

## DECONSTRUYENDO ASPECTOS DEL MITO DE GALINA TOLMACHEVA Y EL TEATRO INDEPENDIENTE EN MENDOZA A MEDIADOS DEL SIGLO XX: VOCES Y SILENCIOS FEMENINOS EN EL DISCURSO TEATRAL DE LA ÉPOCA Y SU CONTINUIDAD EN NUESTROS DÍAS

*Deconstructing aspects of Galina Tolmacheva's myth and  
the Independent Theater in Mendoza in the mid-twentieth  
century: women's voices and silences in the theatrical  
epochal discourse and its continuity in our days*

**Marina SARALE**

INCIHUSA- CONICET  
marina.sarale@gmail.com

**Ariana Lucía GÓMEZ**

FAD- UNCuyo  
arianagomez@yahoo.com.ar

### **Resumen:**

Entre 1930 y 1960 se produce la afirmación y profesionalización de la actividad teatral en Mendoza. Esto sucede, entre otras cosas, por el surgimiento del Teatro Independiente, la Fiesta de la Vendimia y la fundación de la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional de Cuyo en 1949, cuya matriz de formación se basa en la ética de Konstantin Stanislavski (Rusia, 1863-1938) divulgada por Galina Tolmacheva. Intentaremos advertir las voces y los silencios femeninos en el discurso teatral de la época dentro de las singularidades que se producen en la etapa, en la relación Teatro Independiente / Escuela Superior de Teatro.

**Palabras clave:** GÉNERO- ÉTICA- TEATRO INDEPENDIENTE- UNIVERSIDAD- STANISLAVSKI

**Abstract:**

Between 1930 and 1960 the theatrical activity that takes place in Mendoza results in its affirmation and professionalization. This is due, among other things, to the rise of the Independent Theater, the Harvest Festival celebration and the founding of the Drama School in 1949, that will depend on the National University of Cuyo; its training matrix is based on the notion of ethics by Konstantin Stanislavski (Russia 1863-1938), published in Mendoza by Galina Tolmacheva. We will try to pinpoint the feminine voices and silences in the theatrical discourse of the time within the singularities that take place in that epochal moment, as well as in relation to Independent Theater / Superior School of Theater.

**Keywords:** GENDER- ETHICS- INDEPENDENT THEATRE- UNIVERSITY- STANISLAVSKI

El único remedio que puede curarlo [al teatro],  
es el indicado por Stanislavski:  
la implantación y la aplicación de los principios éticos  
en la vida interior del templo de Talía.  
Tolmacheva

En la historia del teatro mendocino las mujeres han ocupado lugares centrales como directoras, actrices, dramaturgas, gestoras culturales, académicas, docentes y periodistas especializadas. Entre muchas, podemos mencionar a Eloisa Cañizares, Clara Giol Bressan, Josefina Otero, Elcira Lena, Luisa Gámez, Elvira Maure, Edith Nana Berra, Ángela Ternavasio y, sobre ellas –por supuesto–, la rutilante figura de Galina Tolmacheva. Sin embargo, esta nómina no trae por sí sola un claro discurso femenino. No tememos exagerar si decimos que hoy, año 2019 del siglo XXI, perviven silencios profundos de voces y discursos femeninos detrás de un poderoso patriarcado que coloca en segundo término estos nombres como una mera cuantificación detrás de la gran figura mítica de Tolmacheva y de la mistificación del relato sobre el Teatro Independiente.

Para ello repasaremos el mito de Galina Tolmacheva como fundadora de una etapa pedagógica del teatro local que perdura hasta nuestros días y su relación con el sistema de Teatro Independiente en su inserción local. Mujer decidida y fuera de los cánones de su época, la pedagoga ucraniana, lejos de tornarse un referente en su género, tuvo que masculinizarse para sobrevivir en un mundo de hombres y de este modo ejercer lugares de poder: ser docente y directora teatral dentro de la Universidad de Cuyo en la primera mitad de la década de 1950.

Pensar en la noción de mito implica una serie de configuraciones en torno a algo o a alguien extraordinarios que con el paso del tiempo cobra cierto sentido de verdad o verosimilitud o, como define la RAE, una “narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico”. Nos interesa especialmente la noción que enseñaba José Navarrete<sup>1</sup> en sus clases sobre la historia del teatro, cuando atribuía como características constitutivas del mito el carácter arquetípico y paradigmático. Para nosotras, deconstruir la figura (mítica) de Tolmacheva significa dar lugar a otras formas de lo femenino que el mito deja ocultas y reubicar su figura como mujer, con contradicciones, humana. Desandar el mito implica enfrentarse a una serie de supuestos respecto de las actividades y saberes desarrollados por Tolmacheva en el país, especialmente desde su llegada a Mendoza en 1949. Suele decirse que siempre necesitamos un mito, que toda historia se funda en un mito. En este caso, se trata de Galina Tolmacheva, la discípula de Stanislavski, la maestra de más de una generación de actores, la que inicia y funda, con una pedagogía centrada en la ética stanislavskiana, una etapa en la historia del teatro mendocino contemporáneo<sup>2</sup>. Aquí surgen los interrogantes: ¿Fue Galina Tolmacheva discípula de Stanislavski? ¿En qué medida transmitió sus saberes como maestra? ¿Qué implicancias tiene sobrellevar este rótulo? ¿Cuándo se cristaliza

---

<sup>1</sup> Ex Profesor de la Facultad de Artes y Diseño en las cátedras Historia del Teatro y la Cultura Universales I e Historia del Teatro y la Cultura Argentinos II.

<sup>2</sup> Entre 1930 y 1960 se produce la afirmación y profesionalización de la actividad teatral en Mendoza. Esto sucede, entre otras cosas, por el surgimiento del Teatro Independiente, la Fiesta de la Vendimia y la fundación de la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional de Cuyo en 1949 (Navarrete, 2007).

esta idea sobre su figura? ¿Hasta qué punto es necesario para la joven tradición teatral mendocina la consagración de este mito que podríamos llamar fundacional? ¿Cómo es que el Teatro Independiente se apropia de este mito?

De acuerdo a las fuentes consultadas, los autores coinciden en que Galina Tolmacheva llegó a la Argentina en 1925 luego de exiliarse de Rusia tras la Revolución bolchevique a la cual resistió formando parte del Ejército Blanco (Wolf, 2009; Solari, 2012; Cortese, 1998) y, si bien tuvo relación con Stanislavski, advertimos, de acuerdo con su propio testimonio (Cortese, 1998), que su formación estuvo mayormente vinculada a la figura de quien fuera su marido Fiodor Komisarjevsky, al cual dedica un capítulo en su libro *Creadores del teatro moderno* (1992).

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

Esto pone en cuestión la idea cristalizada de una Tolmacheva “discípula de Stanislavski”. Tal cual lo indica Carla Solari, “Tolmacheva se apoyó en Stanislavski en cuanto al manejo ético, uno de los pocos aspectos en que acordaba con el maestro ruso; pero para desarrollar su idea de Teatro de Arte se basó en Fiodor Komisarjevsky y su Teatro de Síntesis” (2012: 24). Por lo tanto, los principios que guían las enseñanzas de Tolmacheva hay que buscarlos en la teoría de quien fuera su marido y director del teatro Tranvía, donde ella ocupó el lugar de primera actriz y docente.

Me considero un realista, pero si por místico se entiende un hombre que cree en la vida espiritual y en Dios, entonces soy un místico, no creo en el teatro estético ni en el arte por el arte (...) El teatro debe expresar las ideas en formas emocionales y este teatro debe educar al público en lugar de descender a sus gustos y sus bajos instintos, convirtiendo al espectáculo en un lugar de agradable digestión (...) o muestra de vulgaridades. El teatro no puede tener el lucro como finalidad, el teatro es la vida artísticamente enriquecida y

generalizada ideológicamente. Muestra la vida y los seres en un marco real o fantástico pero siempre bajo la égida de lo eterno. (Komisarjevsky citado por Tolmacheva, 1992: 292)

Respecto a la ética, hay que dirigir la atención a *Ética y creación del actor* (1953), libro de Tolmacheva en el que reconocemos una suerte de manual de convivencia donde la autora retoma los escritos de Stanislavski y a partir de algunas citas desarrolla su propia visión ética para el teatro, profundizando los postulados del pedagogo ruso. En ella destaca como valores la concentración y el buen clima - el *Estado escénico* (24)-, la disciplina, la noble competencia, la ética sobre sí mismo (especialmente de los maestros y directores), la vida privada separada de la actuación, la importancia de los ensayos, la lucha contra la falsa bohemia, para “llevar al mundo un mensaje de Belleza y Espiritualidad (...) velar por la pureza del templo” (50). Particulariza sobre el rol del buen maestro o jefe de grupo como figura central que debe transmitir confianza a los alumnos, ponerse en el lugar de ellos “para liberar su alma”, ser un modelo ético que se evidencie en actos mínimos tales como la puntualidad, la pulcritud, la memorización de la letra y el trabajo en casa, el cuidado del vestuario y la utilería, entre otros, los cuales se alzan como un código moral donde la severidad y la disciplina son garantía de calidad artística. Afuera queda todo aquel que incumpla o falle en este modelo de práctica teatral: hay que combatir todo lo que no se ajusta a estos principios, “a los intrigantes, a los envidiosos, expulsarlos sin piedad del teatro” (41).

Otro aspecto a señalar es la crítica a los productores que no comprenden las necesidades y tiempos de los artistas y operan con lógicas comerciales que afectan las buenas obras: en ellos prima la producción a la creación, en oposición a la idea de “Servidores del Arte” (1953:118). Por último, una de las bases fundamentales que surgen de esta ética tiene que ver con que la mención al Teatro artístico de Moscú:

es un caso único en la historia de nuestro arte, el que no se explica, claro está, sólo por el talento de sus directores y de sus actores y menos aún por su infalibilidad de sus principios artísticos (de los que a menudo se apartaban sus mismos alumnos), sino precisamente por ese cemento ético con que Stanislavski y Dánchenko amalgamaban a sus alumnos y actores (1953: 15 ,16)

Y continúa:

mientras que la mayoría de los elencos teatrales terminan desintegrándose aun en las épocas de mayor éxito carcomidos interiormente por la envidia, las intrigas, los chismes, las vanidades, el teatro artístico de Moscú y sus filiales espirituales supieron contrarrestar las crisis más duras (1953: 16).

Si bien Galina impactó como una intelectual y traductora, la dimensión del ingreso de Stanislavski al teatro de Mendoza fue más simbólica que práctica. Ella técnicamente siguió a su marido y no a Stanislavski. La introducción efectiva de este creador ruso llegó a América por dos vías: Strasberg que difundió el *método* en Estados Unidos y Heddy Crilla (1958, en Teatro Independiente La máscara) que lo hizo a su modo con el método de las acciones físicas en Argentina. En Mendoza los métodos de actuación de Stanislavski llegaron a finales de los años '80 de la mano del Profesor de Actuación Luis Sampedro y de algunos discípulos de Raúl Serrano. Sin embargo, desde una perspectiva conservadora para Mendoza y su Universidad, Stanislavski se asocia principalmente a la figura de Tolmacheva por considerarla pionera en divulgar los saberes de este pedagogo, por eso hablamos de mito.

Otro aspecto del mismo es, como lo da a entender Humberto Crimi (1957), que *todos* somos discípulos de Tolmacheva aunque no hayamos tomado ninguna clase con ella. En efecto, encontramos en los documentos consultados que su tarea de formación se limitó a la dirección del Elenco Experimental de Teatro de Cuyo, del cual participaron los primeros egresados de la Escuela hasta 1955, año en que se mudó a Mar del Plata, por diferencias con las autoridades de la Universidad.

El Teatro Independiente, por su parte, reprodujo férreamente en su discurso estos principios: a mayor moral, mayor valor artístico; lo cual supuso y supone la continuidad de prácticas discriminatorias o de segregación ante quienes no pueden adecuarse a este modelo o ante quienes eligen desarrollar prácticas diversas y recorridos alternativos. El mismo surge en Buenos Aires a partir de la fundación del Teatro del Pueblo en 1930, impulsado por Leónidas Barletta. No obstante, este concepto ya estaba circulando en el campo cultural y teatral desde algunos años antes (Perales, 1989). Este sistema se funda en los

ideales del socialismo asociados a la izquierda en la Argentina, al cual adherían sus fundadores, especialmente Barletta. Esto traerá como consecuencia en el desarrollo de la actividad toda una serie de valores en las formas de organización, ética de comportamiento e ideales al servicio de la creación y contra la mercantilización, para preservar el arte de su explotación comercial. Es importante aclarar que este es el gran aporte que hace el Teatro Independiente y no, como algunos consideran, la reivindicación del artista trabajador, no al menos en ese momento.

En Mendoza, lo independiente se configura con algunas variantes respecto de Buenos Aires. Este se desarrolla a la par del sistema universitario, es decir, son las mismas personas las que participan de la universidad y del ámbito independiente y por ello se constituye de manera singular en tanto que, al menos como se presenta en la Historia del Teatro en las Provincias (Pelletieri, 2007), aparece despolitizada, poniendo en relieve el arte por el arte, sobre lo ideológico. De todas maneras, se puede entender que lo que se produce en el marco del arte por el arte es una ética que combina los lineamientos modernistas de Tolmacheva al mismo tiempo que los del Teatro Independiente. Análogamente, así como a todo teatro que está fuera del sistema universitario se lo engloba en lo independiente, a todo lo ruso se lo asimila a Stanislavski (Navarrete, 1984). Tanto el Teatro Independiente como la figura de Galina Tolmacheva, es decir, la Universidad, se inscribieron en la tradición del maestro / discípulo en tanto la pedagogía de las Artes canonizó esta relación. Ténganse presentes las icónicas tensiones en las figuras del maestro de música, de canto, de violín, de danza que instauraban un vínculo desigual que propiciaba la sumisión, admiración, devoción, fidelidad del discípulo y a su vez autorizaba al maestro a prácticas autoritarias y descalificadoras.

La Academia se jactaba especialmente de la rigurosidad y exigencia de sus maestros, las cuales garantizarían la calidad de la enseñanza. La Universidad Nacional de Cuyo y sus escuelas superiores de Artes, en particular la Escuela Superior de Arte Escénico y su elenco, dirigidos por Galina Tolmacheva, forman parte de esta cuestión que es necesaria considerar para develar el ocultamiento de las voces femeninas, entre otras ausencias, porque adecuarse a este modelo

implicaba renunciar a muchas cosas, entre ellas, por ejemplo, a la maternidad u otras formas de vida alternativas. Alberto Ure relata un encuentro con esta pedagoga y reflexiona lo siguiente:

[Galina Tolmacheva] Trajo a Cuyo los oídos que habían oído a Stanislavski, los ojos que lo vieron, aunque sea para desilusionar a quienes tratan de imaginarse qué es lo que necesitan. Muy cerca de donde está ahora ella, en San Francisco del Monte, en San Juan, fray Justo Santa María de Oro le enseñaba a bailar el cielito a un sobrino cabezón llamado Domingo Faustino Sarmiento. Esta referencia podría pasar por una obsesión personal: la vida de Sarmiento como modelo dramático argentino. Pero quizá Galina Tolmacheva tenga que ver con lo que fuera una obsesión personal de Sarmiento: la importación de maestros como modelos de civilización (Ure, 2012: 90).

Es decir, un modelo de civilización implantado, una ética que surge en la Rusia de finales del XIX y comienzos del XX en una tradición teatral consumada, que evidentemente requería de un orden en el trabajo de creación escénica a la luz del positivismo, el avance de la ciencia y el nacimiento de nuevas disciplinas como la psicología y la antropología. Este contexto motivó a Stanislavski a desarrollar su ética entre el viejo mundo de los zares y la insurgencia que llevaría a la Revolución bolchevique.

No obstante, la situación en Mendoza era diferente: sin una tradición teatral profesional y con grupos filodramáticos que estaban vinculados a organizaciones barriales o sociedades de fomento y compañías teatrales de paso. Por su parte, el Teatro Independiente también se construyó como un discurso en base al reconocimiento del maestro como figura nuclear que suponía un modelo ético cuyos saberes y prácticas debían ser imitados; además, hubo rápidamente admiración por extranjerías teatrales que también fueron modélicas (véase, por ejemplo, la relación de Barletta con Romain Rolland). Por lo tanto, esto funcionaba contradictoriamente al ideario socialista, es decir, intramuros los directores de los grupos eran reconocidos como maestros y reproducían las mismas prácticas que aquel maestro ruso que fue Galina Tolmacheva. Tal como lo afirma Cortese, “ella no era una profesora, era “un maestro” (1998: 50). Esta relación era tan poderosa que eludía el género, era un discurso cerrado y es esa



pervivencia la que nos preocupa y ocupa en la actualidad, porque no ha sido revisada ni mucho menos cuestionada por los miembros de su propia comunidad. Esto nos permite ver las contradicciones de un discurso liberador en lo social pero sin perspectiva de género o mirada sobre el problema de la sumisión de las mujeres detrás de un paradigma elitista europeo y canónico. Como ejemplo valga el apoderamiento del existencialismo sartreano en el teatro mendocino de los '60 y, como contrapartida, la casi nula apropiación y divulgación de los trabajos de Simone de Beauvoir, entre ellos *El segundo sexo*.

Luego de este recorrido podemos ver que en esta moral de trabajo teatral coinciden históricamente tanto la Academia como la plataforma del Teatro Independiente en Mendoza. Recién en los últimos años comenzamos a desclasificar los archivos secretos de la misoginia, el sexismo, la primacía del discurso del varón, siempre solapados con la nostalgia del Teatro Independiente que alimenta el mito Tolmacheva y lo mantiene vigente. Todavía en el presente los nombres de mujeres asociados al teatro (directoras, dramaturgas, actrices, productoras, gestoras, críticas, investigadoras) continúan relatados como en aquellos tiempos, sometidos a un modelo machista que mantiene vigente la devoción al maestro. ¿Por qué aún lo validamos? ¿Qué debemos resignificar para producir un cambio y reposicionar el lugar de la mujer y de lo femenino? ¿Cómo disponer los cuerpos para que otras voces emerjan y sea posible cuestionar efectivamente los discursos sexistas naturalizados que enmascaran la ausencia de temas femeninos, de miradas femeninas, de problemáticas femeninas, estéticas femeninas? Es posible repensar la figura de Tolmacheva por fuera del mito, y recuperar lo que ella hizo por fuera del canon, siendo progresista a su modo. Recortar la figura de Galina en el desagregado de su aporte y legado, lejos de achicarla, la humaniza y a la vez da lugar al reconocimiento de otras voces femeninas que resultaron silenciadas pero sabemos que están allí. Seguiremos desclasificando archivos para poder oírlas y hacerlas oír.

#### Bibliografía

CRIMI, Humberto (1957). *Letra y Espíritu. Breve historia del teatro mendocino 2*. Mendoza: Dirección Provincial de Cultura.

- CORTESE, Nina (1998). *Galina Tolmacheva o el teatro transfigurado*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- NAVARRETE, José (1984). "El teatro mendocino en el período 1960- 1984". En: Actas Primeras jornadas de investigación teatral en la Argentina: Bs. As. 11 al 14 de octubre de 1984 ACITA (p. 265-283) Buenos Aires: Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina.
- NAVARRETE, José (2007). "Mendoza (1939-1960)". En: Pelletieri, Osvaldo (Dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias. Volumen II*. Buenos Aires: Galerna (p. 237- 255)
- PERALES, Rosalina (1989) *Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967- 1987)*. Grupo editorial Gaceta Sociedad Anónima. Méjico
- Real Academia Española. (s. f.). Internet [artículo nuevo]. En Diccionario de la lengua española (avance de la 23.a ed.). Recuperado de [http://buscon.rae.es/draelt/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=internet](http://buscon.rae.es/draelt/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=internet).
- SOLARI, Carla (2012) *Stanislavsky en la obra del director, maestro y actor Miguel Guerberof*. Editorial Argus-a. Los Angeles- California - U.S.A Buenos Aires – Argentina
- TOLMACHEVA, Galina (1953). *Ética y creación del actor. Ensayo sobre la "ética" de Stanislavsky*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Creadores del teatro moderno: los grandes directores de los siglos XIX y XX*. Mendoza: Ediunc.
- WOLF, Martín (2009) "Galina Tolmacheva: el actor en el centro del acontecimiento" En Dubatti, Jorge (Coord.) *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue. (p. 325-350)
- Le Siècle Stanislavski Parte 1. Centre Pompidou. Dir. Peter Hercombe. Recuperado el 5 de julio de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=ah-EUEckox0>