece el instrumento expresivo del actor: aspectos sensibles, racionales y emotivos que se incorporan como saber adquirido y lo construyen como sujeto. En este sentido el entrenamiento trasciende la exigencia física y la técnica ya que tiende al desarrollo integral de un conjunto de capacidades humanas, que quiebran la idea racionalista que siempre distanció cuerpo, mente y espíritu.

El Teatro de Grupo propone desde las prácticas de entrenamiento el manejo integral del cuerpo del actor, donde no sólo se incorpore la acción sino también el impulso: instante potencial y cinético cuando la fuerza contenida es liberada. El impulso compone la fase inicial de la acción. Los impulsos fluyen en el cuerpo del actor como detonaciones físicas de los dictados del pensamiento: sin distancia temporal entre la orden emitida del cerebro y su ejecución física, ya que se conforma en un territorio integrado, donde energía es igual al pensamiento (BARBA, 2009)

De este modo el impulso, desde el punto de vista motor, es el inicio de la acción física o también un espacio metafísico de conjunción absoluta entre la mente y el cuerpo; integración que trasciende todo acto de racionalidad -a los que somos propensos- y abre un camino de búsqueda en el Teatro de Grupo: el impulso es una fuerza de acción-reacción que da cuenta de un sujeto vivo, fusionado a su contexto, con su atención dispuesta y en relación directa con todos los elementos que conforman la situación performativa. Sin el logos como imperio de la razón, se interpela el cuerpo narrativo, verbal, pensante, creándose las condiciones para la aparición del cuerpo sígnico, capaz de vehiculizar imágenes del universo sensible del actor, reaccionando o activando la acción en el momento justo. El impulso advierte al cuerpo para que el pensamiento no sea solo un imperio del cerebro y al cerebro para que el cuerpo no avance solo en los asuntos vinculados a la piel.

Antes de una pequeña acción física hay un impulso. Allí reside el secreto de algo muy difícil de aprehender, porque el impulso es una reacción que empieza detrás de la piel y que es visible sólo cuando se ha convertido ya en una pequeña acción. El impulso es algo tan complejo que no se puede decir que sea sólo del dominio de lo corporal. (GROTOWSKI en RICHARDS T., 2005, p. 158).

Traer a la discusión el concepto de impulso, vinculándolo al entrenamiento actoral en el Teatro de Grupo, muestra el interés por una meta: la organicidad. Para Grotowski el impulso se identifica con aquello que obsesionó a los maestros del siglo XX, más allá de sus concepciones estéticas: la vida en la escena. Si en Stanislavski, la organicidad se vincula con las leyes naturales de la vida ordinaria -idea que lo distancia de la teatralidad pre-moderna marcada por lo artificial- para Grotowski organicidad es la potencialidad de una corriente de impulsos que surge dentro del actor y tiene como fin una acción precisa (THOMAS RICHARD, 2005).

Eugenio Barba también se detiene en el impulso, al que denomina con un término noruego: *sats*. “En el instante que precede la acción, cuando toda la fuerza necesaria se encuentra lista para ser liberada en el espacio, como suspendida y aún retenida en un puño, el actor experimenta su energía en forma de *sats*” (BARBA, 2009, p. 92). Esta definición del impulso, tiene un parentesco directo con la física, ya que en ella se conjugan algunos términos que corresponden directamente a su campo disciplinar: energía, fuerza, tiempo y espacio. La energía es un concepto que lo encontramos no sólo en todas las ramas de la ciencia, sino en casi todos los aspectos de la sociedad humana. Hay energía en las personas, los lugares y las cosas, pero solo observamos sus efectos cuando algo está ocurriendo (Hewitt, 1999). La fuerza contenida en el instante previo a realizar la acción (*sats*, impulso), no es otra cosa que energía en términos físicos:

Quando un arquero realiza trabajo al tender la cuerda de un arco, el arco deformado adquiere la capacidad de hacer trabajo sobre la flecha. Cuando se realiza trabajo para levantar el pesado pisón de un martinete, el pisón adquiere la capacidad de hacer trabajo sobre el objeto que golpea al caer (...) En cada uno de estos casos se ha adquirido algo que permite que el objeto realice trabajo. (...) Este “algo” que permite a un objeto realizar trabajo es la energía. (HEWITT, 1999, p. 105).

Tener energía, es haber realizado un trabajo, que permita a su vez, realizar otro trabajo: un trabajo, por ejemplo, sobre el cuerpo del actor, que lo pondrá en movimiento mediante la energía acumulada (capacidad de realizar trabajo); movimiento que se libera en el espacio y se desarrolla en el tiempo a partir del

impulso. El entrenamiento del actor desarrolla el manejo consciente de la energía, que se libera y direcciona en el instante del impulso, y compone un corpus organizado y vivo, que se aleja del desorden y la muerte al que tienden todos los sistemas físicos que no son alimentados con trabajo: la entropía. El entrenamiento del actor en el Teatro de Grupo es una forma de eliminar la condición entrópica de la existencia, es decir una forma de alejarse de las energías desorganizadas.

El abordaje científico-laboratorial de la acción, que se instaura en el entrenamiento, da al actor las herramientas para alejarlo de un peligro: la mecanización. Tendencia a la que nos introduce la entropía negativa²¹ que acecha los sistemas naturales. La energía desordenada de los sistemas naturales, sólo puede convertirse en energía ordenada a través de un esfuerzo de organización o de un trabajo sobre el sistema. El trabajo sobre la acción y sus variantes, es una manera de organizar de forma objetiva las energías que se movilizan y permitir el redireccionamiento positivo de las mismas a través de la inyección de trabajo por parte del actor, que comprendiendo las partes de la acción, puede aplicar impulsos vivos, reacciones orgánicas que la encaminen hacia un cause creativo y no la dejen desvanecerse en el caos.

Dirigido hacia esos carriles técnicos y espirituales, el entrenamiento prepara el terreno que permitirá el desarrollo profesional en el sentido más pleno, conociendo las leyes objetivas que el actor necesita, pero al mismo tiempo trabajando su subjetividad a partir del cuidado y control de energías internas. Ambas direcciones: hacia fuera y hacia dentro, ambos movimientos: centrífugo y centrípeto, se construyen con mediación del maestro y de manera grupal, en un juego ritual y colectivo que nos aleja de una práctica solitaria, individualista para acercarnos a lo social, comunitario, celebratorio y festivo. El entrenamiento se abre hacia aspectos

²¹ Nos dice la física que la entropía es la medida del desorden: a mayor entropía, mayor desorden. La idea que la energía ordenada tiende a transformarse en energía desordenada es parte del segundo principio de la termodinámica: en todo proceso de transformación de energía, una porción de la misma se degrada y se convierte en energía de desecho. Otra forma de presentar éste principio es diciendo que la energía organizada (energía concentrada y por lo tanto utilizable), se degrada en energía desorganizada. Un ejemplo de esto lo constituyen los motores: parte de la energía que le proporciona el combustible, se transformará en calor y esa presión moverá el pistón que accionará los ejes del auto. La otra parte se pierde en el escape, sin ser reutilizada y otro porcentaje se diluye en forma de calor. La calidad de la energía, nos dice la física, se reduce en cada transformación: la energía organizada tiende a adoptar formas desorganizadas. Así la segunda ley puede enunciarse: los sistemas naturales tienden a avanzar hacia estados de mayor desorden. Paul G. Hewitt. Física conceptual. Editora Roxana Martín - Lunas . 1999. México.

universales, ligados a principios que atravesaron diferentes épocas, estéticas y culturas. La búsqueda idealizada de estos aspectos esenciales presentes en el arte del actor, más allá de toda época, estrecha diferencias culturales y derriba los prejuicios con aquellas culturas que conectan técnica, conocimiento, práctica y espiritualidad.

Con los maestros del siglo pasado, el entrenamiento del actor incurre en el terreno de prácticas milenarias, tradiciones orientales, ejercicios técnico-espirituales, en los que no existen brechas con las prácticas filosóficas de Séneca, Plutarco, Epicuro y Marco Aurélio en la Roma antigua y que constituían una estilística de la existencia. Para los estoicos la vida humana se distingue de otras por sus aspectos racionales y desde allí las estrategias para lidiar con los instintos que nos alejan de la posibilidad de vivir en armonía social, se daban a partir de un profundo conocimiento de sí mismo, vehiculizado por prácticas concretas que, con ese fin, desarrollaban los aspectos espirituales y éticos de la personalidad a partir del cuidado que el sujeto debía ejercer consigo mismo.

El sondeo profundo de la verdad en la acción escénica, que marcó la mayoría de las búsquedas en los ejercicios de entrenamiento, lleva a afirmar que los ejercicios físicos también son espirituales, al construir un puente directo con la interioridad del sujeto. El rigor formal opera como vehículo del universo interno, construye una ética y desarrolla el equilibrio psicofísico. La concientización de la importancia de la acción física en el teatro y su posibilidad de segmentación formal y subjetiva (subtexto–subpartitura) a través del ejercicio y del entrenamiento, le permitió al actor entender qué solicitaba de sí mismo la práctica de su profesión, extender los límites del teatro en búsqueda de una ética profesional y también de una condición armónica en el plano físico, psíquico y espiritual.

De éste modo, las prácticas de entrenamiento en el teatro lejos de tender a la búsqueda de habilidades físicas, a un tecnicismo exacerbado, a un individualismo egocentrado, se vincula con un juego de intercambios en los grupos, con un sistema de obligaciones recíprocas, con una equivalencia de responsabilidades entre los miembros de mayor y menor experiencia, con una construcción y transmisión de saberes colectivos, pero al mismo tiempo de crecimiento personal a través de una exploración paulatina y de un conocimiento creciente de sí mismo.

Graças ao treinamento, é possível adquirir uma habilidade motora e uma memória física que aumentam a segurança em si mesmo. Uma vez conquistada a unidade mente-corpo, devemos apenas nos concentrar em habitar o instante com mente, ouvidos e olhos abertos, prontos a reagir. (CARRERI, 2011, p.48)

Grotowski es quien encarna este tránsito entre la técnica y aquella otra zona de valores intangibles, invisibles, insondable, en el *Arte como vehículo*: una especie de ascensor primitivo que lleva al actor de una zona de energías pesadas pero orgánicas (instaladas en un nivel cotidiano) a energías sutiles. Es la metáfora bíblica de escalera de Jacob: “al caer la tarde, se echa a dormir usando una piedra como cabezal. En su sueño, una escalera se yergue de la tierra al cielo y ángeles suben y bajan por ella”. (GROTOWSKI EN RICHARDS T., 2015, p. 198). Pero aclara: la escalera de Jacob, para quien la pretenda en su arte, deber ser construida con rigurosidad artesanal.

La imagen poética de un elevador, de un elemento puente que conecta el trabajo del actor con una zona desconocida pero anhelada, requiere de un refinamiento y rigor técnico sin el cual es imposible el acceso a ese espacio de gracia. El plano terrenal y horizontal, funciona en paralelo al plano de las conexiones vitales y vibraciones profundas y ambos se ligan a partir del trabajo riguroso de la técnica, de la precisión, de las condiciones tangible del mundo físico. De este modo la tarea del actor involucra aquel plano horizontal donde se forjan, mediante recursos objetivos, las acciones, los ritmos, las voces, sonoridades, las partituras, que conforman la estructura que le permitirá al actor acceder a lo desconocido, ir más allá de la técnica. Todo esto refuerza la doble vía del entrenamiento, vinculada de manera directa con el desarrollo de la acción física, abriendo camino hacia procesos internos, es decir la confluencia de estructura y organicidad.

El trayecto de maestros como Grotowski, Barba, Copeau o Brook, muestra claramente el desarrollo de la técnica como vehículo que conecta con zonas de alta consciencia y espiritualidad que no serían accesibles sin el desarrollo de los ejercicios teatrales. Se trata de explorar las vías, que a través del trabajo sobre sí mismo, puedan conducir al individuo a recuperar la plenitud y la intensidad propia del proceso orgánico, que equivale al tránsito no demostrativo por la acción, sino vivencial, intenso, físico, mental, rítmico y espiritual, en sincronía absoluta (DE MARINIS, 2005). Es éste el rango del teatro que Grotowski denomina ritual y que

conecta lo metafísico con lo objetivo: los elementos de la acción, son, por sus impactos directos, los instrumentos de trabajo sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza de los actuantes (GROTOWSKI en RICHARDS T., 2015)

III.II.III Precisión y control

La ejecución de acciones organizadas es un principio de vida, que constituyó la base para una técnica capaz de instrumentar un actor orgánico, veraz, genuino. Pero su realización impone un trabajo sistemático para vencer la complejidad que implica alcanzar la organicidad. Franco Ruffini²² nos introduce en el análisis de este problema: Stanislavski observa a través de una ventana cerrada por el frío a dos jóvenes (ella y él) que caminan lentamente y hablan; después de algunos pasos se detienen; se pone uno frente a otro; habla uno, después el otro; ella se cubre el rostro con la mano, los deja caer; lloran, se miran y por un momento la dirección de sus perfiles y miradas están perfectamente alineados. Vuelven a caminar, en silencio, y después de un tiempo desaparecen de la vista. Para el maestro ruso la situación es creíble y orgánica, a pesar de no poder escuchar ni saber nada del contexto de la acción (RUFFINI, 1996). Llevada la situación a una escena de teatro, con diálogos escritos para los personajes, dos alumnos la representan. Al final puede distinguirse la legibilidad de la situación pero a diferencia de la escena real, no es creíble.

El estudio de Ruffini, nos muestra que la acción del actor contempla dos aspectos: uno legible y otro creíble. Que ambos son autónomos ya que puede darse como en la escena real vista por la ventana que haya credibilidad pero no legibilidad. O como el caso de la escena representada donde ocurre lo inverso: hay legibilidad pero no credibilidad. Para creer es necesario que la acción nazca motivada por una razón y tenga un propósito que la termine, es decir que sea reconocida una lógica. “Para entender, es necesario conocer los elementos de aquella lógica y es sólo una cuestión semántica” (RUFFINI, 1996, p.12). En la construcción de una acción lógica, se centra la verdadera ciencia del actor, ya que para ello se requiere precisión, es

²² Teatro e boxe. L'atleta del cuore nella scena del Novecento.

decir que la acción sea direccionada por su razón inicial (impulso) y finalizada por su propósito (desarrollo consciente).

El entrenamiento en el campo de las artes escénicas es, entre otras cosas, una disposición de la voluntad del individuo a la realización de una acción, o una sucesión de acciones organizadas como partitura, guiada por patrones objetivos, preestablecidos, en los que debe ponerse en juego el nivel de organicidad-credibilidad de la acción y que no cuenta, en el nivel pre-expresivo, con su contracara de comprensión y legibilidad. El ejercicio con el que entrena el actor, aun al estar fuera del contexto del espectáculo, se encuadra dentro de los parámetros de precisión y desarrollo por lo que su ejecución también responde a criterios lógicos y de credibilidad .

Ese tipo de precisión, están presentes en el acróbata, observado por el ojo pedagógico de Stanislavski, quien detecta que en sus acrobacias se asienta en acciones organizadas y lógicas que le imprimen belleza y no deja ningún elemento abierto al azar: “el acróbata sabe muy bien que puede romperse el cuello en un salto, por lo que todo debe ser claramente medido” (RUFFINI, 1993. p. 210). Este modelo del acróbata es elegido por el maestro ruso para reflexionar sobre la acción verdadera, ya que alcanzar habilidad y calidad estética, implica la activación de elementos claves que, transpuestos a la acción dramática, son signos de precisión, base sobre la cual se tiene que construir la acción del actor, para que tenga posibilidad de trascender su aspecto técnico.

El objetivo de todo actor que transita por su arte con parámetros científicos, debe ser, para Ruffini, la completa sintonía entre cuerpo y mente en cualquier situación dramática (RUFFINI, 1993). Esto implica el desarrollo de un plan organizado racionalmente a partir de un objetivo y una finalidad, en el que el actor pueda ser consciente de las consecuencias de sus acciones y controlarlas con la justeza de un acróbata para poder trascenderlas. En su ejemplo del hombre pasando por un campo minado hacia su casa, la acción atraviesa cuatro instancias en las que se pueden ver con claridad sus efectos a partir de: pasar la acción sin consciencia; pasarla con plena consciencia pero sin un control corporal (precisión sin control) lo que le exige sobreesfuerzos innecesarios; pasarla con absoluto control al punto de mecanizar la acción y correr peligro frente a un imprevisto (control sin

precisión); y pasarla con consciencia pero mirando el trayecto y no el horizonte, jugando a no saber que sabe, perfectamente, el lugar de cada mina. Sólo así puede estar alerta y resolver con presteza lo que el azar le interponga y desarrollar la acción siempre con la organicidad de la primera vez.

Ese juego a no saber que sabe (docta ignorancia), es decir, ser consciente de cada tramo del trayecto, de los lugares donde se encuentran escondidas las minas para obrar en consecuencia, pero, al mismo tiempo hacer de cuenta que no lo sabe, desarrolla un grado de atención activa que libera al actor de automatismos e imprecisiones ya que le dará la posibilidad de reaccionar orgánicamente a cualquier imprevisto y generar así las condiciones para la vida de la acción: improvisar dentro de la estructura revitalizando la acción a partir de la precisión y la atención activa.

El estudio de la acción física precisa y controlada es parte constitutiva de la técnica en ciertos deportes, donde el relajamiento corporal se alinea con la concentración y constituye el punto de tensión necesaria para la reacción justa y vital y la atención dinámica (atención activa, confluencia cuerpo-mente). Esta similitud operativa será aprovechada en el análisis que realizaremos luego y conforma un campo vasto para referenciar la acción y reacción orgánica en el teatro, en contexto de entrenamiento. Al mismo tiempo abre niveles de percepción diferentes a los ordinarios lo que no sólo posibilita logros técnicos, sino nuevos niveles de conocimiento de sí. Estos elementos: precisión, atención activa, energía, impulso, concentración, relajación, reacción, improvisación, organicidad, más que palabras usadas por los maestros del siglo XX, conforman léxico operativo-conceptual, codificado en ejercicios, para el entrenamiento y la formación del actor.

Cuando los teatros laboratorios elaboraron ejercicios con estructura clara y separada de la escena, la microestructura que el actor construye y pasa, contiene el ADN técnico que será de utilidad en la escena real, por lo que el ejercicio y el entrenamiento permiten probar la performance del actor en situación pre-expresiva ejercitando todos los elementos a los que antes hacíamos referencia. El entrenamiento desarrolla de manera plena, el complejo sistema que lleva de manera consciente al actor a adquirir la organicidad y trascender los aspectos técnicos cuando la precisión y el control son alcanzados.

Una acción irrigada por la savia de la vida, no asegura, a partir de su precisión y calidad estética, la persistencia de esta condición en sucesivas performance. La concentración y la relajación, dualidad aparentemente contradictoria que da cuenta del binomio precisión y control, desarrollan una dupla compleja a la que se necesita atender. El desarrollo del plan físico, muscular despliega una conexión directa con aspectos internos, sensibles, que se vinculan con el sentido profundo que el actor compone en cada parte de la estructura.

Stanislavski encara el problema mediante la utilización psicotécnica de la reviviscencia. Las acciones clausuran mediante el automatismo la corriente de vida, si el actor no puede, de manera consciente, recurrir en el momento oportuno a la activación de su mundo interno. No se trata para el maestro ruso de hacer uso constante de este recurso. Sólo cuando por el tránsito de la acción se percibe el automatismo, el actor debe tener su atención activa entrenada para poder abrir canales que lo conecten a su mundo interno y den cuenta del universo de imágenes que se asocian a la acción, para que puedan alcanzar nuevamente su rango de credibilidad.

Cuerpo, sentimiento, razón, son etapas de un mismo proceso, que en el desarrollo del arte del actor conforman los elementos que, mediante la sistematización de su trabajo, deberá manejar de forma consciente para un comportamiento escénico creíble. De este modo, la subdivisión de la acción constituye la manera de monitorear los esquemas objetivos a partir de elementos subjetivos, internos, vinculados a los aspectos cognitivos y a la memoria del sentimiento: precisión y organicidad; que implica decir dominio técnico y movilización interna. A partir de una acción precisa y sobre el monitoreo constante de la atención se logra trascender la técnica y alcanzar el acto creativo.

La estructura, andamiaje necesario para que la acción se canalice de manera clara y precisa, ligada a condiciones exteriores objetivas y a leyes físicas, necesita de un componente vinculado a los aspectos subjetivos, interiores, motivacionales, que pueden ser parte de una acción simple, realista, o una acción física de alta complejidad:

Al releer las notas y clases de Meyerhold, en la época de las investigaciones sobre la biomecánica, encontramos la misma doble

inquietud del antiguo maestro: precisión (en su caso bajo el aspecto de una artificialidad total, decididamente no naturalista. Y organicidad, control psicofísico total. Por una parte afirma: “El teatro es un arte y todo debe estar subordinado a las leyes de ese arte”; sobre la escena “los movimientos no pueden ser iguales a los de la vida. Pero al mismo tiempo, nos previene contra los riesgos de un culto superficial y gratuito de la técnica al escribir: No sé que hacer con el entrenamiento que implica el cuerpo y no el cerebro (...) No tengo necesidad de actores que saben moverse pero no pensar (DE MARINIS, 2005, p. 49)

El actor atento, puede improvisar en la estructura, abrir los canales perceptivos para poder transitar los carriles de la acción y crear nuevas condiciones sin apartarse de los mapas de ruta que lo sujetan y orientan. De este modo la dicotomía cuerpo mente confluye en una unidad indisoluble, donde la acción, el tránsito por la parte, las subdivisiones de la acción, son monitoreadas a cada instante por los canales perceptivos de la atención. Como sostienen los maestros del siglo XX, no se trata que el cuerpo siga los mandatos de la mente previamente elucubrados o generar acciones divorciadas del flujo interno de nuestras imágenes mentales o de nuestro raciocinio, sino de la confluencia perfecta entre mente y cuerpo, que permita reaccionar de manera orgánica, real, creando los efectos expresivos en la perfecta comunión de estética y vida.

La metáfora del acróbata o el boxeador despliega, bajo el modelo descripto, una coincidencia absoluta. Un salto en el trapecio implica un estado de presencia total, donde la concentración, la atención, el control, la precisión, transitan por el mismo carril. El riesgo de caída, no da lugar a una disminución de la concentración. En el arte del boxeo, como veremos más adelante, el tiempo es un factor de vital importancia. Si el boxeador piensa y luego ejecuta, se pierden unidades de tiempo que pueden ser decisivas en el desarrollo de la contienda. Ejecutar en el instante, sin estiramientos de tiempos, reaccionar de manera precisa conforme a lo que su oponente propone, manejar un cuerpo relajado, sin tensiones innecesarias pero atento a desplegar en el momento justo toda su potencia, son las condiciones vitales del acróbata o del boxeador, que desarrolla una performance viva y real. El riesgo, factor presente en ambas actividades, genera la necesaria atención que no se desvanece nunca sin costos visibles. El pánico al golpe, a caer al piso, hacen que la acción nunca se mecanice y se lleve a cabo con el mayor grado de atención. Lo que requiere de un entrenamiento direccionado, para ejecutar cada paso con relajación, precisión y atención.

Ser orgánico en la estructura le permite al actor plena presencia, puesto que la energía que se despliega en esas condiciones está direccionada y vinculada con su construcción subjetiva. La relación de ese cuerpo con el contexto en que se encuentra y con los elementos, sensibles, racionales y pulsionales hacen que todos estos factores sean concomitantes entre sí. Sobre esas condiciones de atención cuidada, el misterio de lo subjetivo se presenta en la estructura que está construida con precisión. Al poder exteriorizar componentes subjetivos, se potencia, junto a la justeza de la línea de acciones del actor, un tipo de percepción integral y una forma de conocimiento y libertad creativa. Estos procesos pueden dar lugar a la vivencia de lo desconocido y la reacomodación de las propias percepciones.

III.II.IV El ejercicio como microestructura

Grotowski nos dice que Stanislavski proponía a los actores ejercicios que prolongasen las acciones cotidianas, como por ejemplo, escribir con una pluma sin pluma y sobre un papel inexistente con la mayor precisión. La lucha del gran maestro ruso estaba librada contra los automatismos, producidos por el descuido del actor en sus acciones, que las ejecuta de manera general, borrando toda posibilidad de precisión y detalle. Movimientos que en el plano de la vida, cobran efectividad, se desdibujan en la escena ya que el actor pierde el foco de su atención. Recuperar el peso de una taza cuando ella no está, es un ejercicio que abre la percepción total del cuerpo en el trabajo con el objeto imaginario, para que frente a la presión de las miradas del público, el actor conserve una ruta y desarrolle la ejecución de los múltiples detalles que componen su recorrido.

Ese plus de atención que se canaliza en el cuidadoso vínculo con el objeto, en la tensión justa puesta en los dedos, en el modo como se organiza el cuerpo al tomarlo, etc., se ve traducido en la efectividad del gesto escénico. Sobre la precisión muscular, la atención se activa y los mecanismos de relación permiten un vínculo mucho más intenso con el contexto de la escena, su universo interno y el partner. El desarrollo de la lógica de las pequeñas actividades, implica un grado de comprensión aguda: entender conscientemente los procesos que se activan en la escena, cuando se pone el foco en las pequeñas unidades por las que atraviesa la

acción y que, en la vida, están incorporadas a la memoria del cuerpo. Estas condiciones se logran en la confluencia del binomio precisión y control y se activan en las repeticiones programadas de la acción que implica un ejercicio.

Roberta Carreri en su libro *Rastros*, explica de manera simple la necesidad del actor de trabajar la voluntad, para que un ejercicio no se desarrolle de manera mecánica, aclarando que éste es un peligro que acecha siempre que la rutina física está asimilada plenamente por el actor. Para ella el aburrimiento mental producido por la rutina es un enemigo constante cuando el cuerpo ya ha dominado los desafíos que le imponía el ejercicio. La mayor dificultad entonces, expresa la actriz, es trabajar para que la mente permanezca en el mismo espacio que el cuerpo y no obre de manera dissociada mientras el cuerpo automáticamente desarrolla el recorrido:

Os exercícios de acrobacia foram parte fundamental na formação de todos os atores do Odin Teatret. Em seu aprendizado, o corpo e a mente devem ser uma unidade: se você começa a pensar em outra coisa enquanto realiza um exercício acrobático, é muito provável que caia e se machuque. Por isso, gosto de dizer que o chão foi meu primeiro mestre zen: despertou-me a cada vez que perdi a concentração. (CARRERI 2011, p. 46)

El manejo simultáneo de precisión y atención, requiere de un dominio técnico que no deja de tener su grado de complejidad, ya que en nuestra cultura occidental los aspectos racionales imperan sobre nuestros instintos pulsionales: estamos educados en censurarlos, nuestro cerebro funciona como celador. Poder desarrollar una acción que no esté comandada por una orden previa del cerebro es muy difícil. Conjugar en el aquí y ahora, pensamiento y acción implica para el actor occidental una reeducación ya que su cuerpo deberá trabajar en simultaneidad absoluta con su consciencia, para que el pensamiento y la acción se potencien y amalgamen.

Los diferentes maestros del teatro moderno encontraron en el “ejercicio” una estrategia para la creación de condiciones que potencien en el actor la puesta en marcha de principios técnicos transferibles a la escena y un medio para ir más allá de ellos. Desde su faz objetiva, el ejercicio teatral disecciona la escena en núcleos pequeños y repetibles, para entrar en el meollo de la acción: su materia, sus principios, leyes y condiciones y ubica al actor en el aquí y ahora de la acción donde opera la fusión cuerpo-mente.

Esta subdivisión objetiva construye lo que Patrice Pavice entiende como fases de la acción: núcleos objetivos, determinables y con posibilidad de jerarquización y ordenamiento. El orden instaura la correlación lógica de las partes tendientes a su ejecución precisa y repetible, ya que son determinadas por su inicio (impulso), trayecto en el espacio, y finalización. La clara determinación y sucesión de los segmentos marca el modo como serán presentadas las partes en función de su intensidad, calidad del movimiento, intención, etc. Esta organización apunta, al mismo tiempo a una idea propia en los ejercicios y es la de constituirse en unidades aprehensibles al actor: dominando las partes, el actor recurre al detalle y del detalle a sus asociaciones internas. Cuando se mecaniza, también puede, mediante la parte, operar lo vivencial, el manejo de los climas, la atención activa y la asociación del segmento con la imagen o su sentido profundo.

La segmentación permite un equilibrio de las energías y su progresión lógica con la posibilidad de llegar al punto de mayor tensión, descenso, transición, y reactualización de la acción²³. La subdivisión en fases, al decir de Pavis, o la partición de la acción en tramos visualmente manejables para el actor, son un recurso utilizado para lograr retomar el control, activando los modelos internos, sensibles, a los que se conecta mediante el entramado de la psicotécnica .

El ejercicio con el que el actor trabaja en sus dinámicas de entrenamiento no tiene como meta la suma de disciplinas ni acumulación de habilidades. La “vía negativa” tiene un sentido puramente técnico, práctico, ya que no se trata de echar mano de los gestos aprendidos, medios de expresión bellos y listos para ser usados, o formas de actuación inventadas por la cabeza. Sino que por medio de un training específico, ataca los bloqueos psicofísicos del actor, elimina los estereotipos de los comportamientos y de la reacción y llega a que el actor, accionando, toque lo desconocido (FLASZEN, 2007).

Así, el trazo marcado por los ejercicios, la precisión de los detalles, el recorrido de la acción, etc., se va reconstruyendo sobre la partitura, cuando el actor altera el orden de los ritmos, la composición de los detalles, la repetición

²³ Taller teórico práctico impartido por Patrice Pavice que llevó por título “La puesta en escena ese parto difícil”, organizado por el Instituto de Arte del Espectáculo de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, en ese entonces dirigido por el Dr. Francisco Javier. El taller se llevó a cabo en el año 2000.

espontánea de un segmento, según el dictado de los impulsos internos y las reacciones vivas. El ejercicio, es entonces para Grotowski, una forma de canalizar los impulsos vivos en el marco de una estructura formal compuesta por detalles minuciosamente determinados. No parte de la suma de habilidades, sino de la liberación de los bloqueos internos que impiden el flujo continuo de la energía y su revitalización a través de los impulsos y las reacciones. Su imagen de la estructura, como las márgenes del río entre las cuales fluye el agua, irrigando vida, dinámica, saltos, sonidos, etc., muestra claramente esta interdependencia de estructura y organicidad, a la que los procesos de entrenamiento deben tender para huir de automatismos inútiles y tecnicismos narcisistas.

El ejercicio, también entrena el flujo de la acción. La posibilidad de reactualizar el flujo sin interrumpir la cadena de continuidad del movimiento, reiniciando el impulso, nos vincula con un postulado muy arraigado en el boxeo -disciplina que estudiaré para realizar transferencias y asociaciones con el teatro- que sostiene esta idea de flujo continuo: no se puede perder tiempo interrumpiendo el flujo de tensiones entre el final de una acción y el inicio de otra. Y si la acción se corta, no se debe interrumpir la energía: debe pasar de su condición cinética a su condición potencial. Pausas activas que construyen polos de tensión dinámicas en los que la acción se revitaliza. En esta disciplina deportiva se puede cambiar espontáneamente el recorrido de la acción, producto de una reacción instantánea, pero el cuerpo debe encaminarse hacia la nueva posición decidida por el deportista, sin perder tiempos extras, producto de algún corte del flujo energético o de alguna mala posición que bloqué para el reinicio instantáneo del movimiento.

La reacción lleva al boxeador, sin rupturas ni detenciones del movimiento, de la posición en la que decidió transformar el recorrido a la siguiente, a través de reacomodaciones que no lo desestabilizan y lo ubican en estado potencial para accionar ofensivamente o protegerse defensivamente. Esto significa una reactualización de los impulsos que implique un recorrido sin cortes por la estructura de detalles formales que constituyen la gramática del boxeo, desde la reacción que modifica el cauce de la acción hasta su finalización.

III.II.V ¿Una cuestión de técnica?

El desarrollo de la técnica en el actor, marcó la búsqueda de los maestros que transitaron el teatro moderno, dejando la impronta que demarcó el territorio de las artes escénicas. “La palabra técnica, que como vimos es portadora de conocimiento operacional, también se emparenta con otra que marcó tendencia en nuestra época: la tecnología” (RÜDIGER: 2006, p. 18). El crecimiento sin frenos de la tecnología y su objetivo manifiesto de mecanización y robotización del mundo, instauran un modo de ser, en la medida que mediatizan la experiencia del ser humano frente a la realidad. En la modernidad, el hombre interpreta el mundo a través de la técnica.

Por lo tanto, la técnica como herramienta operativa, detona un peligro potencial en los sujetos que usan su cuerpo como medio técnico para el desarrollo de experiencias performativas, al aproximarlos a la lógica de la mecanización, donde el ideal de perfección forma parte de ese proceso. El peligro de la alienación recorre los procedimientos mediados por la técnica, la presencia de un vacío que lo separa al ser humano en el acto de la ejecución instrumental del motivo profundo que lo moviliza, el olvido del Ser, en un mundo que se torna cada vez más tecnológico:

O que agora é vai sendo caracterizado pela dominação da essência da técnica moderna, dominação que se apresenta já em todas as esferas da vida, através de múltiplos sinais que podem ser nomeados: funcionalização, perfeição, burocratização, informação. (HEIDEGGER apud RÜDIGER, 2006, p. 34)

La técnica muestra su costado peligroso al llevar al sujeto a la pérdida paulatina de lo existencial, cooptado por la instrumentalización y los procesos de maquinización al que tiende de manera vertiginosa. La técnica se manifiesta entonces con una doble cara: es un instrumento de cultura, ligado a la faz existencial del hombre al ser el medio que le permite conocer a fondo la naturaleza y a sí mismo y por otro lado es un mecanismo que tiende a la automatización e instrumentalismo efectista y la desafectación del ser humano con el contexto al que se vincula.

Esta tensión muestra el combate que se libra en el interior del sujeto occidental entre su condición técnica o instrumental y su capacidad poética. El pensamiento moderno separó el potencial creador del raciocinio lógico-técnico, estableciendo entre ellas una brecha que aleja el pensamiento formal de las

pulsiones físicas, emociones, sensaciones, separando de este modo los elementos sensibles asociados a nuestra memoria corporal de aquellos procedimientos mentales, racionales ligados a la ciencia. En un terreno, el de las sensaciones, emociones, imágenes, etc. se acomoda el arte operando sobre los aspectos sensibles y en el otro, donde imperan las entelequias y operaciones abstractas las disciplinas de análisis lógico, produciendo una dicotomía que atraviesa nuestra cultura con un sobrepeso cartesiano.

Para Heidegger la técnica es consustancial al ser humano que siempre ideó medios e instrumentos que funcionaban como proyección de su propio cuerpo. Pero la técnica sólo existe como tal cuando es apropiada por un saber reflexivo, es decir, cuando comienza a ser pensada, cuando trasciende su aspecto instrumental, hecho que se da a partir de la antigua Grecia (Rüdiger, 2006). De ahí que el término *Techné*, no sea entendido como una forma organizada de producir algo, como la conexión entre medios y fines, sino que remitía a una forma de conocimiento: “significa conocer desde adentro, poseer familiaridad con lo que está en la base de cada acto de hechura o producción” (Marcos apud Rüdiger, 2006, p. 79)

Ese extremo positivo, saludable, en el que la técnica reposa, es para Heidegger el conocimiento y como tal, la técnica es un modo de saber, de pensamiento en acción que se ejecuta al instante para ir más allá de lo funcional y desarrollar una nueva relación con el mundo y los sujetos. En la historia humana, la técnica precede a la ciencia y no al revés y por lo tanto no recibe sus preceptos de la episteme, del pensamiento racional analítico, sino que la técnica constituye por sí misma un pensamiento práctico, experiencial, esencialmente diferente al pensamiento teórico de la ciencia porque no implica separación, sino modos de conocimiento que se interconectan y alimentan.

Así el concepto de técnica en Heidegger es el movimiento esencial que hace surgir algo y su esencia consiste en revelar, correr el velo que nos separa de esa verdad, aportar los mecanismos que operan para esa aparición. Es conocimiento práctico, conocimiento en acto de la relación entre lo que se revela y lo que todavía permanece latente, invisible. De esta manera se trasciende la condición utilitaria de la técnica, ya que ésta no se centra en los pasos necesarios para la producción, articulando de manera mecánica procedimientos repetibles, sino en la preparación

de las condiciones que permitirán que aquello que se revele se inserte como parte ligada a un proceso, que clarifica y concientiza los pasos y articulaciones que llevaron a su aparición. Como en todo proceso creativo, el resultado está vinculado a la meticolosa red de operaciones que se articulan para su gestación.

El misterio como base fundante de los teatros laboratorios muestra esa búsqueda de develamiento de la verdad que se constituye a la par de los procesos técnicos. No se desencadena a través de un accionar abusivo, violento de la técnica o de su estado de superación constante (la tecnología), devastando el bosque para producir, con el desmalezamiento, otra geografía. Es un juego con la incertidumbre, a partir de las certezas y las intuiciones a la que podemos echar mano mediante la experiencia, la sensibilidad y la razón.

El concepto de entropía nos presenta desde la ciencia, el grado de incertidumbre presente en la naturaleza, donde el caos, puede encontrar forma y sentido. En ciertos experimentos de la física, en la que por ejemplo, átomos de aire ingresan en una habitación y tienden a dividirse caóticamente distribuyéndose en el espacio, aún sin mediar trabajo externo, también puede suceder que un conjunto de átomos aparezca y levanten armónicamente una pluma. Dado el tiempo suficiente, pueden ocurrir hasta los estados menos probables. La entropía puede disminuir. Es éste el misterio de la vida y la condición del arte teatral sobre la que los maestros del siglo XX se enfrascaron. Crear una técnica que permita el acercamiento objetivo a procesos creativos, pero al mismo tiempo crear las condiciones para que esos elementos objetivos, esas leyes kinestésicas, pudieran encaminarse a una zona elevada, perteneciente al plano de lo inasible.

Si bien, no es fácil encontrar una forma de entrenamiento que pueda prescindir de esquemas repetibles que promuevan el desarrollo de habilidades en forma progresiva y sistemática, la historia de los teatros laboratorios muestra un aspecto del entrenamiento que trasciende su faz funcional: el trabajo del actor como modo de conocimiento de su profesión o la construcción de una práctica que lo reafirma frente a los códigos de su oficio y muestran el otro lado de la técnica: como forma de conocimiento y posicionamiento ético; como un atleta de los sentidos; condiciones que también se ponen en juego en la dinámica de las negociaciones creativas, al lado de la técnica.

Toda técnica y fundamentalmente las técnicas del cuerpo, son una forma de conocimiento al promover una relación del individuo con el mundo, concreta y eficaz ya que promueven acciones facilitadoras, necesarias para la propia subsistencia. Conducir un vehículo, amamantar, sembrar, cocinar, etc. son acciones que están enmarcadas por la cultura, por lo que constituyen un conocimiento que se transmite en el marco de ese contexto cultural. Quien aprende una de éstas acciones aplica técnicas específicas de una comunidad: manejar, sembrar o amamantar no se hacen de la misma forma en todos lados, pero lo que sí genera, como conocimiento común a todas las comunidades y personas que las practican, es una relación diferente del sujeto con su tierra, con el sentido del tiempo, con la tecnología y con la condición humana. Son estas variables cargadas de filosofía, trascendencia y humanidad las que se conjugan al lado de un aprendizaje mecánico, construido mediante principios metodológicos, progresivos y facetados y que nos abren la posibilidad de un acercamiento vincular potente, que sin la mediación de la técnica, posiblemente, no se hubiera dado. De aquí la importancia de la “mediación” de la técnica.

El nuevo conocimiento al que accede el actor mediante el entrenamiento o los ejercicios de formación y que posibilitan otros niveles de percepción en la práctica actoral, no sólo no se desvincula de su lado técnico sino que actúa como un circuito de retroalimentación que liga lo técnico, lo vivencial y lo ético. Es decir que el modo de hacer, que constituye la base de lo técnico permite al actor una aprensión ampliada de la realidad escénica y una manera de accionar configurada por patrones precisos; al mismo tiempo la eficacia de ese acto se vincula con un principio de placer que le permite estar presente y expandido en sus capacidades energéticas y lo motivan a desarrollar una ejercitación constante que lo vinculen con la tradición de su oficio y le permitan empujar la muerte hacia delante²⁴. De este modo, lo que entendemos como técnica puede expandir sus fronteras, al mostrar

²⁴ Compartiendo un espacio de trabajo con Beto Villara, actor y músico del grupo Varasanta de Bogotá Colombia en el mes de Noviembre de 2016, se refirió al entrenamiento de esta forma: *Para mí el entrenamiento es una manera que tenemos los actores de empujar la muerte más adelante*. Creo que la síntesis poética de este formidable maestro con quien tuve el placer de realizar un taller para músicos y actores, pone en relieve el aspecto que liga el entrenamiento y el “más allá” de la técnica: una estrategia de vida para canalizar las energías positivas, necesarias para el acto creativo, un acto de exorcismo de los mecanismos que evidencian nuestros propios clisés, nuestros vicios y que emergen en la inercia de la comodidad. El entrenamiento sería para éste creador, una forma de estar siempre alerta, vivo, enfrentando con un escudo y una lanza de guerra la fatal influencia de la entropía negativa: la muerte a la que tiende el universo y todos los seres vivos desde el punto de vista físico.

prácticas que desarrollen las relaciones del sujeto con su grupo, con los códigos de su lenguaje y con el mundo y que potencian el conocimiento de sí mismo, sin el objetivo inmediato o exclusivo de la producción escénica.

Si bien la técnica del actor promueve cierto control sobre algunos hechos físicos de la escena, adhiero a las palabras de F. Jameson cuando sostiene que es importante entender la técnica como un medio simbólico o un método de procesamiento de la realidad: “las propias técnicas tienen un significado simbólico propio, ellas no son sólo medios para alcanzar un fin” (JAMESON, 1999, p.64.).

Entiendo que el significado simbólico de la técnica al que alude Jameson lo posiciona al actor no sólo como profesional de una disciplina, sino como individuo en posesión de un instrumento eficaz, capaz de expandir su capacidad perceptiva, sensorial, ideológica y expresiva. Esto implica decir que lo incorpora como sujeto de conocimiento en su campo disciplinar, como sujeto en interrelación con el mundo y su entorno social. No es inoportuno pensar que las prácticas de entrenamiento, como encuadre formativo, nos introducen en un plano en el que nos confrontamos con nuestra condición de sujetos, donde no sólo se resuelven aspectos vinculados a la producción espectacular, sino también a nuestra propia persona, en tanto sujetos de acción, siempre obligados a la toma de decisiones. Esto conlleva a una toma de posición respecto al rol del actor en su contexto y por lo tanto, respecto al arte; lo que trae asociado formación, ideología, identidad y política, motores de nuestras acciones y de nuestro posicionamiento frente al mundo (local, global y existencial).

Por lo tanto este espacio de formación y aprehensión de estructuras conformadoras del ser actor y del ser humano, se constituye en uno de los recursos que encuentra el profesional de la escena para la construcción de sí mismo, es decir de su propia identidad de sujeto actuante en las circunstancias de vida que le toca.

Y como nos dice el pensador argentino José Luis Valenzuela:

La estética de la existencia que preocupaba al último Foucault es, como se ve, una ética entendida como “gobiernos de sí”, frente al “gobierno de las cosas” (técnica), el gobierno de los signos (retórica) y el “gobierno de los hombres” (política de estado). En la *ética de la subjetivación* – ocupante del primero de éstos dominios y cuyo desarrollo el filósofo dejó inconcluso al momento de su muerte (1984) – no se trata ya de negar y rechazar un sistema normativo colocándose en su exterior, sino de reencontrar, “en el

juego mismo de las normas a que está sometido, la posibilidad para el individuo de recuperar un margen de iniciativa". ¿Un giro neoconservador como el de tantos otros incendiarios devenidos bomberos? De ningún modo; lo que el pensador advierte es que la resistencia a las normas forma parte de su juego, es decir que los códigos prevén y aun incitan su propia transgresión o destrucción periódica. (VALENZUELA, 2004, p. 29)

El grupo de teatro como espacio de producción y micro comunidad reglada, le permite al individuo el tránsito por los pliegues de las normas que él mismo se impone, y que potenciarán el descubrimiento de iniciativas propias que incentiven el universo creativo y el desarrollo de la personalidad. La restricción asumida de forma voluntaria por el actor no es un claustro asfixiante, sino un espacio de crecimiento y formación permanente que lo confronta con sus propias limitaciones. Las mismas se condensan en las diferentes esferas que son de orden técnico, cognitivo, sensible, perceptivo, ético, político y confrontan al sujeto a su crecimiento integral. Es decir, no sólo como persona capacitada para desempeñar su oficio de actor, sino como individuo inserto en un mundo con interacciones e intereses dinámicos y del cual es también responsable.

Dice el filósofo Fernando Savater (2004) que cuando las encrucijadas nos cuestionan, nos diferenciamos como seres racionales del resto de los seres vivos que habitan el planeta, ya que el hombre es el único con capacidad y libertad de optar y el arte nos confronta permanentemente con alternativas o disyuntivas ético-estéticas cada vez que tenemos que decidir respecto de la forma-materia. Es acá donde interviene el *ethos*, nuestra capacidad de elección, que no es ajena a nuestra forma de ver el mundo. Estas acciones, elegidas en la enorme multiplicidad de posibilidades que nos permite el arte, construyen las bases para una praxis transformadora ya que se realizan a partir de convicciones que muestran una "filosofía de vida", una manera de entender el mundo, la política, la vida social y esto necesariamente implica un camino hacia el conocimiento de uno mismo.

En todo este recorrido del ejercicio, de la búsqueda de un conocimiento técnico que vehiculice procesos de construcción escénica, se construye una composición ética que desarrolla, no sólo el motor para el sostenimiento y la maduración de los aspectos expresivos y profesionales, sino también la transformación del ser humano. Si la obra de Foucault, nos dice Jorge Álvarez Yágüez, implica una dimensión ética ya que construye la idea de un sujeto que establece una relación consigo mismo cuando piensa, se produce en este acto la

fusión entre arte y vida. El sujeto escribiente no es el mismo al final de su escritura. El artista no es el mismo al final de su obra, no sólo porque él mismo se construye con el objeto, sino porque los procesos técnicos desarrollan una profunda gnoseología en la que el artista está implicado.

Para mi, el trabajo intelectual está relacionado con lo que usted podría llamar “esteticismo”, lo que significa, transformarse a sí mismo. Creo que mi problema es esta extraña relación entre conocimiento, estudio, teoría e historia real (...) Sé que el conocimiento puede transformarnos, que la verdad no es sólo un modo de descifrar el mundo (y quizás lo que llamamos verdad no descifra nada), sino que si conozco la verdad seré cambiado. (...) Ya ve, eso es por lo que trabajo como un animal. Y trabajé como un animal toda mi vida. No estoy interesado en el estatuto académico de lo que estoy haciendo porque mi problema es mi propia transformación. (...) Esta transformación de uno mismo por el propio conocimiento es, creo, algo más cercano a la experiencia estética. ¿Por qué trabajaría un pintor si no es transformado por su pintura? (FOUCAULT apud ÁLVAREZ YÁGÜEZ, 2015, p.17)

Todo acto performativo, involucra la totalidad del sujeto, es decir, la capacidad de integrar aspectos sensoriales, motores, racionales, afectivos, vocales, etc. El teatro, los rituales festivos, y el entrenamiento como repetición de esquemas comportamentales, tienen la capacidad de constituir una acción que se desenvuelve en el presente e integra los diferentes planos de expresión y percepción del sujeto. La acción performativa se constituye, no sólo en una forma de conocimiento que involucra la transmisión de comportamientos, gestos y corporeidades portadoras de un saber específico, culturizado, sino que demandan la total atención del performer para ser parte y vehículo transmisor de una experiencia real, portadora de ritmos, gestos, interacciones y relaciones que inciden en la percepción del ejecutante.

El teatro del siglo XX, desarrolla una búsqueda, quizás diferenciada en matices, pero a partir de un denominador común, que atraviesa todas las prácticas de Copeau a Stanislavski, de Artaud a Grotowski, de Craig a Brook, de Meyerhold a Barba, que es la búsqueda de un teatro esencial. Es decir un teatro que alcanza un grado de efectividad a través de una comunión entre forma y esencia. Como lo expresa de Marinis a través de Artaud:

Se trata substancialmente de dar vida a un teatro que sepa ser preciso y eficaz, es decir, que sepa actuar con exactitud científica sobre el cuerpo y sobre el espíritu del espectador (sobre el espíritu a través de los sentidos y de los nervios); y para hacerlo –continúa el gran teórico del “teatro de la crueldad”– es necesario reencontrar la antigua alianza entre “formas” y “fuerzas”, restituyendo así al lenguaje aquella capacidad mágica, como él la define y por esto afirma en el ensayo *Un athlétisme affectif*, que

en el teatro poesía y ciencia tienen que volver a ser la misma cosa. (DE MARINIS, 2005, p. 46)

A esta altura de la reflexión se consolida la visión del actor como sujeto de cultura: presenta un dominio objetivo sobre la naturaleza (sobre sus propias condiciones naturales), a través de la técnica que cobra importancia para su oficio al permitirle superar los límites de sus condiciones naturales. A esta puede abordársela desde diferentes posiciones ideológicas: la primera tiene que ver con la técnica analizada en un mundo altamente guiado por la tecnología como ciencia, que observa el universo a través del cálculo y del pensamiento matemático y que erige a la máquina como tótem contemporáneo, cada vez más alejada del control humano, en su altísimo grado de programación. La otra posición, que es la que me interesa para emprender un estudio sobre la formación actoral, es la de la técnica como mediadora, como facilitadora, que se ubica en el centro de las relaciones del sujeto con su mundo, produciendo una grieta en los fenómenos sensoriales que se perciben a partir del contacto directo: la relación mediada es una relación cultural, pues potencia las posibilidades humanas en su vínculo con la naturaleza, sin la que estaría en situación de desamparo y desprotección. Esto es lo mismo que decir que lo natural, lo dado, las condiciones etc. desplazan su eje, para dar lugar a aquellas condiciones que se trabajan y desarrollan con el amparo de la técnica y que posicionan la cultura por encima de la naturaleza.

Esta situación donde la técnica aparece como mediadora entre el sujeto que la usa y sus posibles conexiones y relaciones con otros sujetos o con el mundo circundante, presenta una serie de evidencias sociales en nuestra cultura. Los estudios sociológicos contemporáneos que marcan la tendencia al individualismo, muestran algunas pautas comportamentales de los sujetos en las que es cada vez más frecuente el uso de alternativas alejadas de los rituales de contacto y fricción propios de las comunidades interactivas. El *delivery*, por ejemplo, una de las tantas invenciones del escenario posmoderno, incentivado por aplicaciones que a través de la telefonía celular dejan el servicio al alcance de un *click*, reduce en el individuo sus posibilidades de encuentros, borrando también sus consecuencias, conflictos, juegos y variables que la dinámica social se permite en el contacto directo con otro ser humano. En un mundo cada vez más apartado de los juegos relacionales, la

técnica en su acción mediadora, se constituye como herramienta de vínculo y puente de acceso.

Paul Virilio (1993), desarrolla un análisis del cambio de percepciones espaciales a partir de la modificación de los instrumentales de medición a lo largo de la historia de la humanidad. Para él, no es la misma idea de distancia y tiempo aquella existente en un momento cultural en el que se medían los trayectos a través de una varilla denominada metro patrón y que se reproducía en las cintas de medición que por mucho tiempo determinaron la idea de las medidas existentes, de la percepción del espacio que es mensurado a través de ultrasonidos, ondas electromagnéticas etc. La consciencia de la unidad de medida y la movilización del propio cuerpo para determinar la cantidad de veces que entra la unidad en la distancia, marca una diferencia sustancial con un mundo cargados de objetos de medición en la que sólo necesito apretar un botón y leer en el instrumento el valor exacto, determinado por procedimientos físicos invisibles.

Podrían traerse muchos ejemplos que muestren la paulatina insensibilidad que cierto tipo de manejo tecnocrático produce en el hombre de la era robótica. Zygmunt Bauman (1998), deconstruye el genocidio a través de la hipótesis de la modernidad como propiciadora de los actos más aberrantes del ser humano. En su estudio, la búsqueda de orden, pureza y control que conlleva el proyecto moderno permitió la creación de una ingeniería de la muerte en la que los homicidios no se cometían cuerpo a cuerpo. El verdugo, aislado de su víctima, sólo tenía la función de oprimir un botón que llevaba el gas, mediante un sofisticado sistema tecnológico, a una cabina cerrada, aislada del exterior, en la que su verdugo no oía los gemidos de su víctima.

El entrenamiento como modelo pedagógico desarrolla un comportamiento técnico que es en sí mismo conocimiento, educando al actor en la precisión del oficio, el rigor de la repetición, la disciplina de trabajo, la ejercitación, la labor artesanal, que forjan en el ejecutante un comportamiento ético. En las culturas antiguas estudiadas por Foucault²⁵, las técnicas de entrenamiento, como las técnicas de trabajo sobre sí, conforman una ética de la voluntad. Es un modo de apartarse de la entropía negativa, del caos inercial al que tiende la falta de voluntad

²⁵ La hermenéutica del sujeto.

sobre las conductas, y de desarrollar un conocimiento personal que se potenciará -en el caso del actor en escena- en la relación activa con el partenaire y los objetos que entren en su universo de acción.

Saber lo que se hace y porqué, generará las condiciones éticas para sistematizar la formación y junto a lo expresivo formal constituyen los términos de una misma ecuación. Es decir: el arte teatral como modo de expresión y campo de formación es una forma de introducirnos en un terreno de experimentación y análisis permanente en el que se toma consciencia de una construcción doble: de oficio e identidad personal, que no pueden ser separadas o manejadas como construcciones diferentes. Lo expresivo y lo formativo a partir de las decisiones libres del *ethos* se constituyen en las dos caras de una misma moneda.

En el teatro el actor es objeto y sujeto de su oficio; por ello el desarrollo de aspectos integrales de la personalidad se ven favorecidos directamente y el entrenamiento permite una maduración artística y ética, tan necesarias en el campo del arte. En este sentido, lo técnico y aquello que va más allá y lo trasciende, se manifiestan como dos campos diferenciados, pero que se estimulan activamente, como el lado oscuro y el lado brillante de la luna que, aunque no se ven en simultáneo desde nuestro enclave de la mirada, estimulan el pensamiento dialéctico: vemos de la luna sólo su cara iluminada, pero ésta sólo se sostiene y se completa con aquella zona oscura que no percibimos pero apuntala lo visible, desde la invisible contundencia de su contraparte.

Una interesante reflexión Fredric Jameson sobre Brecht²⁶ permite entender mejor este funcionamiento dialéctico: en el mismo momento que la identidad comienza a sentirse como categoría dominante, sin la cual no podríamos ni siquiera ser humanos, empieza a aparecer otra que le infringe un ataque fundamental: la diferencia.

E em última análise só se pode definir uma coisa, dizer o que ela é em sua identidade mais profunda, mostrando o que ela não é; abrindo assim as comportas para um sem-número de diferenças menores e maiores. Isto é virtualmente uma revolução social entre as categorias filosóficas, a conquista do poder pela massa imensa de subordinados e subalternos, que destronam a monárquica figura da identidade enquanto tal

²⁶ O método Brecht. Editora Vozes. 1999

e pleiteiam governar em fluxo deleuziano até onde a vista possa alcançar.
(JAMESON, 1999, p. 119)

La técnica alcanzada, como herramienta necesaria para el dominio de la materia artística, muestra no sólo su lado eficaz vinculado a la logística del trabajo del actor, sino una contracara formativa. Esta construye su personalidad y define las funciones del actor no sólo como instrumento del director y del texto, sino como sujeto activo, necesario en los procesos creativos del teatro contemporáneo y transformador de la materia escénica. El desarrollo profesional del actor no se promueve sin estos aspectos por los que tanto se trabajó en el modelo de los Teatros Laboratorios y durante la modernidad teatral.

CAPÍTULO IV

NUESTRO TEATRO Y CAVERNA EN TUCUMÁN: DOS MODELOS, DOS ÉPOCAS, DOS CULTURAS

IV.I Tirando lazos. Mi encuentro con Nuestro Teatro

En el año 2008, conducía en Tucumán al grupo de teatro *Oscuro Turba*. Si bien el grupo tenía entonces unos pocos años de formación, había sido el desprendimiento y reconstitución de otro grupo de jóvenes con el que venía trabajado durante más de diez años. La búsqueda que marcaba el patrón estilístico de *Oscuro Turba* era el interés por la adaptación de novelas clásicas al lenguaje teatral interés que surgía a partir de los saberes de sus miembros, provenientes del campo de la literatura y del teatro casi en igual proporción. En ese momento estábamos proyectando el montaje de *El Jugador*, la novela del escritor ruso Fiodor Dostoievski. Una tarde de trabajo, pensando en la actriz que realizaría el personaje de La Abuela, surge entre mis compañeros la disparatada idea de invitar a Rosita Ávila, actriz de reconocida y dilatada trayectoria en el Teatro Independiente de Tucumán.

Rosita constituye un ícono para el teatro tucumano, no sólo por su trabajo como actriz y mujer de la cultura, sino porque a mediados de los años sesenta, abre, en su propia casa, junto a otros creadores de la talla de Oscar Quiroga²⁷, el que es considerado el primer Teatro Independiente de Tucumán: *Nuestro Teatro*. De este modo, lo que comenzó como un lance improbable entre mis compañeros, se hizo realidad con un contundente sí de la actriz. No fue su aceptación lo que me parece hoy significativa, sino la simplicidad con la que llevó la conversación, dándole a su respuesta un viso de normalidad que no existía. Antes mis rodeos, pues conversaba con una figura del teatro tucumano, ella reaccionó en el acto, acortando la conversación:

- Dejá de dar vueltas Máximo, por favor! y decime de una vez qué querés.
- Qué trabajos con nosotros y hagas el personaje de "La Abuela".

²⁷ Oscar Quiroga fue dramaturgo, director, actor y docente en la Licenciatura en Teatro de la UNT. Uno de los referentes del Teatro Independiente en Tucumán.

- Bueno máximo! Claro!

No era nada claro para mí y hoy comprendo que una actriz de reconocimiento nacional aceptó la propuesta de un grupo de jóvenes enrolados en el teatro experimental, como una forma de continuar su profesión y contactarse con los jóvenes. En cierta forma, un modo de seguir ejercitando sus recursos dentro de un grupo. Al decir de Michael Foucault, era su manera de desplegar bajo el amparo de un grupo una tecnología de procedimientos que impactan directamente en la construcción de sí misma.

Temí que se produjeran choques generacionales entre nuestra forma de trabajo ligada a búsquedas contemporáneas y los modelos de una actriz formada con códigos tradicionales del viejo Teatro Independiente en la Argentina. Desde aquella primera invitación, se concretaron además de *El Jugador*, los siguientes trabajos teatrales con Rosita: *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín* de García Lorca, *Las González* del autor argentino Hugo Saccoccia y *La mayor mentirosa del mundo*, con textos que forman parte de la vivencia de la actriz, que hoy cuenta con ochenta y dos años de edad.

En este trayecto de casi nueve años, de intenso trabajo compartido, pude ser testigo de su ética, que se refunda y reconstituye en cada acto de su vida, sostenida con la dificultad que significa ser mujer y actriz en una provincia con trazos conservadores. Para ello tuvo que sostener una formación sistemática a lo largo de su vida optando siempre por la producción autogestiva e independiente. Estos valores, que también tienen su correspondencia estética y metodológica, nos fueron acercando en el trabajo de producción artística aunque también aparecieron diferencias generacionales. Estas nos llevaron a negociaciones estéticas y conversaciones extensas para resolver -sin incomodidades personales- algunas resoluciones escénicas existentes.

La integración de Rosita al grupo, se realizó a través de un acto de negociación: pidió con delicadeza y determinación que incorporemos a Alberto Díaz, un ex compañero de *Nuestro Teatro* y amigo personal suyo, a ser parte de la experiencia creativa a la que la convocábamos. Alberto Díaz sólo trabajó como actor en contadas ocasiones. Su pertenencia al teatro estuvo más cerca de la dirección de espectáculos infantiles, donde desarrolló una reconocida labor y también se ocupó

de roles organizativos. Hoy constituye junto a Rosita el núcleo vivo más representativo de aquel legendario grupo y la memoria viva de una historia teatral potente.

Para contextualizar la importancia de *Nuestro Teatro* en la escena local, hecho que aun no está lo suficientemente valorizado -salvo por el trabajo de Carlos Alsina, la reseña de Juan Tríbulo y la Tesis Doctoral de Mauricio Tossi²⁸- cabe decir que *Nuestro Teatro*, realizó acciones que dieron visibilidad al Movimiento Teatral Independiente y fueron protagonistas en la creación de los elencos estatales. Se funda oficialmente en el año 1966 con ese nombre, aunque el grupo es la continuidad del Teatro Estable de la Peña el Cardón que comienza su actividad en mayo 1954.

Los inicios de esta historia grupal comienza en la década del cincuenta, con actores deambulando de los bajos del bar Colón (sala que inauguran en junio de 1954 en San Martín 445), donde gracias a algunos “mecenas del teatro” habían construido una salita para cuarenta espectadores. De allí pasan a calle Mendoza 720 y posteriormente al viejo teatro Belgrano, la Sociedad Italiana y la Sociedad Francesa respectivamente. El grupo encuentra sede estable en casa de Rosita Ávila 13 años después, con el nombre definitivo de Nuestro Teatro luego del fallecimiento del director Guido Parpagnolli. Por sus filas pasaron personas de la talla de Víctor García²⁹, mucho antes que cobrara prestigio internacional con sus montajes en Francia y San Pablo, Intelectuales y hombres relevantes en gestión y política cultural como Guido Parpagnolli³⁰, músicos reconocidos como Miguel Ángel Estrella³¹ y directores maestros como Raúl Serrano³² y Orestes Caviglia³³.

²⁸ Carlos Alsina es un reconocido dramaturgo, director e investigador tucumano, que desarrolla sus actividades entre Tucumán e Italia. Su texto *Teatro Ética y Política. Historia del Teatro Tucumano* marca un aporte significativo al panorama cultural de nuestra provincia en el período pre y pos dictadura. Juan Tríbulo fue creador de la carrera universitaria de teatro de Tucumán, actor e investigador cuyo libro: *El teatro en las provincias*, marcó una base significativa en la recolección de datos sobre las producciones del interior. Mauricio Tossi, fue profesor de la Licenciatura en Teatro de la UNT y es actual docente de la carrera de teatro de la Universidad de Río Negro. Su tesis doctoral: *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino*, representa un material teórico importante para la comprensión del panorama teatral tucumano entre el 54 y el 76.

²⁹ Importante director teatral, nacido en Tucumán, reconocido por sus puestas en escena en Francia donde monta varios textos de Lorca y en Brasil, donde monta el *Balcón de Jean Genet*.

³⁰ Personalidad de la cultura tucumana, librero y gestor cultural con una presencia notable en organismos oficiales e independientes de nuestra provincia.

³¹ Músico tucumano de prestigio internacional creador de la Asociación sin fines de lucro: *Música Esperanza*.

Alberto Díaz, me comenta mientras esperamos a Rosita para el inicio de un ensayo, que en calle Mendoza 720 en un espectáculo dirigido por Raúl Serrano, con elenco integrado por Rosita, Olga Hynes O' Connors y Amanda Chividini un joven diminuto entraba en silencio y sacaba la ceniza de los ceniceros esparcidos en el teatro: se trataba de Víctor García, antes de convertirse en un gigante de la escena mundial.

La llegada del director teatral Rodríguez Muñoz a Tucumán coloca en crisis al legendario grupo. Antes de la década del 60 Tucumán se estaba organizando en materia de política cultural y existía la firme decisión de comenzar a conformar sus elencos oficiales. Con este objetivo el director porteño arriba a Tucumán, crea un seminario para actores, plataforma que les serviría para la elección de la futura conformación del Teatro Estable de la Provincia. Este hecho divide al grupo, ya que muchos de sus integrantes son elegidos, y tentados por la oferta de pertenecer a una planta asalariada, emigran hacia el elenco oficial.

Sólo permanecen, por una indeclinable convicción de no dejar abandonado el trabajo y los bienes del grupo independiente, Rosita y Amanda. Serán ellas quienes resguardarán el patrimonio tangible e intangible construido y convencerán a Guido Parpagnolli para que tome las riendas del reducido grupo y para que ponga en marcha un nuevo proyecto artístico. En esta toma de decisiones eran claras dos posturas: por un lado no borrar el camino andado. Por otro, seguir apostando a los postulados de autonomía creativa y comunidad solidaria, presentes en el Teatro Independiente.

Desde su conformación hasta su último trabajo pueden verse cinco etapas por las que atraviesa *El cardón-Nuestro Teatro*: La primera, de corte netamente experimental, político y popular, alimentada por la sana incidencia del grupo *Fray Mocho*, y liderada por personalidades como Raúl Serrano. En esta etapa el grupo pone en escena farsas populares medievales y francesas y obras del mismo género de autores tucumanos. Es clara la opción por un teatro que integre el cuerpo del actor y el juego a la escena y que congregate a un público sin distinción de clases

³² Director y docente teatral con una importante carrera en el campo de la pedagogía del actor y autor de textos teóricos en los que hace una relectura del Método de las Acciones Físicas.

³³ Director y actor de teatro y cine, que desarrolló importantes trabajos en Uruguay y Argentina, Director de la Comedia Nacional de la ciudad de Montevideo y de la Comedia Nacional Argentina.

con la idea de desarrollar un teatro nacional y popular inmerso en las necesidades sociales. En esta primera etapa el grupo lidera la formación de la Federación Tucumana de Teatros Independientes, organización cultural integradora de los principales referentes de producción teatral independiente de Tucumán, con el que se logran varios objetivos: creación del primer seminario par actores de Tucumán y la vinculación de los independientes con las instituciones oficiales, responsable por el desarrollo cultural de la provincia, con las que se consiguen auspicios importantes para el fomento de la actividad.

La segunda etapa, luego de la diáspora sufrida por los integrantes hacia los elencos estables rentados, viene de la mano de Guido Parpagnolli. Su director, un intelectual de la “alta cultura” nutre al grupo de textos del repertorio universal. Parpagnolli, dueño de una librería, fundador de la orquesta sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán y Decano del entonces Instituto de Arte, llevó a escena *Ha llegado un inspector* de Prestley, *El amor de los cuatro coroneles* de Peter Ustinov, *Yerma* de García Lorca, *A puerta cerrada* de Jean Paul Sartre, *Trampa para un hombre solo* de Robert Thomas, *La lección* y *La cantante calva* de Ionesco.

Si bien el vínculo con los autores teatrales europeos en auge marca la característica de este segundo momento, es importante el refinamiento estético que incentiva el director. Parpagnolli cuidaba al detalle los aspectos, musicales e interpretativos, intentando fidelidad estilística con las producciones europeas del momento y los modelos filosóficos y estéticos vigentes del teatro “serio” perteneciente a la alta cultura. Su condición de intelectual activo y hombre de la industria editorial del libro, lo ponía en contacto con las tendencias europeas del momento principalmente aquellos vinculados a la cultura francesa.

La tercera etapa del grupo se inicia con el fallecimiento de Parpagnolli y la asunción de su nuevo líder: Oscar Quiroga. Aunque puede notarse en sus comienzos como director una clara voluntad de continuar el camino trazado por su anterior maestro, aparece, en esta segunda etapa, una búsqueda más definida de identidad regional y la necesidad de contar con una sede propia donde poder sostener continuidad en las propuestas y consolidar las acciones del grupo.

Finalmente se construye el teatro el año 1957 en calle Entre Ríos 109, residencia de la actriz Rosita Ávila.

También en esta etapa y con el propósito firme de construir un espacio de anclaje creativo y contención artística, *Nuestro Teatro* recibe los aportes de arquitectos, artistas plásticos, personalidades de las letras y músicos de relevancia en el ámbito provincial como Pedro Prioris, Jorge Lombana, Varón Villarrubia, Ernesto Dumit, Los hermanos Núñez, etc., que ayudan a construir el edificio teatral, conformar la mística grupal e integrar al lenguaje teatral la plástica, la música, la poesía y la arquitectura, que serán luego de vital importancia tanto en la concepción espacial y escenográfica de sus espectáculos como en la incorporación de la luz y la música como lenguajes. La constitución del nombre y creación de su sala propia serán los elementos que llevarán al grupo a la definición de su identidad frente a las tensiones de una época convulsionada social y políticamente y al desarrollo paralelo de otros modelos oficiales de producción teatral.

La cuarta etapa del grupo está trazada por una actividad que los anima a la búsqueda de los aspectos populares en la concepción de sus espectáculos: el *café literario*. Esta propuesta, de resonante éxito para la época, se basó en la construcción de unidades dramatúrgicas pequeñas, compuesta por personajes característicos de la cultura popular provinciana, con fuertes trazos de regionalismos en el habla. Los espectadores se sentaban alrededor de mesas en las que podían ser parte del espectáculo mientras consumían alguna bebida. En este clima distendido emergían situaciones dramáticas de formato corto, donde la agudeza crítica y el sustrato político se mezclaba con el humor.

Sin olvidar nunca el arte erudito del más fino teatro independiente, fue a través del sustrato popular, que identificaba al tucumano con su cosmovisión y ritmos lingüísticos, como se amplió el repertorio y las construcciones estéticas que caracterizaron *Nuestro Teatro*. De este modo se construyó una teatralidad diferenciada y en tensión directa con la crítica especializada de la época, que veía con desconfianza expresiones de cultura popular. Con esta programación, aliada dilecta de un público que veía representada la condición más fiel del hombre y la mujer del interior: sus mitos, ritmos, tiempos, modos y acento, no se devaluó el acontecimiento teatral, su agudeza e ideología sino que contrariamente, se

reforzaron, a través de la condición regional y popular de las propuestas. Aquí nacen personajes que serán marca registrada del grupo como la María y el Gamuza, que desde lo local se conectan con la Comedia Dell'Arte, en sus aspectos esenciales.

Este compromiso que el grupo fue tomando con la realidad social, cultural y política de Tucumán, que se veía reflejada en sus elecciones artísticas y en la paulatina construcción de una dramaturgia propia, consolidó la necesidad de ir en busca de un teatro político, siendo los primeros en traer a Bertolt Brecht a la escena tucumana. Se recuerda a la fecha la memorable puesta de *Nuestro Teatro* de Madre Coraje y sus hijos, tanto como la influencia que el dramaturgo alemán tuvo en la producción escrita de Oscar Quiroga.

Hoy puedo decir que *Nuestro Teatro*, aquel grupo legendario, no cerró sus puertas a pesar de haber demolido su edificio. Rosita Ávila y Alberto Díaz lo preservan en memoria y en acción. La llama del teatro se encuentra viva en ellos y todavía con salud. Rosita mantuvo el grupo, sin subir al escenario. A través de acciones que reafirman su condición de mujer de la cultura, defendió siempre las bases éticas, políticas y sociales que la sustentan desde sus inicios en el año 1955.

Es en este punto, donde afirmo que, aún disuelto en lo formal, *Nuestro Teatro*, de la mano de Rosita Ávila y Alberto Díaz, atraviesa la quinta etapa de su trayecto artístico: incursionan en el teatro contemporáneo, apoyándose en un grupo de jóvenes y modifican sus hábitos artísticos a través de aprendizajes y negociaciones constantes. En este largo camino, la construcción de sí mismo no se interrumpió nunca y siguen promoviéndola a través de rituales de extremada potencia circular, como aquellos que vuelven al eterno retorno de un tiempo glorioso y que detallo a continuación.

En los últimos años he participado no sólo de procesos de creación con Rosita y Alberto sino de reuniones de trabajo, giras y reuniones, donde se desenterraban inexorablemente los fantasmas del pasado que alimentan una conducta profesional encomiable. Esos rituales de encuentro se alimentan de textos que se improvisan a modo de ejercicio de memoria, reproduciendo, por ejemplo, la escena de dos personajes de *La Cantante Calva*, o *El mal entendido* a modo de un acto de fijación-rememoración: recuerdos que afloran, discusiones sobre cultura y

teatro, donde se deja en claro el criterio de un buen o mal trabajo. La preocupación por no dejar escapar la Historia a través de recortes de diarios prolijamente ordenados, todo esto, digo, son la base de una conducta que se ejercita con orgullo como militantes del teatro y que siguen forjando su identidad de grupo.

El trabajo sistemático de recortar críticas, escribir sus memorias, leer con avidez poesías y novelas, estudiar a fondo el autor sobre el que se construirá el nuevo espectáculo teatral, asistir a la mayoría los espectáculos que se ponen en cartel en la provincia, ser parte de mesas de discusión sobre diferentes temáticas teatrales y congresos, practicar Tai Chi, escuchar música, ver cine, tener una actitud política con el teatro, comprometerse con la gestión, convocar cada tanto a los viejos técnicos y actores que pasaron por el grupo, preocuparse por festejar los cincuenta años de inauguración de su sala, etc. construyen un cuerpo activo, ético y político, siempre dispuesto a encarar el próximo desafío teatral, aún con las dificultades de la vejez.

Sin el grupo activo, la función de estos dos representantes de *Nuestro Teatro*: Rosita y Alberto, es la de mantener vivos los ideales del proyecto nacido en el año 54, a través de una idea de actor que nace de las bases del Teatro Independiente, que desarrolla el ejercicio de la grupalidad con exigencias éticas y humanas y el de la profesionalidad, que implica rigurosidad con el espectáculo, o con todo lo que es necesario sostener a modo de proyección de valores, no sólo estéticos, sino también éticos y sociales. Como dice la introducción del libro de Michel Foucault:

El principal objetivo de esta publicación es, por tanto, proporcionar unos preciosos materiales de reflexión que, con toda seguridad, serán especialmente útiles para todos aquellos que en la actualidad están interesados en construir una teoría histórica y social de la subjetividad y en reflexionar sobre las bases de una nueva ética en la que la acción individual y el compromiso personal no estén desvinculados de los intereses colectivos. (FOUCAULT 1994, p. 07)

Defino esta quinta etapa, choque generacional: pone en crisis algunos viejos modelos de construcción y metodologías, para entrar en una dinámica contemporánea en la que se ejercitan otras formas de teatralidad. De allí, crisis, conflictos y renacimientos, se ponen en juego en este proceso de reacomodación del que se salen fortalecidos gracias a un decidido trabajo sobre sí mismo, sobre la identidad construida y sobre una profunda convicción: aquello que somos, no

representa una entidad fija, sino que es dinámica y consciente, mientras ejerzamos nuestra autonomía de sujetos y trabajamos por nuestra identidad.

En el proyecto actual que nos involucra, existe un acto de dignidad en el ofrecimiento gozoso de su cuerpo, transitado con coraje y de manera indeclinable por el camino del Teatro Independiente. Mostrar la piel arrugada y curtida, plena de historias, con las fragilidades de la vejez, pero con la dignidad de la vida, nos muestra que hay una decisión que llevará siempre consigo: la de preservar y defender siempre su oficio y su condición de mujer de la cultura. Estos valores también están reflejados en su fidelidad hacia el compañero militante de la misma causa, en el respeto por sus maestros y sus principios más nobles, en la preocupación sin excusas por su propia salud, etc.

Esta experiencia tiene hoy el valor de un verdadero cruce intercultural. Seguir transitando por su propia formación, la coloca en confrontación con metodologías y estéticas contemporáneas. En ese estado de sana negociación artística es clara la existencia de un modelo de teatro, de aquello que constituye su propia identidad profesional y que aparece en sus ejercicios cotidianos de preservación del oficio, que la mantienen vigente por más de cincuenta años de trabajo .

En los procesos creativos aparece su sistema de trabajo, testimonio vivo del “Libro de Actas”, en el que esos viejos hacedores independientes dejaron plasmados un modo de organización y de vida y muestran un Tucumán efervescente en materia de cultura, que es necesario rescatar, para comprender nuestra propia tradición y de la que Rosita, como otros artistas de su generación, fue parte.

De los escritos de la Comisión Directiva de esta Asociación Civil -que al poco tiempo de constituirse como una entidad de la *Peña el Cardón* contó con Personería Jurídica- puede apreciarse un ambicioso proyecto cultural. Ellos proponían realizar una actividad sin antecedentes en la provincia, buscando su identidad a partir de la diferencia clara con el amateurismo teatral y las expresiones de construcción verticalistas de los elencos comerciales a partir de los principios heredados del movimiento nacional de Teatro Independiente.

En un viejo papel escrito a máquina, Rosita Ávila desliza una reflexión que muestra el espíritu que animaba a su grupo pero que se hacían sentir desde principios de siglo en pequeños teatros de diferentes capitales culturales:

El teatro es la mejor manera de contar la aventura de la humanidad sobre este mundo. Todo hecho de vida es materia de teatro. La vida o la muerte, el valor y el miedo, la guerra y la paz, todo. Y no es casual, que como la vida, la mujer ocupe un lugar sobresaliente en la historia del teatro. Desde Antígona, pasado por Colombina, hasta llegar a la actualidad, la mujer ha librado una y mil batallas sobre el escenario, poniendo de manifiesto su entrega, su renunciamento, su rebeldía, su sacrificio; el enfrentamiento permanente a las normas impuestas para someterla o discriminarla. Cuando se estrenó "Casa de muñecas", de Ibsen, en 1858, comenzaba en el teatro y en la vida, la revolución *mujeril*. Nora, su protagonista renuncia a todo por conservar su dignidad de mujer, su libre albedrío. Por eso no tiene medios términos. Todas las heroínas del teatro han defendido a lo largo de todos los siglos la noble condición de ser mujer. (Notas inéditas – ÁVILA R.)

Y este ideal de Nora, es encarnado hasta hoy por Rosita; atravesó las cinco etapas mencionadas, no sólo porque éste ideal ético puede verse en la cronología de sus espectáculos, sino porque su recorrido implica el desarrollo de una formación profesional que la apuntala como actriz y como persona, inserta y comprometida con su realidad política, social y cultural.

La obra de Rosita manifiesta compromiso y libertad. Pero en el camino los ideales entran en conflicto. Desde el inicio de su trayecto profesional, cuando sus compañeros emigran al Teatro Estable, ella queda para resguardar el patrimonio del Teatro Independiente, conformado por unos cuantos elementos ya en desuso, pertenecientes a viejas puestas³⁴. La actriz desarrolla una acción de resistencia contra la violencia simbólica que percibe. Estos actos simples y comprometidos resguardan valores que conformaron el ethos en su vida profesional.

En el texto citado líneas arriba, la actriz nos hace una confesión: al igual que sus personajes, que tanto le enseñaron, ella tampoco se ató a las normas establecidas. Este profundo cuestionamiento al valor de los modelos imperantes, la posicionan frente al oficio de actriz con la doble condición de conocer y abrir camino, ocupándose de sí.

³⁴ Hago referencia a la decisión que toma con su compañera Amanda Chividini de no asistir al casting para conformar el Elenco Estable y seguir, desde la reducción grupal que implicó este hecho, con el proyecto independiente como meta.

Dejo esta breve contextualización de *Nuestro Teatro*, con una aclaración: no pretendo recrear una historia del grupo. Entiendo que este trabajo es tan útil como necesario, pero al estudio lo voy a articular desde el presente. Analizaré los principios de trabajo de Nuestro Teatro para comprender esta quinta etapa en la que estoy inmerso y comprometido. Será desde el presente, que visitaré el pasado, limitándome a aquellos aspectos que fueron marcando los trazos más relevantes de su identidad profesional. Intentaré comprender y componer un modelo de actor a partir de la experiencia profesional que me liga a Rosita, descubriendo las tensiones, las crisis, las discusiones sobre los valores, los conflictos propios del trabajo con sus compañeros, sus aportes en los procesos creativos y aquel tesoro inapreciable que me ofrece con sus archivos históricos: las actas del grupo, y que constituye la base de un movimiento cultural.

IV.I.I Cuadernos de Actas

Las actas que fueron escritas por el grupo, atestiguan un período acotado de diez años (1956 a 1966). Si bien no abarcan la totalidad recorrida y los diferentes procesos o etapas transitadas, constituyen la puesta en marcha de principios sobre los que se asienta el trabajo del Teatro Independiente y en particular de Nuestro Teatro, y que será el contrato que acompañará al grupo como sustrato ético-técnico hasta el presente. Dichos principios se estructuran a partir de una tarea sistemática y persistente que comienza con la institucionalización del grupo a través de los modelos de organización de Asociación Civil. Aunque la personería jurídica la adquirirán unos años después del inicio (1959), funcionan administrativamente con el modelo de Asociación Civil a través de una Comisión Directiva formada por sus integrantes, elegidos en asamblea, como órgano de gobierno. Tal como lo establece el modo de funcionamiento de esas organizaciones, se constituyen a partir de reuniones periódicas y discusiones permanentes y democráticas sobre el conjunto de acciones que abarcaban diferentes áreas de trabajo y que se ejecutan previa votación de sus integrantes.

TEATRO ESTABLE DE LA PEÑA "EL CARDON"

Yo sé que la verdad no la tiene el que dice "hoy, hoy, hoy" comiendo su pan junto a la lumbre, sino el que serenamente mira a lo lejos la primera luz de la alborada en el campo. Yo sé que no tiene la razón el que dice: "ahora mismo, ahora, ahora" con los ojos puestos en las pequeñas fauces de las taquillas, sino el que dice "mañana, mañana, mañana" y siente llegar la nueva vida que se cierne sobre el mundo.

Federico García Lorca

Aún en su gestación el teatro como arte, es el mágico producto de un esfuerzo colectivo. El teatro es la maravillosa floración de mil y una voluntades anudadas, de desvelos, vigiliadas y preocupaciones tanto de los hombres que se muestran como de los que quedan ocultos por telones, bambalinas y máscaras. Se muestra así entonces como un arte social, colectivo.

Y si pensamos en quien lo recibe coincidiremos también en que es un público, plural. Ya no es el lector ni la personalidad aislada, sino que es necesaria esa convivencia en el tiempo y el espacio, ese fundirse de las sensibilidades para que nazca esa milagrosa chispa que une al tablado con el público. POR TAL, CONSIDERAMOS AL TEATRO COMO EL ARTE SOCIAL POR EXCELENCIA Y COMO CONSECUENCIA, SENALAMOS SUS RESPONSABILIDADES PARA CON EL PUEBLO QUE LO SUSTENTA.

La historia del teatro nos enseña que las épocas de oro del arte histriónico fueron aquellas en las que el teatro era considerado como una fiesta popular, en las que los problemas tratados en el teatro eran amplios, cargados de civismo y significación. Recordemos a la Grecia que produjo a Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes, a los pueblos europeos de los milagros, a la Italia de la Commedia Dell'Arte, a la Francia de Molière, a la Inglaterra isabelina. En fin, todo nos induce a encontrar en el teatro su trascendencia social y por lo tanto afirmamos que el TEATRO DEBE TRASCENDER —en el sentido de encontrar eco en lo cotidiano, en lo extraartístico— JUSTAMENTE POR SUS CARACTERISTICAS DE ARTE RESPONSABLE, DEBE DEJAR EN EL ESPECTADOR UN MENSAJE QUE LO AYUDE EN SU LUCHA DE TODOS LOS DIAS, DEBE SENALAR LAS POSIBLES SALIDAS. NO QUEREMOS UN TEATRO DE MERO ENTRETENIMIENTO.

Nuestra escena mostrará entonces a la realidad argentina, y más concretamente del norte, y ayudará al hombre que la habita a sobrellevar su lucha en ella, en lo posible. Pero, ¿cómo cumplir con estos enunciados si apenas poseemos una endeble dramaturgia nacional, ciega a nuestros problemas, carente de respuestas a nuestros más fundamentales interrogantes?

Y con lo anteriormente enunciado poseemos ya los dos postulados fundamentales que han de regir nuestra actividad. El primero de ellos exige que lo que hagamos sea trascendente, lleve un mensaje de optimismo y esperanza, cree en el espíritu del espectador la confianza en un mañana mejor y lo ayude a luchar por él. El segundo, nos plantea la creación de una dramaturgia que traduzca verazmente nuestra realidad, sus problemas, su futuro, que nos enseñe a rastrear las auténticas herencias de nuestra limpia tradición.

Para cumplir con estos postulados —que creemos fundamentales— el Elenco Estable de La Peña "El Cardón" ha puesto su mínimo tablado al servicio de los noveles autores teatrales que posean algún mensaje que transmitir a su pueblo, a nuestro pueblo.

Creemos contribuir con esto al resurgimiento del arte teatral en nuestro país, arte ahora corrompido por vicios fáciles pero arraigados desgraciadamente en la conciencia del público, y nos sentiremos ampliamente recompensados si alguna vez llegamos a decir que nuestro objetivo ha sido cumplido.

Es importante conocer las diferentes Secretarías creadas para el funcionamiento orgánico del grupo, que serán los soportes de la producción de espectáculos y que cobran importancia desde las expectativas artísticas del grupo, puesto que resolverán las necesidades para la concreción exitosa de sus proyectos. Por esto, se constituyen en espacios de trabajos tan importantes como la producción artística. Sin ellas y sin la seriedad con la que se trabajó, el grupo hubiera conservado su carácter vocacional sin la proyección social y el reconocimiento que alcanzó a través de casi tres décadas³⁵.

Los cargos de esta primera etapa del grupo, antes de la incorporación de Guido Parpagnolli como director, es decir en el período que abarca del 54 al 58, son los siguientes:

Presidencia – Secretaría General - Secretaría Administrativa - Secretaría de Propaganda – Secretaría de Relaciones

En enero del 56 (folio 8), como extensión de las actividades teatrales, el grupo decide crear nuevas funciones:

Regencia / Archivo / Biblioteca / Delegados ante la Federación de Teatros Independientes de Tucumán / Responsable por el Círculo de Amigos / Responsables de vestuario / Responsables de construcción de tarimas / Responsables Técnicos.

Es evidente, en este período, la necesidad de dar entidad institucional al grupo, creando un modo de funcionamiento que trascienda el trabajo vocacional. Para ello eligieron el formato de Asociación Civil, supervisado por la Fiscalía de Estado a través de la Dirección de Personas Jurídicas. Esta figura legal representa en sí misma un modo de organización que tiende a satisfacer las necesidades del grupo y también de la comunidad, al tener la misma entidad que un centro vecinal. Desarrolla en su modo de funcionamiento un sistema de gobierno colectivo y democrático donde todos sus asociados tienen derecho a participación con voz y voto, en sus reuniones y asambleas. Por otro lado permite un marco de legalidad a la circulación de fondos públicos o donaciones que ingresan para el cumplimiento de

³⁵ Considerando que de manera oficial el grupo se disuelve en el año 1984, fecha en la que desmontan las instalaciones del teatro en su sede de Entre Ríos 109. Igualmente siguieron realizando presentaciones esporádicas en eventos aún después del año referenciado.

sus fines. La constitución jurídica del grupo es, en última instancia, una decisión libre de sus miembros, más que una exigencia de funcionamiento legal; una apuesta de efectividad organizativa y responsabilidades compartidas, anclada en el primer párrafo de su declaración de principios: *el teatro es la maravillosa floración de mil y una voluntades anudadas (...)*. El modo de acción y funcionamiento de esta organización civil, a través de la institucionalidad y la estructura orgánica conseguidas, estimula el compromiso colectivo. Al mismo tiempo otorga responsabilidades artísticas y extra artísticas mientras construye, a través del ejercicio del diálogo, el plan de acciones que se llevarán a cabo.

Períodos analizados en los actas:

Tomaré un primer período que abarca del 29/02/1956 (primer acta escrita) hasta el 12/04/1958, fecha del acta donde se aprecia la primera transición por la migración de sus actores al Elenco Estable de la provincia y la integración de Guido Parpagnolli (segundo período), que impondrá a la formación otras características, hasta agosto del año 1964, fecha de su fallecimiento. El tercer período comienza en agosto del 1964 cuando Oscar Quiroga se hace cargo de la Secretaría Artística y llega hasta el año 1966 fecha del último acta escrita por el grupo.

Aspectos de análisis:

Analizaré en cada período los ejes sobre los que giró la tarea del grupo y que constituyeron un funcionamiento sistémico que trascendió el aspecto artístico-productivo. Estos ejes son:

- 1) Administrativo-Financiero
- 2) Relaciones con otras Instituciones
- 3) Formación
- 4) Memoria e Identidad
- 5) Ético.
- 6) Artístico.

Primer período: abril del 56 a noviembre del 58

1) Administrativo - Financiero

Los actas que dan cuenta de las acciones tendientes a la constitución de un aparato económico financiero, muestran la tendencia hacia una idea de trabajo que no privilegia la ganancia personal ni el lucro de empresarios o productores. La dicotomía de esta postura con las necesidades urgentes de producción artística, que garanticen una puesta en escena de calidad, sin excesos ni decorados superfluos, pero fiel a la idea de puesta, la subsana la constitución de un fondo grupal, que en este período solo se direcciona a: alquiler de sala, gastos de producción y pago de servicios a terceros cuando sus integrantes no están facultados a realizar esta última actividad.

La organización de las finanzas corresponde al Secretario Administrativo, ya que en este período existe la Secretaría Finanzas (folio 8), aunque la tarea específica de ordenamiento contable consta en folios 13,17,19, 20, 21, 22 y 23 del período referido. Es evidente que el proceso de organización está en marcha con responsabilidades específicas que asumen sus miembros, más allá de las tareas artísticas y que las ejecutan desde las Secretarías. La función de la Secretaría de Finanzas, recaudación de fondos, se realiza a través de diferentes actividades y estrategias, pero comienzo con una que perdurará hasta la disolución formal del grupo: el Círculo de Amigos.

El “Círculo de Amigos” fue la base financiera de todas las actividades de Nuestro Teatro y consistió en la incorporación de socios benefactores, que abonaban cuotas mensuales (folio 19) para ser destinadas a solventar los diferentes gastos de la gestión artística y de funcionamiento del grupo como sistema orgánico. La capitalización grupal opera como gran objetivo, pues se la entiende como la base sobre la que se consolidará el funcionamiento administrativo, el éxito artístico y la profesionalización. Es notoria la intención de excelencia en las condiciones de producción, como capital cultural del grupo y reconocimiento social. A través del éxito financiero también se proyecta la profesionalización de los actores, mediante el cobro de salarios. Antes de esta situación, que aparecerá como posibilidad real en el segundo período, se priorizan los gastos administrativos y artísticos que le permitan al grupo un funcionamiento ordenado, alejado de las condiciones vocacionales en los que el proyecto se reduce a las posibilidades concretas de

producción. Nuestro Teatro va desarrollando una tendencia que se agudizará en el segundo período, donde el proyecto artístico es innegociable, por lo que direcciona sus esfuerzos financieros a este fin.

El círculo de amigos no se basa únicamente en el sustento que aportan benefactores sociales. Su base filosófica radica en un concepto que atravesará la historia del Teatro Independiente en Argentina desde los años 1930 a la actualidad, respaldado en la necesidad recíproca entre productores culturales, estado y sociedad. La renuncia de una remuneración mensual en su fase inicial no solo se debe al tan mentado “amor al arte”, sino al convencimiento que la responsabilidad por un teatro serio, implica un esfuerzo mancomunado de todos los actores sociales, por lo que el aporte voluntario es una obligación de ciertos sectores sociales, como partes comprometidas, tanto como del Estado, en el proyecto cultural de modernización. El círculo de amigos no es tratado por el grupo como una caja de limosnas, sino como una obligación social para la dinamización y crecimiento de las estructuras culturales.

El círculo de amigos, pone en marcha una serie de actividades que constituyen también una base formativa para el grupo, ya que sus asociados no sólo gozan del privilegio de una butaca en las funciones regulares del grupo, sino también de la posibilidad de ser invitados a eventos culturales organizados paralelamente a los espectáculos anuales. De este modo, ciclos de cine-arte, conciertos y hasta fiestas sociales, se constituyen en alternativas que el grupo ofrece a sus “mecenases” como contraparte a la colaboración mensual y a los bonos especiales que eventualmente se reparten (folio 10).

El otro recurso de adquisición de dinero en esta etapa de formación institucional, es el trueque. Asentados en el convencimiento del valor simbólico de sus producciones artísticas, el grupo ofrece publicidad en sus programas de espectáculo a cambio de diferentes servicios: publicación de boletines informativos y programas de mano sin costos de imprenta. Llama la atención el canje de un espacio en sus programas, por cursos de Historia del Arte, que le hacen a especialistas con los que desean formarse (folio 13). En estos actos, que no son aislados ya que se establecerán como política durante toda la vida institucional del grupo, comienza a perfilarse un sistema de redes de relaciones con otras

instituciones, grupos de teatro independiente y personalidades de la cultura, que constituirán los resortes de un funcionamiento integral y colaborativo donde lo formativo, lo social y lo artístico no se disocian sino que constituyen los nudos de un mismo entramado. Los boletines publicitarios donde ofrecen su trueque, informan no solo las actividades de Nuestro Teatro, sino de todos los teatros independientes de Tucumán, del país y las acciones sociales y culturales que el equipo planifica en corto y mediano plazo (folio 15). El trueque parte de una consciencia federativa, donde se estimula la participación de todos en el proyecto cultural, se invita a los intelectuales y artistas de diferentes lenguajes a participar de ciclos y afianza a los grupos independientes en red.

La otra forma de recaudación es la cuota del socio y aspirante (folio 18). Cada integrante del grupo aporta una cuota mensual, cualquiera sea su condición.³⁶ Esta situación coloca al teatro en el mismo nivel simbólico de “club de barrio” o “escuela” a la que es necesario sostener con aportes, en función de la retribución formativa y cultural de éste a sus miembros. La consciencia de casa productora de saberes y generadora de aprendizajes naturaliza el aporte de cada miembro como modo de cuidar un patrimonio intangible. El resto de las actividades que se llevan a cabo (al margen de la recaudación por boletería) tales como ciclos de cine -que constituye el origen de los cine clubs, debido a las gestiones con embajadas para la proyección de films que no son habituales en el circuito comercial (folio 16)- conforman las estrategias de recaudación de fondos que serán prolijamente volcados a balances periódicos en los libros contables del grupo y sometidos a discusión y aprobación por todos sus miembros (folio 19).

2) Relaciones con otras instituciones.

Los vínculos que Nuestro Teatro fue estableciendo con diferentes agentes culturales, tuvieron como fin la creación de espacios de formación del grupo en una etapa sin instituciones dedicadas a la formación del actor. Bajo influencia directa del grupo Fray Mocho, a quien Nuestro Teatro decide apoyar en su gira nacional y paso

³⁶ El aspirante es un miembro que está a prueba en el grupo por el plazo de dos meses, período en el que el resto de los integrantes observa y evalúa su grado de compromiso con las actividades y principios del grupo. En ese plazo realiza todo tipo de funciones y hasta forma parte de producciones artísticas en calidad de actor, puesto que el programa se estructura con algunos textos principales y otros de menor formato. Pasado el plazo en reuniones ordinarias se decidirá su integración o no al grupo en calidad de socio.

por Tucumán (folio 7), el grupo asume la formación desde sus inicios, para dar el salto cualitativo en la escena independiente tucumana. Esta influencia es el primer contacto intenso del grupo, que marcará un norte en la construcción integral del actor, donde la formación, el compromiso social y la ética de trabajo constituyen su base. Desde el repertorio inicial (del 54 al 58), se prioriza el trabajo del gesto, las relaciones lúdicas, con puestas en escenas de farsas y entremeses para la investigación del cuerpo expresivo del actor. Este modelo dramático construirá, tal como se expresa en el acta, *“el verdadero estilo y la idiosincrasia del grupo”* en su primera fase de trabajo (folio 12).

Cuando en el texto del acta se dice: *“muestras de ese estilo son La Cueva de Salamanca y El auto de Martín González”* (folio 12), y se analiza el resto de los textos que se ponen en escena durante el primer período del grupo, queda clara la influencia del Fray Mocho, quienes más que definir un estilo artístico, sientan las bases sobre la complejidad de técnicas que tendrá que desplegar el actor en su camino hacia la profesionalización. Los procedimientos técnicos del grupo porteño están acompañados por reflexiones teóricas, publicaciones y demostraciones de trabajo, abriendo así proyectos de formación que derivarán en acciones pioneras en el medio teatral tucumano y que claramente sostiene Nuestro Teatro en sus diez primeros años de vida.

En un programa de manos del 7 de marzo del 55, donde se publicita la presentación conjunta del grupo *Las Caratulas de Lunes*³⁷ y *El Cardón* de Tucumán, que se compone de un “Programa de Farsas”, dice: *“Consiste en piezas en un acto del mejor teatro universal. La gracia chispeante de los clásicos se une en ellos a la libertad e imaginación de una moderna interpretación”*. La idea de una interpretación moderna, se vincula a todos estos nuevos postulados de síntesis y estilización que el grupo pone en juego en sus representaciones.

La relación con los otros grupos independientes de la provincia, también incentivó la creación de espacios para la formación del actor. La creación de la Federación de Teatros Independientes de Tucumán da la plataforma para el trabajo cooperativo entre quienes comparten los mismos ideales artísticos. La misma tuvo

³⁷ Localidad cercana a San Miguel de Tucumán.

en su origen los siguientes propósitos, como puede leerse en un recorte periodístico de la revista *Esto Es* del 15 de marzo del 55:

(...) la habilitación de una sala para más de 200 personas para ser usada de forma rotativa por los grupos federados y la creación de una Academia de Arte Dramático para la formación racional de los futuros intérpretes, el intercambio con los otros grupos del interior de la provincia y la posibilidad de invitar a los más destacados elencos de Buenos Aires a realizar temporadas en Tucumán.

Nuestro Teatro propicia la creación de la Federación de Teatros Independientes de Tucumán (folio 7) y cumple, aunque sin la continuidad deseada, con la creación de la Escuela. Si bien la iniciativa de la Federación de Teatros Independientes de Tucumán en crear ese espacio de formación no tuvo continuidad en el tiempo, es la primera acción formativa sistemática en nuestra provincia antes de las experiencias estatales. Nuevamente los independientes se adelantan al Estado Provincial, para materializar con sus recursos y capacidad de gestión los espacios de formación del actor. La Escuela, que brinda cursos sobre Voz, Movimiento e Historia del Teatro, también sirve de plataforma para el dictado de seminarios especiales, con invitados como Eugenio Filippelli, director del Teatro Independiente Evaristo Carriego de Capital Federal, que dictará el cursillo sobre "*Problemas de dirección teatral*" tal como lo dice la nota del diario La Gaceta del mes de abril de 1956.

El sentido comunitario del Teatro Independiente, estimulado por su crecimiento como Movimiento nacional con principios igualitarios y efectos visibles en la cultura de cada región, movilizó una red de conexiones que funcionaban articuladamente. Esto permitía captar publicaciones, avances teóricos y producciones de los grupos más representativos del país. Con ese fin se enviaban correspondencias periódicas a las instituciones culturales de la Argentina, pidiendo todo tipo de material teatral (folio 10). El principio de cordialidad y participación recíproca es tan fuerte que aún cuando son invitados a eventos a los que no pueden asistir, envían adhesiones oficiales, carta de principios e informe de actividades, como una forma de estar presentes y cuidar los vínculos institucionales (folio 13).

3) Formación

En el año 56 el grupo realiza su primera gestión direccionada al trabajo de formación del actor, creando la Escuela de Arte Dramático, un esfuerzo colectivo de los grupos independientes que componían la Federación de Teatros Independientes de Tucumán (folio 9). Los cursos del Seminario de Arte Dramático funcionaron en la Escuela Normal de Tucumán y el plan contenía las siguientes materias: Voz, a cargo de Adela Hernández Heredia y Alfredo Fenik con la colaboración de Josefina Moreno Juncos de Silva. Movimiento, a cargo de Raúl Serrano y Juan Carlos Sager con la colaboración de la Sra. Cora G. de Germano. Historia y Teoría del Arte Teatral, a cargo de Dora Lozada Vallejo con la colaboración de Lucía Piossek de Zucchi, Jean Dedieu, Manuel Serrano Pérez, Pedro G. Madrid, Emilio Carilla y María Delia Paladini.

La información periodística de abril del 56 del diario La Gaceta dice que el Seminario de la Federación Tucumana de Teatros Independientes es la primera en su género en el interior del país y la primera que funciona con el aporte de teatros federados. Entre las actividades que la Federación de Teatros Independientes desarrollará en el futuro (continúa la nota) además de las que se cumplen en el Seminario de Arte Dramático, se encuentra la creación del Círculo de Amigos del Teatro, la organización de certámenes para autores teatrales, la fundación de una revista especializada, organizar funciones en clubes de barrios, sindicatos obreros y otras entidades y en coordinación con las autoridades municipales, cuya Comisión de Asuntos Culturales intenta construir una sala para uso exclusivo de los grupos federados.

El trabajo de gestión para la creación de una escuela de actores que sirviera de cultivo a los jóvenes interesados en la actividad teatral y como espacio de formación de los propios miembros, siempre fue concebida como un espacio paralelo a las actividades del grupo y con funcionamiento independiente. Hacia el interior del grupo se generaban actividades de formación tales como la creación de asambleas de lecturas, en la que periódicamente todos los integrantes del grupo leían una obra escogida y desarrollaban un análisis de la misma, distribuyendo temas de análisis que debían ser expuestos en la mencionada asamblea. De este modo, las tareas que se distribuían eran: aspectos literarios de la obra, biografía del

autor y contexto histórico, aspectos plásticos y musicales, dirección e interpretación, contenido social y significado de la puesta en escena.

Estas tareas funcionaban como un entrenamiento para el grupo que encontraban en la división temática una manera de asumir un aspecto de la obra que debía ser profundizado y socializado como una forma de comprender de manera integral el universo del autor, su contexto y su producción simbólica (folio 11). A la asamblea de lectura se le sumaba la obligación de cada miembro de leer un texto mensual de su interés (folio 10) recayendo sobre el encargado de biblioteca la supervisión de esta tarea, la cobranza de la cuota a cada socio-integrante para la compra de libros, la insistencia en la cobranza para la compra de colecciones y la organización de la asamblea de lectura. Del mismo modo como Nuevo Teatro, liderado por Pedro Asquini, incentivaba la lectura diaria de noticias como una forma de mantener conectados a la realidad a sus actores e incentivar el espíritu crítico y la consciencia política, los integrantes del Teatro El Cardón entendían la formación cultural de sus miembros como un aspecto fundamental para el desarrollo del oficio del actor.

Los ejercicios de lectura eran usados también para corregir vicios de dicción, tal como puede verse en el acta N° 18 por lo que la función de coordinación de biblioteca implicaba diversas responsabilidades. Por un lado el resguardo de la formación de los integrantes, el desarrollo de su bagaje cultural y también el conocimiento específico de la disciplina teatral. Apuntalar la formación en estas áreas, perfilaba un modelo de actor autogestivo, creativo y entrenado en los aspectos disciplinares, que se entendían relevantes para un teatro de compromiso social. Un interesante dato se desprende del acta N°18, donde se lee que es designado como encargado de biblioteca nuestro emblemático Víctor García.

Otros tres aspectos vinculados a la formación pueden apreciarse en esta primera etapa: la invitación de profesionales del medio para el dictado de charlas culturales, la necesidad de hacer clases de gimnasia como complemento de la formación cultural del actor y la incorporación de otros lenguajes al grupo. Es el caso de los títeres, en el que se aceptan las actividades formativas que especialistas ofrecían y se capitaliza la presencia de artistas titiriteros de gran talento y reconocimiento como los hermanos Di mauro (actas N° 22 y 23).

4) Memoria e identidad

El grupo demuestra desde el inicio su preocupación por archivar su producción, como una forma de contar con un trayecto visible que le permita desarrollar una política de difusión, promoción autocrítica y construcción de identidad sobre el camino que van trazando. Ejemplo de ello es la Secretaría de Archivo que asume el rastreo de todas las noticias que los involucre en diferentes espacios informativos culturales del país (folio 11). Una anécdota significativa es el apego afectivo que Rosita guarda de su material, que por momentos necesita que quede al resguardo de algunos “designados” para su sobrevivencia y archivo y al tiempo los vuelve a solicitar para tenerlos consigo, ya que su falta física genera un vacío que no puede sobrellevarse.

5) Ético

El grupo entendía la necesidad de incorporar en sus integrantes los principios redactados en su acta fundacional. El compromiso ético era necesario para llevar adelante una aventura revolucionaria en el campo del teatro y las estrategias usadas, un tanto escolares, se vinculaban con una secretaría de Regencia (folio 11). La función de la Secretaría era la de realizar citaciones para los ensayos y tomar cuenta de quienes no cumplían horarios. Más allá de la simplicidad del recurso, da cuenta de la preocupación por la disciplina en los aspectos creativos del teatro, en su complejidad grupal. En el estudio de su trayectoria, este aspecto se cuida con celos trascendiendo los mecanismos de control para concientizar, desde la discusión, valoración, análisis, la importancia de la puntualidad y la presencia. El desafío profesional, sin la garantía de honorarios, crea necesariamente desajustes y contradicciones que se necesitan resolver, pero da cuenta de aquello vinculado con el sacrificio y la necesidad de responsabilizar a la sociedad, mientras el Estado no lo haga, del apoyo real a las actividades culturales -bien de todos- para equilibrar las concesiones en algún punto, si cabe. El recurso de trabajar obras con menor cantidad de personajes y convocar a los integrantes más comprometidos, es una apuesta dinámica, menos coercitiva, que apuesta al desarrollo ético, la capitalización artística y el aprendizaje ético ligado al crecimiento artístico (folio 24).

6) Artístico

El eje artístico, articulador de todos los demás, constituye el campo de prueba donde se libra la batalla cultural que dará el grupo en su trayecto y no solo desarrolla una línea de búsqueda que se articula a partir de la influencia directa del Fray Mocho en la constitución de un repertorio de Farsas, que en declaraciones del grupo constituyen el “estilo” de trabajo, que en realidad traduce la búsqueda de una técnica del cuerpo, estilización en la puesta en escena y la investigación sobre aspectos lúdicos que permitan colocar el foco sobre matices actorales más que escenográficos y/o escenotécnicos (folio 12). La continuidad en cartel fue una preocupación constante al punto que el grupo estrenaba dos espectáculos de formato grande por año. El formato menor, constituido por textos cortos y de pocos personajes, mayoritariamente de género farsesco, se encuadraba en lo que ellos llamaban seminarios, y pretendía ser un espacio de formación para los actores que no estaban siendo parte de las obras elegidas. Estos espectáculos componían un repertorio que era ofrecido como antesala de los espectáculos o eran programación de festivales cogestionados con otros grupos independientes. Es interesante constatar el sentido pedagógico de la experiencia y la repetición, que se lleva a cabo con actores más jóvenes y que tendrá puntos de contacto con la transmisión experiencial que desarrollaremos en el capítulo dedicado al boxeo.

La predilección por las obras cortas no sólo se debía al sondeo estético sino que respondía además a la dificultad de organizar grupos mayores, en virtud de las exigencias de los ensayos. Se hace imprescindible la presentación de obras de forma permanente, esto es, sin interrupciones, por lo que la predilección por textos de pequeño formato, como las farsas de Cervantes, van delineando el carácter que los identificará en este primer período (folio 14 y 24).

La preocupación por el tratamiento de los espectáculos es notoria, sobre todo cuando asumen la imposibilidad de continuar con un proyecto artístico por problemas que no logran ser resueltos en poco tiempo vinculados a cuestiones de dirección e interpretación. Es el caso de “La Zorra y las Uvas”, de Guilherme Figueiredo, que dejan de ensayar por no poder resolverla (folio 14), aunque deciden continuar con su estudio en el futuro. Estos datos dan cuenta del proceso de formación de sus integrantes en esta primera etapa, sin especialistas formados,

asumiendo las complejidades y especificidades de los procesos creativos que serán superados en el camino de su institucionalización.

Segundo período: noviembre del 58 a agosto del 64

1) Administrativo-Financiero

El período que se analiza muestra a un grupo que redobla sus apuestas en la construcción de institucionalidad, asumiendo responsabilidades y riesgos a la altura de un proyecto que empieza a gravitar en el plano de las actividades artístico-culturales de la provincia. Es notoria la diferencia que imprime al grupo su nuevo director Guido Parpagnolli, trabajando por la profesionalización y la formación de sus integrantes, llevando al grupo a la asunción de responsabilidades mayores en los diferentes aspectos de su accionar. El período Parpagnolli se propone en sus inicios el crecimiento financiero, que permita asumir compromisos que activen el crecimiento artístico del grupo. Para lo que trabajó en los siguientes aspectos: organización contable, creación de vínculos con instituciones oficiales y privadas, alquiler de salas, apertura de escuelas, gastos de producción ajustados al plan artístico, contrato directores y maestros de Buenos Aires, realización de giras, ejercicios financieros bancarios y, sobre el final del período, proyectar un estado de cuentas que permita el pago de actores, situación que en el Teatro Independiente siempre fue una concesión en favor del proyecto.

El círculo de amigos constituyó para Nuestro Teatro algo más que un grupo de mecenas. Era también y quizás prioritariamente, la posibilidad de contactarse con personalidades influyentes en el plano económico y cultural de Tucumán, ya que alguno de ellos ocupaban lugares importantes en instituciones de la provincia. El trabajo persistente por mantener el círculo de amigos instauró también un espacio de formación ya que se reforzaron las charlas, seminarios y ciclos culturales de diversas índoles a favor de sus asociados (folio 29). También crearon encuentros culturales entre los socios y personalidades de la cultura tucumana, con claros fines de promoción, vinculación y búsqueda de apoyos (folio 178).

La intensidad de las acciones desplegadas en este segundo período fue mayor y también su riesgo. Por ello, fue necesario redactar los estatutos y obtener la Personería Jurídica, que constituiría el escudo legal de la Asociación Civil,

necesario para afrontar ejercicios financieros, subsidios y préstamos (folio 35) como la compra de acciones de la Dirección de Transporte: la institución busca recursos propios, asumiendo responsabilidades y estrategias no usuales para los elencos independientes tucumanos de esos años (folio 35). Ejemplos como estos también lo constituyen: el pedido de préstamos a bancos (Caja Popular de Ahorros) (folio 41) y a entidades gubernamentales como el Consejo de Difusión Cultural (folio 41), Fondo Nacional de las Artes o la Cámara de Diputados.

El esfuerzo por el reconocimiento institucional del grupo, no deja de lado su identidad grupal, lo que lleva al colectivo a independizarse de la Peña el Cardón. Junto con la creación y aprobación de los Estatutos (folio 43) y confrontando sus intereses con las autoridades de la Peña El Cardón - que pretendían que el teatro volviese a su sede original – deciden la definitiva desvinculación (folio 52) contra la presión de los directivos de la Peña por impedir la “independencia” del grupo de teatro. Miembros de Nuestro Teatro, en defensa de su emancipación artística expresan que: *“la total independencia y autonomía del Grupo de Teatro de la Peña El Cardón era un hecho incontrovertible y había alcanzado expresión institucional que no sería en ningún caso revisada”* (Libro de actas - folio 52). Los integrantes del grupo entienden que con la redacción de los Estatutos, el teatro ha alcanzado bases jurídicas, bienes patrimoniales y fines específicos (folio 55) y por tanto autonomía respecto a cualquier institución cultural. Finalmente La Peña el Cardón solicita el cambio de nombre aceptando la desvinculación del grupo de teatro (folio 54). Allí nace Nuestro Teatro, que si bien es una continuación de aquel grupo original, emprende con convicción y fuerza renovada su nueva condición de grupo independiente.

El ciclo Parpagnolli establece acuerdos con la Municipalidad de San Miguel de Tucumán, que ampara desde su Secretaría de Cultura el plan de acciones a desarrollar por el grupo durante el año 1960, financiándoles: Teatro, Música, Artes Plásticas, Cultura General y Cine, todo esto con eje en la Actuación Teatral (folio 61). Se aprecia en el período, el desarrollo de una gestión abarcativa en la que organismos financieros, entidades privadas (como Alpargatas, Gafa, etc., folio 157) e instituciones estatales, son visitadas regularmente por el grupo, que pide apoyo monetario para su plan cultural. El programa de Parpagnolli apuntaba además a la

adquisición de equipamiento técnico para el teatro, acorde a sus aspiraciones artísticas (folio 61).

Otro aspecto que se solventó financieramente fue el proyecto de formación. Obtenida la Personería Jurídica se solicita la donación de un terreno ofrecido por la Municipalidad para la creación de una Escuela de Teatro (folio 63). Para ello se realizan gestiones en Buenos Aires con Antonio Cunill Cabanellas, director del Conservatorio Nacional de Arte Dramático, quien los asesora para la contratación de un profesor. Así se contrata a Héctor Giovine, que además de cumplir funciones docentes, por el monto de quince mil pesos, colaboraría como actor en las puestas en escena programadas para el año (1960) (folio 66). El costo de la Escuela, estimado en veinte mil pesos mensuales, se solventaría con el aporte de personas del medio que habían prometido un monto fijo y con la municipalidad capitalina: el intendente Isauro Martínez ofrece al grupo que uno de sus miembros realice funciones administrativas en la Secretaría de Acción Social y Cultural a quien se la pagaría un salario según el escalafón y que sería donado al grupo para el mantenimiento de la Escuela.

En este contexto Parpagnolli cambia el nombre de la Secretaría de Producción por el de Producción y Finanzas (folio 91), confirmando una fuerte decisión de redoblar las apuestas de gestión. Entre estas acciones también se encuentran trámites con empresas privadas para la realización de giras artísticas a otras provincias (folio 88, 89), los constantes pedidos de subsidios y préstamos al Fondo Nacional de las Artes, organismo que se crea en el año 58 (folio 91) y que constituye- antes de la creación del Instituto Nacional del Teatro -la única posibilidad de los elencos independientes para gestionar subsidios de apoyo a las artes. Nuestro Teatro también abre caminos en la Cámara de Diputados de la Provincia (folio 91). Entre los ítems de financiamiento figuran, además de la Escuela y los alquileres de sala, el equipamiento técnico y la producción del espectáculo, lo que muestra un objetivo de capitalización de bienes tangibles e intangibles.

Otra actividad para generar recursos fue la instalación de un puesto de venta de libros de la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA) que les otorgaba un monto fijo mensual y un porcentaje por la venta de cada libro (folio 94), además de la contratación de un cobrador para el Círculo de Amigos (folio 94) y la

organización de eventos sociales como fiestas y quermeses para cubrir gastos urgentes (folio 95). Con ímpetu por el crecimiento en la capacidad de gestión, se propone el pago permanente a actores, sumando a estas acciones los trámites para la concesión de un surtidor de nafta (YPF) (folio 99).

La Secretaría Artística promovió el contrato de directores de Buenos Aires subvencionados por el grupo y la Municipalidad. Tal es el caso de Roberto Espina (folio 103), Henry Barrios (folio 103), y el director Viñoly Barreto. A este último se le encomendó la dirección de un espectáculo que sería subsidiado por el Fondo Nacional de las Artes (folios 114, 115) sin dejar de dictar seminarios y cursos, ratificando el aspecto abarcativo de las acciones en función de un plan a corto, mediano y largo plazo. Con el Consejo de Difusión Cultural de la Provincia se configura la gestión para la visita de Jean-Louis Barrault y su compañía *Theâtre de France* (folio 113).

Cuando las gestiones con las instituciones oficiales no se concretaban, los recursos eran generados a través del aporte directo de sus miembros mediante venta de auspicios en los programas de mano, paralelamente al pedido de subsidios en organismos oficiales y privados, tal como sucede con la puesta en escena de *Antígona*, cuya puesta se sostenía con cambios importantes en el espacio escénico y la construcción de tarimas especiales (folio 164).

El grupo también subvencionó elencos nacionales con intención de girar por nuestra provincia, como el caso del grupo titiriteros "La Pareja", integrado por los hermanos Eduardo y Héctor Di Mauro: los guiaba la solidaridad al Movimiento Independiente y el respeto por la calidad artística de los ilustres visitantes, fijando en el contrato el valor de las funciones que podía o no ser recuperado en la venta de entradas. Se organiza también la visita del grupo IFT, a quienes se les asegura tres funciones con la venta de cincuenta localidades y la disposición de todo el material técnico (folio 128).

Durante esta etapa el grupo no tuvo estabilidad en los espacios que alquilaba. De Mendoza 720, se trasladan a la Sociedad Italiana y de allí a la Francesa en un periodo de tres años. Los gastos de alquiler representan el mayor esfuerzo del grupo, que no siempre puede estar al día con las cuotas y debe recurrir a

colaboradores particulares que pagan sus deudas (folio 91). Cada traslado de sede implica al mismo tiempo la necesidad de reformar las salas, de acuerdo a las necesidades del grupo (folio 106) y la firma de un contrato en el que quedan establecidos los vínculos legales. La urgente necesidad de remodelación de la Sociedad Italiana los lleva a gestionar fondos en la Universidad, Cámara de Diputados Provinciales y Legislatura Nacional. Todos estos trámites se llevan a cabo con un asesoramiento legal, de un profesional vinculado a las actividades del grupo (folios 133, 134) y constituyen un volumen importante de dinero que es generado por la presentación de solicitudes en diferentes organismos oficiales principalmente el Fondo Nacional de las Artes, que facilita los recursos con formato de préstamos y subsidios. La dificultad del alquiler, por carecer de sala propia, lo muestra el juicio de desalojo de la Sociedad Francesa (folio 190), que se afronta al final de éste período.

La Secretaría de Producción y Finanzas exige un proyecto de costos y financiación de cada espectáculo, programado antes del inicio de los ensayos y solicita la elaboración de un contrato para cada actor, de acuerdo a las posibilidades del grupo, fijando un piso de mil pesos. Este salto profesional del grupo, promediando el período, no deja de lado las acciones originarias, basadas en las cuotas de los socios, que se las exige al lado de estos cambios de orientación (folio 155). La bancarización se sostiene solicitando préstamos al teatro (10.000 pesos) para abrir una cuenta en el Crédito Popular del Norte, que agilizaría trámites bancarios de la institución (folio 155) (folio 157) y se aceleran las acciones para que el grupo se beneficie con un porcentaje de la Quiniela (juegos de azar) ya que la institución se encuentra dentro de las instituciones beneficiadas con esa disposición (folio 179).

El final del período se sostuvo con deudas económicas que fueron saldadas con la organización de eventos sociales (bailes) en el que se recaudaron cifras para pagar alquileres y Borderaux atrasados (folio 181,182). Junto al juicio de desalojo iniciado por La Sociedad Francesa se recibe un subsidio importante (100.000 pesos) otorgado por la Cámara de Diputados, que se destinan para pagar deudas, alquileres y con el excedente comprar equipamiento técnico (folio 190).

2) Relaciones con otras Instituciones

Uno de los pilares del trabajo de Parpagnolli para ubicar al grupo entre los productores culturales de la provincia, fue armar una red de relaciones con organismos claves, como el Consejo Provincial de Difusión Cultural, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad y la Universidad Nacional de Tucumán. Su trabajo se caracterizó por generar la apertura del grupo a diferentes agentes, promotores y organismos de financiamiento que permitió la renovación constante del equipo y la participación en acciones que fueron importantes para la provincia. Muchas de las acciones fueron iniciadas por Nuestro Teatro y contó con la participación posterior o paralela de estructuras estatales para la capitalización y proyección de las mismas.

Nuestro Teatro desarrolla vínculos importantes con la Municipalidad, ámbito en el que se instala la primera Escuela para actores, quien asume la infraestructura donde se llevará a cabo el plan de tres años, que no se cumple en su totalidad en esa institución ya que en el año 1961 la escuela pasa al ámbito de la provincia (folio 100 y 101). En este sentido la acción independiente genera un puente con los organismos oficiales y desarrolla una tarea colaborativa en la que los aportes son equilibrados, asumiendo cada parte el compromiso que le toca, para hacer realidad un proyecto de formación que, con la conformación de los diferentes elencos oficiales e independientes, representaba una necesidad común.

La presencia de docentes de fuera de la provincia también eran llevadas a cabo mediante la cogestión con organismos oficiales. Tal es el caso de Roberto Espina, que es contratado con fondos de Nuestro Teatro para el dictado de un seminario para actores, el desarrollo de tareas de investigación y la dirección de espectáculos. Todo esto se complementa con el aporte del Consejo Provincial de Difusión Cultural con quien se gestiona la escenografía y el vestuario del espectáculo de Espina. Finalmente el actor del Fray Mocho también será docente de la Escuela Provincial de Arte Dramático, que antes, había correspondido al ámbito de la Municipalidad impulsada por Guido Parpagnolli (folio 104). La misma política de interrelación institucional se hace operativa con el Director Viñoly Barreto, que es contratado por Nuestro Teatro y llevado a la Escuela Municipal de Arte Dramático para el dictado de un seminario lo que evidencia la necesidad de relaciones activas entre los diferentes ámbitos (folio 120).

Con la puesta en escena de *El tiempo es un sueño*, se realiza una visita a los diferentes diarios de la provincia para invitar a los críticos de cada medio, a una charla debate que se organizaría después de la función, bajo la coordinación de dos personas afines al grupo (Enrique Zarlenga y Rafael Serrano) (folio 117).

La Señora Martha Oviedo, Secretaria de Relaciones de Nuestro Teatro y hasta el momento de su muerte (2016) encargada de prensa de La Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional de Tucumán, coordina visitas a la Cámara de Diputados con el propósito de “interesar” a los Diputados de las diferentes bancadas en un proyecto presentado por el Sr. Presidente de la Cámara Carlos García Posse. Informa que se contaba con el apoyo unánime y decidido de las distintas facciones (folio 118) y con el interés especial de los Diputados Dr. Hugo Fabio, Alba Omil y del Presidente de la Comisión de Hacienda Sr. Pedro Toscano. No se alude al proyecto que requería apoyo, pero puede deducirse, por los textos de las actas, que se trataba de un subsidio para la construcción de su sede teatral (folio 117). En esta línea continúa el trabajo operativo de Nuestro Teatro el año 1961, con un calendario de propuestas artísticas que prácticamente ocupaban todos los días de la semana y requerían de subsidios para remodelación de la sala y los espectáculos. El pedido de dinero a la Universidad, con citas y conversaciones con los diferentes decanos, comunicación con Buenos Aires para que agilice el trámite de subsidio en la Legislatura Nacional, etc., dan cuenta una tendencia a la profesionalización (folios 132, 133).

La música para la puesta en escena de “El Herrero y el diablo” compuesta por el Profesor Alberto Uzalli quedó en suspenso por el cambio de sala a La Sociedad Francesa, que requería con urgencia el equipamiento de la misma. Como el grupo no contaba con el dinero calculado en 100.000 pesos, deciden trabajar “juegos musicales” con cuatro o cinco cantantes y presentarlos en el Septiembre Musical. Era una decisión que bregaba por no hacer perder el interés generado por el trabajo y mantener la buena relación con los artistas invitados.

3) Formación

El trabajo del actor en el período que se detalla no descuidó los aspectos formativos, desarrollando, además de la idea de una escuela para actores, tareas de

aprestamiento físico y vocal. Sin ser un trabajo de entrenamiento sistematizado que se afianza en la episteme del Teatro de Grupo, la consciencia del cuerpo como herramienta expresiva llevó al desarrollo de actividades de gimnasia, que fueron asumidas como parte de las tareas del actor (folio 26).

En noviembre del 58, el grupo comienza a plantearse la necesidad de una formación sistematizada (folio 30, 31) que comienza a cobrar cuerpo al año siguiente con la constitución de una comisión integrada por el propio Parpagnolli a quien la asamblea le otorga pleno mandato y el pedido de revisar los planes de estudios de las escuelas para actores de Chile, Uruguay y México (folio 36), para transformarlos en un proyecto educativo local. Mientras tanto se intensifica el ciclo de lecturas con la responsabilidad de cada miembro de leer dos obras por mes (folio 38).

En el 59, con la redacción de los Estatutos que le darían estabilidad jurídica al grupo se crea la Secretaría Docente, pilar que sostendrá Parpagnolli en toda su gestión. A fines del 59 el grupo inscribe sus aspirantes a la flamante escuela y el Secretario Docente, Sr. Alfredo Fenik -actor formado en Buenos Aires- prepara ejercicios para los inscriptos que comenzarían sus actividades el año siguiente. Con la contratación de Héctor Giovine, actor formado en el Conservatorio Nacional de Arte Escénico de Buenos Aires y el apoyo de la Municipalidad, se conforma la estructura de la escuela que daría las siguientes disciplinas: Educación Corporal, Educación de la Voz, Lenguaje e Historia del Teatro (folio 66).

El término Educación fue sustituido décadas posteriores en los programas de formación de actores por la palabra “Técnica” (Técnica Vocal, Técnica Corporal, Técnicas de Actuación). En los inicios de la década del sesenta, aun no está instalada la técnica en la educación del actor, demanda que surgirá con el conocimiento paulatino del Método de las Acciones Físicas y el fortalecimiento de la disciplina teatral.

La escuela decide finalmente llamarse “Escuela Municipal de Arte Dramático” y se organiza de la siguiente manera: Un solo ciclo con duración de tres años (folio 68). Primero y Segundo año: Arte Escénico, Educación Vocal, Educación Corporal, Foniatría, Lenguaje e Historia del Teatro. Tercer año: Arte Escénico, Educación

Corporal, Educación Musical (canto), Luminotecnia y Escenotecnia, Maquillaje y Lenguaje. Los egresados que obtengan un promedio igual o mayor al que determine el Reglamento, pasarían a formar parte del Elenco Oficial, tendiendo este a la profesionalización de sus integrantes.

Al año de funcionamiento los esfuerzos independientes y oficiales se fusionan con los recursos del Estado Provincial, pasando la escuela a esa jurisdicción y convirtiéndose en el primer órgano sistematizado de formación para los actores de el Teatro Estable de la Provincia. En una Resolución a Referéndum del Poder Ejecutivo, El Consejo Provincial de Difusión Cultural firma el traslado (folio 104, 105) del organismo que sería inaugurado por Jean-Louis Barrault, cuya gestión de visita también la realiza Nuestro Teatro.

El funcionamiento de la escuela en el ámbito oficial, no privó a Parpagnolli la organización de seminarios cortos. Capitalizando a los profesores más destacados de la Universidad y a intelectuales del medio desarrolló un ciclo que denominó “ El teatro y ...”. Esta estructura le permitió contar con personalidades como la especialista en mitos María Eugenia Valentié que dictó el seminario “El teatro y el diablo” o del Médico Psiquiatra Juan Dalma, profesional destacado y hombre de la cultura, creador de la Escuela de Medicina convertida año después en Facultad quien dictó el seminario “El teatro y la medicina” o el hoy Profesor Emérito Ricardo Moreno con “ El Teatro y la Psicología”. En este formato se dictaron además los Seminarios “El teatro y la Filosofía”, “El Teatro y la Música” y “El Teatro y la Pintura” (folio 161, 162). También se dictaron cursos de Expresión Corporal a Cargo de Martha Forté, de Maquillaje a cargo de Iván Hael y de Foniatría a cargo de Teresa Rivero quien organizaría un elenco de Teatro Leído (folio 178, 179).

4) Memoria e Identidad

Con la redacción de los Estatutos de la Sociedad y el registro de las actas de cada función, el Grupo desarrolla un compromiso ético con su presente, el pasado y el futuro. Las actas trascienden el aspecto formal siendo hoy un documento que revela el modo de funcionamiento del colectivo. Vinculado a ese aspecto puede ligarse lo ético que muestra el sentido casi mesiánico de la actividad, traducido en reglamentos escritos. La reglamentación interna propone obligaciones y sanciones

por su no cumplimiento, que más allá del aspecto disciplinario, construyen la identidad de un oficio que requiere de responsabilidad compartida por ser grupales y aumentar con el crecimiento del proyecto (folio 59).

El grupo mantiene el armado de álbumes con fotos de las puestas en escenas de sus producciones, que no sólo preservan la memoria sino que son enviadas a revistas especializadas del país con el propósito de ubicar Nuestro Teatro entre los grupos independientes protagonistas del Movimiento teatral nacional. Muestra de ésta preocupación por tener una voz que suene en el territorio nacional es la carta de reclamo enviada al Instituto Argentino de Teatro por una publicación que afirma que el estreno nacional de “QWERTYUIOP” de Dalmiro Sáenz, fue la puesta del grupo Candilejas de Buenos Aires y no la de Nuestro Teatro. En ese mismo acta (folio 176) se le asigna a la Secretaría General el ordenamiento y la organización de los archivos.

5) Ético.

La constitución ética del oficio es transversal a todas las actividades del Grupo. La naturaleza del repertorio no es azarosa, sino que se alinea a los valores que se consideran necesarios para los procesos sociales que se viven. Así lo atestigua la reunión en la que se desecha la obra “El diablo en el conventillo” por no tener “valores de por sí” (folio 26) ni contar con actores lo suficientemente formados que pudieran elevar el nivel de la misma.

El espacio simbólico del ensayo siempre fue preservado con veneración. Es recurrente en las reuniones del Grupo la necesidad de respetarlo, más allá de las actividades previas que se organicen. Ni las clases de gimnasia deben retrasar el horario de los ensayos, por lo que se solicita adelantar los encuentros los días que se desarrollen estas actividades u otras de orden cultural y se pide que los actores puedan ensayar con sus ropas de gimnasia para no perder tiempo en los cambios de indumentaria (folio 26).

Los principios que el grupo defiende son llevados a cada ámbito como un ejercicio de responsabilidad civil que impregna los procesos creativos. Cuando un integrante plantea la sanción disciplinaria a un escenógrafo por declaraciones antisemitas, por ejemplo, lo expone como un asunto de orden institucional de capital

importancia (folio 80). Más allá de la veracidad de los hechos, que llegaron por la voz de terceros, se pone en discusión la incompatibilidad de trabajar con personas que no respetan los principios de la institución. Sobre todo, cuando ellos están expresados en los Estatutos, donde se consignan que ningún tipo de discriminación política, religiosa o racial puede tener cabida en el seno del grupo. Acá se aprecia la importancia de la palabra y la escritura, ya que el denunciante solicita, como condición para continuar en el grupo, que el hecho expresado y discutido conste en actas con las firmas de todos sus miembros.

Los reglamentos funcionan como un termostato que se activa cuando la responsabilidad de algún integrante disminuye. El proyecto en la era Parpagnolli tiene exigencias proporcionales a las aspiraciones del crecimiento institucional deseadas por todos. De este modo se sancionaron a integrantes por incumplimiento de sus responsabilidades (folios 100, 111). Pero en contraposición, todo se lleva al debate, tienen derecho a la defensa y a la libre expresión de sus puntos de vista. Hasta puede discutirse la concepción escénica del director sobre la puesta o sobre algún personaje y será la asamblea la que dirima las tensiones entre el actor y el director en la votación final (folio 122).

6) Artístico.

El desarrollo artístico del período de Guido Parpagnolli se inicia con la incorporación de arquitectos a la concepción plástico-visual del espectáculo lo que da cuenta del valor artístico que tendrá para el grupo la puesta en escena. El cuidado del detalle y el espacio como signo tendrán en el período la impronta clara de los arquitectos que construyen el continente preciso, estético-sintético, sobre el que se desenvolverá el trabajo actoral. Los textos de autor, con ambientes definidos, se diferencian de las farsas medievales donde la construcción estética se ubicaba en los signos corporales.

El espectáculo “El amor de los cuatro coroneles” -segundo de Guido Parpagnolli- es representado los primeros meses de su estreno de martes a domingos, con funciones por la tarde y por la noche cada día (folio 39). La frecuencia de las presentaciones da cuenta de una política de proyección al medio que tiene el apoyo de un público ávido y acciones que sostienen con un plan

publicitario organizado, que delegó responsables para las estrategias a seguir y que serán sostenidas por todos los integrantes (folio 40). Entre ellas podemos mencionar el concurso de afiches que constituirá la gráfica del espectáculo que es destinado a los artistas plásticos de Tucumán y que tiene entre los miembros del jurado a Juan Bautista Gatti, reconocido plástico tucumano de proyección nacional.

Las decisiones artísticas inherentes a la figura del director, en ocasiones son discutidas en asamblea, con planteos sobre desacuerdo por el orden de las réplicas, la forma de ingreso o concepción de un personaje, el valor de una obra o el criterio de la puesta en escena. La mecánica no invalida la autonomía creativa del director, sino que eleva la asamblea a la condición de órgano máximo, en la que todos los asuntos, artísticos o administrativos, pueden ser dialogados y puestos en tela de juicio para beneficio de todos y a favor del arte, para después tomar una decisión conjunta que es irrefutable (folio 39, 40, 118). Estos espacios son ricos en el intercambio de ideas y conceptos y aunque manifiestan intereses políticos y de legitimación ante el grupo, también promueven la formación.

La planificación del año 1960 se estructura, no en acciones aisladas, sino como Plan Cultural, que será ejecutado con presupuesto municipal, donde lo artístico conforma un objetivo junto al equipamiento del teatro, con actividades abarcativas como cine, plástica, música y haciendo que todas ellas giren en torno a la temática de la interpretación del actor (folio 61).

La creación de la Escuela, deja traslucir en las discusiones conceptos de teatro y técnica que seguramente eran defendidos por el Secretario Artístico en el trabajo de puesta en escena. Parpagnolli expresa su criterio sobre como debería entenderse el trabajo vocal del actor, que para él cumple dos condiciones: una expresiva, que tiene que ver con la técnica, es decir, cómo se usa la voz. Plantea una división entre “cómo” decir y decir. La primera requiere saber usar el aparato fonador de manera consciente para después utilizar el lenguaje y que el actor se exprese de manera creativa (folio 68).

Parpagnolli promueve el trabajo en equipos, con plena consciencia del teatro como arte multidisciplinario. En su tarea incentiva no solo el encuentro con artista de diferentes lenguajes, sino también la confrontación con directores y docentes

invitados que plasmarán en el elenco su particular visión. Tal es el caso de Héctor Giovine, Roberto Espina y Viñoly Barreto, contratados por el grupo en cogestión con la Municipalidad. Los invitados montan espectáculos, trabajan con los actores de Nuestro Teatro, realizan (por pedido de Parpagnolli) tareas de investigación, dictan semanarios y conducen materias en la Escuela Municipal y en la Provincial de Arte Dramático, a las que Nuestro Teatro contribuyó a gestar (folios 76, 114). Se gestionan los derechos para el uso de las partituras originales de los coros de Yerma escritos por Lorca, que son cedidos por Margarita Xirgu y Gustavo Bertolt y dirigidos por el maestro Alberto Uzielli. Las tareas técnicas y realización de escenografías fueron encomendadas a diferentes artistas.

El informe pormenorizado del Secretario Artístico, en la reunión posterior al estreno de “Yerma”, muestra la necesidad de sistematizar los procedimientos creativos a través de críticas y evaluaciones sobre las funciones, valoración del público, trabajo del actor, inconvenientes durante el montaje, análisis de la escenografía, etc. (folio 87). Se estima como logro, por ejemplo, la adquisición de un nuevo público, la llegada de nuevos integrantes al grupo y el afianzamiento de la labor conjunta. En otras palabras, se reconoce el trabajo en equipo y la concepción de la dirección escénica como un todo organizado a partir de la división de roles.

Nuestro Teatro lleva adelante un cuidadoso trabajo de ordenamiento e inventariado de su capital: vestuario, zapatería, utilería, cámaras, telas de escenografía, y luces organizando no sólo el aspecto financiero sino también los materiales de trabajo (folio 97). El crecimiento artístico va a la par de la ética profesional, que cumple con rigor las formalidades legales y laborales, tales como las innumerables reuniones con la Sra. Claudia Madero para conseguir los derechos del espectáculo “Trampa para un hombre solo” de R. Thomas, informar a los actores y a la prensa las alteraciones que va teniendo la programación de Nuestro Teatro, el pago y liberación de responsabilidades al actor porteño Henry Barrios, contratado para cubrir un personaje, en Nuestro Teatro, pero imposibilitado de hacerlo por sus compromisos con el Teatro Estable de la Provincia (folio 106), etc.

Se sistematiza el trabajo de elección de obras o construcción del repertorio a través de una comisión de lectura que funcionaría con personalidades del medio (folio 122), por lo que la elección del futuro trabajo no corresponde únicamente a su

director, sino que sigue instancias de socialización y testeo más amplias. El pasaje a la Sociedad Italiana, nueva sede del grupo, se realiza con la organización de una importante tarea de difusión y distribución de trabajos específicos de sus integrantes (folio 127). Se discute una reestructuración del trabajo a partir de las actuales características de funcionamiento del grupo. La Secretaria Administrativa responde ante quejas por exceso de autoridad de su rol, que mientras el grupo no asuma un sentido de “colectivo organizado”, trabajando en completa conjunción todos sus integrantes, y esa responsabilidad conjunta recayese sobre uno, colmando las capacidades humanas para realizar la tarea, esos desajustes aparecen justificados en la autoridad del trabajo. Respuesta que muestra el espíritu del Movimiento: libertad, democracia e igualdad de derechos se dan en la medida en que los esfuerzos sean compartidos sin desequilibrios.

El arquitecto Pedro Prioris, uno de los encargados del diseño escenográfico del grupo solicita la contratación de un “realizador escenográfico” función que se encargaría de la realización de las compras del material escenográfico como de la supervisión de los técnicos encargados de la construcción de objetos y escenografías. Sugiere que el cargo sea rentado, propuesta que se alinea a la intención de pago de los actores situación que depende de los vaivenes financieros del grupo (folio 138). El grupo discute la posibilidad de rentar los cargos artístico y técnicos frente a una exigencia de programación que crece. El año 62 se prevén los estrenos de “El herrero y el diablo” de Gene, “Antígona” y “Ornifle” de Anouilh, “El hombre la bestia y la virtud” y “Seis personajes en busca de un autor” de Pirandello, “Knock o el triunfo de la medicina” de Jules Romains. Frente a los avances del grupo Parpagnolli proyecta la construcción de una sala propia y se proponen los roles de “Productor” y “Realizador” que para el arquitecto Prioris serían los aportes más importantes vinculados a la puesta en escena (folio 142).

La puesta en escena de “Antígona” requiere la ampliación del proscenio de la sala “Sociedad Francesa” y la construcción de “puertas trampas” en el escenario, lo que moviliza diferentes estrategias para la obtención de fondos, ya que es importante no desvirtuar la concepción espacial del espectáculo (folio 164).

El año 63 el grupo propone continuar contactándose con directores de Buenos Aires para dirigir el grupo, a pesar de algunos compromisos incumplidos

como el caso de Viñoly Barreto. Parpagnolli asume la dirección del “Knock”, que debía haber tomado el director porteño y que había recibido subsidio del Fondo Nacional de las Artes (folio 182). Se realizan ciclos de teatro radial organizado por el Consejo Provincial de Difusión Cultural (folio 182), los ensayos de Bonomo y los incendiarios de Max Frisch y “La cantante calva” de Ionesco y la preparación de los espectáculos “Doña Rosita la soltera” de Lorca) y “Las sillas” de Ionesco, trabajo que asume Oscar Quiroga (folios 188 y 189) ante la enfermedad de Parpagnolli que fallece sin ver el estreno, pero siguiendo los avances de los ensayos que los actores le mostraban en su domicilio personal.

Tercer período: agosto del 64 a diciembre del 66

1) Administrativo-Financiero

Este corto período funciona como transición del grupo, que en el año 67 -ya fuera de los límites del libro de actas- encuentra sede propia en casa de Rosita Ávila y consigue, a partir del desarrollo del lenguaje regional, un resultado estético y político que lo proyectan hasta los ochenta, como protagonista de la escena tucumana. La principal acción que explica el trayecto hacia el nuevo ciclo será la propuesta de adaptación de los Estatutos para reducir a tres las cinco secretarías existentes, que hasta el año 66 no se lleva a cabo. Quiroga mociona la eliminación de las Secretaría Docente y de Relaciones para funcionar con tres: General, Artística y de Administración y Finanzas (folio 196). La transición se direcciona a un trabajo interno: la búsqueda de un lenguaje propio.

Sin una sede de trabajo, desalojados mediante juico de la Sociedad Francesa el grupo no guarda sus objetos artísticos y técnicos en diferentes casas, a la espera de la apertura de su sede definitiva en Entre Ríos 109 (folio 193).

El Secretario de Finanzas, Sr. Alberto Díaz, informa que la mayor deuda del grupo la tiene con el Fondo Nacional de las Artes y Argentores, que se van levantando mediante documentos, mientras algunas giras a ciudades del interior como Santa María se autofinancian con el excedente de ganancias y se cobran subsidios como los del sesquicentenario.

2) Relaciones con otras Instituciones

No se registra actividad en el período.

3) Formación

El único plan de formación que se discute en este tramo de transición del grupo es un plan “piloto de estudios teatrales” que tiene por objetivo acrecentar las informaciones y conocimientos de los integrantes y aspirantes al grupo, tal como se lo enuncia (folios 197 y 198). El plan tendría dos clases semanales, una teórica y otra práctica, y sería coordinado por los integrantes del grupo mediante un sistema de rotación. No se observa la sistematización en la formación, sino la necesidad de contar con un equipo de trabajo inmerso y conocedor de las reflexiones y los avances técnicos en de la disciplina teatral.

5) Ético.

Es destacable que el aspecto artístico del período se alinea con una convicción ética que es también parte de todo el Movimiento: promover y crear un teatro nacional cuya dramaturgia estuviese sostenida por temáticas nacionales, sostenida por dramaturgos argentinos. Este proceso se inicia en Buenos Aires, que como capital cultural y de Estado va marcando las pulsaciones del Movimiento, pero que desarrollará políticas para el impulso de una dramaturgia local. Quiroga expone las razones por la que el grupo debe encarar una dramaturgia nacional y lo coloca como política cultural de Nuestro Teatro, que dará inicio al ciclo más político de la institución (folio 194).

6) Artístico.

El período que se abre bajo la conducción de Oscar Quiroga comienza abriendo camino por la dramaturgia nacional. Se inicia un ciclo de teatro de cámara en la que se incursiona con proyección en dramaturgos de Buenos Aires, que seguramente será el peldaño que llevará a Nuestro Teatro a ser pioneros en presentar un teatro local con dramaturgia propia y estética afín a los modelos culturales del Norte. Dramaturgos como Roberto Arlt³⁸ y Osvaldo Dragún³⁹ son

³⁸ Novelista, cuentista, periodista y dramaturgo argentino que se caracterizó por describir con naturalismo y humor las bajezas y grandezas de personajes sumidos en ambientes indolentes. Sus textos teatrales fueron representados en el Teatro Independiente, principalmente “300 millones”, “La isla desierta” y “Severio el cruel”.

llevados a escena con escenografía de Villarrubia y se abre, con el ciclo, el trabajo de iluminación del ingeniero Carlos Kirschbaum, hoy Profesor Emérito del Departamento de Luminotecnia, Luz y Visión de la Universidad Nacional de Tucumán. También se abre el ciclo del sonidista Federico Luna. Ambos técnicos serán un apoyo importante en la labor artística de Quiroga (folio 197).

Nuestro Teatro refuerza sus giras al interior de la provincia, a través del Consejo Provincial de Difusión Cultural que los contrata por la realización de las funciones y abre el ciclo de teatro para niños en las que surge el Señor Alberto Díaz como director especializado en el género que se convertirá, en el período de Quiroga, en un clásico de los fines de semana en las tardes tucumanas (folios 192, 194).

IV.II Caverna: modelo representativo en los noventa

El grupo Caverna, primera formación que me toca dirigir, nace, como en años anteriores lo hizo el *Teatro de la Peña El Cardón*, de una institución universitaria: el Instituto Técnico de la Universidad Nacional de Tucumán. Este colegio secundario fue el caldo de cultivo de una actividad teatral sorprendente en su rango, ya que a pesar de congregar alumnos del nivel medio educativo, logró transitar una experiencia importante como elenco amateur, al punto de generar producciones que estuvieron en cartel y compitieron de igual a igual con elencos profesionales en certámenes provinciales de teatro, ganando premios y distinciones poco habituales en su condición.

En el año 1986, el director del Instituto Técnico, Profesor de Literatura Oscar Aguirre, y ex integrante del grupo Nuestro Teatro (extraña coincidencia que hoy descubro), me solicita dar continuidad a un taller extra-programático, que él había iniciado el año anterior y que por asumir la dirección del establecimiento no podía continuar. Acepto y luego de dos años iniciales decido integrar al elenco, conformado por varones hasta entonces por la característica del colegio, a mujeres

³⁹ Dramaturgo argentino de gran incidencia en la promoción del ciclo "Teatro Abierto". Fue director de la Escuela de Teatro de Latinoamérica y el Caribe y del Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires. Entre sus textos pueden mencionarse: "Los de la mesa diez", "Historias para ser contadas", "Túpac Amaru".

de otros establecimientos universitarios, para dar curso al montaje del *Tartufo* de Moliere. Tres compañeras aceptan la invitación: *Lilian Mirkin, Tuly López y Antonia Ojeda*. Es mi último año de formación en la Facultad y decido presentar la puesta en escena como parte del examen de Dirección Teatral, a cargo del Profesor Rafael Nofal.

Esa situación me obliga a desarrollar un trabajo con mayor presión, no sólo por la necesidad de responder con eficiencia al trabajo encomendado de profesor-director, sino porque estaba obligado a llevar, paralelamente a la puesta, un cuaderno de reflexión teórica con los fundamentos de mis decisiones escénicas. Por otro lado, involucro al trabajo a la profesora de Maquillaje de la Licenciatura en Teatro: Señora *René Ahualli*. El elenco estaba integrado, además de las alumnas mencionadas, por *Jorge Soria, Daniel Acuña Pinto, Matías Mendiando, David Scholnik y Ricardo Huerga* quienes me acompañarían luego en los siguientes niveles de exigencia que iba asumiendo el grupo y que en la actualidad están, en su mayoría, involucrados al teatro profesional desde diferentes roles.

El *Tartufo* resultó la bisagra para el salto del grupo a sus siguientes etapas. Nuestra condición amateur, en el mejor sentido del término, nos permitió jugar con los aspectos más interesantes de un teatro hecho por jóvenes. Por otro lado iniciamos la tradición de funciones continuadas en la institución, transformando un viejo salón de actos en sala teatral, con el aporte de jóvenes técnicos que hacían de tachos de aceite *spots* de teatro, y captando un público adolescente que sentía, en el modo de presentación de la propuesta teatral, estar conectados con un lenguaje más cercano a sus intereses.

Desde esa plataforma, el segundo montaje -una adaptación de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega- nos permitió alcanzar un nivel de definición formal que nos impulsó a incorporar las producciones del grupo a la cartelera teatral. Esto no sólo nos comprometió con las funciones y los ensayos, sino con festivales de teatro y giras lo que implicó un nivel de convivencia que fortalecía las relaciones interpersonales y definía ideales artísticos.

Estas dos experiencias creativas estuvieron contaminadas por una identificación a las vanguardias teatrales, que pudimos apreciar a través de un

evento que resultó de vital importancia para algunos teatristas de los ochenta y noventa como lo fue el Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba. Dicho evento, que en la época representaba uno de los más importantes de Argentina, estaba vinculado a la Red Latinoamericana de Teatro, cuyos representantes en nuestro país eran Marcelo Castillo del grupo teatral La Cochera de la ciudad de Córdoba, Alberto Félix Alberto, director de Buenos Aires y Nitis Jacon de Londrina-Brasil.

Promediando la primera mitad de nuestra formación universitaria, el “Festival” constituyó un verdadero descubrimiento de la vanguardia teatral europea y latinoamericana, que contrastaba fuertemente con nuestra formación realista stanislavskiana, en una época carente de bibliografía específica, lo que nos impedía acercarnos a los conceptos de los reformadores del teatro Europeo del siglo XX.

En esa época nuestra escuela universitaria de teatro no tenía más que tres años de creación, un escasísimo acopio de material teórico y una tradición teatral oficial e independiente interrumpida por la dictadura cívico militar. Veníamos de una tradición de teatro de texto y en menor medida de un teatro de compromiso social y de resistencia. Salvo en las bibliotecas personales de algunos profesores y actores del medio, era prácticamente imposible contar con textos teóricos que nos conectaran con un teatro de búsqueda. Sólo algunas editoriales porteñas, a las cuales se tenía acceso viajando a Buenos Aires, contaban con textos actualizados vinculados a los movimientos de vanguardia. Ni las bibliotecas contaban con material bibliográfico de relevancia. Este hecho era tal vez otro de los grandes destrozos morales de nuestra dictadura.

El otro acontecimiento importante en la época (1987), fue la visita de grupo FARFA, una rama del Odin Teatret a cargo de Iben Nagel Rasmussen y César Brie , junto con el Canadá Project de Richard Fowler que como dice Fernando de Toro en un artículo que escribiera en ocasión de participar junto a ellos en el Festival de Teatro Antropológico de Bahía Blanca en el mismo año: más allá de sus propuestas estéticas, lo que realmente impresiona *“es la profunda disciplina y seriedad con la cual enfrentan su práctica artística, el compromiso casi sagrado con que se entregan*

al trabajo, al teatro, al público. Solamente este aspecto constituye ya un legado permanente para todos”⁴⁰.

Estos dos grupos, sin la presencia de Barba, pasaron por Tucumán gracias a la gestión del grupo *Propuesta* dirigido por Oscar Nemeth⁴¹, al grupo *Tincazo* de Teresita Guardia⁴² y a otros teatristas del medio. Los visitantes realizaron un seminario intensivo con alumnos de la escuela de teatro de la Universidad, pusieron en escena espectáculos de calle y sala y distribuyeron material didáctico como revistas y videos.

Lo que produjo esta visita en la mayoría de los teatristas jóvenes que se estaban formando y que la considero una bisagra fundamental para entender la teatralidad de los noventa en nuestra provincia, fue un importante choque de conocimientos: en mi caso, la vida universitaria había sido el descubrimiento del teatro como disciplina y los postulados de acción ligados a los códigos realistas. Ahora detonaban frente a estos viejos códigos, nuevos paradigmas. De manera indirecta, esos nuevos paradigmas estaban vinculados con los postulados artaudianos de teatro y refleja de manera clara la tesis que Derrida tienen sobre Artaud: la muerte de Dios. Que es la muerte del dramaturgo como centro de la escena y la aparición de un teatro no tan racional, vinculado al desarrollo de propuestas sensoriales, donde se expande la verticalidad y la tridimensionalidad de la escena.

El teatro considerado experimental en la provincia comenzó a comprenderse como parte de una necesidad de búsqueda estética heredada de una tradición mayor y la ventana abierta, a partir del Festival de Teatro de Córdoba, nos conectaba a grupos con propuestas contemporáneas radicales y seductoras.

Durante la década del ochenta, hasta el inicio de la democracia en Argentina, Tucumán estuvo atravesada por una política cultural oficial que licuaba, a través de sus propuestas teatrales, la dura realidad que vivía el país. Los espectáculos musicales o textos universales trabajados por los elencos oficiales, negaban la

⁴⁰ Fernando de Toro. Artículo “El Odin Teatret y Latinoamérica. De la revista **LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW**

⁴¹ Teatrista rosarino muy vinculado a la producción y a la gestión teatral, actualmente radicado en la ciudad de Catamarca donde ejerce la docencia, la gestión independiente y la producción teatral.

⁴² Directora teatral tucumana, gestora cultural y coordinadora de la sala teatral La Sodería.

realidad política que vivíamos. También era visible el contraste con algunos grupos que, dando respuesta desde las pocas posibilidades que el sistema represor les permitía, desarrollaban un discurso de resistencia.

Como lo expreso en la revista *Contraluz* N°2⁴³, al igual que en los procesos de individuación del ser humano, donde la ruptura con los vínculos parentales, con los modelos de referencia o los espacios de protección son una tendencia necesaria para la construcción de identidad, el teatro independiente se fue diferenciando de los modelos hegemónicos del teatro, para forjar su propia personalidad como sistema de producción. Este perfil se ancló en conceptos firmes y en una idea propia de arte, estrechamente vinculada a los problemas humanos más acuciantes. Con estas convicciones el teatro independiente siempre fue más allá del espectáculo como entretenimiento para propiciar un espacio de encuentro con su público e instalar un diálogo de fuerte contenido y compromiso social.

Promediando los primeros años de la década del ochenta, con un país diezmado con decenas de miles de desaparecidos, los efectos nefastos de una guerra absurda con el Reino Unido y una dictadura que ya no se sostenía, un joven teatro independiente mostraba sus primeros intentos de búsqueda. El grupo *Propuesta*, comandado por el teatrista santafesino Oscar Nemeth, inicia su aventura en Tucumán en 1980, seducido por el director de Nuestro Teatro, Oscar Quiroga, que viajaba a menudo a Rosario por la organización de la Fiesta de Teatro del Interior, evento que los jóvenes rosarinos propiciaron con el fin de producir encuentros e intercambios entre militantes del escenario, bajo la égida de la FATTA (Federación Argentina de Trabajadores del Teatro Agremiados).

Desde allí Nemeth entabló conversaciones con Quiroga y desde su militancia en el campo nacional, popular y revolucionario decide instalarse en nuestra provincia para realizar dos proyectos teatrales en los que deseaba seguir ejercitando su convencida resistencia cultural. Así nace bajo su liderazgo el grupo *Propuesta* (1980 – 1992) y la *Murguita de Pepino el 88* en 1992.

La guerra de Malvinas, la lucha por la democracia, los nuevos espacios, fueron organizando otras aristas a la relación. La aparición de la

⁴³ Hago referencia al artículo de mi autoría publicado en la revista *Contraluz* N°2, titulado Teatro Independiente y militancia, como práctica de resistencia y construcción de grupo.

carrera de teatro en la UNT creó un nuevo código y acercó a jóvenes entusiastas y progresistas a las filas del teatro. Ya no se trataba de Talleristas adolescentes liderados por un Tutor teatral, sino de jóvenes queriendo dar una visión científica a su trabajo artístico. Con ellos, los mismos integrantes del grupo Propuesta y compañeros de la Facultad, participamos de la primera versión de Teatro Libre. Organizada por Oscar Quiroga, inspirada en el espíritu de las primeras muestras de la FATTA, lleno el teatro de jóvenes ávidos de un lenguaje que los exprese, se concretó la experiencia de teatro tucumano más efervescente pos dictadura. (NEMETH O., CONTRALUZ N2 , p. 46)

Si hasta fines de los años setenta, el teatro independiente en Tucumán se asentaba principalmente en la palabra, en el autor para construir su teatralidad y llevar a cabo sus objetivos de resistencia cultural y memoria activa, *Propuesta* inicia el rumbo hacia una investigación que integraba otros lenguajes, fundamentalmente el de la danza contemporánea, dándole otro lugar al cuerpo expresivo del actor. Así, en plena dictadura militar, el teatro independiente multiplicaba los signos que reforzarían la puesta en escena desde canales diferentes. Fue éste, parte del capital humano que como señala Nemeth acudió, con el advenimiento de la democracia, a la flamante escuela universitaria de teatro.

De esta forma, el modelo teatral impulsado por el Grupo de Nemeth, su ardua gestión por la venida del FARFA, el Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba, la Escuela de Teatro con las necesidades artísticas que propiciaba en mi condición de inminente egresado y mi experiencia en Tartufo y Fuenteovejuna, me llevaron a crear un grupo que, para mí, será siempre un modelo de trabajo más allá de las propuestas artísticas que asuma: *Caverna*. Este representa uno de los pilares del teatro de fin de siglo en Tucumán, que junto a otros grupos tales como *La Baulera*, *Manojo de Calles*, *Camalma*, *La Murguita de pepino el 88* constituirá, en los noventa, un teatro de vanguardia en la provincia, ligados a procesos creativos con énfasis en la investigación de los materiales escénicos y en la sistematización de los recursos técnicos del actor.

En un informe que el Consejo Asesor del Instituto Técnico me solicita para enterarse de las diferentes actividades teatrales que sostenía en ese espacio escribo:

... a principios del año 1992 le propongo al elenco de Fuenteovejuna, cuyos integrantes ya habían egresado del colegio en su gran mayoría, la creación de un grupo de trabajo donde prevaleciera un compromiso mucho más intenso que el que

veníamos sosteniendo, con el propósito de insertarnos de manera digna en el medio teatral tucumano. La mayoría de sus integrantes aceptan y muchos, transitando esta experiencia, deciden dedicarse exclusivamente al teatro.

La tarea tuvo resultados asombrosos: más de sesenta funciones de las obras que teníamos en repertorio, todo el año en cartelera, visita de la mayoría de los colegios secundarios de la ciudad para ver nuestros espectáculos, gira a la ciudad de Termas del Río Hondo con funciones en el Centro Cultural de esa localidad y participación en el Encuentro Nacional de Teatros Universitarios. Llevamos a cabo lo enumerado trabajando veinte horas semanales.

*Iniciado el año 1993 emprendimos otro proyecto con los actores que continuaron en el grupo “profesionalizado”: la creación de un espectáculo basado en textos del libro sagrado de los Mayas: Popol- Vuh. Para este nuevo compromiso el grupo se redujo pero estaba mucho más consolidado en sus ideales y decidimos formar lo que llamamos **Grupo de Investigación Teatral y Proyección Social “Caverna”**, con espacios para la formación teórico-práctica del actor siguiendo la línea metodológica y estética de lo que actualmente se conoce como: antropología teatral. El grupo comenzó a asistir a Congresos Internacionales de Teatro, estudiar videos sobre procesos de trabajo del actor, consultar material bibliográfico y a trabajar diariamente en los ensayos para montar el espectáculo. El tiempo invertido, sin contar la formación teórica, sumaba veinticinco horas semanales...⁴⁴*

Contando con todas esas horas semanales, nos lanzamos a construir nuestra cultura de grupo. Los encuentros desarrollaron un sistema de entrenamiento con ejercicios que se proponían y que llevaban a cabo todos los actores respetando sus tiempos personales e imprimiéndoles una característica vinculada con la historia de cada cuerpo, sus tiempos e imágenes pregnantes.

⁴⁴ Este informe fue presentado por mí al Consejo Asesor del Instituto Técnico, después que el profesor Oscar Aguirre, persona de una alta formación humanista, único protector de la actividad y uno de los pocos no pertenecientes a las ciencias duras terminó su mandato. En este período algunos profesores opositores a la línea de Aguirre comenzaron a ver con malos ojos la presencia de personas, del grupo de teatro, que no fuesen pertenecientes al propio colegio. El argumento con el que querían boicotear la actividad artística era que el grupo de teatro estaba compuesto por más alumnos invitados que por alumnos de la institución. Todo esto solo tuvo una intención política y el grupo de teatro del colegio perduró hasta el año 2005, cuando otro director, al cambiar el plan de estudio modifica el régimen extra programático de la materia y la integra como parte del lenguaje artístico al octavo año, compuesto por niños recién ingresantes. En el momento del informe yo trabajaba con el grupo Caverna, desprendimiento del grupo del colegio y con un grupo de alumnos de la institución con quienes seguíamos trabajando dentro de la carga horaria del contrato laboral.

La intención que el grupo compartía, era encontrar una mística a partir de la entrega y la relación con los objetos que constituían nuestro universo, que nos permitiera entender el espacio de trabajo como sagrado. Para ello, acondicionamos un basto salón casi abandonado por la institución que nos cobijaba, unos cajones de gimnasia artística en desuso, una barra paralela y unas colchonetas. El resto estaba compuesto por nuestro imaginario acerca del trabajo de Eugenio Barba y Jerzy Grotowski. Sólo nos alimentamos de unos videos que el FARFA había traído en ocasión de su visita y del material teórico que, casi a cuenta gotas, comenzamos a adquirir y a compartir entre quienes comulgábamos con esta nueva manera de ver y construir el teatro.

De los casi seis años de vida del grupo inicial, hoy quedan una serie de cuadernos con las descripciones de la mayoría de los ejercicios que constituían nuestra materia diaria de trabajo. También se cuenta con anotaciones que, a modo de crítica, iba escribiendo sobre las improvisaciones de *Ajsaraña*, el espectáculo que alcanzamos a montar con el primer grupo de actores que constituyó Caverna. Si bien después de su primera gran crisis, el grupo continuó trabajando y montando espectáculos tales como *Fausto*, de Goethe, *El burdel de las gitanas*, de Mircea Eliade, *Chilam Balam* de Eleonora Raiden y mío, *El poeta a su amada* con textos de Cesar Vallejo, y *Salomé* con textos de Oscar Wilde, es esta primera etapa en la que quiero centrarme, para agudizar la mirada sobre el concepto de entrenamiento que se sostuvo y entender el ejercicio como la matriz del concepto laboratorial del teatro.

Nerina Dip, integrante del grupo escribe:

Una de las características de Caverna en sus primeros años fue su dogmatismo (...) Este rasgo es común a otros grupos contemporáneos y según Tossi fue también una marca del grupo Nuestro Teatro: "El dogmatismo es una característica de los grupos independientes (...) pero durante los citados años, esta particularidad comienza a observarse en la severidad ética con que califican sus acciones y en los modos de asumir sus premisas" Probablemente el dogmatismo al que se refiere Tossi es diferente al que menciona Romero, quien argumenta que el dogma implica que hay un saber absoluto, resguardado en algún lugar y que el grupo aspira a alcanzar ese conocimiento; El grupo es consciente de la existencia de ese dogma y por esa exigencia (cuidar esa verdad) se realizaron acciones muy valiosas durante esos años. ¿Cuál era el dogma al que me refiero? Caverna optó por seguir los postulados del Tercer Teatro enunciados por Eugenio Barba, y esa influencia se manifestaba principalmente en aspectos técnicos y éticos y en menor medida estéticos. El sometimiento del cuerpo al dogma se traducía en ensayos cerrados y larguísimos, que significaban un gran esfuerzo ante realidades personales,

familiares y sociales. (DIP, N; SANTOS PEREIRA A.; GIMMLER NETTO M.A. – p. 38)

La idea de dogma, vinculada con un saber oculto, también nos remite al nombre del grupo y su asociación con el Mito de la Caverna de Platón. El pensamiento mítico, desarrollado a mediados de siglo por todo el avance de la antropología seducía como forma de conocimiento a los renovadores del teatro. Ellos, desde la ritualización del cuerpo del actor, entendían que el universo del sentido no sólo se transmite a través de un discurso racional, sino en la decodificación del signo. En este proceso semiológico es el cuerpo del actor materia plurisignificante en su totalidad y como tal el vehículo sensible del sentido que se multiplica y complejiza entrelazado por la multiplicidad de códigos del espectáculo.

De este modo, anclados en el paradigma de la consciencia mítica, la preparación de un cuerpo que funcione sin resistencias, implicaba, al mismo tiempo, consciencia y preparación. Tal vez, sin clarificarlo demasiado, ese esfuerzo necesario de los habitantes de la caverna de Platón, que lastiman sus ojos con la luz del sol hasta comprender que los objetos que ellos perciben desde las sombras no son más que reflejos difusos, construyó la imagen que guió nuestra búsqueda: un camino dilatado de preparación técnica, que construyó nuestra identidad de grupo y que puso al “ejercicio” como centro de la investigación. Intuíamos y confiábamos que el desarrollo minucioso de todos los principios contenidos en los ejercicios nos llevaría hacia una “verdad”, sobre las que teníamos que fundar las bases de nuestra identidad de grupo.

Los seis años que duró la primera fase del trabajo con *Caverna* nos dejó una gran cantidad de ejercicios escritos que se constituyen en material que desentraña una cultura de grupo constituida por los aspectos formativos, que en la época, entendíamos como vitales y constituyentes de un saber técnico y humano.

La búsqueda de una nueva sensibilidad, aprender a percibir a través de nuevos canales y poder hacer uso de un cuerpo “preparado” para la transmisión de signos, generaba no sólo un nuevo modelo de actor, sino de sujeto comprometido con el arte, que no era diferente, en esencia, al compromiso de los setenta. Todo esto no se podría haber experimentado sin la constitución de un grupo, que funcionara como una pequeña comunidad:

El entendimiento de corte comunitario, que se da por descontado, no precisa ser buscado, o ganado en una lucha: ese entendimiento está ahí, ya hecho y listo para usar. De tal modo que nos entendemos mutuamente sin palabras y nunca necesitamos preguntar ¿qué quieres decir? El tipo de entendimiento sobre los que se basa la comunidad precede a todos los acuerdos y desacuerdos. Semejante entendimiento no es una línea de meta sino un punto de partida de toda convivencia. Es un sentimiento recíproco vinculante, la auténtica voluntad de quienes están unidos entre sí; y gracias a un entendimiento tal, y sólo a un entendimiento tal, la gente se mantiene esencialmente unida a pesar de todos los factores de separación cuando está en comunidad. (BAUMAN 2003, p. 16)

Estas condiciones que brinda la comunidad, proporciona la seguridad necesaria para invertir tiempo en una tarea denodada de búsqueda y experimentación aun sabiendo que la recompensa no será económica. En los grupos, la libertad de la autonomía personal, se cede para la ganancia de un espacio de seguridad. Allí todos somos parte de los procesos formativos personales y de los otros. En una comunidad artística, como la del teatro de grupo, o la de los laboratorios teatrales de mediados de siglo, la apuesta se hace a largo plazo, con tiempos dilatados y procesos que se extienden en el tiempo. Va en contra de todo lo que promueve la sociedad de consumo, porque las ganancias están vinculadas con los progresos que se operan en relación a la persona. Desde allí, lo técnico abre camino a lo artístico.

Así, promediando los noventa, Tucumán tuvo a través de estas experiencias una práctica laboratorial concreta que se vio en las producciones y que influyó en las nuevas generaciones de diferentes maneras. La construcción de una ética, de un saber técnico, desarrolló en un grupo de actores pertenecientes a esa generación, una consciencia clara del trabajo sobre sí mismo y sobre el oficio, que desarrollaré en el capítulo correspondiente, usando como material de archivo los diarios de trabajo y los ejercicios llevados a cabo.

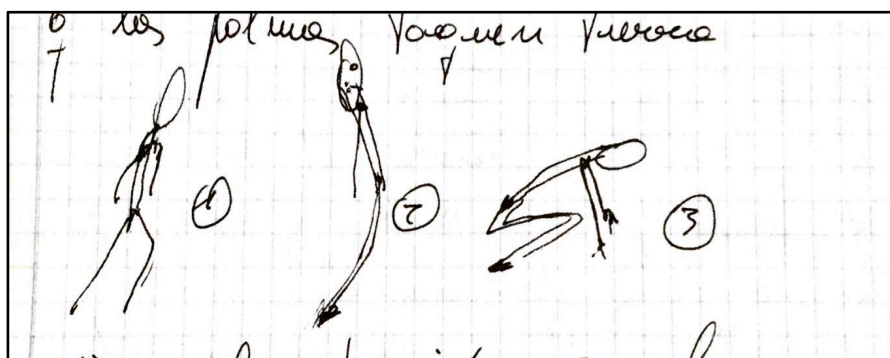
IV.II.I Cuaderno de ejercicios

Los cuadernos son testigos del silencio. En ellos no hay discursos ni principios éticos que guíen el barco como un farol que parpadea en maniobras peligrosas. Sólo una sucesión de ejercicios con sus etapas o partes que dan cuenta de un procedimiento que sólo se comprende en la experiencia de su realización.

A continuación tomaré algunos ejercicios – sin considerar criterios de importancia - que constituyeron sesiones semanales de entrenamiento que permiten comprender la estructura orgánica de la acción propuesta, recortando los dibujos del libro original y recomponiendo las pautas que guiaban el trabajo. Los ejercicios que describo seguidamente los llamaré “Esquemas Operativos” y detallaré algunos para realizar seguidamente un análisis de los mismos.

Los cuadernos de ejercicios cuentan con innumerables Esquemas Operativos que atestiguan un trabajo sostenido en el tiempo, aunque mostraré solamente algunos, entendiendo que el resto se comporta bajo la misma lógica procedimental.

En ellos es evidente la presencia de otro paradigma cultural, donde el discurso verbal, la razón lógica y la construcción progresiva de sentidos no gravitan. Es otro lenguaje: un alfabeto del cuerpo no codificado, sin vínculos directos con referentes de sentido, pero con potencia sugestiva y expresados a través de un actor vivo, en pleno uso de su organicidad. Es el actor in situ, encarnando su condición performativa, la que los hace vivo y plenos de sentidos

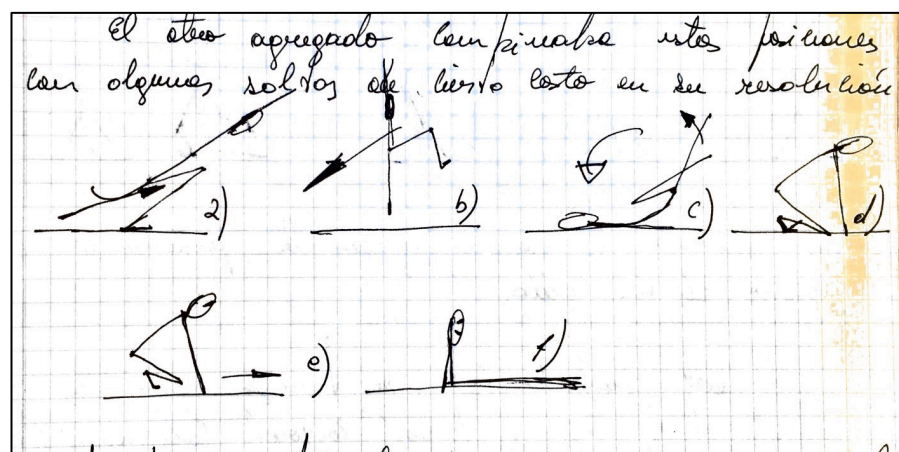
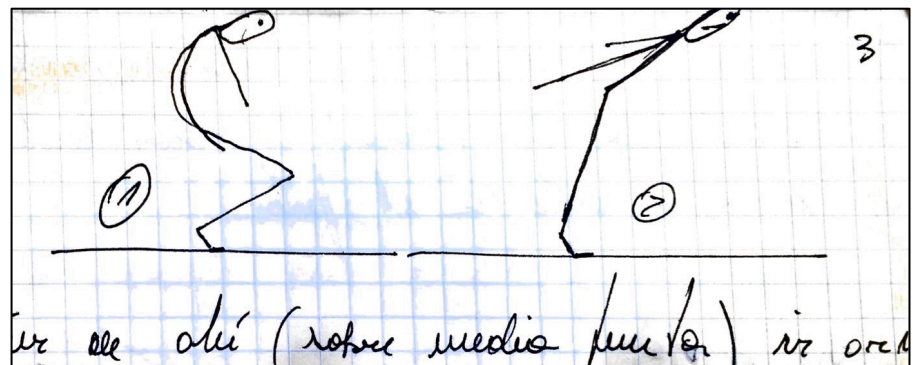


Trasladarse de frente y frenarse súbitamente usando la media punta en los pies y arqueando el tronco en una sola línea con la pelvis que va hacia adelante mientras los brazos van hacia la dirección opuesta ayudando al equilibrio mediante contraposición de fuerzas (figura 2). Pausa. Lanzarse hacia adelante hasta que las palmas toquen tierra con la posición de la columna opuesta al estado anterior (figura 3). Desde allí trabajar un salto hacia atrás, cayendo con una pierna de base y la otra en alto y acomodar lentamente el cuerpo hasta que la pierna que está en el aire se ubique a la par de la otra. Reiniciar la secuencia. (Ejercicio I)

En una conferencia no publicada de Eugenio Barba, escrita en los mismos cuadernos, sin referencia de año ni lugar, el director emite algunos conceptos que

me parecen importantes para ayudar a discernir el sentido de la búsqueda de “Caverna”, que al igual que los independientes, tomó tiempo, esfuerzo y pasión.

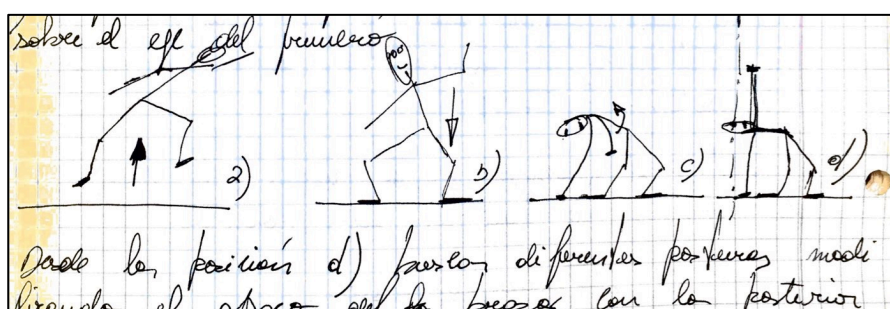
El teatro, dice Barba, está constituido por una extraña técnica, trabajada de manera artesanal, para que otro sea movilizado, tocado. No es el actor quien debe emocionarse. El actor o un bailarín tienen la posibilidad de moverse en el espacio, pero lo hace para que otra persona, bien definida, sea desplazada cenestésicamente. El sentido cenestésico es el que nos permite tener consciencia de nuestro cuerpo. El que hace que aún sin mirar pueda juntar mis dedos o saber qué tipo de tensión física se genera en otra persona. Si me acerco a alguien presionando mis dedos, él puede leer, sus sentidos pueden percibir, qué tipo de tensión tengo, sin que le haya explicado. Nuestros sentidos pueden leer, sin ser plenamente conscientes, qué está pasando con el otro. Si voy por la calle, aún sin mirar a los que pasan a mi lado, no colisiono con ellos porque el sentido cenestésico es el que me hace comprender las dinámicas del otro. Hoy los científicos afirman que el cerebro ya sabe, medio segundo antes, el desarrollo de la acción de la persona que estoy observando. Y esto lo tiene que aceptar el teatro. Porque gracias al sentido cenestésico, nosotros creamos todo un camino para el espectador. Es decir: hacemos bailar al espectador, a pesar de estar sentado.



Cambiar la traslación rígida del ejercicio 1 a otra de tipo más ondulante usando un cuerpo volátil, sin peso. Modificar esta imagen por la de ser tirados por una tensión imaginaria sobre puntos del cuerpo blando, sin resistencia. Durante los desplazamientos el cuerpo salta y cae en media punta como lo indica la figura 1. Desde allí se va armando hasta la posición que marca la figura 2. Combinar los desplazamientos con saltos, como lo muestran las figuras a-f trabajando la dificultad de su ejecución (Ejercicio II)

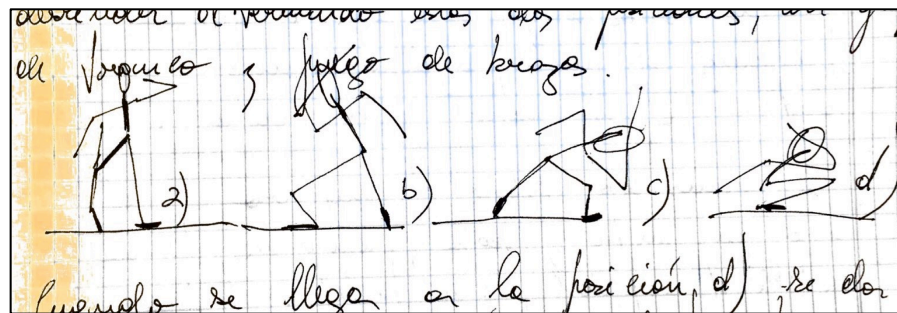
Llamo esquema operativo a un diseño de posturas corporales al que el actor tiene que adaptarse. Ellos promueven desarrollos secuenciales con diferentes grados de exactitud y organizan niveles físicos y desplazamientos en el espacio. Las transiciones corporales exigen el control de una serie de factores: equilibrio-desequilibrio, tensión-distensión, fuerza-relajación, torsión-giro, flexión-salto, detención-movimiento, etc. Su funcionamiento depende de la posibilidad de modificación armónica entre una postura y otra, resistida por el desplazamiento del centro de gravedad del cuerpo, el desequilibrio o el riesgo. Este conflicto físico exige atención y precisión en las posiciones y la activación de fuerzas que permitan la fluidez de los movimientos en el devenir de la secuencia y el reinicio del ciclo.

En el Esquema Operativo, la fluidez del movimiento en el proceso de secuenciación exige que el cuerpo desarrolle un re-aprendizaje en la recomposición de los impulsos, que funcionan como el origen de una fuerza que cobra dirección y espacialidad. En este sentido los Esquema Operativo se presentan como planteos estáticos que requieren del actor una activación de dinámicas de movimiento, que permitan el flujo y la reencause constante de las energías corpóreas. Cumple un rol importante en este proceso de aprendizaje del cuerpo dinámico, orgánico, reactivo, la construcción de tensiones internas que se generan sin bloquear el *bios* del actor.



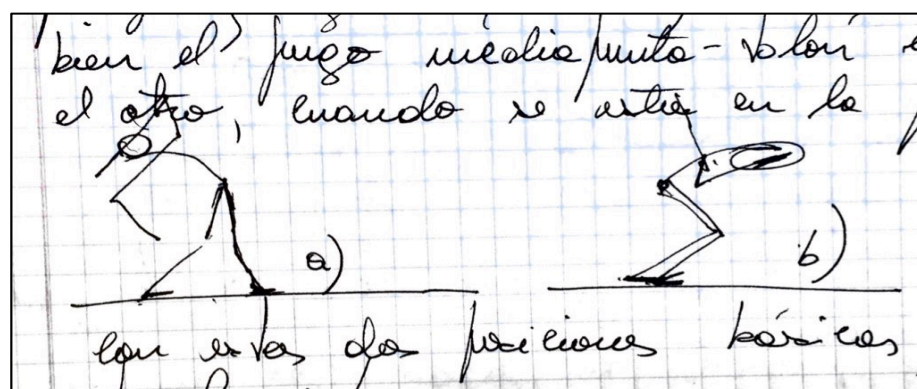
Trabajar con los pies la adherencia total de las plantas al piso, ejerciendo pequeños desplazamientos y saltos, con flexión de rodillas. Con el cuerpo fijo y las plantas adheridas a tierra asentar una palma de la mano con la misma adherencia que la planta del pie, llevando el otro brazo a la línea del primero en oposición de fuerzas. Desde la posición d) modificar el apoyo del brazo y reconstruir el esquema corporal desde esos nuevos apoyos. Volver a la posición a) y reiniciar la secuencia. (Ejercicio III)

Los Esquema Operativo solicitan el empleo protagónico de la columna vertebral que será un puente central en este proceso. La concientización de la espina dorsal implica la confluencia de las partes y construye un cuerpo integrado, en el que cada segmento mantiene una relación de convivencia interactiva, dinámica. El tratamiento de la expresividad modifica su rango con la columna en funcionamiento, generando un efecto expansivo al modo de las danzas orientales. En la generación de *bios* escénico, la columna interconecta mecanismos culturalmente antagónicos, como el esquema cuerpo mente. Por ejemplo en la acción-reacción corporal representa un factor de reducción de tiempos entre el mandato del cerebro y la respuesta física, resguardando los términos de la ecuación: acción igual a pensamiento.



Con una pierna de base, levemente flexionada usándola como apoyo del cuerpo y con la planta fija al piso como ventosa, apoyar la punta del pie restante distribuyendo el peso del cuerpo. En base a estas posiciones de apoyo diferenciadas, generar una danza de recomposición de tronco, postura y equilibrio, generando con los brazos un trabajo expresivo, acorde a la organicidad de las recomposiciones. El brazo acompaña el juego del cuerpo como timón, construyendo equilibrio y expresividad. Descender en esta dinámica a la posición d), saltar a la posición a) y reiniciar la secuenciación. (Ejercicio IV)

El Esquema Operativo es también el centro de recomposición de los impulsos físicos y la regeneración del movimiento, por lo que su refuerzo e integración a la estructura del movimiento revitaliza la energía en continuos procesos de desarrollo y recomposición y representaba para nuestro trabajo un aspecto nodal en la búsqueda de un cuerpo orgánico. En este sentido ejercita y amplifica la percepción al abrir el campo sensorial mediante la exploración de posturas no habituales. Las mismas requieren la reubicación fina, casi milimétrica del esquema corporal, que opera en función del universo cercano que también se modifica, con una ganancia técnica: ausencia de generalidades. Esto implica la inexistencia de movimientos imprecisos, el uso de columna vertebral como amalgama del cuerpo y la seguridad de los apoyos en las posturas de base, estado potencial de las futuras direcciones que se abrirán en la búsqueda y combatirán contra el flujo desorganizado de las acciones. La recomposición del cuerpo desde los Esquemas Operativos y sus posibilidades expresivas, desarrolla un vínculo del actor consigo mismo, el espacio y el tiempo dinamizando el cuerpo a través de objetivos concretos y de complejidad creciente: estructuración de posturas, dominio de equilibrios inestables, amortiguación de caídas, integralidad de partes, creación, identificación y capitalización de fuerzas internas, etc. La reposición del cuerpo es para el actor también un anclaje de coordenadas que se habilita respecto al espacio que ocupa, permitiendo la apreciación del volumen espacial respecto a sí mismo y las múltiples direcciones que se abren para la emisión de energías.

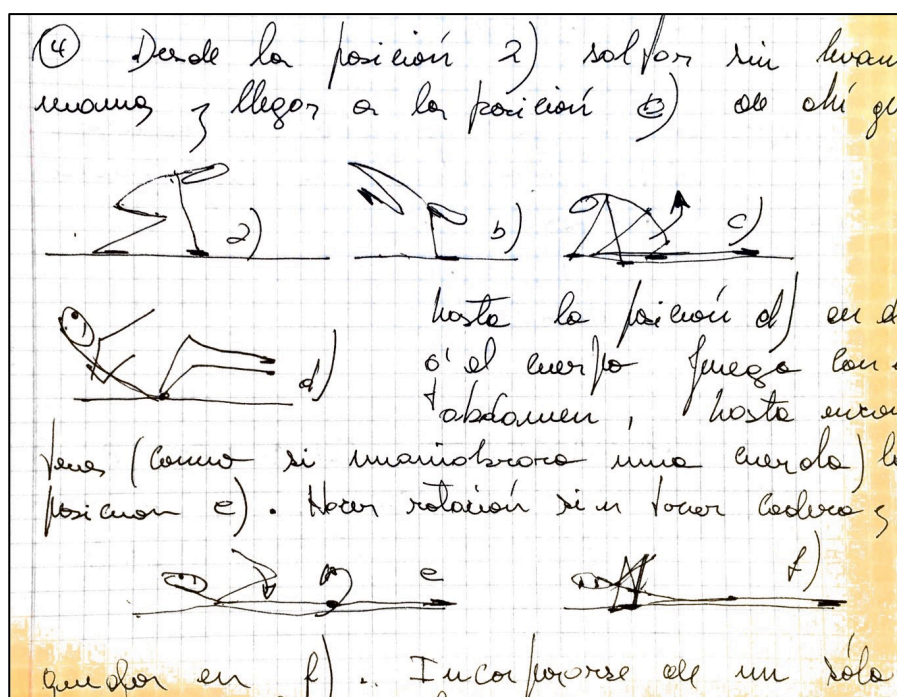


Desde la posición a) con flexión de columna, pecho a cielo y base de sosteniendo la estructura del cuerpo, pasar a la posición opuesta b) sin tensión y con la columna invertida. El brazo sobre el rostro en la posición a) como la mano en la b) tiene que jugar un rol importante en la transición del

movimiento. Lo mismo debe ocurrir en la posición b) en la que se trabajarán pequeños desplazamientos entre media punta y talón, talón y media punta. Con estos pasajes y posturas incorporar imágenes que permitan una improvisación. (Ejercicio V)

El uso de la mirada se acentúa en el trabajo de los esquemas operativos que exigen un desarrollo de aperturas de espacios potenciales que garanticen la proyección de la acción mediante trazados de líneas de visión. Sin un control de ampliación y achicamiento del campo visual, el trazados de líneas imaginarias en el que se direccionan energías -en paralelo o perpendicular, en armonía o en contrapunto con la acción o con las partes desplegadas del cuerpo expresivo- no se ejecuta una planificación adecuada de la secuencia de movimiento.

El Esquema Operativo requiere una doble fase de realización abriendo entre ellas canales de comunicación y retroalimentación. La primera implica el diseño técnico del cuerpo y el dominio-dificultad de las posturas que reaccionan en los procesos dinámicos frente a las fuerzas de roce, gravedad, centrífuga y centrípeta. Estos vectores inciden en el cuerpo, que se reacomoda y reestructura a cada instante concientizando los vectores y capitalizándolos. La segunda fase da cuenta del fluir de las posturas, que recorre cada punto del cuerpo y el espacio involucrado, abriendo posibilidades de generación y regeneración del movimiento, de los impulsos y de las reacciones. La segunda fase se vincula al desarrollo creativo y el flujo de las energías, permitiendo variantes de escape e improvisación que cuentan con la primera fase del Esquema Operativo como punto de anclaje, para la puesta a punto de nuevos escapes creativos. Es decir que estas dos fases se alternan creando posibilidades de anclaje y despegue, necesarias para la reiniciación del ciclo.



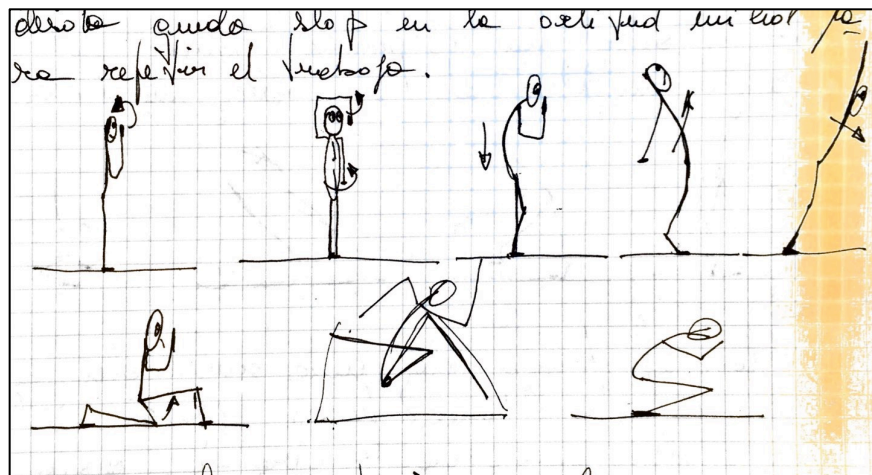
Desde a) hacer saltos como lo muestra la fig. b) Trabajar diferentes alturas con ellos y en un momento introducir una pierna por el puente entre los brazos y la única pierna que quedó de apoyo: fig. c). Girar en forma fluida hasta d). Trabajar pequeñas ondulaciones y girar sobre el eje con ayuda de pierna hasta f). Con un solo impulso incorporarse saltando. (Ejercicio VI)

Las fuerzas que el trabajo del actor genera en el proceso de dinamización de los Esquemas Operativos, son identificables y operan de manera directa con la energía que puede acumular la columna en su estado de flexión o torsión, la construcción de bases sólidas y el ejercicio reactivo de las rodillas que mediante la flexión, amortiguación y reacción tonifican un cuerpo listo al despliegue de relaciones espaciales, diagramas y trazados geométricos. La generación de las fuerzas de trabajo son un instrumento que permitirá al actor el manejo de los impulsos internos que revitalizan la acción y construyen estados no predecibles, capaces de alimentar mediante la fuga y el retorno un estado de atención constante.

A definição de força em física clássica é aquilo que pode alterar o estado de um corpo qualquer ou de deforma-lo, e somente pode ser detectada pelo seu efeito na relação entre corpos. A força, por definição, é um elemento invisível e relacional e que afeta os corpos/elementos nessa relação. Podemos dizer, então, que o "leão" percebido por Burnier afetava-o. Esse "leão" possivelmente não simplesmente emanava de Decroux, mas fazia movimentar os corpos Burnier-Decroux em afetos potentes. É, por tanto, uma força e não um elemento concreto, intangível, visível, sintetizado pela consciência, mas um elemento afetivo, relacional,

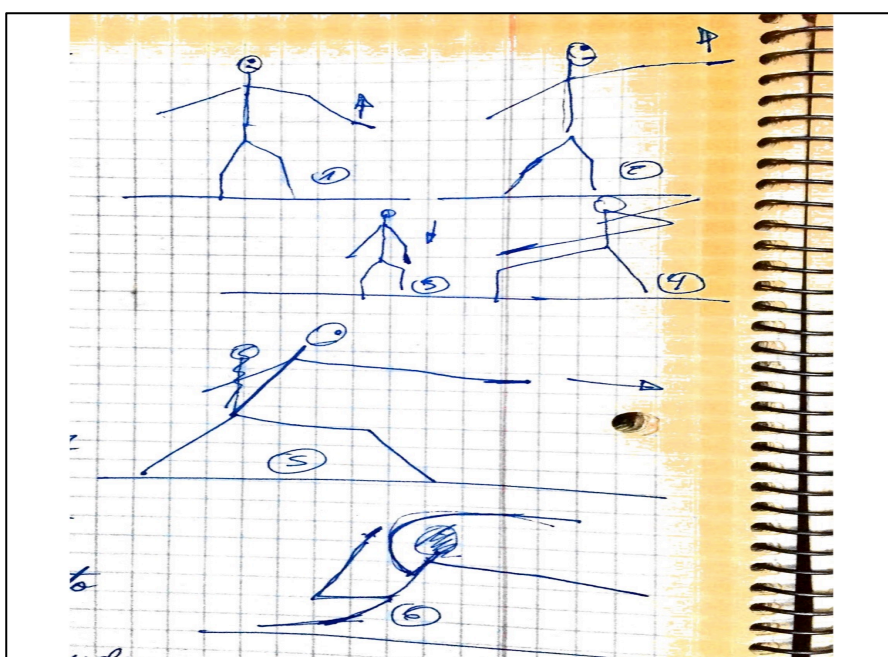
invisível que altera o estado dos corpos e somente é detectado por seu efeito neles. (FERRACINI, 2013, p. 28)

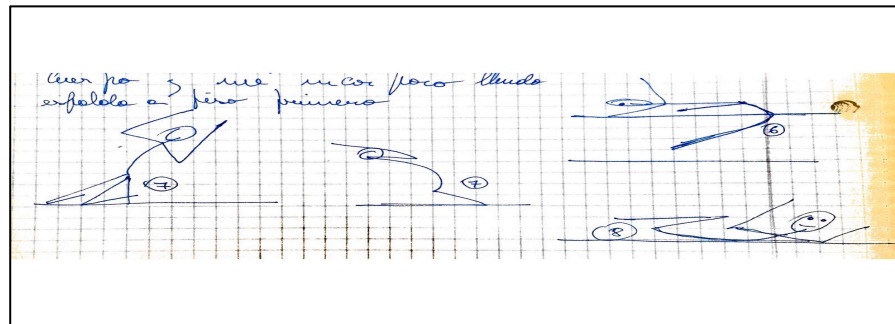
Poner en marcha los diferentes nodos de acción en los esquemas operativos, no es una tarea formal. No se tratan de esquemas estáticos que fijan un devenir en el espacio, sino la constitución de un caudal interno que fluye, modelando la energía en el espacio y el tiempo. El dominio de la primera fase, la formal, la técnica, que requiere la adquisición lógica de las posturas, precisa además, del dominio sistemático de las intensidades, las resistencias, las velocidades, los ritmos, los silencios y las rupturas. La riqueza del esquema no se condensa en las posiciones fijas, sino en el modo como el actor va modelando sus relaciones con las múltiples variantes, los vínculos formales y subjetivos que constituyen un orden inasible, inestable, irrigado por un caudal de fuerzas que se constituyen en la estructura para quebrarla y transformarla con múltiples matices.



Desde el cuerpo erguido y con pequeña flexión de rodillas mirar la palma generando una tensión clara entre los ojos y el punto central de la misma. Girar lentamente el brazo mientras levemente gira el tronco en sentido contrario creando una fuerza de torsión. Retener en el punto de máxima tensión y liberar el cuerpo con un rápido giro liberando la fuerza de torsión y volviendo a la posición original. Desciendo con palma y rodillas y generar una s dando como un "latigazo" con la columna y cayendo hacia adelante con un pie que amortigua. Introduzco una pierna por debajo de la otra girando en el piso y quedando en posición de base sin levantarme y habiendo pasado durante el giro por los empeines. Salto hacia arriba anudando los brazos al tronco. Desplazamiento por el espacio con actitud de querer soltar los brazos, usando el tronco y los apoyos de pies. Desatarse y quedarse en posición inicial para repetir el trabajo. (Ejercicio VII)

En los Esquemas Operativos el actor hace uso del andamiaje formal que tiene que ser sostenido y que se manifiesta de manera objetiva a través de su cuerpo integrado, pero requiere trascender su condición exterior por medio de la asociación de imágenes a las que las acciones tienen que “enlazar”. El verbo, que hoy es usado en los sistemas informáticos con frecuencia, posee una fuerza expresiva que da cuenta de la improductividad de los aspectos formales, si el actor no desarrolla relaciones con su mundo interior que irrigen el desarrollo evolutivo de la forma con nuevos sentidos. Los esquemas operativos entrenan los aspectos físicos visibles, mensurables vinculados con la dinámica expresiva del movimiento y también el mundo subjetivo del actor. Las asociaciones se desarrollan a salto, quebrando la lógica narrativa que se constituye con tiempos diferentes. El actor, que mediante un proceso evolutivo consigue fluir en la secuencia técnica, superando las dificultades y resistencias que plantea el Esquema Operativo, inicia una fase donde los aspectos interiores moldean la lógica operativa del esquema, permitiendo la ruptura del orden, la fuga o la exploración de nuevos aspectos formales. Las imágenes, sensaciones, asociaciones, crean matices, ritmos e intensidades que van constituyendo un esquema relacional en la que el aspecto formal importado se constituye en parte del sistema que maneja el actor. La relación que se genera entre exterioridad y subjetividad, traza nuevos vínculos con el espacio, el tiempo, los objetos, la música y también los otros cuerpos escénicos que comparten el espacio de desarrollo.





Trabajo con brazo y mano ejerciendo una acción en contra de la fuerza de gravedad. Corto dicha fuerza y el brazo cae sin control y juego con esa trayectoria apoyando con toda la estructura del cuerpo que sostiene. En un momento, una fuerza arrastra desde el brazo por todo el espacio en diferentes direcciones e intensidades. La acción termina con un salto como montando un caballo. Freno el animal con el cuerpo. Voy a tierra y me incorporo usando el control del peso del cuerpo. (Ejercicio VIII)

El Esquema Operativo es una matriz que tiene que ser llenada con vida ya que no se sustenta a sí mismo. Su objetivo se aleja de la repetición fría de una secuencia que apunta al preciosismo técnico. El movimiento en el espacio, que se ejecuta a partir de un mapa preciso, también recorre los aspectos internos de su ejecutante, conectando la acción con sus lugares sensibles, trabajando para incentivar el espacio de los sentidos, desplazando la abstracción de la postura técnica para recomponerla a través de la historia de vida del actor y su capacidad plurivalente.

La movilización cenestésica del espectador, a la que alude Barba se produce también en la fluencia continua de impulsos orgánicos del actor, que coloca el espacio envolvente de la teatralidad en condición cinética. El dominio de la fluidez, la continuidad, la pausa dinámica, la repentización de las reacciones, la apertura de los trescientos sesenta grados de atención y proyección de la acción, la exploración del espacio en sus niveles, etc., implican el ejercicio del músculo expresivo que se irriga de creatividad con el universo interno y sensible del actor, las potenciales relaciones que establece y el dominio de sus impulsos. Si el cerebro puede anticiparse a la acción y por lo tanto abrir el universo de expectativas del espectador, esa anticipación se logra por la lectura del impulso. El entrenamiento de la lucha con bastones, ejercita la lectura previa de la acción en el actor, lo que implica también un

entrenamiento en el impulso, que sostiene e irriga la acción, la precede y tonifica, la coloca en el espacio al abrir direcciones y también sorprende con la posibilidad de despliegues finos, precisos e intensos.

El Esquema Operativo por tanto, no se caracteriza por su situación acabada, sino, al contrario por su condición incompleta. De ahí que la nominación de “esquema” y no de secuencias, me resulta más apropiada para comprender la filosofía que los sustenta. He podido comprobar, cada vez que se aplican estos ejercicios, que la primera etapa que seduce al actor o al estudiante es la superación de las barreras, el corrimiento de límites y el dominio de la secuencia, cuyo fluir ininterrumpido no deja de producir goce. Pero sus posibilidades se inician con este logro y si no se buscan todas las demás relaciones que necesitan establecerse, el esquema se seca sin progresar. El dominio de la codificación siempre es una instancia técnica en la que se generan las condiciones apropiadas para el proceso creativo, la improvisación y la búsqueda de aquello que aun pertenece al terreno de lo desconocido. En el deporte codificado y técnico sucede lo mismo por lo que quizás representa para mí una fuente de inspiración para el rescate y recuperación de principios cenestésicos.

CAPÍTULO V

EXPERIENCIAS CREATIVAS: LA MAYOR MENTIROSA DEL MUNDO Y MUJERES DE MI VIDA

V.I La mayor mentirosa del mundo y el retorno a uno mismo.

El espectáculo en referencia representa en el ciclo productivo de la actriz, el retorno a ella misma. Su estructura no corresponde a la del teatro tradicional, en la que desarrolló casi la totalidad de su vida profesional, sino que combina de manera equilibrada ficción y realidad. Los fragmentos de textos teatrales alternan con relatos autobiográficos que no se representan, no se interpretan, sino que se generan con el público con la intención de crear un ambiente de encuentro más que de expectación. Con indicaciones de títulos marcados en un papel que reposa en la mesita que se sitúa en el centro de su estudio, la actriz encara los relatos sin una preocupación por el orden lógico de palabras y párrafos, sin afligirse por la aparición de nuevos órdenes y lógicas en la construcción del relato. El énfasis es la historia en sí misma, que se construirá de acuerdo a la recepción particular que cada público genera en cada encuentro y se formateará según las motivaciones, sensaciones y estado personal de la actriz de ese día y con ese público. Con la consigna de no representar, el espectáculo es una excusa para presentar, con todo el peso de la realidad, una vieja actriz, con sus más de sesenta años de vida teatral, abriendo canales para compartir su pasión profesional y sus convicciones personales, su vida, sueños y valores.

El espectáculo es una experiencia con Rosita, que no se reduce a los minutos de duración del evento escénico sino que se inicia para el espectador en el momento que atraviesa el portón de entrada de su hogar y se vincula con el jardín, la casa, continúa con el encuentro en el estudio y se prolonga con un agasajo festivo en la cocina, en la que se sirven empanadas y vinos. Allí el juego de interacciones se genera de manera espontánea como una continuidad que se estuvo construyendo: el público es esperado e invitado a pasar mientras ella espera en su habitación el momento del encuentro. Esos tres momentos presentan fases de la vida de la actriz, donde su casa es tan protagonista como sus historias. El espectador desarrolla un proceso vivencial donde la ficción funciona como señuelo para el encuentro con el ser humano, con la artista y sus años, con sus sueños y miedos,

con su enfermedad. La potencia del cuerpo viejo, la fragilidad de sus movimientos, la piel arrugada y su movimiento lento, son un texto potente que se sobrepone a todo y corre el velo de la ficción para propiciar un encuentro en otro registro diferente al que propicia el teatro convencional. Es el encuentro con una mujer que no claudica en su ideal de militar el Teatro Independiente, que la fue forjando como artista y persona comprometida con su realidad social.

V.I.II El texto.

El espectáculo constituyó un desafío, pues confrontaba a trabajar desde el inicio con la actriz, a quien en anteriores trabajos acostumbraba llamar una vez definido el proyecto artístico, para no negociar aspectos vinculados con las poéticas, pues pertenece a una tradición teatral en la que el texto de autor es eje. Pocas veces encaré textos dramáticos desde el inicio del proceso y cuando lo hice fue punto de partida para adaptaciones o intervenciones. Por lo tanto, por ese prejuicio sobre un posible foco de conflicto, en mi experiencia de trabajo con Rosita Ávila, acostumbraba a adelantar aspectos de la puesta en escena con los otros actores y luego, con la estructura espectacular más o menos definida, la integraba al proceso. En este caso las pautas de arranque eran diferentes por lo que debía generar estrategias en el proceso de integración, para evitar desacuerdos generacionales.

Rosita inicia el trabajo con ochenta y dos años y ese detalle será importante en el proceso creativo. En el trabajo anterior aparecieron algunos problemas de memoria, hecho que solucionábamos funcionalmente, permitiendo la lectura cuando esta acción no comprometía la escena. Este detalle, no menor para sus convicciones escénicas, nos llevó a plantear los textos de la nueva producción, de manera que la construcción dramática pudiera contener tanto la memoria como el olvido. Este punto fue importante para generar el terreno de los acuerdos previos sobre el que se negociarían algunas elecciones y se pudieran conversar algunos conceptos del trabajo.

El punto entonces, fue crear un texto que tuviera una particularidad: estimular la memoria con trechos de viejas obras de las que ella fue protagonista y poesías de su niñez y juventud, que al estar incorporadas a su cuerpo y consciencia afectiva no

oponían resistencias al recuerdo. El otro aspecto fue la inclusión al texto de historias cotidianas, que a la actriz le habían provocado una fuerte impresión desde lo emocional. Suponía -y en esto no me equivoqué- que esas historias atravesadas por condiciones subjetivas importantes, no iban a desvanecerse, sino que fluirían sin esfuerzo al estar ligadas a una carga emocional e inclusive ser partes de una cosmovisión.

Vislumbraba en estos presupuestos una guía metodológica pero, resultó ser metodología y concepto. Mientras la actriz decidía que los aspectos importantes del trabajo eran los trechos de sus viejos espectáculos yo tenía más expectativas en las historias cotidianas, que terminaron siendo una presentación de sus valores, su forma de ver el mundo. Estas escenas cotidianas potenciaban lecturas vinculadas a la vejez, los miedos, las convicciones humanas, que se defienden hasta las últimas consecuencias y las exponía con todo el esplendor y la miseria que el tiempo deja en los cuerpos y que se hacía contundente desde su corporalidad anciana, desplazando la ficción con la contundencia real de esta evidencia.

La aventura metodológica de montar “La mayor mentirosa del mundo” se inicia en condiciones de intimidad y cariño. Rosita Ávila, Alberto Díaz y yo, reunidos en la cocina de su casa, alrededor de su mesa de mármol y a la espera de una cena que coronaba cada encuentro, hacíamos de ese tiempo mágico, los ensayos. La técnica dramatúrgica la incorporo del espectáculo “Mujeres de mi vida”: partir de la construcción de una atmósfera de confianza que ya está construida previamente pero que se necesita proteger en los encuentros y saber esperar, después de una pregunta, que aparezcan historias, frases, recuerdos, que se irán escribiendo en simultaneidad al relato, sin interrumpir. Los silencios son seguidos por miradas pacientes que sugieren la naturalidad del momento y después de unos segundos la voz se vuelve a hacer presente. En este caso, hubo un interrogante: ¿Cuáles son los miedos de la vejez?. Pero no siempre el texto, libre, espontáneo, deseoso de ser compartido, iba por ese camino.

En un momento comenzó también a escucharse la voz de Alberto. Las historias, a veces como acontecimiento público y otras veces del orden de lo privado, iban surgiendo de los dos integrantes de Nuestro Teatro, no obstante todo se registraba como material en crudo, para su posterior reelaboración y montaje. Se

constituyeron de esa manera una serie de relatos, que no tenían absoluta correspondencia entre sí, pero que estaban enhebrados por un eje: la fragilidad de la vida, del cuerpo y el misterio que sostiene y nos impulsa a continuar. El proceso inicial de escritura fue para mí la constatación que “Nuestro Teatro” no se había disuelto. Entre el archivo que quedaba registrado en la computadora y el instante vivo del encuentro, se abrían espacios para la aparición del repertorio. Una cantidad de rituales, gestos, complicidades, interferían para traer al presente sus códigos de grupo. Instantáneamente interrumpiendo alguna historia, Rosita y Alberto comenzaban a jugar interpretando los personajes de una vieja obra hasta que el olvido interponía su espacio intersticial y la vida aparecía nuevamente, iluminada por un pasado que se trenzaba en el presente.

Con los relatos reunidos apareció la novela “*O leite derramado*” de Chico Buarque cuya propuesta narrativa se adecuaba a la posibilidad de unir, de a saltos, micro relatos que no se suceden temporalmente. El personaje en la novela de Buarque es un anciano aristócrata de un siglo de vida que hilvana historias con saltos temporales que lo transportan de su pasado glorioso, perteneciente a la oligarquía portuguesa, al abandono y decadencia del presente, sin transiciones. La estrategia del autor es el uso de giros inesperados de la narración que guardaban plena correspondencia con la fragilidad del personaje, con su memoria, con sus cien confusos años de historia y sus volteretas implacables.

Con esa lógica se reescribieron los relatos y condujo a la primera dificultad técnica: la actriz no conseguía pasar de uno a otro, memorizar el orden de sus propias historias, porque no existía ninguna lógica de agrupación entre ellas. Los textos eran aprendidos de forma independiente pero no en la sucesión que la construcción dramática proponía. Inclusive, incluía repeticiones, leitmotiv que aparecían regularmente y dificultaban aún más la memorización. Frente a esta situación que nos impedía avanzar, decidimos simplificar la estructura dramática. Para ello, se identificaron las historias más significativas y que guardaban también entre ellas algunas afinidades de sentido y las intercalamos con viejos trozos de textos teatrales interpretados por la actriz en el pasado. De éste modo, el texto se construyó con sus dos memorias: la del pasado remoto, que no necesita esfuerzo para presentarse y las de su presente sensible, que al estar impregnadas de valores,

ideales, temores, misterios, fueron importantes en el plano experiencial de Rosita lo que facilitaba su recuerdo.

V.I.III El espacio

El espacio de trabajo no podía ser un signo en sí mismo. Era necesario emplazarlo en un ambiente íntimo, con significantes que unieran sus sentidos a los de la historia que se constaba, en un contexto expandido que trascendiera los umbrales de lo teatral. La historia de Nuestro Teatro y en particular, la de la actriz, debían gravitar desplazando la ficción, por lo que su casa y más específicamente, su estudio, aquel lugar cargado de fantasmas, con cuadros de sus puestas, fotos, pinturas de sus seres queridos, objetos personales y libros, resultó el elegido.

El estudio de Rosita emana aroma a madera y está en sintonía con la arquitectura de su casa, una de las pocas que en Tucumán conserva el estilo de las construcciones antiguas y resguarda con orgullo la condición de ser pionera en dos rubros: fue la primera fábrica de dulces regionales y allí se implantó la primera sala “propia” de teatro independiente, es decir, administrada por el grupo, que de esa manera se liberaba de la pesada carga de alquiler mensual, situación que como vimos, generaba obligaciones financieras difíciles de sostener.

Rosita se siente absolutamente a gusto en su estudio, lugar de la casa donde pasa varias horas del día, escribiendo, estudiando, redactando sus memorias, revisando sus archivos y recibiendo estudiantes y periodistas que la requieren para escudriñar la historia del Teatro Tucumano. Durante la preparación del espectáculo, Alberto Díaz, su compañero de ruta, se ubicó frente a ella en una mecedora e intervino recordando textos y fechas, a modo de un apuntador visible, generando un contrapunto espacial y verbal que se incorporó al espectáculo. La luz se generó a partir de los objetos lumínicos existentes en el lugar, como una vieja lámpara de pie y un farol colgado en el extremo. El velador que ilumina su computadora se reubicaba a modo de spot y con esas luminarias se recreaba un ambiente casi sepia, a tono con la madera de los muebles y del piso, que permitía el encuentro entre miradas anticipando un ritmo calmado. Quince espectadores, se distribuían en torno a ella, a una distancia reducida y la actriz, que ingresaba con el público dentro,

recorría con tranquilidad sus diferentes ángulos, descansando en dos sillones que se apostaban al lado de una mesita con sus apuntes, un libro y sus anteojos, objetos propios del lugar.

Igualmente la casa en su totalidad se convertía en un sistema significante ya que cada rincón dialoga a través de su arquitectura o de objetos de fuerte valor simbólico, como un trapiche de madera usado para procesar la caña en la fábrica de dulces, pailas de bronce, esculturas de hojalata y un jardín cuidado por la actriz en el que se destacan lapachos, Santa Rita, limoneros y papayas y al que el espectáculo, a través de la palabra de Rosita a veces referenciaba. El pasado histórico de Tucumán y el sitio donde se emplazó su primer Teatro Independiente están presentes a través de objetos que acercan con potencia el pasado cultural de nuestra provincia, tales como las fotos de algunos compañeros actores, directores, escenógrafos y puestas en escena. La imagen de Guido Parpagnolli, presente con su mirada serena, observa las acciones de la actriz, que sube a la carreta de Madre Coraje en otro viaje diferente al que emprendió, según nos cuenta, por las rampas del Teatro San Martín, cuando fuera traída directamente de la ciudad de Simoca. Su madre, el “turco Dumit”, Oscar Quiroga y tantos compañeros, son testigos mudos de una evocación sensible a un pasado teatral, que junto al trapiche de dulces de la fábrica de Regionales de sus abuelos, son las evidencias de un Tucumán moderno que pugna por un lugar como ciudad próspera, tanto en la economía como en la cultura.

La mecedora del estudio, es el sitio reservado al amigo, un observador diferente, que sigue cada fragmento de la actriz e interviene cuando la memoria muestra sus vacíos. Cuando lo decide, Rosita le pide a Alberto Díaz, que responda con los parlamentos de algún personaje, creando un diálogo teatral con ella. Su presencia no es determinante al funcionalmente de la estructura, aunque Alberto no estuvo ausente en ninguna función y encontró el lugar del sentido, que a nuestros ojos, impediría el funcionamiento del trabajo. Su presencia lo hace parte del espectáculo, al que se integra de diferentes maneras en los distintos momentos que desea intervenir, o desde la elocuencia de su silencio atento.

Finalmente, la fiesta en la cocina, después de haber compartido un tiempo de encuentro con la actriz. Ella se ofreció, para mostrar un mapa en el que se presenta

como mujer de la cultura, del teatro de Tucumán, comprometida con un proyecto que la construyó en sus valores y le permite, hoy, sostener los ideales del Movimiento Teatral Independiente que también la constituyen en sus convicciones. Las empanadas, agradecidas por el público, moviliza un diálogo cálido y en este momento su compañero Alberto Díaz toma la iniciativa: como un anfitrión cordial, invita a los interesados a una pequeña guía por la casa en la que explicará con orgullo, dónde estuvo el teatro, dónde esperaba la gente y algunas anécdotas que permanecen vivas. La charla continúa de manera espontánea hasta que la gente decide que es momento de abandonar el lugar.

Los tres espacios, independientes entre sí, se alimentan en un flujo continuo de significaciones donde el olvido, los vacíos, la fragilidad y la finitud se hacen presentes como parte de la vida y se combaten con la pasión de los ideales y la construcción ética de los actos cotidianos que no se desvinculan de la profesión. Aquella afirmación de Foucault sobre la obra, que realizada por el autor muestra también al autor realizado por la obra, reposiciona el concepto de gobierno de sí mismo que se ejerce, dando batalla a la entropía que nos induce al fin. El espacio contiene la obra puesto que los fantasmas que se hacen presentes en el acto performativo son los mismos que recorren el micro universo de la actriz y que se funden con el macro universo cultural de Tucumán.

El concepto de Site-specific surgido de las prácticas artísticas anti comerciales que tuvieron auge a finales de la década del sesenta principios de los setenta, incorpora las condiciones físicas de una locación particular como parte integral de la producción artística. En “La Mayor mentirosa del mundo” el diálogo permanente se realiza con el espacio en el que sucede la acción, es decir, la casa de la actriz. En el artículo “Nuestro Teatro...” publicado en la Revista Contraluz N°2 cuya autoría corresponde a Rosita, expresa:

“Érase una casona “solariega y blasonada”, al decir de César Vallejo, que en el año 1897 amparaba en sus ladrillos la primera casa de Dulces Regionales -a base de miel de caña- y que vivió hasta 1965. Quedan en sus paredes los aromas de la miel de caña, el guarapo, el jugo de la caña de azúcar y el inconfundible aroma de los citrus tucumanos que siguen impregnando sus paredes.

Quedaron en el tiempo los piletos, las mesas de trabajo, los fogones... y un día, merced a una “estrategia” de sus integrantes y la creatividad de los arquitectos Prioris y Robledo, se convirtió en la primera

sala de Teatro Independiente de San Miguel de Tucumán. Ya corría el año 1967. (p.19) (...) Corría el año 1966 y mis compañeros me tendieron una hermosa “cama”. Me invitaron a tomar el té en casa de Carlos Kirschbaum y me ofrecieron construir en la vieja casa de La Novia, donde había funcionado la fábrica, una sala de teatro; es decir, que las mieles, las frutas y todo lo que se usaba en ese lugar retornarían como palabras de los dramaturgos en las obras que allí representaríamos (ÁVILA, 2011 p. 21)

V.I.IV Los recursos en Rosita Ávila.

Una vez que la estructura comenzó a dar muestra de la evidencia del estreno que se realizó el 09 de abril de 2016, Rosita comenzó a desconfiar del espectáculo. La convicción que “La Mayor mentirosa del mundo” se direccionaba indefectiblemente a ser presentada a público la hace tomar consciencia de ser protagonista de un formato que no se adapta a sus modelos. Aparece la primera confrontación que funciona en ella como una forma de consolidar viejas convicciones y alinear aspectos conceptuales que, aunque fueron conversados en los respectivos encuentros, necesitan re-asimilarse. Su manera de expresarlo es directa, sin rodeos: *“Máximo, esto no va a funcionar. No es teatro”*. Frente a este tipo de provocaciones -que no eran nuevas y que acompañan nuestros naturales conflictos generacionales y formativos- esta vez no me desestabilicé y le contesté de manera simple y directa: *tenés razón. No es teatro. Es una Performance. Por eso vamos a llamar a nuestro espectáculo experiencia teatral y no teatro*. La respuesta la hizo reflexionar y supongo que la dejó más tranquila al saber que no íbamos a “engañar” al público publicitando una obra de teatro que en definitiva, no lo era, en el sentido convencional del término. Pero enseguida contraatacó sin ninguna inocencia: *¿y qué es una performance?* Su pregunta fue punzante. Inclusive, la formula con un tono un tanto irónico dejando en claro sus sospechas. Sabiendo que en realidad Rosita estaba más interesada en actualizar nuestros acuerdos que en teorizar, nuestro encuentro, ese día, nos sirvió para conversar qué aspectos del trabajo que estábamos construyendo, se alinean más naturalmente con el teatro contemporáneo y no pertenecen a las viejas estructuras representacionales.

Nuevamente el componente dialógico aparece como una herramienta eficaz para recomponer racionalmente fundamentos y conceptos que el actor, proveniente del Teatro Independiente, necesita tener claros para la comprensión absoluta del

proceso creativo. El distanciamiento frecuente para evitar la alienación, producto de dejar en manos del director soluciones estéticas incomprendidas por los actores, la convierte en protagonista comprometida, con derecho a disidencia, y con plena voluntad de decisión y entrega. La actriz necesita saber y cuestionar, porque de esta forma se refuerzan los argumentos y se reconstruyen en función de consolidar al propio espectáculo. Comprendiendo las intenciones, las decisiones que desde mi rol de director iba tomando, entendiendo que el resultado no sigue el azar sino que se conforma sobre criterios de orden político y estético, la actriz se siente más cómoda en su rol y con capacidad de aportar sus acciones creativas, de direccionarla en función del plan general. La atenta escucha a la pregunta sobre la performance pone en alerta su campo cognitivo que ella se encargará de reforzar, preparándose de esa manera para los ensayos. Sistematiza el estudio en soledad, leyendo, comprendiendo, investigando y abriendo el campo de lo no dicho, de aquella información que no se dice, pero que refuerza cada texto, lo contextualiza, lo carga de sentidos tonales, matizando y manejando las intenciones con solvencia.

El diálogo con el director, por más disidencia que exista, nunca llega a un punto muerto. No es motivo de ruptura, sino de procesamientos sucesivos que se reacomodan desde la condición performativa de la palabra. El diálogo acerca los discursos y hace comprender los intereses de cada sujeto sin el deseo de ruptura. El límite, como marca que no se cruza, como barrera que separa, no existe y lo que aparecen son espacios liminares con nuestras propias diferencias. Las voces de cada uno no se apaga, sino que suenan polifónicamente mostrando la confluencia de múltiples discursos en un proyecto común.

Volver a conversar los acuerdos, no pone en crisis la continuidad del espectáculo, ya que la decisión de trabajo grupal trasciende las circunstancias al contener el sentido ético de los pactos colectivos, que la actriz sostiene de manera indeclinable y que forjó en su vida de grupo. Lo que acontece con la exposición de los puntos de vista tiene el carácter de funcionamiento metodológico donde se espera que los vacíos que forman parte de todo proceso creativo y que afectan la disposición activa, cuando son percibidos, se transformen, mediante el esclarecimiento dialógico, en principios generativos que refuercen la acción y enriquezcan el trabajo. Inmediatamente la actriz asoció la conversación sobre el

teatro contemporáneo, con aspectos que su grupo trabajaba durante los setenta en el ciclo que denominaron “Café Teatral” con formato *café concert*, donde aparecieron personajes como “La María” y el “Gamuzá” que se presentaban a público fuera de una estructura dramática que los contuviera. En esos shows, los actores se vinculaban con el público de manera más espontánea, rompiendo aspectos formales de la representación y permitiendo una fusión entre lo planificado y lo espontáneo.

Cuando la actriz termina de acomodar en su interior las piezas sueltas que le causan incomodidad, el trabajo en ella se naturaliza y se concentra en la lectura de los autores de los textos, con el propósito de reforzar su biografía, con la convicción que en esos trazos de vida encontrará una simbiosis con su obra, para transmitir con plena convicción y tono apropiado el universo significativo de su producción. Saber decir, para la actriz, se asocia con la comprensión plena del texto, que no se agota en las líneas de la obra, ni en el personaje, sino que se vincula a toda la obra y la vida del autor. Por eso, aquello que no se dice pero se sabe, que aparece aun con diferencia de matices en otras obras del mismo autor y constituyen sus obsesiones artísticas o filosóficas, el conjunto de imágenes recurrentes, sus convicciones humanas más firmes, es decir, el núcleo sensible que lo acompaña en cada espectáculo, precisa ser aprehendido por Rosita en un acto de intimidad con el autor, que le permitirá tener una relación plena con esos textos que se hacen materia y pasan por todo su cuerpo. En ella obra un sentido de praxis intelectual, donde la investigación profunda del discurso artístico, se hace parte de sus obligaciones profesionales.

Después de estrenado el espectáculo, nos encontrábamos una vez a la semana antes de la próxima función. El objetivo no era ensayar. El concepto de ensayo en “La mayor mentirosa del mundo” funcionó de manera diferente. No nos interesaba pasar letra, consolidar la memoria, sino revivir el ritual. Poder aproximarnos a aquellos aspectos vitales del trabajo: los silencios, los ritmos lentos, el vínculo genuino con el público, conectarnos con él, capitalizar las fragilidades propias de la edad, pero ante todo, encontrarnos.

La actriz desarrolla lecturas paralelas, aporta poesías y textos de autores que lee, vincula a la temática del espectáculo y realiza un trabajo de memoria, pasando

la letra del trabajo mientras desarrolla sus tareas cotidianas. El cuidado de su cuerpo es también una preocupación y mientras pudo, mientras su salud le permitió, tomó clases de Tai Chi. El trabajo significó un nuevo encuentro con sus espectadores y amigos, un paneo de su vida artística atravesada por lo que más se resistía a mostrar: las aristas de su cotidianeidad, el vínculo con su barrio, el encuentro con otros viejos de la calle y su propia visión de la vejez. Rosita es rigurosa en la construcción de su dramaturgia, que se convierte en punto de partida para lo que ella llama el estudio de las escenas: cada espectáculo se refuerza con lecturas paralelas que son el alimento que consolidan la subjetividad. No perdía oportunidad de participar de charlas académicas a las que era invitada, capitalizando el espacio para mostrar partes de los fragmentos que trabajábamos en los ensayos, exponiendo personajes que considera, partes de su vida artística.

La actriz, en el desarrollo de su performance, ejercita el sentido de la repetición y la percepción de: lo espontáneo, de las reacciones que aparecen, de los comentarios del público que se hacen parte del espectáculo. Todo eso sin perder el hilo de una estructura que le da seguridad. El trabajo se fue construyendo de partes a las que tiene que llegar, pero que se despliegan en función de lo que le produce en cada encuentro. Rosita danza con su mirada pasando de la mirada del otro, allí presente, a sus propios fantasmas imágenes, textos y recuerdos. Desarrolla un trabajo preciso del gesto, sintético, condensando toda la intensidad en la mínima expresión. Ella da cuenta de su pasado artístico, de sus sesenta años en teatro, de los maestros con los que se construyó, de la convicción de su función artística. El espectáculo es una ventana que la expone y con ella se evidencia una tradición escénica que no todos conocen y que da cuenta de la seriedad profesional con la que el Teatro Independiente se hizo presente en la escena tucumana, se sostuvo y aun se mantiene.

Los personajes de otros espectáculos, que envejecieron con ella, no muestran el contexto de la obra sino de la actriz, de su condición social y humana. Lo épico dialoga con lo cotidiano mostrando que son planos que pueden intercambiarse y potenciarse en cruces transversales que rompen nuestros propios estereotipos y esquemas. En esta percepción de lo performativo que abre paso a lo presencial por

encima de lo representativo, trabajó Rosita superando sus propios modelos contruidos y enfrentando la condición contemporánea de la escena.

V.II. Mujeres de mi vida y el reencuentro con la utopía grupal

Mujeres de mi vida nace por iniciativa de quien es su actriz y coautora: Evelin Brandan. El trabajo que dirijo comienza su proceso de creación con estas directrices: que sea autobiográfico, es decir, que pertenezca al mundo sensible y personal de quien lo interpretará y por lo tanto que no parta de un texto dado previamente. Por ello se indagó sobre las experiencias de la actriz, que transita el espectáculo a través de personajes que pertenecen a su entorno familiar, con los que cuenta historias que la comprometen y reconcilian con su genealogía.

Hay también una razón política: hacer pública una situación íntima, comprometida con sus afectos y colocarse, de esa manera, como sujeto responsable de una historia de la que es parte, corriéndose del rol pasivo y machista el mandato familiar. Estos eran también elementos para escapar del universo subjetivo de la actriz e instalar un discurso sobre la condición femenina.

La idea se configura a partir de indagaciones sobre situaciones íntimas, historias irresueltas e imágenes que acompañan a *Evelin* en su vida, y que fueron abordadas para ser identificadas por cualquier mujer. En este sentido, el desafío fue partir de la primera persona, para construir un discurso artístico que pertenezca a todos, que esté universalizado.

Para mí, el unipersonal, genera desafíos especiales por las características de su formato: es un trabajo portable, que se lleva en el cuerpo del actor y que no requiere la voluntad de un grupo, a veces complejizada por intereses diversos. Esto lo coloca como un formato ideal para viajes e instalarse frente a públicos diferentes, objetivo que también se cumplió. Otra exigencia fue realizar un abordaje artesanal, rediscutiendo su estructura siempre, para remozarlo y dinamizarlo sin perder su esencia. Es decir, entenderlo como trabajo que está siempre en proceso y que puede ser readaptado en cualquier instancia, incluso, mucho después de su estreno.

Al momento del inicio del espectáculo estábamos atravesando con algunos miembros del grupo “mayor” una crisis que desencadenaría la ruptura de un proceso de diez años de trabajo. Con algunos compañeros veníamos transitando una búsqueda por ciertos lenguajes, formalizando proyectos y construyendo metodologías. La separación disolvía un capital cultural. Tal vez el hecho de concientizar esta falta, nos reforzó la nostalgia del origen. Por ello decidimos encarar el trabajo sin tener en cuenta el tiempo que demoraran los ensayos. Queríamos crear libremente, permanecer en el proceso. Aunque siempre fuimos respetuosos con la maduración de los trabajos y llevamos a cabo procesos artesanales, muchos de ellos prolongados en el tiempo, queríamos volver a los ideales de los noventa, en el que la producción ocupaba un lugar relativo frente a los procesos creativos, a los que dedicábamos toda nuestra entrega.

De este modo *Mujeres de mi vida*, partió con la premisa de volver al trabajo laboratorial, a los procesos sin presión temporal y meticulosos, al armado y construcción de la materia escénica, inclusive si el proceso concluía sin un espectáculo armado. La idea del ensayo como espacio de búsqueda nos seducía y me trasladó a un edén añorado, aquel del primer grupo, cuando comenzamos trabajando con disciplina dogmática, creando un ritual de trabajo diario, un entrenamiento y un cuerpo expresivo, para, a partir de ahí, desarrollar un espectáculo. Quería volver, con *Mujeres de mi Vida*, a reencontrarme de manera saludable con el entrenamiento del actor, capitalizar mi experiencia y comprender esos viejos postulados, en las condiciones de nuestro presente cultural, tan desigual a los años noventa.

La construcción dramatúrgica fue parte del proceso creativo y colaborativo que se inició con los ensayos y se la abordó a partir de una metodología que implicó tres instancias objetivas y diferenciadas. En la primera, próxima al psicoanálisis, *Evelin* se internaba en un relato sin pausas sobre su vida y sus experiencias con aquellos afectos que la marcaron en la construcción de su identidad. Yo solo indagaba sobre algunos aspectos que me parecían relevantes y teatrales pero no interrumpía el libre fluir del relato y escribía todo. Así, apareció un texto caótico, diverso y fragmentado con coherencias y fragilidades; registramos el texto sin censuras.

La segunda instancia fue de síntesis; se eligieron aquellas partes del relato que veíamos con mayor potencialidad teatral y realizamos un inventario de objetos próximos a los personajes, objetos deseados y vinculados a los significantes lingüísticos, elegidos en función de los ejes que cada historia promovía, objetos con trayectoria y presencia en el pasado, sensibles y propensos a despertar asociaciones, contar, armar discurso, todo esto en vínculo con el actor, las directrices del personaje y lo que despertaba en sus asociaciones el objeto. Fue una forma de amarrar aquella primera instancia subjetiva a elementos concretos relacionados a los personajes; generó un proceso de objetivación: la necesidad de vincular un significativo material a las asociaciones discursivas e imágenes que surgían.

En la tercera instancia se reforzaron aspectos poéticos, dramáticos y teatrales. Fue turno del montaje, en el que se insertaron y asociaron materiales secuenciales construidos en algunas improvisaciones a objetos y a algunos textos reconstruidos. Esta yuxtaposición, al inicio un tanto forzada, parecida a un *collage* que juntaba materiales con texturas, historias y procedencias diferentes, se fue reacomodando a partir de un criterio relacional. Nos interesaba la asociación progresiva, la evolución de estos campos diferenciados: texto e improvisación a partir de un lento proceso de evolución de los esquemas físicos y su vínculo con el texto, priorizando a veces una forma expresiva sobre la otra.

La dramaturgia, de esta manera, no resaltó aspectos lineales, sino que fue trabajada como material concreto, colocándolo en la categoría de objeto material y moldeable, relacional y sígnico. En este proceso, colaborativo y procesual, sensual y musical, subjetivo y objetivo, armado y deconstruido, intenso y cariñoso se fue dejando de lado el temor al relato íntimo. Luego se buscó quebrar la auto referencialidad, lo autobiográfico y los deseos personales, para tender a lo universal, a dialogar con el conflicto del espectador y a producir asociaciones e imágenes más allá de los intereses de nuestra subjetividad.

El trabajo de entrenamiento constituyó parte del proceso. Con mayor intensidad en los primeros encuentros y cediéndole lugar a las instancias de montaje y dramaturgia, en otros, fue un tesoro que cultivamos hasta hoy, momento en el que el trabajo ya tiene cierta independencia. El entrenamiento constituye, en este proceso, una construcción filosófica que pretende consolidarse como necesidad

identitaria, como marca de nuestra profesión. Pero al mismo tiempo como proceso de construcción de uno mismo, de autoconocimiento y superación técnica. Este espacio se encuentra contenido en la idea de “*ensayo dilatado*”. Es una dilatación que nos protege de los tiempos acelerados e interesados del mercado y que nos permite comprender la función del actor en un eterno proceso inacabado de formación, cíclico y al mismo tiempo evolutivo, que nos conecta con nuestras propias fragilidades y construye los esquemas simbólicos y prácticos para superarlas.

V.II.I El Boxeo como entrenamiento actoral en *Mujeres de mi vida*

Comienzo, a partir de una insistencia, una idea, que se viene gestando en mi trabajo profesional y teórico: considero al entrenamiento, más que un espacio para adquirir técnica, un trampolín para trascenderla. Hoy entiendo que para el actor, no es el ejercicio, el relevante. Elegir un ejercicio se relaciona con la simpatía o empatía para trabajar con ciertas tradiciones. Estas pueden tener su origen en el yoga, la danza, la música, el folklore, el carnaval, la biomecánica, el fútbol, la gimnasia artística, las canciones rituales, el boxeo, etc. Por ello, el ejercicio no es lo esencial sino que nos permite, más allá de la tradición de la que se lo extrajo, seguir indagando las técnicas del cuerpo. Son las técnicas del cuerpo las que sabemos, desarrollan de manera clara y efectiva la presencia escénica del actor y el manejo creativo de su energía.

Nada nos asegura que una disciplina sea más efectiva que la otra para ser llevada y adaptada al campo teatral y al trabajo del actor. En los últimos diez años vengo estudiando el arte del boxeo y practicándolo para entenderlo. Tengo la convicción que si hubiese invertido el mismo tiempo en el yoga, o la danza y los resultados podrían haber sido diferentes, pero igualmente útiles y efectivos. Por eso hablo de preferencias, ya que el uso de una disciplina sobre la otra muestra cuales son nuestras inquietudes y afinidades personales, muchas veces circunstanciales. Todo esto se refuerza si admitimos que en definitiva tampoco se trata de la extracción literal de secuencias sino de realizar artilugios combinatorios que permitan una adecuación tranquila y natural al universo del teatro.

Vengo desarrollando trabajos de entrenamiento con el actor y con alumnos desde el año 1991. El tránsito fue extenso y con múltiples variantes hasta hoy. El entrenamiento como parte de mi práctica artística cambió en el tiempo, pasando por diferentes fases en la que una de ellas es el boxeo. En el proceso creativo de *Mujeres de mi vida*, trabajamos con ejercicios propios del boxeo y otros ejercicios plásticos que incorporaban algunos principios del entrenamiento pugilístico, que intentaré describirlos, aunque no revisten una importancia mayor, ya que entiendo que esas entrañables secuencias de acciones -creadas para construir caminos de exploración del espacio, matices de energía, sensaciones, imágenes, intensidades, climas, etc.- pueden funcionar mejor sometiéndolas a cambios y transformaciones formales a través de la incorporación de fragmentos nuevos provenientes de otros campos.

Por ello no me aferro al boxeo como lugar de búsqueda de matrices expresivas sino que lo integro como la disciplina que permitió el reencuentro con el espacio sagrado y místico del laboratorio teatral. No fueron los ejercicios específicos los que generaron el retorno, sino la creación del ambiente, del pacto simbólico de intensidad y entrega, entender que el aprendizaje y los actos creativos leudan, gradualmente, crecen desde la raíz y necesitan ser protegidos y regados en el espacio de luz y tierra fértil que implica el laboratorio.

La condición laboratorial se basa en crear las condiciones para un trabajo intenso, apasionado, con los materiales que se dispone, sabiendo que en algún momento, fuera de la lógica del tiempo ordinario, se operará una reacción química o alquímica que transforme la piedra en oro, o en otra materia sin ningún valor. Es un proceso sin rumbo claro, como adentrarse en un bosque sin sendas marcadas, como flotar en medio del océano agarrado de una pequeña boya o como dice *Clive* con profunda ironía en el texto de Mirella Schino (2012), es aferrarse a una isla de basura. Pero es en el laboratorio, en la sala de ensayo o en el gimnasio de box, donde el material existente - en procesos continuos de destilación, sublimación, calentamiento, filtrado - puede convertirse mediante procedimientos alquímicos en una piedra preciosa, sustanciosa, esencial.

La enorme paciencia de los que buscaban transformar el mercurio en oro, de los artistas o de los deportistas que inician un extenso viaje hacia la superación de

sus capacidades fisiológicas, sensoriales, mentales y emotivas, tiene varios puntos de coincidencia. Persistencia, fino cuidado, alianza fiel con los instrumentos que conforman su mundo y su trabajo, son parte común en la necesaria experimentación. Perdidos en la oscuridad del bosque, nos aferramos a nuestros objetos, nuestros materiales, confiados que la naturaleza mostrará en algún momento el claro por donde se podrá seguir la luz, que nos llevará a la anhelada pradera.

Por todo esto, entiendo que los diferentes elementos de valor en el proceso creativo, en el entrenamiento que creará las condiciones de nuestros materiales escénicos, no es la forma de los ejercicios. No importa de cuál fuente sean extraídos, si son inventados o reciclados. Lo que vale es la materialización de una atmósfera de trabajo que funcionará como catalizadora, y que se percibe inmediatamente cuando se ingresa al gimnasio de box. Se percibe esta atmósfera a través del olfato, el oído, el tacto y la intensidad de las acciones. Es una atmósfera de la que todos sus integrantes son responsables y que es positivamente generativa. Que nos involucra de una forma tan integral e intensa, que termina transformándonos a nosotros mismos, más allá del conocimiento que toda técnica instaure.

V.II.II Por qué el boxeo

Desde el punto de vista de las organizaciones sociales y los comportamientos antropológicos, grupos marginados, estigmatizados o auto-excluidos, encuentran en ciertas formas de aislamiento el caldo de cultivo para la creación de estructuras de consolidación y afirmación social. Estas estructuras que no dejan de ser funcionales y prácticas, desarrollan mecanismos de construcción de identidad y transmisión de saberes a partir de la experimentación y la repetición. Una dramaturgia propia, una estética afrodescendiente, un cuerpo ético y virtuoso, un actor profesional, muestran, en el fondo, una misma búsqueda: construir territorios desde la *auto-conciencia de la desproporción*.

Islas, agrupaciones sociales apartadas, principios fundantes, leyes objetivas, características identitarias, formas de trabajo sacralizadas, son parte de su legado e

identifican a cualquier tipo de comunidad. Ellas se constituyen y transforman mediante sus procedimientos alquímicos y a partir de la autoafirmación, generan cambios en el sistema social, cultural y de legitimación.

La experiencia de las artes marciales, usadas como herramienta para el entrenamiento del actor, cuenta con una vasta tradición en nuestra disciplina. El teatro oriental, tradicional y milenario tanto como su filosofía y misticismo, fue fuente de inspiración para los grandes maestros pedagogos del siglo XX, en especial Grotowski, Barba y Artaud. El boxeo como disciplina que puede inspirar y ayudar con su técnica a la construcción de un cuerpo expresivo, tiene en Meyerhold a uno de sus grandes mentores. Beatriz Picon- Vallin, dice en su libro *A arte do teatro, entre tradição e vanguarda*:

O corpo magnífico constitui, em 1922, o manifesto da biomecânica em cima de um dispositivo construtivista concebido como máquina de representar para o ator. A abordagem da biomecânica da atuação, deduzida de um longo trabalho de pesquisa, concentra num processo criador que leva do pensamento ao movimento, do movimento à emoção, da emoção à palavra certo número de características em obra nos teatros tradicionais, assim como no boxe (cujá prática poderá, em 1924, para os atores do teatro de Meyerhold, substituir o ateliê da biomecânica. (PICON-VALLIN 2006, p. 43)⁴⁵

¿Cuáles son esas características y porqué el boxeo, como disciplina deportiva puede reemplazar a los ejercicios de biomecánica? Partir de esta pregunta me llevará a entender algunos fundamentos del boxeo como disciplina del cuerpo: un cuerpo deportivo que se construye por lo general en colectivo, en la sala del gimnasio, en una dinámica donde lo individual y lo grupal interactúan y se alimentan, para el aprendizaje de los códigos éticos, la técnica y la tradición.

El boxeo es una disciplina que se practica en grupo, aunque estos constituyan en ocasiones núcleos reducidos, ya que es a partir de la organización de un colectivo, que la incorporación de los ritmos, los tiempos, las posturas, las combinaciones de ataque, las reacciones de defensa, la comunicación, la improvisación y la estrategia, pueden transmitirse y recrearse en un proceso donde

⁴⁵ El cuerpo magnífico constituye, en 1922, el manifiesto de la Biomecánica encima de un dispositivo constructivista concebido como máquina de representar para el actor. El abordaje de a biomecánica de la actuación, deducida de un largo trabajo de investigación, concentra -en un proceso creador que lleva del pensamiento al movimiento, de la movimiento a la emoción, de la emoción a la palabra- un cierto número de características que operan en los teatros tradicionales como en el boxeo (cuya práctica podrá en 1924, para los actores del teatro de Meyerhold, sustituir el atelier de biomecánica)

la inteligencia corporal es la protagonista. Las disciplinas del cuerpo se preservan en la cultura a través de la transmisión, donde lo visual, la acción y la experiencia, son una condición necesaria para los aprendizajes. En este sentido, como sostiene Ana Gomes, entender la experiencia como forma de transmisión de conocimiento es una manera de ... *Comprender a aprendizagem como processo de engajamento na pratica, bem como problematizar questões que restringem a aprendizagem à transmissão de informações e conhecimento e que reforçam a separação entre corpo, mente e cultura*⁴⁶.

Para Meyerhold la biomecánica como ciencia del movimiento busca la participación total del cuerpo, presente hasta en el menor gesto ejecutado en escena. En este sentido el desarrollo de una práctica que se vivencia como experiencial, desarrolla, como tantas otras, la posibilidad de una integración entre aspectos que culturalmente se comprenden de forma separada como el intelecto y el cuerpo, y que en las disciplinas corporales o experienciales se integran.

En el año 2005, me inscribo en una academia de boxeo y continúo aprendiendo hasta el día de hoy los secretos de ese arte ya que la considero una disciplina altamente útil para la apertura de ciertos niveles de percepción. En su faz deportiva, el boxeo, que aparentemente es un deporte sin variantes para ojos inexpertos: dos seres humanos encriptados en un cuadrilátero de dieciséis cuerdas queriendo “sacarse la cabeza”, manifiesta una complejidad sorprendente cuando se incurre en él. Las mismas devienen del altísimo grado de codificación con el que están trabajando los deportistas en la contienda. El boxeo, al igual que la música o la danza clásica, está constituido por un número reducido de acciones prefijadas. Estas son de ataque y defensa que generan múltiples posibilidades combinatorias.

En el boxeo la organización de las acciones no son azarosas, todo está finamente estudiado y determinado para garantizar, en función de sus objetivos, la mayor eficacia en el atleta. Ni la forma de desplazamiento está sujeto a la libre disposición, ya que es un sistema cerrado en el que la posición de las bases y los modos de avanzar guardan relación con la estabilidad para ejecutar un golpe y

⁴⁶ Comprender el aprendizaje como un proceso inserto en la práctica, tanto como problematizar cuestiones que restringen el aprendizaje a la transmisión de informaciones y conocimientos y que refuerzan la separación entre mente, cuerpo y cultura

reaccionar hacia una forma defensiva sin que el cuerpo se desarticule, empleando el menor tiempo posible en la realización de las mismas.

El tiempo es materia aglutinante en el boxeo, pues la práctica y el entrenamiento se estructura en la relación tres por uno (tres minutos de combate y uno de descanso) y en el momento que suena la campana el boxeador tiene plena consciencia que los tres minutos empezaron a correr y dispone de un período acotado, para imponer su estrategia. El plan de pelea se modelará según el estilo y la característica del rival y desde allí se estructura un deporte racional y técnico, donde lo pasional no interviene demasiado y cuando aparece se convierte en un problema tal cual el plateo de Diderot para el teatro.

El boxeo, como el teatro, es un acto de confrontación y choque. Al igual que el teatro solicita un cuerpo performativo y preparado para dominar sus secretos internos a partir del desarrollo técnico. De la misma manera que lo definió Grotowski, fluctúa entre la precisión y la espontaneidad. Desde las estrategias que despliegan los sujetos en acción surgen las narrativas corporales constituidas por los recursos que pone en juego el boxeador para dominar a su rival. El espacio, el tiempo y la acción aparecen como unidades fundamentales en su estructura y de acá en más, podemos seguir estableciendo relaciones que puedan iluminar una disciplina desde la perspectiva de la otra. Un buen propósito sería desentrañar estas relaciones y establecer puentes que permitan crear ejercicios indirectos como una posible dinámica de entrenamiento para el actor y la construcción de sí mismo.

En este sentido, tanto el boxeo como el teatro laboratorio o el Teatro de Grupo, mantienen una relación de semejanza en sus modos de organización. Un boxeador profesional no desarrolla una frecuencia de peleas similar a la cantidad de juegos en los otros deportes. No se realiza una contienda semanal como sucede con el fútbol y otros deportes de equipo. Un boxeador, que alcanzó a ubicarse en lugares destacados de su disciplina, pone en riesgo su cuerpo con una frecuencia de una o dos veces por año. Sin embargo, el grueso de su profesión, se desarrolla en profundidad en el gimnasio, donde día a día se confronta con la complejidad técnica de su oficio.

He podido constatar que muchos de los principios puestos en juego en este deporte, se relacionan estrechamente con los principios relativos a la presencia del actor en escena, tales como: el uso de la integridad del cuerpo en el desarrollo y recorrido de la acción, el espacio como condicionante de las relaciones, el tiempo como percepción interna y organizador de los recorridos y las distancias, el uso de los impulsos y la regeneración fluida del movimiento, la precisión, la capacidad de acción y reacción, entre otros aspectos que iré desarrollando.

La práctica del boxeo necesita de un ambiente, de una atmósfera casi mística, para que se despliegue todo su potencial. El boxeo, como el teatro, es altamente paradójal; la soledad del boxeador en combate, se contrapone con su práctica: el entrenamiento del boxeo es colectivo y comunitario. El boxeador es parte de un grupo de trabajo con el que comparte actividades que son colectivas y que están sujetas a códigos que se aprenden haciendo. Por eso, el Teatro de Grupo se ofrece como el contexto más eficaz para conectar las relaciones con este deporte, ya que es el modo de producción teatral más adecuado por su aspecto comunitario.

Ya lo había dicho con anterioridad Meyerhold, que todos los principios de la biomecánica podían reemplazarse por el boxeo y esta enorme intuición, solo puede ser comprendida en forma cabal, por quien haya realizado su práctica. Me interesa reconocer y trasladar al entrenamiento teatral los principios de ese deporte, para que adaptados, según la característica del proyecto artístico y del grupo, sirvan como herramienta expresiva al actor y como facilitador de los procesos creativos.

La intención de incorporar esta disciplina a las discusiones teatrales muestra mi interés por reflexionar sobre las condiciones del boxeo como disciplina y su vínculo con ciertas prácticas actorales. También, las consecuencias de la performance como constructora de saberes y el desarrollo de un entrenamiento basado en los principios de boxeo. Estos fueron puestos en práctica y dieron lugar al espectáculo *Mujeres de mi vida*. Con ello entiendo necesario objetivar y traducir al lenguaje plástico, el cuerpo del pugilista en acción y su técnica, en todo lo que ésta pueda facilitar a las artes escénicas.

V.II.III El boxeo como arte codificado

El boxeo es un arte. Para acceder a él es necesario desarrollar el dominio técnico de sus funciones que se pondrán en juego en un combate o en el simulacro de un combate, denominado en la jerga pugilística, guanteo. La complejidad de su técnica reside en la alta codificación de sus posturas y movimientos, condición necesaria para el desarrollo de una contienda en la que se pondrán en juego no sólo la precisión de las acciones, sino la creatividad, la efectividad y el plan de trabajo, que se adecúa a las situaciones de lucha que el oponente plantea y que pueden ser diversas en función de sus cualidades técnicas. Con la misma intensidad que el ajedrez actúa en el dominio mental de los jugadores, el boxeo se despliega comprometiendo lo físico, la percepción, la emoción y la inteligencia, en un acto performativo que no admite particiones sino la interrelación dinámica de todos estos elementos.

Sus diferentes aspectos, que pueden ser comunes a otros deportes, se ven condicionados en el boxeo por una diferencia: en él, se impone la presencia simbólica de la muerte, no por su condición de deporte extremo, sino por la posibilidad implícita del *knout out* y esto genera una marca distintiva que atraviesa y condiciona al boxeo otorgándole una característica particular en relación al riesgo y los componentes que moviliza. Para explicar mejor esta situación recurriré a Joyce Carol Oates⁴⁷ en su interesante texto sobre el boxeo:

El tiempo, al igual que la posibilidad de muerte, es el adversario invisible del cual los boxeadores son profundamente conscientes. Cuando un boxeador es noqueado no significa, como suele pensarse, que haya quedado sin sentido, o incluso, incapacitado; significa más poéticamente que ha sido sacado del tiempo. (La dramática cuenta hasta diez que entona el árbitro constituye una especie de paréntesis metafísico en el que el boxeador debe penetrar si pretende continuar en el tiempo). Hay, de alguna manera, dos dimensiones del tiempo que operan abruptamente: mientras que el boxeador que permanece de pie está en el tiempo, el boxeador caído está fuera del tiempo. Concluida la cuenta hasta diez, se le da por muerto, en un simbólico remedo de la tradición deportiva según la cual el combatiente estaría con toda probabilidad, muerto. (OATES J.C. 2012, p. 36)

Esta condición trágica del boxeo, lo coloca en una situación diferenciada: el boxeo es un acto que se consume en el tiempo y que no admite especulación: el

⁴⁷ Joyce Carol Oates escritora norteamericana de gran peso en la literatura contemporánea de ese país autora de texto Del boxeo.

boxeador tiene que donarse en la contienda con toda la intensidad de su preparación ya que cualquier acto especulativo, cualquier distracción, cualquier error, lo relega a la propia muerte, separándolo del tiempo. El boxeo, no representa, sino que se manifiesta en toda su potencialidad experiencial. Nada es engaño y como dice Joyce Carol Oates, los boxeadores están ahí para establecer una experiencia absoluta, una pública rendición de cuentas de su ser.

El rival, que ostenta el mismo peso corporal, lleva a la contienda un discurso corpóreo que se es indescifrable previamente y que se irá manifestando en el devenir de las acciones. El boxeo, a su silencio verbal, contrapone un discurso elocuente en la gramática del cuerpo, que se revela en acciones precisas, gestos y ritmos, desplazamientos multi-direccionados, acciones de ataque y defensa que se despliegan con un objetivo preciso y explícito desde el inicio y que se construyen de manera única e irreplicable sobre el ring, espacio limitado en el que se circunscribe todo, donde se potencia la acción y se construye la expectación.

Como en la música, cuyas notas son sólo siete, el boxeo no dispone de un inmenso arsenal de posibilidades. El despliegue multiplicado de acciones deviene de la combinación de un número reducido de recursos. Son las combinaciones infinitas e impredecibles las que permiten apreciar la riqueza de una verdadera sinfonía del cuerpo. A partir de allí la lógica contenida en el juego de opuestos entre la precisión y la espontaneidad desarrolla una cantidad de recursos y aprendizajes corporales en el deportistas que pueden ser transferidos directamente al espacio formativo del actor.

Los ideogramas propios del boxeo están constituidos básicamente por: dos golpes directos, dos curvos y dos ascendentes que son llamados *jabs*, *ganchos* y *upercuts*; lo que verdaderamente implica un aprendizaje para el boxeador es el uso de la totalidad del cuerpo en el lanzamiento de los golpes y su posibilidad de combinarlos. Es allí donde se encuentra la razón fundamental de la codificación, ya que suprimir la acción periférica o superficial por una totalidad abarcadora, implica un reordenamiento perceptivo en el uso de la estructura corporal que se debe adaptar para permitir desplazamientos importantes del centro de gravedad sin producir desequilibrios.

El cuerpo del boxeador se estructura desde las bases. Para un diestro, el pie izquierdo estará ligeramente adelantado al pie derecho y con una apertura que respeta el ancho de las caderas. Su desplazamiento lo obliga a encontrar la forma de dirigirse en todas las direcciones posibles de su espacio de acción, sin cruzar sus piernas. Es decir que entre los puntos de apoyo que lo conectan con la tierra, se tiene que conservar siempre la misma medida: tanto hacia adelante como hacia los costados o hacia atrás, las piernas no deben clausurar, reducir ni ampliar la distancia planteada, que tiene como objetivo crear cimientos estables, que den independencia absoluta a los movimientos de torsión, ataque y defensa sin pérdida de estabilidad. Los pies alineados en cambio, generan una superficie inexistente y si se cruzan, desarticulan el cuerpo, que entra, de este modo, en una zona vulnerable y se hace propenso al desequilibrio, por carecer de base.

De esta manera, a un adelantamiento del pié de “vanguardia” le corresponde el mismo adelantamiento del pie de “retaguardia”, en cualquiera de las direcciones en las que decida desplazarse. Así, la estructura construida por los pies, obliga constantemente a una readaptación de la posición, que es la que se considera más efectiva para asegurar la estabilidad en condiciones de ataque o de defensa. Continuando con la codificación inferior del cuerpo del boxeador, tenemos que decir que el pié izquierdo del púgil diestro, que se encuentra adelantado, tuerce hacia adentro cerrando la postura y apoyando toda la planta. El pie retrasado, o sea el derecho, tuerce también hacia adentro levantando el talón. Las rodillas están ligeramente flexionadas.

La parte media del cuerpo presenta a la cintura ligeramente torsionada, a partir de un giro de aproximadamente veinte grados en dirección a la pierna derecha, generando un perfil más protegido. En oposición a esta torsión, el cuello gira en dirección contraria a la cintura, de manera similar al violinista que dobla su cuello para tomar entre la quijada y su hombro al instrumento. La protección del tronco se completa con los brazos a través de la guardia clásica que conocemos, pero que técnicamente se realiza subiendo ligeramente el hombro izquierdo tapando la quijada y bajando ligeramente el hombro derecho para que la zona cercana al codo proteja el hígado.

Mi intención, al describir estos procedimientos posturales, es indagar en los procesos de trabajo codificados para entender la extraña relación entre estructura y creatividad. Me instiga estudiar la relación vinculante entre una postura y el proceso técnico que contiene una acción, ya que en el boxeo el recorrido de un golpe no puede hacerse de manera periférica. No es el puño el que golpea sino el tronco, que llevando el detonante del impulso y el despliegue de la torsión, acompañará el trayecto del brazo para que el golpe llegue con toda la fuerza del cuerpo.

En este sentido, para el boxeo no hay metáforas. Se golpea “con el cuerpo”. Sin la participación de la columna que agrupa la totalidad de las extremidades en una estructura unitaria, la acción es periférica y carece de potencia y efectividad. Pero lo más interesante es que sin este comprometimiento de totalidad, la potencialidad de la acción futura, es decir la defensa, que continúa a un ataque, no se articula correctamente, no fluye. Y si queremos seguir sumando, tenemos que decir también que esta acción del brazo, al ser la proyección real del tronco, no se realizaría de forma eficiente sin la estructura de base, o sea de los pies, que necesitan generar una perfecta triangulación como cimiento necesario para el equilibrio, la producción de acciones y el fluir dinámico dentro del espacio y del tiempo del combate.

El objetivo del ataque no se cumple si el trayecto desplegado para concretar un golpe se compone de la torsión del tronco y el despliegue total de la misma. Haciendo un análisis de cualquier golpe, en él intervienen los siguientes elementos: intención (o reacción), impulso, retroceso - despliegue. El camino que recorre la acción del golpe, hace uso del despliegue de la torsión del tronco, que acompaña el movimiento hasta su objetivo. De esta forma, puede comprenderse mejor que el arte del pugilismo necesita, de manera imperiosa, la adquisición de ciertas posturas y procedimientos técnicos, como base necesaria para conseguir la fluidez de la acción de combate, que se constituye -cuando así sucede- en una verdadera danza.

De igual modo, estas descripciones podrían explicar la obsesión de Meyerhold y tantos maestros del teatro por el boxeo⁴⁸, ya que es una disciplina en la

⁴⁸ Ver Ruffini: “Teatro e boxe. L’ “atleta del cuore” nella scena del novecento.” Ed. Società editrice il mulino. 1996. Bologna

que se configura de manera precisa lo que se entiende por acción total, contenida en el ideal biomecánico.

La extrema codificación de las posturas y sus golpes, hacen de la disciplina del boxeo un arte de la experiencia. La repetición infinita hasta el cansancio de una acción, la observación del comportamiento del cuerpo a los púgiles expertos por parte de los novatos y el esfuerzo de practicarlos en el marco de un ejercicio que permita su aplicación, es una tarea laboriosa que le enseña al boxeador una verdad ineludible: la transmisión minuciosa y fina de un saber cultural, se razona haciendo, en el marco de una ética específica y una disciplina rigurosa.

Dijimos que el boxeo es una disciplina que no puede ser transmitida de manera teórica. Su aprensión es puramente experiencial y necesita del contexto del gimnasio, del grupo y del maestro para que el aprendizaje se vaya realizando de manera progresiva, experiencial y sistemática. En este sentido, son tres las instancias que se constituyen en la base de la formación de un boxeador de la transmisión del conocimiento: repetición, observación y práctica.

Las tres instancias se conjugan dinámicamente, lo que lleva a la disciplina a constituirse a partir de la ejercitación grupal. El entrenamiento en el gimnasio, como el ensayo en teatro, se desarrolla a través de una ceremonia cargada de códigos, donde la grupalidad, la presencia del otro, la reiteración sostenida y paciente de una acción juegan un papel fundamental en la adquisición del conocimiento.

Para el boxeo como disciplina mundial, el conocimiento pugilístico es un don a ser transmitido que se atesora en cada gimnasio. El gimnasio, con su líder o maestro, es el responsable de hacer circular una ciencia del cuerpo que se cultiva desde tiempos antiguos y que se preserva en esos espacios casi de manera monástica. En el gimnasio no hay lugar para la inacción, la quietud o la pereza. Desde el púgil con más experiencia, pasando por el profesional o el novato, desarrollan un trabajo al límite de sus propias resistencias. Todos asumen el placer y las ventajas de ser “amigos” de la técnica. La técnica es la única llave que permitirá medir la sapiencia de un boxeador frente a otro. Sin el auxilio de la técnica las condiciones naturales no afloran.

Componer en el ring, frente a un adversario que hará lo imposible por no ser alcanzado y por alcanzar su blanco con sus golpes, es un arte que requiere del dominio espacio-temporal, estabilidad del cuerpo, dominio de un desplazamiento complejo, racionalidad extrema, impulsos sin distancia temporal con las reacciones corporales que desencadena, resistencia física y emocional, entre otros tantos componentes.

Lanzar golpes a una bolsa inerte o al guante del profesor no es para nada lo mismo que hacerlo frente a un rival que intenta alcanzarnos con sus golpes. Tener esa experiencia es fundamental para entender las diferencias entre una acción en contexto real y una acción en vacío para el boxeo. En “vacío”, es decir, sin el peligro o el riesgo de ser alcanzado por quien está al frente, el cuerpo no tarda en ir resolviendo de manera progresiva la exigencia que se le plantea. La situación contextualizada, cargada de peligro y de conflicto por un rival al frente, requiere de una adaptación racional y un ejercicio perceptivo que aglutina de forma contundente cuerpo, mente y espíritu y requiere la incorporación de la técnica para su uso estratégico-racional.

En el juego de repeticiones, el profesor o el compañero más avanzado va corrigiendo los errores que aparecen y el alumno reconoce en su propio cuerpo aquello que se le marca y necesita modificar. En la repetición el cuerpo está desafectado de la tensión del riesgo y la atención puesta en la precisión técnica. La constante repetición de la acción, produce el mismo efecto que el tenista que lanza durante horas la pelota a la pared: construir y deconstruir; construir la estética del movimiento y quebrar los automatismos culturales que se nos oponen con resistencias evidentes. La estética del movimiento se compone de trayectoria, precisión, equilibrio, justeza, imprevisibilidad, etc. y son características que se adquieren en la observación, auto observación y repetición de los movimientos.

Las posturas del boxeo son radicalmente antinaturales. Como en el ballet clásico, el desarrollo del cuerpo específico requiere un reaprendizaje que se logra con esfuerzo y obstinación y se niega a ser asimilado racionalmente, como en el caso de la teoría, sin el compromiso fisiológico de la persona. Como sostiene Loïc

Wacquant⁴⁹, el pugilismo es un conjunto de técnicas en el sentido de Mauss⁵⁰, es decir, actos tradicionalmente eficaces, un saber práctico compuesto por esquemas inmanentes a la práctica. Es así como se consigue el cuerpo temporalmente habituado, sostiene el autor, o sea, temporalmente estructurado y físicamente remodelado según las exigencias del oficio.

La repetición es parte de la fase formativa del deporte, que no termina nunca en la vida de un boxeador. El boxeo genera una circularidad temporal cerrada que se restablece continuamente. Los tres minutos que dura un round, son precedidos por un minuto de descanso. Esta estructura traspasa el combate para imbricarse en los ejercicios, en la percepción del boxeador y ser parte de la práctica de entrenamiento. Normalmente, las secuencias de repeticiones se estructuran cada tres minutos, tanto como los ejercicios de bolsa y sombra, lo que produce un eterno retorno del ciclo que, se incorpora en la piel y en la consciencia del deportista. Esta circularidad del tiempo, tanto como el mito del eterno retorno estudiado por Mircea Eliade, genera una renovación de fuerzas y una necesaria variación de las intensidades que se dosifican y planifican dentro de un marco temporal percibido y asimilado. En ese continente temporal, fluye la energía en un constante redescubrimiento de los límites.

La práctica del boxeo en su fase de repetición, absolutamente necesaria para construir es cuerpo “habituado”, codificado, no admite demasiado espacio para la novedad. Son siempre los mismos ejercicios, en una estructura secuencial que se repite diariamente, y que se ensayan hasta el hartazgo. El boxeador no varía la forma, lo que modifica -y eso el cuerpo puede percibirlo con absoluta claridad- es la calidad de la acción. Diariamente el cuerpo siente una lenta evolución en la precisión de las acciones, la velocidad del recorrido, los esquemas corporales codificados, las posturas y la efectividad del golpe.

Filosóficamente el marco cíclico temporal en el que se asienta la repetición, circuitos circulares reconstitutivos, producen una renovación y un fluir del movimiento, que en términos físicos genera -en su relación estrecha con el tiempo,

⁴⁹ Entre las cuerdas, cuadernos de un aprendiz de boxeador. Página 67

⁵⁰ Antropólogo francés considerado precursor de la etnología francesa y autor de numerosas reflexiones sobre técnicas del cuerpo, muy usadas en la Antropología Teatral

la masa corporal y la fuerza de la acción- la recomposición constante de la energía. Esto es, lo mismo que decir que este ciclo de la energía produce un trabajo real o su posibilidad potencial de hacerlo. En este ciclo de renovaciones, el cuerpo del atleta aprende a reciclar el final de una acción por el inicio de una nueva en un encadenamiento infinito de renacimientos energéticos. La repetición no bloquea la acción en su punto de finalización, sino que la reestructura en un eterno retorno del ciclo, hecho que permitirá un juego infinito de posibilidades y combinaciones en el cuerpo “habitado”.

Este complejo reordenamiento de las energías no se vincula solamente a la disciplina boxística. Richard Schechner denomina intensidad de la performance (Cadernos de campo, São Paulo, n. 20, p. 213-236, 2011) al flujo energético del performer que se desarrolla a partir del control consciente de las intensidades aplicadas a la acción, manipulando el tiempo y el ritmo como si fuesen materiales concretos, palpables. En toda performance existen intervalos de sonido y silencio, que están ensamblados en una lógica compleja que modula los eventos de manera creciente o decreciente desde los tiempos, las emociones, el espacio, los movimientos (SCHECHNER, 2011). De este modo, es posible observar en todo acto performativo una sucesión del flujo energético que atraviesa momentos de contención, movilidad o despliegue y máxima intensidad o clímax. Llegada la máxima intensidad aparecen estados de quietud donde el flujo se reorganiza para su continuidad y recomposición del ciclo.

Para Schechner el dominio de la energía, el manejo del flujo, están presentes aún en performances con poca variación de ritmos, que no buscan un clímax. Allí las variaciones sutiles son percibidas por el espectador a través de una desaceleración de su propio ritmo cardíaco. El manejo consciente de la energía se produce a partir evoluciones, en caso de aumento de intensidad, o de acumulaciones, en aquellas con pocas variantes, donde los momentos se adicionan y todo recomienza en un ciclo de repeticiones hasta que la performance finaliza.

Este modo de organización de las fases de la acción, mostrando su flujo evolutivo o repetitivo, el dominio consciente de la energía sigue, para Schechner, el patrón de la estética japonesa:

A expressão do jo-ha-kyu representa as três fases nas quais se subdivide a ação do ator. A primeira fase é determinada pela oposição entre a força que tende a crescer e outra que a retém (jo = reter); a segunda fase (ha = romper) ocorre no momento em que se libera dessa força até que se alcança a terceira fase (kyu = rapidez) na qual a ação alcança sua culminância, usando toda a sua força para parar subitamente quando se coloca frente a frente com um obstáculo, uma nova resistência... As três fases do jo-ha-kyu impregnam os átomos, as células, todo o organismo de uma performance japonesa. Elas se aplicam a cada uma das ações do ator, a cada um de seus gestos, à respiração, à música, a cada cena teatral, a cada peça na composição de um dia Nô. É um tipo de código de vida que percorre todos os níveis de organização desse teatro. (BARBA Apud SCHECHBER, 2011 p. 219).

Sin la observación del boxeador, la repetición carecería de efecto. Existen dos tipos de observación: la externa, que viene de la mirada del maestro o del compañero más experimentado y la observación interna, que propone dos instancias: una mirada subjetiva sobre el propio cuerpo y sus progresos, como también la copia del cuerpo educado, del compañero avanzado, que ya domina las posturas. El constante autocontrol sobre las formas empleadas, conduce necesariamente a la comprensión del error. En el gimnasio se habla poco. Las indicaciones son básicas y el trabajo del novato consistirá en desarrollar esa observación sobre sus propias acciones, las indicaciones lanzadas por el maestro y la comparación de su cuerpo con el cuerpo experimentado, formado, plástico.

En los ejercicios en pareja, que no implican necesariamente combate, los iniciados experimentan los complejos procesos corporales que sustentan la aparente simplicidad de un golpe. Lanzar un directo de izquierda para que impacte en el guante del compañero implica un juego de torsiones entre tronco y cuello, un pasaje progresivo de peso corporal, acompañamiento de tronco en el desarrollo del trayecto, torsión del brazo sobre su eje en el sentido de las agujas del reloj, impacto con apoyo de tronco desplazado del eje y sostenimiento del brazo izquierdo cubriendo el rostro como guardia al contra ataque del oponente. Estos aspectos muestran además de la complejidad de los gestos básicos de la disciplina, una estricta coordinación de aspectos corporales que se conjugan con la co-acción del espacio y del tiempo. Solo la repetición al infinito, con una observación aguda sobre los aspectos formales que construyen la estética del movimiento en el boxeo, permitirá entrar en la fase de práctica y entender la diferencia entre el trabajo en vacío y la acción en contexto de conflicto: el combate.

La práctica del boxeador no sólo se realiza en el combate frente a público. Es

un ejercicio que se construye en el gimnasio, con otro compañero y en condiciones de riesgo físico también, pero reducido respecto al riesgo de pelea real. Es una instancia más de un cíclico proceso de aprendizaje que se constituye progresivamente, con un reducido número de rituales invariables desde lo formal. En un ejercicio de “guanteo”, se comprende uno de los códigos más palpables de la disciplina: lo que sucede allí no es la representación de nada. No se construye una ficción del combate real, donde se realiza un como si, un simulacro de los golpes que aplicaría en condición de competencia. Lo que allí sucede tiene la contundencia de un impacto, que si no es bloqueado correctamente hace blanco en el físico. Loïc Wacquant lo explica de esta manera:

Así pues, lo que a los ojos del neófito puede parecer un derroche salvaje de brutalidad gratuita y desenfrenada es, de hecho, un lienzo regular y finamente codificado de intercambios que, aunque violentos, no dejan de estar constantemente controlados y cuya confección requiere de una colaboración práctica y constante de los dos adversarios en la construcción y mantenimiento de un equilibrio conflictivo y dinámico. Los boxeadores formados adecuadamente se deleitan con el duelo siempre renovado que es el sparring pero saben que dicho enfrentamiento está, en todo momento, regulado por, “clausulas no contractuales” y que se diferencia claramente del combate, aunque se le parezca, en que siempre requiere de un elemento de cooperación antagonista, prohibida en el combate. (WACQUANT, 2004 p. 87)

Con un rival al frente, y demarcado el continente de la acción, el boxeador se siente con una enorme dificultad de ejecutar sus acciones. No es lo mismo lanzar golpes a la manopla del maestro o al guante del compañero que no reacciona, a hacerlo frente a un sujeto dinámico, que se mueve y protege para no ser alcanzado y que desarrolla el firme objetivo vulnerar la defensa rival. Frente al riesgo y a nuevas condiciones de las dinámicas relacionales, aparecen las condiciones que completan el acto performativo del boxeo y hacen de éste un acontecimiento real, fuera de toda representación.

El boxeador es un performer que se tiene que entrenar en los impulsos. No sólo en los propios, sino en aquellos del rival que constituyen la potencia del acto, la génesis del golpe. El texto *Sul teatro di marionette* de Kleist citado por Ruffini (1996 p. 26) nos posiciona en el centro del análisis de los reformadores del teatro del siglo XX: reflexionar sobre la condición paradójal entre la artificialidad de la construcción artística y la espontaneidad buscada. Discusión que parece dirimirse en la historia del duelo entre el oso y el bailarín. Esta historia en la que el oso reacciona con

calma sacando las estocadas más diestras del bailarín -que llegarían al mejor espadachín- con tranquilidad, permaneciendo inmóvil ante los amagues, genera dos reflexiones afines a nuestro planteo. Eisenstein, por un lado entiende que la efectividad del oso se explica en que su acción se realiza utilizando la totalidad del cuerpo. Aún usando sus extremidades, la acción se genera en el centro de gravedad. Por su lado, Barba expone el problema desde el punto de vista de la reacción: el oso puede leer el pensamiento al detectar los impulsos de su oponente, por eso se anticipa con serenidad. Es en este punto, donde se encuentra un cierto modelo de actor y el trabajo del púgil, en esa zona donde la técnica desarrolla la atención creadora, la acción eficaz, el encuentro fértil entre lo espontáneo y lo construido:

Para o ator mediano o teatro é em primeiro lugar e principalmente *e/le mesmo*, e não o que ele está apto para alcançar por meio de sua técnica artística... Tal atitude alimenta o despudor e a autossatisfação que fazem com que ele apresente atos que não demandam nenhum conhecimento especial, que são banais e da ordem do lugar comum... O ator que empreende um ato de autopenetração, que revela a si mesmo e sacrifica a parte mais interior de si mesmo – a mais dolorosa, que não se destina aos olhos do mundo – deve ser capaz de manifestar o menor impulso. Ele deve ser capaz de expressar, por meio de som e movimento, aqueles impulsos que ondulam na beira entre o sonho e a realidade. (GROTOWSKI Apud SCHECHNER, 2011, p. 216)

Arrojar un golpe sin querer llegar al blanco, invalida, en ese mismo instante, la ceremonia que se sostiene. El golpe tiene que existir en sí mismo, estar fuera del como sí, divorciarse del simulacro, sostenerse en los impulsos y el desarrollo real de la acción. La acción en el boxeo se instaura con la materialidad y la tensión de la muerte, en un espacio donde se intenta, con todas las capacidades que dispone el sujeto, conservar la vida. Esta es, para quien experimentó las condiciones de un combate, una metáfora que explica la contundencia de la acción y la instancia de la práctica, necesaria para la construcción del aprendizaje.

La articulación que se produce en estas tres instancias de la formación del pugilista: repetición, observación y práctica, van construyendo gradualmente un saber codificado, marcado por reglas precisas, acciones estipuladas, posturas preformateadas, acciones acotadas y presupuestadas, modos establecidos de desplazamientos y bloqueo, tiempos pactados de acción, espacio preconcebido, etc. Sin embargo la rigidez de las formas que construyen este conglomerado de códigos establecidos se desestructuran en el juego del combate creando un sinnúmero de

combinaciones que producen la magia y seducción de una danza. Danza que se construye en ese instante y depende de las estrategias, de lo que el deportista decide plantear en su narrativa, en su repertorio y refuerza el guión de su performance al momento de subir a un ring.

V.II.IV Postulados éticos en el pugilismo.

En la construcción de la codificación, que es el estado de conformación de signos corporales que servirán de base para la creación de la gramática del combate, el proceso no puede realizarse sin los acuerdos éticos y las convenciones solidarias que afianzan la necesidad de una grupalidad como catalizadora de los procesos. El boxeo no está exento de marginalidad, mitos, conocimiento performativo y creación de espacios simbólicos. Estas condiciones impulsan la construcción de una ascesis del cuerpo, de una disciplina monástica y de las instancias necesarias para un rito que prepare, de manera integral, el pasaje a un estado purificado. Allí se construye el ideal de hombre, marcado por la virilidad, el valor y el sacrificio.

No todos los boxeadores llegan a conseguir éxito económico y reconocimiento deportivo, pero ser parte de una comunidad de iguales es una forma de ser partícipe de los logros del compañero. La profunda contradicción que la disciplina plantea, entre un estado de total soledad y el vínculo indispensable a un grupo del que se es parte y que contiene, marca una de las extrañas contradicciones de este deporte, cargado de oposiciones fuertes y semejanzas con la actividad teatral.

El proceso de aprendizaje del boxeador es social y está enmarcado en la comunidad boxística que lo recibe. A diferencia de otras disciplinas, el intercambio de compromisos, pautas de comportamiento y las relaciones de intercambio en el ejercicio de la lucha, se regulan a través de códigos que pertenecen al grupo y que son parte de la comunidad global del boxeo. El maestro, el líder de cada gimnasio, desarrolla su estilo de trabajo sin traicionar los valores técnicos ni éticos que sostienen la mística de éste deporte en todos los rincones del planeta donde es practicado.

Desde el momento mismo del inicio de la actividad, se percibe el enorme placer que proporciona la disciplina. La iniciación boxística está cargada de elementos sensualidad, ya que comprometen la totalidad de los sentidos en la evolución progresiva de las posibilidades del cuerpo. La enorme carnalidad del acto boxístico se constituye a la par de la atmósfera creada en la sala de trabajo. El entrenamiento despliega la totalidad de los sentidos y coloca al cuerpo frente a la experiencia de nuevas relaciones espacio temporales.

El ritmo se apodera de la escena con el golpeteo de las piolas de salto sobre el suelo; las intensidades y frecuencias diferenciadas construyen una melodía que comienza a producir la internalización de las relaciones de tiempo entre acción y reacción. La simplicidad del salto requiere alta coordinación y la dosificación de energías que permita la continuidad del ejercicio de manera ininterrumpida durante media hora. Ningún cuerpo no habituado a los mecanismos internos de control de intensidades y coordinación sostiene este primer momento del aprendizaje. Saltar la cuerda es la instancia básica e ineludible que habitualmente marca el inicio de la preparación. Frente a la falta de coordinación y estética del movimiento que plantea el novato, con su cuerpo torpe, sus errores e interrupciones constantes, se percibe la primera reacción del grupo: ante el extraño, el nuevo, junto al cuerpo desculturalizado del iniciante, que genera un contraste visible entre una acción bien resuelta y la falta de condiciones para realizarla, el grupo no reacciona. La imperfección del movimiento desgarrado frente a los más diestros del oficio no deja de ser un detalle altamente percibido por todos, que hacen como si no percibieran la acción del iniciante, creando el espacio de confianza para la prueba y el error.

Se percibe claramente que lo que allí sucede no está vinculado a la indiferencia. No es que el movimiento o la acción incorrecta no importe o no se perciba. Existe la enorme convicción que la distancia que separa al que menos sabe del más experto puede ser achicada con el tiempo y la dedicación del iniciante y que ese cuerpo inexperto fue el cuerpo de todos, tiempo atrás. En esta paciente solidaridad con el error, el grupo deja en claro que el camino de adquisición de la técnica es un proceso de construcción, que comienza ese día y que depende del esfuerzo individual y la constancia en el contexto del grupo.

El grupo es tolerante con el error pero no con la inacción. El error se vence y los progresos se perciben, pero el temple y el esfuerzo tienen que ponerse en juego desde la primera sesión de entrenamientos, respetando los límites de cada cuerpo. El silencio de la sala de trabajo es una normativa implícita que permite los mínimos intercambios verbales en la medida que no interfieran con el trabajo.

El menú de ejercicios que se desarrollan en una jornada ordinaria plantea por lo general una simultaneidad de acciones que se conectan a través de la energía desplegada en cada instancia. Por ejemplo, si el entrenador está ocupándose de una sesión técnica de combinaciones con la mayoría del grupo, hay una parte que simultáneamente se encuentra desarrollando trabajos asignados en la bolsa. La atención ocular del entrenador está puesta en los ejercicios combinatorios pero la intensidad de los golpes en la bolsa, el ritmo y la entrega llega a los oídos del maestro -y de todo el grupo- a través del sonido y la percusión del golpe. Cuando hay falta de compromiso y esfuerzo para vencer el agotamiento que implica el trabajo en bolsas, la voz del entrenador llega recriminando no sólo un acto individual, sino la falta de responsabilidad grupal que se desprende de la falta de entrega a ese ejercicio. Es que el ritmo de unos alimenta el flujo energético de todos. La responsabilidad individual en la entrega al trabajo repercute, de manera objetiva a través de signos auditivos y sensoriales en el grupo como un todo. La entrega individual en la sala de trabajo excede los límites de cada púgil para convertirse en una responsabilidad del grupo. Se percibe que la falta de entrega personal, perjudica la atmósfera de trabajo de la cual todos son parte. Por otro lado, y también como parte del conocimiento performativo, la tolerancia del grupo ante inexperiencia de los nuevos es parte de un tácito intercambio simbólico: el grupo cede temporalmente y espera con paciencia, en la medida que exista respeto y esfuerzo en la construcción de esa atmósfera de trabajo por parte del novato.

Quien se deja vencer por el agotamiento físico y no construye en la medida que sus límites le permiten, es atravesado, interpelado, por una serie de signos verbales de fuerte contenido simbólico que provienen del trabajo de sus compañeros: gemidos, respiraciones aceleradas, sonidos guturales que acompañan el impacto del golpe en una bolsa o en la manopla, mostrando energía e intensidad. Quienes están más familiarizados con los códigos éticos del trabajo performativo

propios del deporte y del teatro, no dejan de enseñar con signos no verbales. De este modo, el trabajo de la jornada se percibe comunitario.

Todos, al final de la sesión de entrenamiento, son responsables por lo sucedido. Cada entrenamiento es una ceremonia que se activa y desarrolla en etapas y que se conjuga con actividades sucesivas y simultáneas que construyen las pulsaciones del trabajo. El sujeto no razona con la lógica de la vida. La racionalidad y el análisis no son parte del cotidiano boxístico, salvo en momentos puntuales donde se necesita hacer comprender los resortes técnicos de una acción. El cuerpo aprende de los gestos, las respiraciones y exclamaciones, del olor, del sudor, del rancio perfume por el contacto del cuero y la piel, del sonido de la campana, de un ojo morado y la intensidad de un guanteo, de los cuerpos transpirados y del sostenimiento de la acción con el último hilo de fuerza. Como el efecto del ritmo en la música y sus subdivisiones o variaciones de frecuencia y sonoridad, como los movimiento plásticos de las danzas, como los olores en la producción del erotismo, el boxeo se alimenta de estos ingredientes sensoriales para construir un código diferente, que acompaña la construcción de un ideal: el del cuerpo masculino, con las condiciones del héroe mítico. Nada de esto se podría llevar a cabo en soledad y dependen no sólo de una planificación de ejercicios específicos sino fundamentalmente de una ética de grupo.

El boxeo es una disciplina que se construye en el equilibrio delicado entre la horizontalidad y la jerarquía. En la sala de trabajo, todos son iguales, pero el peso de las desigualdades boxísticas entre los viejos y los nuevos, los que tienen combates y los que no, los profesionales y los amateurs se perciben con un fuerte peso simbólico que implica derechos y obligaciones. Quien más sabe no ostenta su condición haciendo galas de divismo y abuso de poder. Quien más sabe asume el rol de guiar a quienes están en etapas inferiores de formación y el respeto hacia aquel que ha transitado por el trayecto de la experiencia y ha pasado el rito de iniciación de un combate, se hace sentir sin adulaciones hipócritas. Esto se percibe en la concesión de la palabra para indicar errores a través de la atención y la escucha silenciosa. Ninguna indicación del experimentado es cuestionada y el agradecimiento no verbal es inmediato ya que se percibe el esfuerzo por poner en práctica aquello que le fue indicado.

Cuando el entrenador llama la atención a viva voz al experimentado sobre algunos vicios técnicos que aparecen en ciertos ejercicios, se abre en el grupo la enorme sensación de los procesos inacabados y el constante aprendizaje en ciclos infinitos que nunca se agotan. Todos llegarán a adquirir el cuerpo virtuoso pero nadie completará su formación, haciendo del trabajo grupal una instancia siempre creativa y procesual que nos hace asumir consciencia del eterno retorno del que somos parte.

Hacer guante con un compañero más experimentado, cuando todavía no se han asimilado los elementos que nos permitirían ser autónomos y creativos, es un camino que se transita guiado con solidaridad pero sin concesiones. Quien más “sabe” no aprovecha su conocimiento para anular a quien aún no tiene condiciones para oponer un combate igualitario. Tampoco es del todo bondadoso con las ineficiencias técnicas. En este proceso de intercambio, se realizan negociaciones progresivas que permiten la toma de consciencia gradual, siendo cuidadosos con las desigualdades que se puedan ocasionar pero rigurosos con los procedimientos que se deben poner en práctica desde el comienzo. Todo esto fluye dentro de las culturas instituidas en cada comunidad que representa un gimnasio con el estilo y la sapiencia que se heredaron de las tradiciones. Pero más allá de las particularidades es innegable la existencia de códigos éticos existentes que funcionan y se activan en los intercambios físicos y simbólicos que los grupos movilizan.

V.II.V Tiempo y espacio: coordenadas necesarias

En una sesión de entrenamiento, una persona ajena al grupo se acercó para hacerme una pregunta: ¿Cuál es el sentido que tiene para los boxeadores saltar la cuerda? La pregunta no era inocente frente a un ejercicio que se repite de manera constante en todos los gimnasios del mundo y que se vincula casi exclusivamente al deporte de los guantes. Tomado por sorpresa, no quise huir a la respuesta y declaré sin demasiada convicción: saltar la cuerda le da al boxeador la coordinación y la percepción necesaria para manejar los tiempos y las distancias de un combate. Abro otro paréntesis: en una sesión de guanteo con mi entrenador, al finalizar el round, me alienta diciendo: *estás manejando muy bien los tiempos y las distancias.*

Nuestro gimnasio carece de ring. Cuando nos vamos a ejercitar en el guanteo, el profesor dispone cuatro cuerdas en el piso que dibujan, como en una vista de planta, las dimensiones del cuadrilátero, que marcará el área de la acción. La delimitación del continente abre un espacio de relaciones físicas, psíquicas y motrices que marcarán el “espacio de juego”; de un juego que se asume de forma dramática pero con todo el placer de las experiencias carnales que comprometen cuerpo, espíritu y mente de manera integral.

En el boxeo, las relaciones entre espacio y tiempo determinan el fluir creativo de las dinámicas energéticas pues marcan la lógica de la acción y la reacción, sobre las que se construye el intercambio pugilístico. A la geometría cuadrangular del ring, se le complementa la triangulación incompleta de los pies de base, la rectitud de los trayectos en los golpes directos, las curvas en las fintas y los esquives, la semi circularidad de los golpes curvos. El juego geométrico construye una estética precisa, marcando la importancia de las distancias y los trayectos que se conjugan con el manejo correcto de los tiempos. Tener tiempo y distancia significa manejar la percepción del cuerpo del rival, que permita hacer desplazamientos que dejen fuera de rango, o descolocados, los golpes que emite y entrar, sin peligro, midiendo el tiempo justo, en su zona de riesgo. La complejidad de esto es grande, pero marca las condiciones necesarias para la creación espontánea de combinaciones, juegos de velocidad y de tensión. La riqueza de las posibilidades técnicas se multiplican con el manejo justo del tiempo y la distancia ya que no solo marca el momento en el que cuerpo se expresa con un gesto de ataque, sino también la reacción que permitirá manejar de manera precisa la defensa. El tiempo y la distancia se constituyen en las condiciones necesarias para la comunicación performativa. La gramática de los gestos, que conforman un lenguaje en sí mismo, se articulan en un proceso comunicacional preciso, a través del manejo del tiempo y la distancia.

La continua sucesión de defensa y ataques se realiza, desde lo espacial, a través de la media, corta o larga distancia, que son zonas estratégicas de reposicionamiento del cuerpo en función del oponente y se regulan a través del plan de lucha y las características del adversario. Sin la percepción del tiempo de las acciones, no puedo percibir la velocidad de respuesta de mi oponente y sin el

correcto reposicionamiento de las distancias corporales no podré nunca vulnerar la defensa rival.

Tener tiempo y distancia, ataques y defensas técnicamente precisas, permite fluir con una dinámica energética continua en la que el flujo no se detiene nunca y una acción de esquivar es el punto inicial para la construcción de un ataque. O un golpe de ataque es precedido, sin ningún tiempo muerto, por una defensa que construye una posible y próxima acción ofensiva. Inicio y final de las acciones fluyen de manera circular, ya que la etapa de cierre de una acción es, en ese mismo instante el punto de inicio de la siguiente. El cerco coercitivo marcado por la rigidez de los códigos, se disuelven en el ir y venir de la dinámica energética, producto del manejo del tiempo y del espacio.

Es aquí donde la tensión existente entre estructura y libertad se disuelve. Los signos se combinan con maestría y la dicotomía entre cuerpo y mente desaparece ya que se piensa con el cuerpo y se reacciona en el instante. Planificar una estrategia en el fragor de una lucha no permite distinguir entre plan y acción. No hay tiempo para decidir y después ejecutar. Ejecuto en el instante que pienso y pienso en el instante que ejecuto. En el plan se improvisa y en la improvisación se estructura.

Cuando desarrollo una sucesión de acciones sobre mi oponente y no encuentro resistencia, el diálogo se corta con la inminente posibilidad del final de la contienda. Contrariamente, en un juego de tensiones equilibradas, el pasaje de la iniciativa produce caminos de reactivación constante de la energía creativa. En el diálogo de combate la iniciativa u ofensiva se traslada de forma dialéctica entre los púgiles creando nuevas reglas y tramas a resolver.

El desarrollo relacional en el espacio y en el tiempo promueve variantes y desanuda la rigidez de los códigos. Velocidad no existe sin detención, como la tensión no explota sin un cuerpo relajado. Entre los extremos de las cualidades de los movimientos, el encuadre espacial y la presión del tiempo, se crea la gramática del movimiento, que muestra a cada instante cuerpos vivos, dinámicos, eficaces, que se expresan en un lenguaje puramente corporal en un abanico de variantes que

exalta al ser humano en su condición heroica, ya que hace frente con tesón y disciplina a la presencia de la muerte.

V.II.VI Condiciones de performatividad en el boxeo y el arte del actor

La estructura del boxeo no se distancia de la dramática, con lo que se pueden ejercer saludables comparaciones y relaciones que permitan enriquecer un lenguaje con el otro. La condición dramática del boxeo se conecta con la esencia lúdica del arte escénico, en primera instancia. Ambos mantienen vasos comunicantes que permiten relaciones positivas entre la formación del boxeador y los ensayos, por ejemplo.

En el juego de interfase entre ambas disciplinas, cabría preguntarse si algunos aspectos del entrenamiento del boxeador no serían útiles en la construcción de un entrenamiento para el actor. De todos modos no adhiero a la construcción de entrenamientos formateados y entiendo que la relación boxeo-teatro, está más vinculada a los procesos y técnicas de construcción de identidad profesional y de sí mismo que a la adquisición de herramientas expresivas y habilidades para el espectáculo.

Cada combate de boxeo es una historia: un drama sin palabras, único y sumamente condensado. Incluso cuando no sucede nada sensacional: entonces el drama es “meramente” psicológico. Los boxeadores están ahí para establecer una experiencia absoluta, una pública rendición de cuentas de los límites máximos de su ser; ellos saben, como pocos podríamos saber de nosotros mismos, qué poder físico y psíquico poseen: de cuanto son capaces. Entrar al ring medio desnudo y para arriesgar la propia vida es hacer de su público una especie de voyeur... el boxeo es tan íntimo. Es salirse de la consciencia de la cordura para entrar en otra, difícil de nombrar. Es arriesgarse, y a veces alcanzar, la agonía (del griego agón, contienda) del cual es raíz. (OATES J.C., 2014 p. 25).

La escritora norteamericana conecta al boxeo con el arte dramático. Cada contienda es una historia, nos dice, un drama sin palabras, construido por la contundencia de los gestos corporales. El teatro laboratorio y su heredero contemporáneo, el Teatro de Grupo, asumen en los modos de producción y sobre todo en las prácticas de ensayo, características similares vinculadas con el trabajo sobre sí, o con el modo de transmisión de conocimientos, que hacen del actor y del boxeador, performers que se construyen en la lógica de los grupos.

En el Teatro de Grupo el *ensayo dilatado* construye un vínculo importante con la sala de trabajo del gimnasio. Son en estos espacios donde los tiempos no se vinculan con la lógica capitalista de producción y se gasta antieconómicamente en la construcción de identidad profesional. El ensayo en la dinámica del teatro de grupo, tanto como la práctica del boxeo que se desarrolla en las instancias de entrenamiento, son la usina de construcción permanente de la personalidad del sujeto. Son en esos espacios donde actor y deportista aprenden a conocerse y a desarrollar una praxis en procura del ideal heroico.

La formación en un caso como en otro es grupal, experiencial y repetitiva y se atesora como un material heredado, que hay que conservar con devoción y transmitir en procesos relacionales para no desvirtuar la esencia de sus principios. En ningún caso esa transmisión de saberes y producción profesional pueden realizarse sin la construcción de una ética y disciplina de trabajo, sin un espacio separado de la dinámica de la vida, ya que en esos lugares “separados” se cultivan otros lenguajes sujetos a condiciones diferentes con las que se maneja la lógica cotidiana.

Un abordaje filosófico de la disciplina boxística y sus posibilidades de materialización puedan retroalimentar el teatro reflexionando sobre sus condiciones semejantes y no en la traslación directa de ejercicios. Estas condiciones se vinculan a través de materiales, sonidos, acciones esquemáticas, juegos creativos marcados por el placer y el riesgo y no por la copia de procedimientos técnicos o ejercicios. Entiendo que el boxeo como disciplina milenaria, encontró los esquemas y procedimientos técnicos para un manejo dinámico de las acciones, las reacciones y las energías así como el uso de un cuerpo total. En los procesos de creación y formación profesional nos construimos a nosotros mismos. Si lo técnico abre el camino al conocimiento para consolidarnos como seres humanos, los procesos formativos y creativos serán genuinos y buscarán un entrenamiento integral que nos potencie como artistas y sujetos de la historia y la cultura.

Por ello la “autoconsciencia de la desproporción” (De Souza Santos, 2010, p. 17), como impulso vital que nace en el confinamiento, de aquellos espacios potentes y separados de la vida cotidiana. Esta escisión, que en la historia de la cultura acontece de manera involuntaria y violenta como los *ghettos*, ejemplos

dolorosos que lindan con el absurdo de la condición humana y que de ninguna manera podrían ser emparentados con los confinamientos voluntarios, sociedades secretas, agrupaciones religiosas, deportivas o colectivos artísticos. La antropología, sin la intención de quitar el peso histórico que ganó el término, lo capitaliza como un universo autónomo, confinado en sus límites geográficos y sin demasiadas posibilidades de inclusión en la macro estructura, pero como un microcosmos complejo con historia, cultura, vida social, estética, emocional, moral propia intensa y rica. (Wacquant, 2007, p. 106,).

Desde esta perspectiva un gimnasio de box se constituye en un *ghetto* y el término también puede ser vinculado a ciertos grupos teatrales ya que en el se generan acciones de supervivencia como forma de resistencia, lucha y recomposición social. Existen aproximaciones con el Teatro Laboratorio a través de la creación de condiciones de auto reclusión o auto confinamiento, generadoras del *ensayo dilatado*. El *ghetto* en su noción histórica, nos dice Wacquant, es controlado por el brazo duro del estado, la policía, que mantiene vigilados a los habitantes del barrio para proteger a la sociedad de sus potenciales actos delictivos. De esta manera los habitantes del *ghetto* carecen de posibilidades dignas, y deambulaban entre la droga, la delincuencia o los trabajos mal pagos, mientras las políticas asistencialistas les están vedadas: *El Estado borró su componente social re-invirtiéndolo ese territorio deshonroso en su componente penal, ya que la policía, la justicia y la cárcel están omnipresentes en lo cotidiano del ghetto.* (WACQUANT, 2006).

Esta reflexión nos muestra – desde la particularidad del *ghetto* - un elemento que estará presente en los Teatros Laboratorios y en comunidades de resistencia: la manera distinta de organizar la vida social o artística en función de las limitaciones propias del medio. Éstas se materializan a través de la violencia simbólica y física del confinamiento, de la marginalidad y de los prejuicios que la sociedad impone al *ghetto*, al tiempo que le da existencia e invisibilidad. El término *ghetto* surgió en 1516 en Venecia para designar el barrio judío de la ciudad, ubicado en una fundición abandonada llamada *Ghetto*. Se refiere por lo tanto a una zona geográfica en la que un grupo social estigmatizado se ve obligado a residir y a desarrollar allí una red de

instituciones paralelas. *Desde el comienzo, pues, la noción de ghetto designa no sólo un espacio sino un mecanismo de dominación "etnoracial"* (WACQUANT, 2006)

La idea de *ghetto* como espacio de reclusión desde donde surgen otras instancias paralelas positivas -como instituciones, actividades u organizaciones descontaminadas de la violencia exterior- constituye una alternativa productiva en ese espacio estigmatizado y hostil, que es necesario entender para comprender la lógica de funcionamiento de los grupos marginalizados. Estos espacios alternativos dentro del *ghetto* -como escuelas, gimnasios, iglesias- funcionan como espacios de transición desde donde se establecen mecanismos de descompresión y conexión entre la realidad interna y la sociedad. Estos espacios construidos al decir de Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 37) del "otro lado de la línea", se constituyen como lugares de construcción, conocimiento y reafirmación de identidad en el que se establecen las condiciones para la reinserción social.

A partir de esos espacios, la reinserción no se realiza conservando las viejas condiciones de dominación y de poder, sino que se constituye como una fuerza de interacción potente para el corrimiento del velo. Se corre lo que tapa, para mostrar lo que se quiere ocultar. El sujeto, las acciones o el discurso que sale de esos espacios, visibilizan la realidad marginada, pero mostrando al mismo tiempo la potencia creativa y el desarrollo de acciones que se constituyen como actos de resistencia y que se canalizan como energía creadora como un modo de salir del confinamiento.

La formación de colectivos de trabajo y grupos humanos en los que se produce un verdadero reposicionamiento de la energía productiva hacia ciclos creativos emancipatorios, puede ser entendida como procesos de sublimación. Sin la presión de los dogmas y presiones del mercado del éxito, la fabulosa contienda productiva de los diferentes *ghettos* presentes en la sociedad se realizan libres de presión. Hay un reencauzamiento de los esfuerzos hacia el interior de los mecanismos imaginarios y reales que esos espacios despliegan, convirtiéndose en pulmones para la cultura. Se hace evidente así, como las tensiones y las violencias simbólicas que subyacen en los grupos marginados, se redireccionan hacia aspectos positivos y creativos de la existencia.

Los grupos marginados de diferentes tipos, encuentran en espacios reducidos y aislados, una manera de reposicionarse frente a la agresión de la invisibilización social, o una manera de resistir creativamente ante la violencia. El boxeo -como el teatro laboratorio- es una disciplina que se arraiga en la transmisión física de saberes que son dinamizados en una vivencia de grupo: el grupo que se congrega en el gimnasio -o sala de ensayo- a modo de cofradía, de comunidad. Es el detentor de un conocimiento colectivo que se actualiza día a día en la práctica y transmisión de sus secretos. El espacio del gimnasio, para los boxeadores, representa un lugar altamente simbólico, cerrado y protegido de la tensión exterior: está cargado de reglas explícitas e implícitas que son aprendidas empíricamente y reguladas por el grupo. El conocimiento se traduce en acción, ejercicios y secuencias que se aprenden como un ritual que se recrea día a día, y que sacralizan un espacio que termina produciendo, para sus miembros, fascinación.

Haciendo un paralelismo con lo que sostiene la investigadora Ana Gómez⁵¹, el aprendizaje del boxeo se da a través de la experiencia física, donde ideas y conceptos no se forjan de forma separada, individual, sino junto a la acción en grupo. Es la experiencia del sujeto aceptado en una “cofradía” de iguales, la que vehiculiza el conocimiento y se integra al enorme desafío de expandir sus posibilidades personales en el universo de códigos y secretos de la disciplina. El cuerpo natural no se separa del cuerpo cultural y lo extraordinario comulga con lo cotidiano en una viva experiencia de placer. Para Gomes esa conjunción de elementos agrupan experiencia y goce en las acciones performativas.

La acción aparentemente simple del combate pugilístico, moviliza una compleja cultura práctica que el boxeador necesita asimilar antes de subirse a un cuadrilátero y que mantiene obstinadamente, aun cuando se convierte en profesional. El reducto místico y cargado de normas, estímulos y símbolos que compone el gimnasio de boxeo, es la construcción y el sostén de los deportistas del ring. Es el espacio en el que un boxeador pasa mayor tiempo de su vida profesional y donde aprende y sostiene, en comunidad, todo lo que necesita para un combate deportivo. También allí construyen, a la par de su técnica, los códigos éticos que lo

⁵¹ Ana Gómez: *Experiência, Performance e práticas de aprendizagem: temas para pensar o lazer de forma não fragmentada*

ayudarán a moverse en este ámbito. El boxeador, como el actor de los teatros laboratorios se construye en los ensayos y repeticiones de su práctica, donde recircula y se genera el saber performativo.

Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Grotowski, Brook, Barba, entre otros, trabajaron en condiciones laborales⁵² (SCHINO M., 2012) y desarrollaron su propuesta estética en discontinuidad con las formas teatrales socialmente reconocidas en sus momentos históricos. El Teatro Arte de Moscú arrancó con el proyecto de renovar el teatro Ruso y escapar de cierta idea estandarizada de creación escénica; Meyerhold comenzó su trabajo de investigación en el TAM abriendo otro estudio separado del trabajo realista-psicologista de Stanislavski; Barba fundó su grupo con actores desaprobados de los exámenes de admisión de las Escuelas de Arte Dramático; Grotowski llama a su teatro de “Laboratorio” para huir de la idea de la producción seriada de espectáculos quebrando esa expectativa y separándose del modo de operar. Todas estas condiciones, lejos de significar una desventaja, potencializaron la capacidad de acción y gestión de sus promotores, en la búsqueda de nuevas formas de funcionamiento.

El objeto en el boxeo ocupa un lugar privilegiado que se vincula al ejercicio performativo constituyendo, como en el teatro contemporáneo, un espacio de interrelaciones que condicionan el uso del cuerpo y las acciones generadas. El boxeador mantiene con sus objetos una relación amigable, ya que tiene la profunda convicción que son sus aliados en el camino de adquisición de los hábitos que procura asimilar. Sin la venda, no pueden realizarse ejercicios de impacto sin dañarse la mano. Sin los protectores específicos algún golpe fortuito podría lastimarlo. Las bolsas, con diferentes pesos y alturas, ocupan en la sala de trabajo un espacio definido y marcan un recorrido que el boxeador sabe tiene que hacer con trabajos libres de combinación, o siguiendo alguna secuencia que marcó el entrenador. Éste es un espacio tan asimilado a la rutina de ejercicios, que cuando una bolsa falta, pues con frecuencia son removidas para su arreglo, la percepción del trabajo se altera. El espejo define el lugar para la realización del trabajo de *sombras*, un ejercicio complejo en el que tienen que ejercitarse sin tensión los movimientos propios del boxeo, bajo la ficción de estar en combate. Las sogas, los

⁵² Extraigo el término del libro de Mirella Schino: Alquimistas do Palco

guantes, los guantines, el *punching*, y todo el arsenal de artefactos existente, ordenan la rutina y constituyen la estructura del entrenamiento y el aprendizaje. Sin ellos, el trabajo no podría realizarse, o lo haría con una lógica diferente al que la tradición del boxeo lo viene haciendo por generaciones. En el boxeo la novedad es poco frecuente. Su rutina y repetición son demoledoras y la prueba que cada boxeador tiene que vencer día a día. Esto, genera una fuerte relación con los materiales, los objetos, que son a la vez personales y públicos, y se cuidan por el saber que vehiculizan en la acción y porque construyen, de manera vincular, el ritmo, el tempo y la atmósfera de la sala.

La facilidad de contar con compañeros de ruta que nos coloquen en disposición activa, en la lógica de un ejercicio práctico, nos introduce en la fase performativa del teatro y nos rescata de cierta parálisis ejecutiva. Esta actitud carnal que el boxeador y, en ciertas circunstancias, el actor desarrolla, destraban la exigencia del milagro creativo inmediato. El objeto y la relación que se establece con él, descomprime la exigencia potencial que se cierne en todo proceso creativo, ya que la exigencia es aprender a abordarlo. Romper la carga de expectativas frente a la acción, para, a partir de un juego continuo y comprometido entender la lógica del vínculo entre actor y objeto en función de la situación y de las elecciones particulares del trabajo. Fluir en el vínculo es parte del desarrollo de esa relación que va construyendo diferentes alternativas para la transposición a la escena.

El boxeo es una disciplina percusiva. A diferencia de otras que se caracterizan por la presión, por la fuerza entre oponentes, en ésta es necesario llegar al blanco, quebrar las defensas haciendo impacto con los guantes. El ritmo, en el gimnasio de box está presente desde el primer minuto al último, creando una musicalidad que se incorpora al cuerpo del boxeador. La bolsa, elemento que se golpea ensayando variantes de ataque y combinaciones de golpe, no sólo tiene un carácter kinestésico. También se percibe el efecto del trabajo, a partir de la musicalidad que se construye, de los ritmos, de la frecuencia e intensidad de los sonidos. Sonidos organizados en el tiempo, frecuencias que se ejecutan como aquellas que surgen en los ritos en el repiqueteo de los tambores que cantan, cuentan, describen.

Quien sabe oír la música del gimnasio entiende perfectamente, sin mirar, sólo escuchando la percusión del boxeador en el tambor colgante que es la bolsa, si el trabajo se está cumpliendo de manera correcta, si la intensidad es la buscada, si la entrega rompe límites, indaga nuevas variantes etc. el que comprende los códigos distingue la gramática del sonido: en su forma, hay significado, pues devela trabajo, intensidad, compromiso empleado. En el laboratorio que constituye el gimnasio no se puede trabajar sin música. Ella se impregna en el cuerpo y en la psiquis del deportista desde el primer minuto. La relación que la acción tiene con los tiempos hace imposible que el desarrollo de un plan de trabajo se ejecute sin ritmo, sin consciencia de musicalidad.

Platón indica que el ritmo, es la ordenación del movimiento. Todo fenómeno que los sentidos transmiten, implican un devenir. Ya sea un movimiento en sí o en el espacio. *Ordenar por lo tanto un movimiento, sea cual fuere, de un cuerpo, de un color, de un sonido, significa desprenderlo de su conjunto natural, e integrarlo en un proyecto humano, impidiendo así, que se diluya en el infinito.*⁵³ El ritmo, mecanismo orientador y ordenador, introduce patrones de coligación entre elementos, que sin él, podrían quedar dispersos e indeterminados.

El ritmo no sólo se vincula con el tiempo, estableciendo la frecuencia de aparición de una señal, sino también con el espacio. En el caso de una composición pictórica, es el ritmo el que establece una tensión dinámica, al determinar un patrón en la aparición de los elementos en la tela: la ubicación en relación a un eje, la repetición, el equilibrio o el desequilibrio, la relación en el juego de los tamaños y las formas, la gradación cromática, etc., marcan, como en el caso de la música, una disposición de movimiento en la percepción del espectador. La aparición del ritmo introduce la noción de espacio, como el orden por el cual los elementos se comportarán y siguiendo determinadas leyes. Pero no en la infinidad del cosmos, sino en el espacio recortado por el artista, para que ese orden acontezca.

El ritmo es un elemento generativo implicado en cada instancia de nuestra vida. Nuestro corazón marca las pulsaciones sin las cuales la vida no fluye. En el arte, en la vida, el ritmo nos penetra y nos guía. Desarrolla la función organizativa de ciertas estructuras en connivencia con el tiempo y el espacio.

⁵³ Poética de Aristóteles.

El ritmo, también genera las condiciones para la variación de intensidad de la acción, ya que si el esquema se conserva en el tiempo, sin variaciones, lo previsible se apodera de la situación creada. Sobre el esquema construido se van jugando variaciones que permiten desarrollos diferenciados de intensidad, lo que también es una consecuencia de la repetición: ningún cuerpo soporta la continuidad absoluta, pero es a partir de esa continuidad que el juego de cambios comienzan a experimentarse sobre una base preexistente. Es el salto que en el boxeo se realiza de la repetición al libre juego de combinaciones. El arte no radica en la repetición de golpes sino en la necesaria sucesión impredecible de combinaciones que a partir de allí pueden generarse.

El cuerpo sensual del boxeador o el cuerpo con presencia escénica, surge a partir de la infinita posibilidades de matices que pueden desarrollarse con un número prefijado de condiciones dadas. La secuencia física compuesta de micro partes, se hace relacional a partir de la capacidad que se ejercita en el juego de variaciones. *El boxeo es un deporte agresivo y dramático, sí, pero también es disciplinado, físico, técnico, dinámico, plástico y muy fotogénico* (CARLOS GRELA⁵⁴). Esta cita del fotógrafo Grela, se encuadra en una realidad de cuerpo plástico, trabajado, que ejerce al ojo de sus adeptos cierto tipo de fascinación. Esta capacidad seductora se genera desde diferentes posibilidades relacionales, factores condicionales, conexiones antropológicas, que se potencian en una ceremonia con códigos definidos y teatrales.

El entrenamiento en el boxeo es un espacio de prueba y formación. El boxeador no se hace en el ring, frente a un rival, sino en la sala del gimnasio peleando contra él mismo, la rutina y la exigencia que la disciplina deportiva y el grupo plantean. Hemos hablado de la paciente espera del grupo pero también de la falta de toda concesión en los principios éticos que el novato debe ejercitar en cada sesión de trabajo. Ejercitar una y otra vez la misma acción, atender a las posturas antinaturales, vencer el cuerpo cotidiano, son los principales rivales de un atleta del ring. Se tiene primero que ser consciente que la preparación consiste en pasar de forma incansable por una rueda de ejercicios repetitivos que deberán mostrar evolución en la calidad de ejecución, en la precisión de los golpes y la efectividad de

⁵⁴ Autor de 16 cuerdas. El noble arte del boxeo. Editorial tinta mala. 2014

las posturas. Un maestro serio, solo permite que el discípulo se inicie, cuando domina el arte de la defensa y las combinaciones, hecho que no se dan sin disciplina, machacando de manera incansable sobre las barreras que impone cada cuerpo.

De esta forma, el entrenamiento define en el boxeo el primer test vocacional, pues para pasarlo es necesario entender los códigos éticos que el grupo maneja y que la evolución y el aprendizaje de uno depende del trabajo de todos. Esta extraña simbiosis entre unidad y totalidad van creando en el rito del entrenamiento la concepción de una comunidad de pertenencia, que es portadora de un saber práctico. Un tesoro compuesto por el conocimiento de la disciplina, de sus leyes objetivas, que se conservan en los cuerpos y se transmiten, también de manera carnal, a quien quiera pertenecer a la cofradía.

El entrenamiento en el actor cumple premisas muy parecidas a las del boxeador: desarrolla una clara delimitación de la tarea profesional y forma a un actor capacitado para manejarse con leyes objetivas propias del teatro mientras crea conocimiento del cuerpo y sus posibilidades expresivas. El entrenamiento no sólo ayuda a la creación del personaje sino también trabaja sobre la persona, al ser un trabajo volcado sobre sí mismo y no solo sobre el espectáculo que se preparará. En este sentido, la idea del entrenamiento vinculada al ensayo dilatado, a la condición laboratorial sin condicionamientos temporales con la producción, enfatiza dos aspectos del proceso: el montaje del espectáculo y la personalidad del actor.

El desarrollo del entrenamiento en los procesos creativos construyen una acción performativa, que como tal, constituye una adquisición de conocimiento. La performance, como acto repetición, como saber empírico, con sus dinámicas presenciales, su condición efímera, su construcción de ritos colectivos, desarrolla, como dice Diana Taylor, una epistemología, al permitir nuevos modos de conocimiento vinculados al cuerpo y una metodología de abordaje distanciada de las prácticas logocéntricas.

Las prácticas de boxeo y los procedimientos laboratoriales en el teatro, que son una especie en extinción, se caracterizan por la creación de un saber hacer, por la invención y conservación de un sistema de prácticas efectivas, que desarrollan

mediante la repetición ritualizada una verdadera transformación de las percepciones, las sensibilidades y potencialidades corporales.

Los espacios en donde se realizan estas prácticas, son espacios que se encuentran detrás de algún margen. Al margen de lo económico, al margen de lo socialmente aceptado, al margen de lo conocido, al margen de los valores de consumo que mueven los engranajes de las sociedades. Son prácticas ascéticas, en las que una fuerte convicción de auto transformación los impulsa al desarrollo sostenido de rutinas de trabajo, que tendrán un poder mágico de transustanciación. Es esta calidad la que se percibe en la atmósfera creada a base de una cultura de ejercicios y que muestra la alianza de los primeros teatros laboratorios con las comunidades místicas de la antigüedad, en las que los procesos de espiritualidad no estaban exentos de ejercitaciones físicas, exigencias concretas vinculadas al trabajo sobre uno mismo. La brecha entre cuerpo, mente y espiritualidad no existía, al no estar presentes las disyunciones de la racionalidad positivista.

En estas comunidades, artísticas o deportivas, el conocimiento se transmite a partir de una cultura del hacer. El saber hacer se adquiere haciendo, repitiendo, observando y practicando. Pasos necesarios para la transmisión de un conocimiento no verbal. En esta rutina de prácticas grupales, bajo las condiciones mencionadas, se produce un corrimiento del límite que separa el arte de la vida, el deporte de la vida. Ya que es a partir de esta profunda transformación de las percepciones, como se realinea la corporalidad, la sensibilidad y la espiritualidad. Los márgenes se disipan, ya que el poder de la técnica construye un conocimiento integral, que transforma a sus practicantes en mejores artistas y mejores seres humanos. Que es lo mismo que decir sujetos con identidad, conocimiento de sí, una ética forjada y consciencia de clase.

En este proceso de reacción alquímica, los ejercicios pierden importancia, ya que el profundo sentido del entrenamiento trasciende lo funcional y lo virtuoso: se convierten en una preparación integral, que hace de sus practicantes seres humanos atentos y artistas responsables.

V.II.VII Ejercicios de entrenamiento en Mujeres de mi vida

Como director del espectáculo, trabajé en la creación de ejercicios que tuvieron como objetivos primarios desarrollar la presencia escénica de la actriz e intensificar la fuerza de sus acciones creando climas dramáticos. También me propuse trabajar el ritmo y construir la percepción de un cuerpo total, que se expresara con el uso integral de sus facultades. Esto nos llevó a indagar algunos principios del boxeo y hacer una traslación indirecta de estos a la sala de ensayo para que sean abordado como prácticas de entrenamiento.

Me interesaba sugerir una secuencia simple, que se articulara ensayo tras ensayo a partir de la repetición de un esquema de acciones y para ello comenzamos a indagar sobre la base de movimientos que estructuran el esquema de ataque y defensa en la técnica del boxeo. Los modelos fueron trabajados a partir de acciones equivalentes, como por ejemplo el golpe directo, que respetaba la direccionalidad del trayecto y el uso del tronco en la concreción de la misma, pero que se transformaba, antes de concluir, en una acción con intensión de caza: atrapar un insecto. La repetición en duplicado de la acción producía la enorme dificultad de ejercitar la fluidez y renovación sin cortes, es decir, su potencialidad regenerativa.

Inmediatamente la secuencia incorporaba cambios de ritmo y dirección espacial con equivalencia directa a los golpes curvos o ascendentes del boxeo. Esta exigencia operaba mecanismos de resistencia y equilibrio y desencadenaba en una acción con las palmas, que portaba una intensidad considerable, dando lugar a la pausa, el vacío y la transición posterior. Estas acciones que eran homólogas a las acciones de ataque del boxeo se enlazaban con posiciones de bloqueo, permitiendo que el cuerpo atravesara situaciones de extroversión e introversión. También componían esta secuencia movimientos ascendentes y rotativos que se estructuraban de tierra a cielo desarrollando el trayecto y gráfica del los *upercuts*.

El trabajo de la actriz hacía hincapié en la creación de trayectos precisos, cambios de ritmos, intensidades, velocidades y magnitudes, en un desarrollo continuo y fluido de la energía que solicitaba la intervención de todo el cuerpo en la acción. Esta integralidad desarrollaba un proceso continuo y re constitutivo de la energía. De este modo, los principios básicos del boxeo estaban contenidos y

estetizados, es decir transformados a códigos estéticos, en una secuencia de acciones precisas y operaban como nodos de construcción de esquemas globales de acciones que eran manejadas en sus diferentes graduaciones e intensidades en el espacio. Esto abría la posibilidad de escapes del trayecto secuencial y el regreso renovado al mismo.

El desarrollo de este sistema de entrenamiento no pretendía emular los esquemas del boxeo, sino desarrollar sus principios fundantes: continuidad de la energía, desarrollo del equilibrio y la intensidad, construcción de la precisión, variaciones de ritmos, cierre y reconstitución del movimiento y desarrollo de esquemas geométricos dinámicos, que guiaran la plástica del movimiento.

La repetición y la observación se llevaban a cabo a través de la secuencia armada de acciones, mientras que la práctica, como otro condicionante del aprendizaje experiencial, se construía en la relación que planteaba la actriz entre los objetos seleccionados y las acciones situadas (contextualizadas –significadas). El desarrollo estructurado de estos principios marcó el eje para la creación de material dramático, de un cuerpo expresivo y de la elaboración procesual y colaborativa de la dramaturgia.

Por otro lado, también incorporamos al entrenamiento algunos ejercicios directamente extraídos de la práctica pugilística, que resultan especialmente atractivos y útiles para el ejercicio de la coordinación, la precisión, la visión periférica y la intensidad. Lo importante en la creación de esta atmósfera de trabajo, es que se pasaba de una instancia a otra, por ejemplo: de un ejercicio plástico a un ejercicio técnico y de allí a uno creativo – constructivo, como instancias necesarias y con exigencias diferentes que, en su conjunto, constituyen la atmósfera de trabajo y requieren de un posicionamiento ético para su efectivo sostenimiento.

CONSIDERACIONES FINALES

El período de gestación de los diferentes núcleos de producción y formación teatral en Tucumán, se caracterizó por la sana contaminación de los modelos de producción. Estos espacios de intersección, en los que se producían los procesos de transmisión de conocimientos técnicos eran demandados por independientes, estatales, crítica y público. Esta zona de cruce generó mixturas, puentes e hibridaciones que sirvieron para institucionalizar y configurar el campo teatral, en el seno de una sociedad moderna. En este contexto creció la utopía por un arte transformador, que necesitó de sujetos formados en la disciplina para transformar, en ese proceso, estructuras sociales y personales. Desde estas inquietudes, formativas, artísticas y existenciales, se generaron espacios de transmisión de conocimientos y preceptos éticos, que fueron consustanciales a la vida de los colectivos y crecieron a la par de sus producciones como partes indisociables del proyecto general.

La gestión del Estado cooptó los recursos humanos de los Independientes, para la instauración de sus elencos oficiales. Esta situación en vez de aislar a los colectivos, los hizo establecer vasos comunicantes que permitió compartir, en sus inicios, directores, actores escenógrafos y técnicos, hasta que fueron constituyendo sus rasgos característicos. Estos “viajes” por dominios culturales diversos, posibilitó a los independientes el contacto con maestros de diferentes escuelas, la migración de información y generó redes de transmisión de saberes que promovieron la formación de los núcleos.

Con el advenimiento de la democracia y la creación de la Escuela Universitaria de Teatro, se instauró un nuevo paradigma y definieron las características de los núcleos de producción en sus *habitus* particulares. A partir de allí surgen algunos colectivos artísticos liderados por estudiantes universitarios, bajo el modelo de Teatro de Grupo que tendrán su intervención más importante durante la década del noventa.

En el capítulo II constatamos que las características constitutivas del Teatro Independiente se estructuran desde una posición ético-política que establece una forma de organización compleja y solidaria. Los ensayos y las funciones significaron,

en los inicios del Movimiento, la plataforma de aprendizaje del actor, que encuadraba su trabajo en un cronograma continuo y sistemático.

El Teatro Independiente en Argentina garantizó la democratización de las funciones artísticas y el ejercicio libre de la palabra, que se tornó performativa y transformadora. Fue experimental en la implementación de metodologías y en su sistema de representación, que implicó desarrollo de aspectos formales y de contenido propiciando la búsqueda de fuentes teóricas, redes de intercambio y constitución de escuelas.

La condición pedagógica de los colectivos estudiados se demuestra en la incorporación de una *ethopoiésis*, que implicó el trabajo sobre sí mismos, como condición necesaria para el abordaje de sus imaginarios y utopías.

El vínculo con el director, que se emparentó con la relación discípulo-maestro de las filosofías antiguas, fundó la base de relaciones dialógicas. De la mano del guía, iniciaron un camino, de formación y autoconocimiento que a su vez representó para los actores la plataforma para la comprensión de los procesos creativos. El tránsito compartido, relacional, configuró procedimientos prácticos, tareas y ritos colectivos, que fueron la base de la producción y transmisión de conocimientos.

Arribamos a que el Teatro Independiente mantiene un vínculo estrecho con el discurso del autor, pero a través de procesos de interpelación histórica, de los cuerpos biológicos de los actores y del director como *parresiasta*, se desencadenan nuevos discursos que multiplican las posibilidades semánticas y promueven procesos de aprendizajes y resoluciones técnicas. Las acciones dialógicas alcanzan las diferentes instancias del Teatro Independiente, sostenido por postulados éticos que le dan identidad a todo el Movimiento. De esta forma, aspectos funcionales se conjugan con los creativos y pedagógicos para dar impulso a los procesos de profesionalización.

Vimos que el Teatro de Grupo se construye con la ruptura del logos como discurso hegemónico, lo que deriva en prácticas en las que la palabra está jaqueada. Son estas las variables que permitirán la aparición de un actor sígnico, que germina en los laboratorios teatrales mediante la constitución de nuevos paradigmas. Las condiciones laborales permiten mediciones infinitesimales, que

objetivan aspectos técnicos que están fuera de la evidencia cotidiana. El entrenamiento del actor constituye un medio de adquisición técnica que además de su función específica posibilita nuevas percepciones y relaciones del sujeto con su medio.

La elaboración de *La mayor mentirosa del mundo* permitió un acercamiento orgánico a Nuestro Teatro. En esta experiencia con el grupo, resalto la existencia de prácticas de formación alejadas de un entrenamiento tradicional: rituales colectivos, sociales, que se ponen en práctica como juegos de la memoria, a través de la repetición de relatos, recuerdos, visitas a viejas experiencias de trabajo, etc. Este mecanismo, donde construcciones simbólicas permean el saber técnico, se reactualiza la ideología, los procedimientos y principios éticos, que los reposicionan frente al arte y a sí mismos.

La técnica del boxeo aplicados al entrenamiento del actor mantiene principios de semejanzas con los Esquemas Operativo donde se ponen en juego diseños corporales, espaciales y temporales para el manejo de las energías y la producción de acciones precisas y controladas. Es a través de prácticas experienciales, enmarcadas en condiciones laboratoriales, donde los parámetros de regulación del ensayo se modifican, para potenciar un aprendizaje técnico basado en la observación, la repetición y la prueba. Por lo que, en esta tesis, los Esquemas Operativos pueden analizarse complementariamente a los principios del boxeo, al quedar demostrado que son prácticas grupales, experienciales, que se transmiten en condiciones laboratoriales, bajo los mismos principios técnicos que atraviesan el arte del teatro en el paradigma del Teatro de Grupo.

Inferimos que tanto el Teatro Independiente, como el Teatro de Grupo se constituyen como núcleos de producción, pero que, desde sus diferentes enfoques paradigmáticos, ambos desarrollan técnicas, que funcionan como constructos de mediación con la disciplina, pero también con el mundo circundante y el propio sujeto, permitiéndole reposicionamientos constantes con aspectos sociales, ideológicos y vivenciales. Ambos colectivos, de esta forma, constituyen modelos de producción y construcción de conocimiento y cumplen un rol fundamental en el desarrollo cultural de nuestras comunidades.

Considero que los tópicos desarrollados en este estudio abren un campo importante para la comprensión de los procesos dialógicos en las relaciones grupales, clarifican el valor formativo de la técnica más allá de su aplicación funcional y construye conceptos sobre los modelos de trabajo en los colectivos artísticos. Esto puede servir de base para zanjar la una deuda histórica vinculada a los grupos que funcionaron desde la década del cuarenta o antes en nuestras ciudades, o de colectivos menos históricos, más allá del paradigma que los nuclea.

De los trabajos artísticos existen derivaciones que me interesan poner en práctica. Por un lado, la creación de un laboratorio de entrenamiento que funcione sin vínculo directo con el espectáculo. Esta experiencia ya comencé a ejercitarla y considero que tiene un sentido político y pedagógico fundamental en los tiempos que corren.

Por otro lado, ya estamos diseñando con la actriz Rosita Ávila, presentaciones que desarrollen aspectos de conferencia performativa, sobre las herramientas técnicas y los procesos de creación que pone en juego al encarar sus trabajos y en la que se manifiesten los aspectos éticos y políticos que acompañó al Teatro Independiente.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA:

ABIRACHED, R. **La crisis del personaje en el teatro moderno**. Madrid: Editorial Imprenta de la Comunidad de Madrid, 1994.

ALSINA, C. **Teatro Ética y Política. Historia del Teatro Tucumano**. Buenos Aires: Argus-a Artes & Humanidades, 2013.

ALVAREZ YAGÚEZ, J. (Ed) in FOUCAULT, M. **La ética del pensamiento. Para una crítica de lo que somos**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

ANTOINE, A. **Conversas sobre a encenação**. Traducción, Introducción y notas LIMA TORRES, W. Rio de Janeiro: Editorial 7 Letras, 2001.

ANTOINE, A. Detrás de la cuarta pared. In: CEBALLOS E. (Ed). **Principios de Dirección Escénica**. La corriente francesa. México D.F.: Col Escenología, 1992. p. 39-48

ARTAUD, A. **O teatro e seu Duplo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASQUINI, P. **El teatro ¡Qué pasión!** Santa Fe: Inteatro-Centro de Publicaciones UNL, 2003.

AQUINO, S. T. de. **Tratado del Arte de la Alquimia**. Disponible em: https://hermandadblanca.org/wpcontent/uploads/2015/12/hermandadblanca_org_aquino-santo-tomas-tratado-del-arte-de-la-alquimia.pdf. Acceso el 02 de junio de 2016.

AVILA R., Nuestro Teatro. **Revista Contraluz**. N° 2. p 18 - 22, mar. 2011.

BAJTÍN, M. **Problemas de la poética de Dostoievski**. 2. ed. México D.F.: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2003.

BARBA, E. **Más allá de las islas flotantes**. Buenos Aires: Firpo, 1987.

_____. **La canoa de papel: Tratado de antropología teatral**. Buenos Aires: Catálogos, 2009.

_____; SAVARESE, N. **Anatomía del actor. Un Diccionario de Antropología Teatral**. México D. F.: Gaceta, 1988.

BAUMAN, Z. **Modernidade e holocausto**. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Comunidad**. En busca de seguridad en un mundo hostil. Editorial Siglo XXI. Madrid: 2003

_____. **Vidas desperdiciadas**. La modernidad y sus parias Buenos Aires: Paidós, 2005.

BENJAMIN, W. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In: _____. **Discursos interrumpidos I**. Buenos Aires: Taurus, 1989.

BORDIEU, P. **¿Qué significa hablar? Economía de los intereses lingüísticos**. Buenos Aires: Editorial Akai, 2014.

_____. **O poder simbólico**. In Bethencourt F.; Ramada Curto D (Coord.) **Coleção Memoria e Sociedade**, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRECHT, B. **Breviario de estética teatral**. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963.

_____. **Diario de trabajo**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1982.

BROOK, P. **Provocaciones**. 40 años de exploración en el teatro. Buenos Aires: Fausto, 1992.

_____. **El espacio vacío**. México DF: Octaedro, 2003.

CARLSON, M. **Performance. Uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Humanitas, 2010.

CARRERI, R. **Rastros**. Treinamento e História de uma Atriz do Odin Teatret: *São Paulo: Perspectiva*, 2011.

CATANI, A. M. **Pensando a sociología reflexiva de Bourdieu**. Campinas SP: Mercado de Letras, 2013.

CEBALLOS, E. **Principios de dirección escénica**. México DF: Colescenología, 1992.

_____. (Edit.) **Meyerhold. El actor sobre la escena**. Diccionario de Práctica Teatral. México DF: Grupo editorial Gaceta México, 1986.

CLARÍN. El atleta como espejo del mundo. **Diario Clarín**. Sección Deporte y sociedad. Buenos Aires, 15 abril 2006. Disponible em: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2006/04/15/u-01176254.htm>. Acceso el 20 de mayo de 2014.

COHEN, R. **Peroformance como linguagem**. Criação de um Tempo- Espaço de Experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COSTA, C. **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Anna Blume, 2008.

CRAIG, G. **El arte del teatro**. México DF: Colescenología, 1988.

CROYDEN, M. **El teatro experimental contemporáneo**. Buenos Aires: Las paralelas, 1977.

DE MARINIS, M. **El Nuevo Teatro**. (1947 – 1970). Buenos Aires: Paidós, 1988.

_____. **Comprender el teatro**. Lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires: Galerna, 1997.

_____. **En busca del actor y del espectador**. Comprender el Teatro II. Buenos Aires: Galerna, 2005.

DE SOUSA SANTOS, B. **Descolonizar el saber: Reinventar el poder**. Montevideo: Trilce, 2010.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. 3ed. Traducción MARQUES NISSA DA SILVA, M. B. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DIDEROT, D. **La paradoja del comediante**. Buenos Aires: Leviatán, 1994.

DIP, N; SANTOS PEREIRA A.; GIMMLER NETTO M.A Experiência, Convívio e Conhecimento no Teatro de Grupo In: MORAES DE OLIVEIRA A. **Teatro de Grupo: debates sobre poéticas, estéticas e políticas**. 2015. Pelotas RS.p.33-58

DUPRET, M. A.; SANCHEZ PARGA, J. **Teorías críticas del sujeto. De Freud y Lacán a Foucault, Touraine y Levi- Strauss**. Quito: Editorial de la Universidad Politécnica Salesiana, 2013.

FAUCAULT, M. **La hermenéutica del sujeto: Curso en el Collège de France: 1981 -1982**. 1 ed. 5ª reimp. Buenos Aires: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2014.

_____. ALVAREZ YAGUEZ, J. (Ed.) **La ética del pensamiento. Para una crítica de lo que somos**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

FERAL, J. **Teatro teoría y práctica más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Galerna, 2004.

_____. **Alem dos limites: Teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERRACINI, R. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FINTER, H. **El espacio subjetivo**. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2006.

FLASZEN L. **Grotowski e companhia. Origens e Legado**. São Paulo: É Realizações, 2015.

_____; L. POLLASTRELLI C.(Org.) **O teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FO, D. **Manual mínimo do ator**. RAME F. (Org.) 3 ed. São Paulo: Senac, 2004.

FONTANA, F. S. **O teatro do estudante do Brasil de Pascoal Carlo Magno**. Río de Janeiro: Funarte, 2016.

FREUD, Sigmund. **El malestar en le cultura**. 1929 [1930] Disponible en: <http://www.dfpd.edu.uy/ifd/rocha/m_apoyo/2/sig_freud_el_malestar_cult.pdf> acceso: 15 abr. 2015.

GOMES, Ana María R. Experiência, performance e práticas de aprendizagem: temas para pensar o lazer de forma não fragmentada. **Revista Licere**. Belo Horizonte, v. 13, n. 2, jun. 2010. p. 1-26 Disponible en: <https://seer.ufmg.br/index.php/licere/article/download/546/4380> Acceso el 12 jun. 2015.

GOMEZ, M. **El concepto de Personaje Teatral y sus variables**. In: Cuadernos de Picadero N° 24. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2012.

GROTOWSKI, J. **Hacia un teatro pobre**. 2ed. México DF: Siglo XXI Editores, 2016.

_____, J.; BROOK, P. **Avec**. Brasilia: Dulcina, 2001.

GUINSBURG, J. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo Perspectiva, 1985.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 11. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

HEWITT, P. G. **Física conceptual**. 3 ed. México DF: Editora Addison Wesley Longman, 1999.

INNES, C. **El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia**. México DF: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1992.

JAMESON, F. **O método Brecht**. Petrópolis R.J.: Editora Vozes. 1999.

LARROSA, J. **Tremores**. Escritos sobre a experiencia. Belo Horizonte: Autêntica, 2014

MARIAL, J. **El teatro Independiente**. Buenos Aires: Alpe, 1955.

MEYERHOLD, V. **Textos teóricos. Meyerhold**. Volumen 2. Traducción de FERNANDEZ J. Madrid: Editorial Alberto Corazón, 1972.

NEMETH, O. 20 años, al contrario que el tango, es un montón de tiempo. **Revista Contraluz**. N° 2. P 41-47, mar 2011.

OATES, J. C. **Del boxeo**. Buenos Aires: Prisa Ediciones, 2014.

OBARRIO, E. **Teatro Fray Mocho 1950 – 1962: Historia de una quimera emprendida**. Buenos Aires: Editorial del Instituto Nacional del Teatro, 1998.

PLATÓN. La apología de Socrates. In: DE AZCÁRATE, P. (Ed.). **Obras completas: la apología de Sócrates**. Madrid, 1871. Disponible en <http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf01043.pdf> > Acceso 5 de feb. 2017

_____. El primer Alcibíades. In: DE AZCÁRATE, P. (Ed.). **Obras completas: la apología de Sócrates.** Madrid, 1871. Disponible en <<http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf01111.pdf> > Acceso 15 de feb. 2017.

PORTICH, A. **A arte do ator entre os séculos XVI e XVII.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

RASMUSSEN, I. N. **O cavalo cego. Diálogo com Eugenio Barba e outros escritos**". São Paulo: Editora É Realizações, 2016.

REVISTA MASCARA. **Living Theatre. Del teatro viviente al anarquismo performativo,** México D. F.: Editorial Gaceta, 1991, año 2 n. 6.

REVISTA MASCARA **Grotowski,** México D. F.: Editorial Gaceta, Oct. 1992 / Ene, 1993. Año 3 n. 11-12

REVISTA MASCAR **Ciezlak,** México D. F.: Editorial Gaceta, 1994, Año 4 n. 16.

REVISTA MASCARA **Odin Teatret,** México D. F.: Editorial Gaceta, oct. 1994 / oct. 1995, año 4 n. 19-20.

RICHARDS, T. **Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas.** Barcelona: Alba, 2015.

ROCA, C. **Las leyes del Teatro Independiente, 2004 – 2015.** Reconocimiento voluntad y gestión. Buenos Aires: EUDEBA, 2016.

ROMANO, L. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSENSFELD, A. **O Teatro Épico.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROUBINE, J.J. **A arte do ator.** Río de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1995.

_____. **Teorías do Teatro.** Río de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2003.

RÜDIGER, F. **Martín Heidegger e a questão da técnica:** Prospectos acerca do futuro do Homen. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006

RUFFINI, F. Precisione e corpo –mente: Sul valore del teatro. **Revista Teatro e Storia.** v. 15, 1993. Disponível em:

http://www.teatroestoria.it/indici.php?id_volume=78. Acceso el 20 de noviembre de 2017.

_____. **Teatro e boxe. L' "atleta del cuore" nella scena del novecento**. Bologna: Società editrice il mulino, 1996.

RYNGAERT J. P. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martín Fontes, 1998.

SANCHEZ J. A. **El teatro en el campo expandido**. Disponible en la web en <https://www.macba.cat/uploads/20140204/QP_16_Sanchez.pdf>. Cuadernos portátiles. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Año 2007

SAVARESSE, N. (Sel. y notas) **El teatro más allá del mar**. Estudios Occidentales sobre el Teatro Oriental. México DF: Editorial Gaceta, 1992.

SAVATER, F. **El valor de elegir**. Barcelona: Ariel, 2004.

SCHECHNER, R. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. In **Cadernos de campo**. São Paulo, n. 20, p. 1-360, 2011. Disponível en: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/36807/39529>. Acceso el 04 de marzo de 2018.

SCHINO, M. **Alquimistas do palco**. Os laboratorios teatrais na Europa. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCOTTI HIRSON, R. **Tal qual apanhei do pé**. São Paulo: Hucitec, 2006.

SLOWIAK, J.; CUESTA, J. Traducción de BARROS J. **Jerzy Grotowski**. São Paulo: É Realizações Editora, 2013

STAROSTA, D. **Sobre el boxeo**. 1 nov. 2009. Disponível em: <http://diegostarosta.blogspot.cz/2009/11/sobre-el-boxeo.html>

SYDOW QUILICI, C. **O Ator- Performer e as Poéticas da Transformação de si**. São Paulo: Editora Anna Blume, 2015.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas américas**. Traducción LOURENÇO DE LIMA REIS, E. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TOSSI, M. **Poéticas y Formaciones Teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán 1954 – 1976**. Buenos Aires: Dunken, 2011.

TODOROV, T. **El espíritu de la Ilustración**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014.

TRIBULO, J. **Stanislavski – Strasberg: Mi experiencia de actor con la emoción en escena**. Buenos Aires: Atuel, 2006.

_____. **Tucumán (1959 – 1976)** In: PELLETTIERI, O. (Comp.) **Historia del Teatro Argentino en las provincias**. Compilación de Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna; Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2007, v. 2. p. 525 -569.

VAJTANGOV, E. **Teoría y Práctica Teatral**. Madrid: Imprenta de la Comuna de Madrid. Madrid, 1997.

VALENZUELA, J. L. **Las piedras Jugosas**. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2004.

VEIGA, G. **Ritual, risco e arte circense: O homen em situações limite**. Brasilia: Editora Universidade de Brasilia, 2008.

VILLIERS, A. **El arte del comediante**. Buenos Aires: Eudeba, 1972.

VIRILIO, P. **O espaço crítico**. Río de Janeiro: Editora 34, 1993.

WACQWANT, L. **Entre las cuerdas, cuadernos de un aprendiz de boxeador**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

_____. La lógica social del boxeo en el Chicago Negro: Hacia una lógica social del boxeo. **Revista Educación Física y Ciencia**, La Plata, v. 9., 2007 911 - 60. Disponible en: <http://www.efyc.fahce.unlp.edu.ar/article/view/EFyCv09a02/pdf>

_____. El cuerpo, el gueto y el Estado penal. **Revista apuntes de investigación / Oficios y prácticas**. Traducción: Paula Miguel. Traducido de: Susana Durão (2008) "O corpo, o gueto e o Estado penal". *Etnográfica*. Vol.12, No 2, Lisboa. (Traducido de la versión preliminar en francés). Disponible en Internet en: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4509277.pd2007>>. Nº 16/17 p.113-145.