

La formación de directores de teatro independiente argentino: aprendizajes en una periferia de tramas eclécticas. El caso de la ciudad de Córdoba

Fwala-lo Marin

*CONICET - UNC, Centro de Investigaciones de la Facultad de
Filosofía y Humanidades 'María Saleme de Burnichón'*

fwalalomin@gmail.com

Palabras clave:

Teatro contemporáneo. Director de teatro. Formación. Democratización de la cultura. Argentina.

Resumen:

Se analizarán aspectos de la formación integral de directores de teatro independiente en Córdoba, Argentina. A partir de los relatos de diez artistas reconocidos sobre sus trayectorias, en primer lugar, se describirán y analizarán los contextos educativos en la formación artística: formal, no formal e informal. En segundo lugar, se conceptualizará la noción de maestro y sus implicancias en el campo teatral independiente. En tercer lugar, se distinguirá aquello que configura a la formación específica en el rol. Luego, se problematizará si el binomio de centro y periferia, como parte de la lógica territorial interna del país, es la única vía de aprendizajes en el quehacer teatral.

The training of independent Argentine theater directors: learnings in an periphery of eclectic plots. The case of the city of Córdoba

Keywords:

Contemporary theatre. Theatre directors. Training. Democratization of culture. Argentina.

Abstract:

It will discuss aspects of theatre directors training on the 'Independent Theatre' in Córdoba, Argentina. Based on interviews with renowned artists about their professional careers, in the first place, it will describe and analyze Arts educational settings: formal, non-formal and informal education. In the second place, it will conceptualize the notion of master and its effects on the independent theatre field. In the third place, it will specify particularities about training on the role. Finally, it will question if the binomial 'center and periphery', which is the internal national logic, is the only way to learn theatre.

En este trabajo nos proponemos abordar la cuestión de la formación de los directores teatrales del medio independiente en la ciudad de Córdoba. La investigación mayor donde se enmarca este escrito centra su atención en comprender el sistema de relaciones que opera en la construcción legítima de la definición de dirección construida en el campo teatral independiente.¹ El objetivo es estudiar de la dirección en el marco del teatro independiente y contemporáneo de Córdoba,² buscando comprender cuál es el concepto con el que se opera en el campo y cómo se construye su definición legítima, mediante los discursos de los directores. Nos preguntamos acerca de los modos de llevar adelante el rol en directores de teatro independiente consagrados de Córdoba, nacidos entre 1975 y 1985, sobre la noción de dirección con la que llevan adelante su rol.

Actualmente, el teatro en Argentina se produce en tres modalidades: teatro oficial, en el seno mismo de instituciones del Estado; teatro comercial o profesional [Fukelman, 2017b] cuyas motivaciones están asociadas al teatro como centralmente actividad lucrativa; y, por último, el teatro independiente, vinculado a la experimentación estética, a la autonomía ideológica y a un espacio de fundación de subjetividades alternativas, muchas veces contrahegemónicas [Dubatti, 2012; Fukelman, 2017a]. Particularmente, en la ciudad de Córdoba, el teatro independiente configura un sector importante de la cultura, por su vivacidad, capacidad de movilización de público y producción prolifera. El trabajo permanente de salas y hacedores sostiene funciones de marzo a diciembre, de jueves a domingo, en unas 40 salas independientes. Nuestro abordaje pondera este tipo de producción y circunscribe el estudio a la comprensión de este mundo del arte.

En esta oportunidad, atenderemos a una de las particularidades del rol de la dirección en relación a los demás roles de la producción teatral

¹ Este trabajo está enmarcado en el desarrollo de una beca interna doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina.

² Es el segundo centro urbano del país, con alrededor de 1.900.000 habitantes. Se la considera una capital teatral con un prolífero teatro véase Marin, 2018.



independiente: su formación. En particular, nos proponemos dar cuenta de las trayectorias de formación de los directores de teatro independiente en la ciudad de Córdoba, como un modo de aproximarnos a las prácticas del teatro independiente argentino. Nos enfocaremos en aspectos de la formación en un sentido amplio. Empezaremos por considerar los contextos de formación en el marco de las prácticas del teatro independiente. En un segundo momento, caracterizaremos la noción de ‘maestro’, la forma y el modo de filiación particular de nuestro campo de estudio. Identificaremos cuáles son las instancias de formación que los mismos directores reconocen como relevantes para la especificidad del rol. Luego, revisaremos la territorialidad de la formación a partir del tópico centro-periferia.

A diferencia de actores o técnicos, los espacios de enseñanza formal de la dirección son escasos o bien inexistentes. En nuestra muestra hemos observado trayectorias de formación híbridas, con recorridos universitarios simultáneos a experiencias en colectivos de realización artística y con el acompañamiento de figuras de referencia que suelen denominar ‘maestros’. Es necesario considerar el modo de filiación de los directores a estos agentes ‘maestros’, que suelen ocupar posiciones de poder al interior de instituciones oficiales como universidades o escuelas de formación y, al mismo tiempo, lideran espacios de consagración del ámbito independiente. En particular, observaremos las trayectorias de algunos directores para comprender los modos en que un director se forma en la ciudad de Córdoba para producir teatro independiente. Nuestra intuición es que la heterogeneidad de espacios, los movimientos entre los contextos y la diversidad de las referencias impiden identificar corrientes, filiaciones estéticas y metodologías reconocibles en el seno del teatro independiente.

Dirección y teatro independiente argentino

En la actualidad el teatro independiente argentino organiza sus modos de producción sobre algunos principios del teatro de arte europeo [Fukelman, 2015]. Las tradiciones latinoamericanas han retomado aspectos



de esos modos teatrales re-creando según sus propios paradigmas esas formas convencionalizadas. Los estudios sobre el teatro de la ciudad de Córdoba (Argentina) ofrecen claves para comprender los rasgos de una tradición singular hecha de los girones de otros territorios y de otras prácticas. En el presente, es posible reconocer los modos de hacer del teatro de arte europeo, aunque dislocados por el cruce con prácticas populares originarias, no del todo identificadas, que en asociación a las contaminaciones de otros teatros latinoamericanos, dan como resultado un mundo del arte singular. Recomendamos revisar los estudios de Adriana Musitano [2017], Graciela Frega [2004] y Mauro Alegret [2017] sobre los antecedentes del teatro en Córdoba.

Específicamente, el rol de la dirección forma parte de los procesos de creación de teatral, cuyo origen se circunscribe al Teatro de Arte en Europa a partir de fines del siglo XIX [Proust, 2012: 96]. La literatura respecto la dirección teatral, que hemos tratado con anterioridad [Marin, 2018], oscila entre concepciones modernas del teatro y posturas contemporáneas. Algunos autores evocan una concepción más clásica, a veces rozando el logocentrismo, que plantea al director como el organizador del sentido global. Otros combinan la comprensión de la puesta en escena como conjunción de lenguajes y de la dirección como ‘medium’ entre la audiencia, el texto escénico y el momento presente [Boenisch, 2015: 21-22]. A partir del diálogo de la bibliografía con nuestro trabajo de campo, podemos afirmar que la dirección interviene de un modo singular (concepción) en la producción de una obra de teatro, generada por un grupo, que se presentará ante un público y que, en virtud de este proceso de creación y del vínculo entre la audiencia y el grupo se constituye una determinada noción de teatro como un acontecimiento «convivial-poético-expectatorial» [Dubatti, 2012: 30].

Lo cierto es que las concepciones con las que los artistas orientan sus prácticas están vinculadas a las tradiciones de las que son herederos, incluyendo aquello de lo que pretenden distanciarse. Nuestro estudio aborda



las formaciones que han atravesado, comprendiendo que los aprendizajes configuran el universo de posibilidades y las libertades bajo restricciones de los hacedores, es decir, el espacio de los posibles [Bourdieu, 1995: 348]. Consideramos que de ese modo, se van construyendo sus disposiciones a imaginar obras teatrales, a ensayarlas, a ponerlas en escena, sus modos de ensayo, sus maneras de valorar aspectos del proceso creativo o de la circulación de la obra por sobre otros, sus concepciones sobre el teatro o la dirección [Marin, 2019a].

Estudio de campo

El estudio de campo se realizó sobre un total de doce directores y directoras reconocidos, referentes en el campo del teatro independiente de la ciudad de Córdoba. La selección se fundamentó en criterios de consagración y edad, quedando integrada por quienes habían recibido más de dos distinciones nacionales, provinciales o municipales en el periodo 2013 - 2016 y habían nacido entre 1975 y 1985. Esta marca etaria circunscribe su formación al periodo democrático en Argentina. Los directores y directoras seleccionadas son: David Piccotto, Marcelo Arbach, Daniela Martín, Martín Gaetán, Rodrigo Cuesta, Luciano Delprato, Eugenia Hadandoniou, María Belén Pistone, María Palacios, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira y Maximiliano Gallo. El marco metodológico propuesto obedece a «una estrategia para hacer que la gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree» [Guber, 2011: 69]. Se realizaron entrevistas etnográficas, ya que consideramos que

es una situación cara a cara donde se encuentran distintas reflexividades pero, también, donde se produce una nueva reflexividad. La entrevista es, entonces, una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participación [Guber, 2011: 70].

El material obtenido es relevante en cuanto genera documento sobre una práctica que se encuentra escasamente registrada, o al menos, a nivel de



las metodologías de creación o trayectorias formativas. Mediante los relatos de los directores hemos tratado de trazar un mapa de las instancias de formación en el campo teatral independiente, especialmente sobre un rol cuya enseñanza sistemática está ausente. Hemos considerado especialmente aquello que en los discursos emerge como un autorreconocimiento: muchos de los directores se pronunciaron activamente enunciando los hitos que reconocen dentro de sus propias trayectorias. Esa operación reflexiva que tiene lugar en la entrevista, donde los directores definen aquello que observan como relevante desde la distancia temporal con eventos del principio de sus carreras. Para nuestro estudio los autorreconocimientos son valiosos, porque señalan las identidades artísticas que actúan como referencia para los directores. Son las tradiciones que reivindican (o desechan) y que, en definitiva, orientan sus prácticas actuales. Si entendemos que los aprendizajes afectan la totalidad de las prácticas del campo, no solo los productos ‘obras’ sino todas aquellas prácticas de la órbita de los procesos de creación y circulación, así como las prácticas de subsistencia de los artistas, entonces trazar ese primer mapa es imperativo.

De las entrevistas, diferenciamos cuatro abordajes de la formación: a) *las instituciones oficiales*, donde relevamos los espacios de formación acreditados que los directores reconocieron como relevantes, *los espacios no formales* y *los espacios informales* donde se reúnen los espacios formativos cuyo marco fuese una institución independiente, un espacio familiar, o una actividad periférica de las instituciones oficiales; b) *las referencias*, como aquellos espacios, colectivos o personas cuyo contacto ha sido significativo, pero que no adquieren la denominación o el estatus de maestro; c) *los maestros*, como las figuras principales; d) *la formación específica sobre la dirección* como aquellos espacios o prácticas a las que vinculan los aspectos más determinantes de su rol y *los espacios laborales actuales*. Este enfoque nos brindó no solo una lectura posible del campo, sino las vinculaciones entre los agentes y su relación con las prácticas cotidianas. Nuestro desafío fue cuantificar los datos para poder distanciar de las personas las



trayectorias de formación, y realizar una sistematización operativa de los relatos personales.

Este relevamiento se basa en las entrevistas a diez de los directores: David Piccotto, Daniela Martín, Martín Gaetán, Rodrigo Cuesta, Eugenia Hadandoniou, María Belén Pistone, María Palacios, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira y Maximiliano Gallo. Presentaremos una serie de gráficos en función de los abordajes que mencionamos, y su correspondiente lectura.

Contextos de formación

Abordaremos la heterogeneidad en las formaciones de los directores situando, en un primer momento, el contexto de aprendizaje [Martín, 2014]. Por ello planteamos a la formación oficial como aquella que se da en el marco de instituciones oficiales, estructurada y conducente a una certificación validada por el Estado. A la formación en el contexto no formal, es decir, la que se ofrece en el marco de colectivos de la sociedad civil. Sin otorgar una certificación validada oficialmente, que brinda una formación estructurada de algún modo. Y por último, a la formación en el contexto informal que puede entenderse como aquella que se da en el marco de interacciones con otras personas, en el marco de actividades cotidianas (familiares, laborales o recreativas), sin estructuración ni certificación, e inclusive pudiendo no ser intencionada.

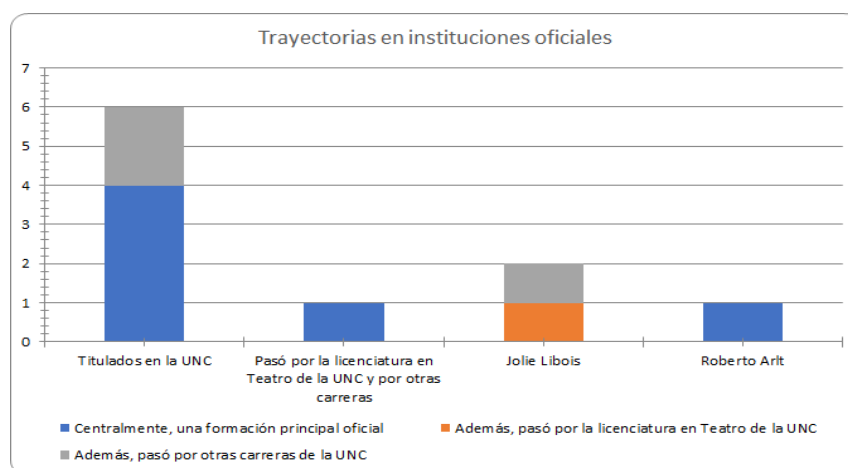
En la ciudad de Córdoba existen tres instituciones oficiales de enseñanza artística estatal: la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), que aloja en la actual Facultad de Artes a los departamentos de Teatro, Artes Visuales, Música y Cine y TV; la Universidad Provincial y su Escuela Superior Integral de Teatro ‘Roberto Arlt’; y el Seminario de Teatro Jolie Libois en el órbita del Teatro Real del Gobierno de la Provincia de Córdoba. Este es el estado actual de dichos espacios de formación. Durante los años en que los directores realizaron sus estudios (entre 1994 y 2005) estos espacios funcionaban con algunas diferencias en sus dependencias institucionales. Por ejemplo, la actual Facultad de Artes de la UNC era la



Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades, que cobró carácter de facultad en el 2012. La Escuela ‘Roberto Arlt’ funcionó como terciario dependiente del Ministerio de Educación hasta 1998, integrando la Universidad Provincial en 2007.

En las presentaciones de los directores, en general, todos mencionaron primordialmente su trayectoria oficial como determinante de su quehacer artístico. En el primer momento de la entrevista, se realizaba una pregunta general sobre la formación, del tipo «Podrías comenzar contándome sobre tu formación». Las respuestas, a veces, iban directamente a la educación formal. Inclusive uno de ellos dice «Bueno, obviamente, bueno, no obviamente, pero digo por mí mismo, la obiedad. Hice la Licenciatura en Teatro» [Marull, comunicación personal, 24 de abril de 2018]. En otros casos, planteaban una aclaración, a lo que se les respondía que nos referíamos a su formación en un sentido amplio, dónde se tocó en todos los casos la trayectoria oficial. 6 de los 10 directores obtuvieron un título de grado como licenciados en teatro de la UNC, donde 2 de ellos también pasaron por otras carreras para complementar su formación; otros 2 completaron la tecnicatura ofrecida por el seminario Jolie Libois, donde uno de ellos también realizó un trayecto por la licenciatura en teatro y el otro por otras carreras de la misma universidad; otro obtuvo el título terciario de profesor en teatro de la Escuela ‘Roberto Arlt’; y otro de ellos tuvo un paso de varios años por la licenciatura en teatro.

Gráfico 1: trayectorias en instituciones oficiales



Nota: Las trayectorias oficiales se concentran en las tres instituciones estatales, predominando la UNC como espacio de paso y de titulación.

Gráfico 2: paso por instituciones oficiales.



Nota: reuniendo a quienes pasaron o se titularon en la licenciatura en teatro, por otras licenciaturas como Comunicación Social y Letras Modernas, el 90% de los directores formaron parte de la UNC.

Sería acertado afirmar que la UNC es un espacio nodal de las trayectorias formativas, considerando que 9 de los 10 directores pasaron por la Universidad Nacional de Córdoba y que reconocen ese paso como determinante en su formación.

En lo respectivo a sus trayectorias por fuera de instituciones educativas oficiales, los directores manifestaron la importancia de espacios diversos dentro de sus trayectorias. En primer lugar, distinguen como espacio relevante en su formación a los 'talleres', que entendemos como educación en el contexto no formal. Cuando los introducen en el relato, plantean que son lugares obligados de formación.

Gráfico 3: Porcentaje de directores que distinguen a los talleres como espacio de formación relevante



Nota: Se observa el reconocimiento de los talleres como relevantes en las trayectorias formativas, donde el 90% puntualizó experiencias en talleres como el otro espacio de formación sobre el que podían hablar.

A partir de la enunciación de su importancia, los ubicamos en un segundo lugar de relevancia dentro de las trayectorias. En base a la observación de las prácticas del campo, conceptualizamos a los ‘talleres’ como espacios de enseñanza centralmente práctica, intensiva o extensiva, con un grupo heterogéneo y reducido de estudiantes, a cargo de un docente que trabaja una cuestión particular. Sea metodológica o de un problema específico de la escena. En general, los docentes plantean un modo de trabajo muy vinculado a su práctica creativa. De esa manera, el taller funciona como laboratorio para el docente y para su propia metodología de trabajo.

Un aspecto relevante que vamos a considerar es el encuadre en que se desarrollan. Pueden funcionar en el marco de una sala de teatro, ofrecidos por el estado o en coproducción entre ambos espacios. Las salas de teatro tienen un funcionamiento ‘independiente’ [Fukelman, 2017], una categoría que responde a un criterio histórico. La definición de su línea estética y política corre por cuenta del colectivo que la gestiona, más allá de sus

vinculaciones con el Estado y con el Mercado, en una tensión que plantea siempre soluciones singulares (y muchas veces antisistémicas) a la escasez de recursos materiales. El objetivo es ‘realizar un teatro de alta calidad estética’, fuera de la lógica de producción que pretende fines de lucro [Fukelman, 2017: 14].

Los trabajadores y trabajadoras del teatro independiente [...] están ejerciendo un trabajo desalienado en el medio de un contexto alienado. Es decir, en una atmósfera donde se estimula el individualismo y se inculca el miedo a la otredad, se arman grupos que se necesitan, se construyen vínculos colectivos, se fomenta el nosotros por sobre el yo, importa el otro. Eso va a contramano del mundo, es la sustancia revolucionaria, la energía contracultural que aporta el teatro independiente en la sociedad capitalista [Fukelman, 2017: 14-15].

Las salas teatrales independientes en la ciudad cuentan con distintos tipos de subvenciones y apoyos por parte del Estado (municipal, provincial y nacional). Los apoyos van de subsidios a la compra de equipamiento técnico (luces, sonido) a comodatos de gradas diseñadas para cada sala (retráctiles y cómodas para los espectadores), o inclusive fondos que permiten su subsistencia (pago de alquileres y servicios). Sin embargo, desde el año 2016 ese respaldo ha mermado considerablemente, aunque la fuerza del sector ha resistido los recortes, logrando en muchos casos detenerlos parcialmente. Es relevante aclarar que las vinculaciones de las salas con el Estado no inciden en los criterios de selección de obras y hacedores que participan de los espacios. Las intrusiones de en los criterios estéticos pasan por otros mecanismos, como las instancias de premiación.³

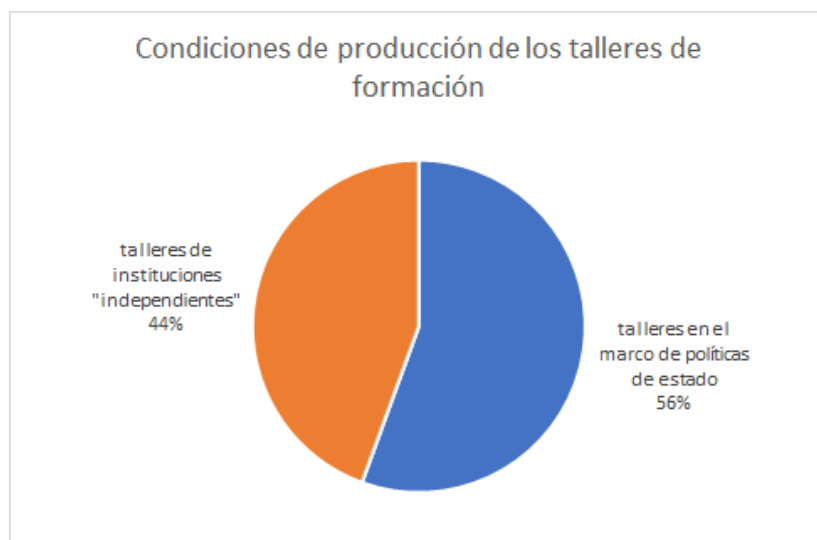
En otro nivel se encuentran los talleres propulsados por el Estado como parte de sus políticas culturales. En algunos casos, dichas formaciones están cogestionadas con espacios independientes. Por Estado y sus instituciones de fomento nos referimos al Instituto Nacional del Teatro (INT), la Municipalidad y el Gobierno de la Provincia. Pudimos encontrar que algunos de los talleres tomados por los directores fueron financiados por

³ Tratamos el tema en «Las premiaciones en dirección de teatro independiente argentino: el reparto de lo sensible y la cuestión de género». Véase Marin, 2019c.



Becas de Formación del INT realizadas en Buenos Aires. Este sería el caso de Eugenia Handandoniou que cursa del taller de Guillermo Cacace en Buenos Aires gracias a la beca de formación del INT. Otro caso sería Belén Pistone, que cursa en la Escuela de Ana María Bobo mediante la misma Beca. En otros casos, habían sido los entes estatales locales quienes financiaron parte de las visitas nacionales o internacionales. Estas visitas ofrecieron talleres tanto en espacios del Estado como en vínculo con otras instituciones del campo teatral o cultural de la ciudad. En otro caso, Vivi Tellas ofreció un taller en el marco del ciclo Hipervínculo. Dicha formación se gestionó vía la asociación del estado municipal mediante el Centro Cultural España Córdoba (que se cogestiona entre la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y la Municipalidad de Córdoba) y la sala teatral Documenta Escénicas en 2006.

Gráfico 4: Porcentaje de talleres gestionados en distintos marcos



Nota: Diferenciamos el marco público del marco independiente.

Así como la Universidad es una institución estructurante de las trayectorias formativas, el Estado, mediante sus instituciones de fomento a la cultura, también lo es. No solo porque distribuye financiamiento para formaciones en la capital federal y subvenciona visitas de maestros

consagrados a Córdoba, sino porque financia a las salas teatrales independientes. Su «habilitación» como instituciones de la cultura se establece en un doble sentido: legal y estético. Esto les permite a las salas gestionar cursos y formaciones validados dentro de las reglas del campo teatral independiente, con afluencia de artistas nóveles que incorporan los cánones del medio. Por todo esto, las políticas culturales que los distintos organismos desarrollan, definen en buena medida las formaciones de los hacedores. A mediano o largo plazo, esto afecta a las prácticas y a las convenciones de todo el teatro independiente. Del mismo modo en que influye en la oferta cultural de la ciudad.

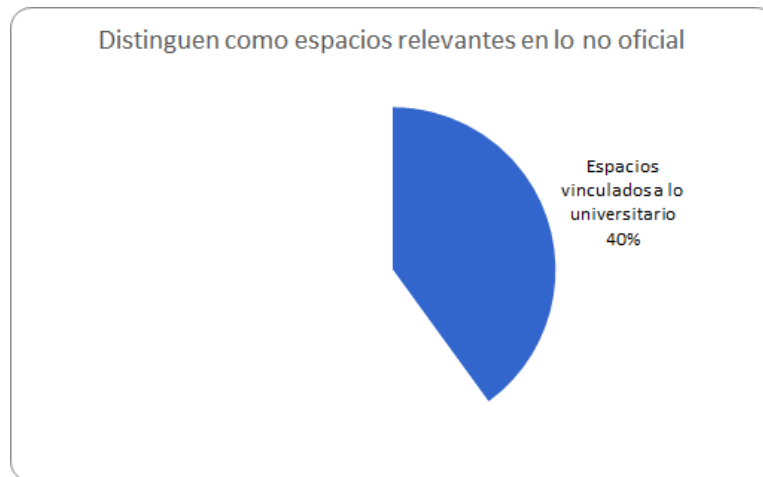
Continuando con el relevamiento sobre los aprendizajes de directores, cuantificamos en los relatos, en primer lugar, a quienes puntualizaron talleres como espacios importantes, definitorios, donde entraron en contacto con un maestro, metodología, práctica, disciplina o técnica que hasta hoy acuñan. De esa cuantificación, luego revisamos los casos en que se especificaban datos del o los talleres con nombre del docente y/o institución. Observamos dos cuestiones, primero que en general, las instancias gestionadas o cogestionadas por el Estado brindan espacio a ‘maestros’ consagrados; segundo, que esas instancias suelen ser gratuitas, a bajo costo o becas, por lo que siempre hay una selección previa de los participantes. Por ello, suponemos que este tipo de talleres adquieren una notoriedad especial y por eso son puntualizados con mayor exactitud en las trayectorias. En los casos en que no se aportaron datos claros sobre el contexto de producción de la instancia formativa, los ubicamos en el marco de los espacios independientes, ya que esa es el marco habitual donde tienen lugar este tipo de encuentros, que son pagos y con maestros locales o maestros foráneos de menor renombre que en las instancias avaladas por el Estado.

Durante las entrevistas surgieron otros espacios o instancias que los directores consideraron relevantes en su formación y que quedan comprendidos en la esfera de la educación informal. Serían parte de esta los



eventos y encuentros con hacedores o especialistas y los aprendizajes en la esfera de la vida privada o familiar. En el primer caso, nos referimos a los eventos vinculados a las instituciones de educación oficial, que centralmente son encuentros con otros, por fuera de un programa educativo. Por ejemplo, congresos académicos, jornadas organizadas por las carreras o foros de debate en el marco de festivales. Consideramos que los festivales son espacios vinculados a lo universitario porque sus organizadores muchas veces son docentes de las instituciones oficiales y los directores participaron de dichos espacios por su carácter de estudiantes en formación o como ayudantes de los eventos invitados por los docentes. Es decir, debido a su pertenencia institucional fue que estuvieron en contacto con los espacios de formación vinculados a festivales y foros.

Gráfico 5: Porcentaje de directores que reconocen instancias de educación informal vinculadas a lo universitario



Nota: De los 10 directores relevados, 4 plantearon como espacios de aprendizaje importantes para su quehacer actual a aquellas instancias informales generadas bajo el impulso de instituciones oficiales.

En el caso de los espacios privados como educación informal, encontramos a 3 de los 10 directores que señalaron que en su fuero familiar recibieron una formación relevante para sus prácticas actuales. En general, asociada a un familiar artista y a juegos teatrales intuitivos. No es un dato

menor que la totalidad de los directores que reconocen el ámbito íntimo como espacio de formación relevante sean mujeres. Creemos que el reconocimiento al mundo «doméstico» [Segato, 2018: 102] como un espacio socialmente relevante es producto de un proceso de deconstrucción y reflexión que atraviesa el colectivo de mujeres feministas.⁴ A diferencia de los varones directores entrevistados, que siempre refirieron a otros varones mayores consagrados públicamente como referentes o maestros.

Los ‘Maestros’

Tomamos esta denominación, naturalizada en el campo teatral independiente de Córdoba, que apareció en las entrevistas de modo reiterado y espontáneo. La historia de la educación remonta la noción de maestro, y la de discípulo, a Santo Tomás de Aquino [Morales, 2005: 607] y según nuestro modo de ver, no deja de ser tributaria a esa tradición religiosa. El planteo de Fernando Bárcena Orbe [2018: 75] asume que el binomio profesor-alumno es diferente al binomio maestro-discípulo, ya que la estética de la cada par plantea relaciones diferentes. El segundo binomio establecería un tipo de relación inspiradora y ejemplificadora de un tipo de relación formativa [Bárcena Orbe, 2018: 75]. Para empezar señala que el maestro «lo puede ser en cualquier esfera de la actividad humana, no solo la estrictamente escolar» [75]. Propondrá que a la relación entre maestros y discípulos como

un encuentro inscrito en un determinado espacio físico e institucional que propicia un lazo físico que deviene también un lazo espiritual. Se trata de una relación elegida (y de filiación) que compone una trama en la que hay lugar tanto para la seducción legítima (incluso erótica, ya veremos en qué sentido) como para la traición declarada: maestros que traicionan a sus discípulos y discípulos que traicionan a sus maestros [Bárcena Orbe, 2018: 78].

Para otros autores las nociones de maestro y discípulo suelen asociarse «con los viejos esquemas del clima rancio y autoritario» [Castro

⁴ Véase Marin, 2019c.



Morales, 1999: 507], tensionando las representaciones de maestros autoritarios en el seno de las universidades con las representaciones de maestros inspiradores que «estimulan a investigar y pensar por cuenta propia» [Rodó, 579].

Para José Bernardo San Juan [2015: 137] la relación debe entenderse según alguien «que enseña competentemente los contenidos, con capacidad de asombro y seducción, y un alumno que asiste a sus clases». Luego puntualiza el rol social del maestro en el contexto formal, donde le corresponde la responsabilidad de transmitir «una forma de vivir en el mundo» y de incitar comportamientos, «desde la admiración del discípulo y muchas veces desde la imitación» [138]. Según esta perspectiva la figura del maestro está más vinculada a la persona que al rol formativo que asume esa persona:

De alguna manera siempre que se transmiten estos «contenidos teóricos» se hace desde la horizontalidad. El maestro no muestra contenidos sino que se muestra a sí mismo, en un desvelarse que siempre es misterioso y que es su propia forma de estar en el mundo. Y el discípulo requiere una apertura que también es un desvelamiento y que, a su vez, transforma al maestro [San Juan, 2015: 139].

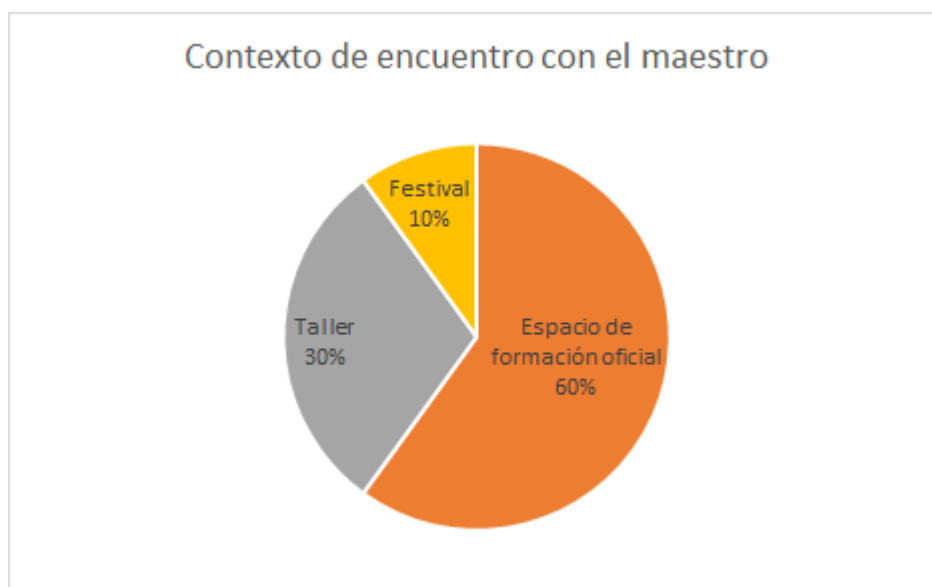
En el quehacer teatral, podemos mencionar numerosos maestros. En general hombres. El dramaturgo Mauricio Kartun, es nombrado y reconocido por el ambiente teatral y la prensa como un ‘maestro’. En una entrevista que brinda a Milena Bracciale Escalada [2014: 179] plantea que Augusto Boal «fue el primer maestro del que tomé estética. De otros maestros tomé conocimiento. Pero fue el primer maestro que tuvo influencia estética directa en mí». Nos interesa de esta entrevista como el ‘maestro Kartun’ como suele ser llamado por académicos y artistas, reconoce en su propia trayectoria a los maestros como influencias y como fuentes de estéticas y de conocimientos.

La noción de maestro es en sí controvertida. En nuestro estudio, aparece en los discursos de los entrevistados de un modo natural, es decir, sin reparos o desnaturalizaciones. Designa aquel docente del cual tomaron



buena parte de sus aprendizajes. Esta denominación diferencia a un o unos docentes por encima de todos los demás formadores que atravesaron su trayectoria. Bajo esta definición cuantificamos su procedencia: de los 27 maestros, 20 estaban radicados en Córdoba y 7 estaban radicados en otras ciudades (mayoritariamente Buenos Aires). Observamos las coincidencias y disidencias entre estos: 22 maestros eran distintas personas, mientras que 2 de ellos se compartían (3 directores reconocían a Jorge Díaz y 2 directores a Rodrigo Cuesta como maestros). Establecimos que el promedio de maestro por director va entre 2 y 3 maestros en su trayectoria (de 2,7 más exactamente). Esto nos permite realizar una lectura del siguiente orden: el tan valorado binomio maestro-discípulo no es exclusivo y cada quien va armando *su propio altar de santos*. Por otro lado, identificamos el espacio de primer contacto con el maestro, diferenciando los contextos formales (60%), los no formales (30%) y los informales, específicamente festivales (10%).

Gráfico 6: Contexto de encuentro con el maestro



Nota: El primer contacto se establece en estos espacios para luego atravesar dichos contextos en una relación que, en general, pierde los límites.

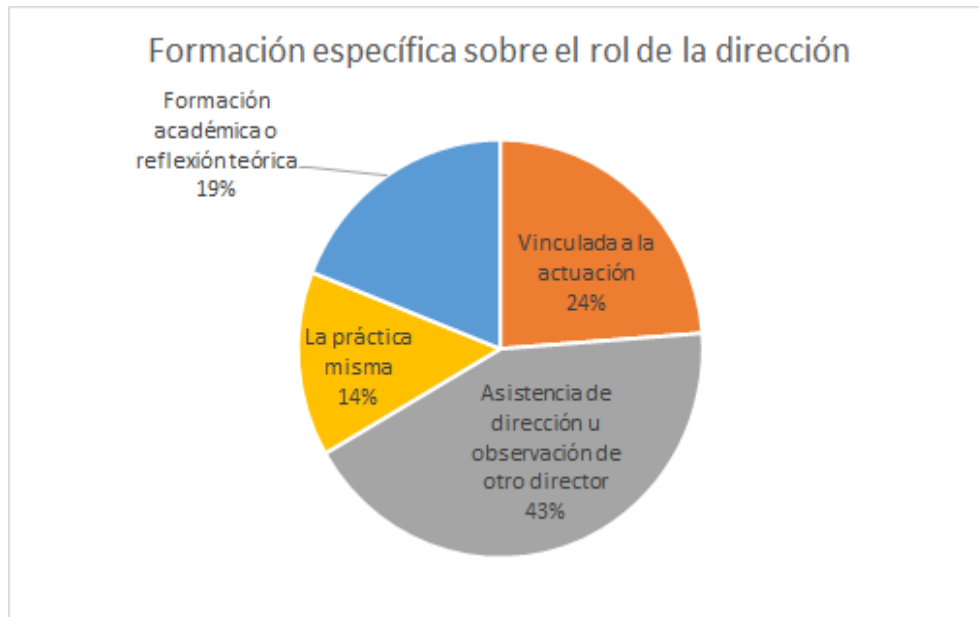
Algo que podemos observar es que en buena parte de los casos, los maestros no quedaron circunscriptos a un contexto en particular: de las clases oficiales se pasó a las no formales, y del taller se pasó a compartir espacios cotidianos (eventos sociales, procesos de creación, compartir la vida en sí). Este movimiento, de la esfera pública a la esfera íntima [Segato, 2018], podría ser característico del binomio maestro-discípulo que se construye en el teatro independiente.

Formación específica de la dirección

La sistematización que hemos realizado hasta aquí se ha ocupado de las trayectorias de formación de los y las directoras de manera general, es decir en su carácter de teatristas o hacedores. Es decir, es un recorrido por aquello que consideraron relevante en términos generales de su identidad artística, ya que ninguno de ellos es exclusivamente director de teatro. Por eso a continuación, plantearemos la cuestión específica de la formación en dirección. Para empezar, relevamos en los relatos aquello que consideraron como fuente de sus aprendizajes para dirigir. Distinguimos cuatro contextos distintos: a) espacios académicos o de reflexión teórica, b) la práctica actoral, c) la práctica directorial, d) la observación a otro director o la realización de asistencias de dirección. De estos cuatro contextos, solo el primero responde a contextos formales de aprendizaje, mientras que los últimos tres a contextos informales, donde el aprender depende de las interacciones y de la capacidad de sistematizar la experiencia, focalizados en la esfera doméstica.



Gráfico 7: Modos de aprendizaje específicos del rol de la dirección



Nota: La cuantificación de este aspecto se realizó asignándole a cada director un total de 1 punto, entonces si señaló 2 modos de aprendizaje, cada modo computaría medio punto. De esta manera se ponderó cada modo entre la totalidad de los directores.

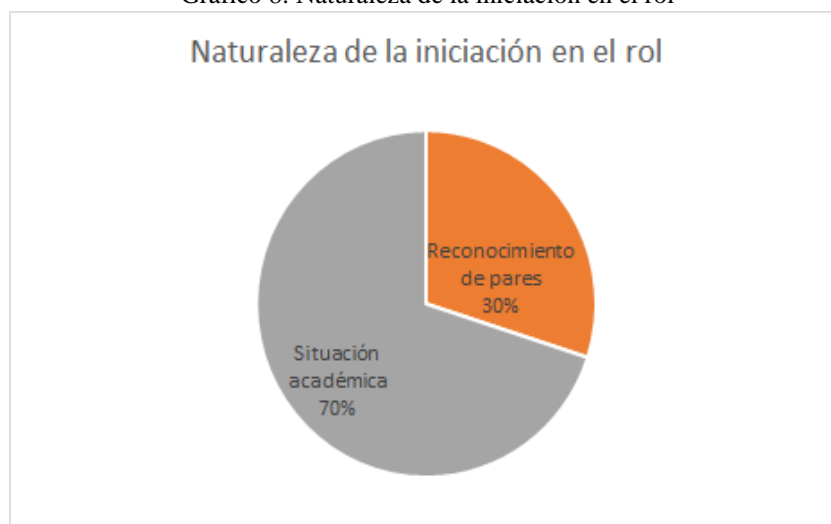
En primer lugar, se ubica la experiencia de realizar una asistencia de dirección u observación de otro director (43%), en segundo lugar la experiencia en sí de actuar y ser actor (24%), en tercer lugar la formación académica o la reflexión teórica vinculada a procesos formales (19%) y en cuarto lugar la práctica misma de dirigir (14%). Con estos datos podemos afirmar que el 81% de los aprendizajes para dirigir están situadas en los contextos informales, en la zona de la experiencia y de su capitalización individual e intuitiva. El 19% restante está situado en el contexto formal, en una cátedra y con una guía teórica. Ningún director mencionó un taller como espacio de aprendizaje de la dirección. Esto no quiere decir que no hayan asistido a talleres de dirección, sino que estos espacios no fueron significativos como sí lo fue la experiencia (observar, actuar o hacer) o bien, la academia. Resulta interesante valorar que la sistematización de la experiencia vivida es la formación fundamental de rol. Nos permite afirmar,



por ejemplo, que la reflexividad es una de las dotes que la dirección debe ejercitar, junto con la capacidad de observación. Estos dos rasgos no solo serían básicos para aprender a ser director, sino que también serían los pilares donde se asienta el quehacer mismo. En consecuencia, en esta ciudad, la dirección se caracterizará por ser observadora y reflexiva.

Otro aspecto de interés es el motivo por el que asumen el rol de la dirección por primera vez. Sabemos que la tradición cordobesa de producción de teatro independiente mantiene cierto resquemor por la figura de la dirección. Es una tradición de creación colectiva, que a lo sumo reconoce a un coordinador grupal. En nuestro análisis de los relatos [Marín, 2019b] la figura del director autoritario es la sombra de la que rehúyen, buscando encarnar un director desjerarquizado que sea compatible con la creación grupal. Tenemos en cuenta el puntapié que los llevó a asumir el rol, especialmente porque adquiere dos motivaciones: académica o grupal. La mayoritaria de los directores vive su primera experiencia en el marco de una situación académica, un trabajo final de carrera o una cátedra. En estos casos hubo un interés en ingresar en ese rol desconocido, pero al resguardo de una situación de exploración, de aprendizaje y evaluativa. En otros casos, el rol se asumió por el reconocimiento de los pares, que le confirieron a un miembro del grupo una serie de tareas particulares y un lugar de la mirada singular.

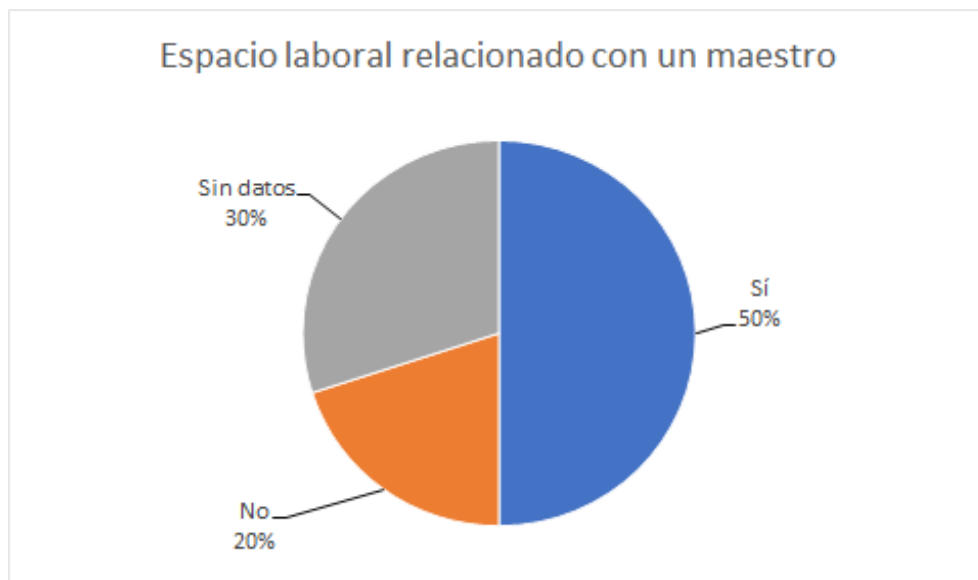
Gráfico 8: Naturaleza de la iniciación en el rol



Nota: De los 10 directores relevados, 7 se encontraron dirigiendo por primera vez en el marco de una situación académica, mientras que 3 lo hicieron debido al reconocimiento de sus pares.

Un último aspecto que nos queda a atender son los espacios laborales de los directores, reconociendo si están emparentados con alguno de los maestros que reconocen en su trayectoria. En algunos casos es claramente reconocible, como por ejemplo, que se hayan integrado a la misma cátedra donde da o daba clases el maestro. En otros casos no guarda relación y en otros, los datos no fueron suficientes para establecer o desechar el vínculo. El reconocimiento de la relación entre su espacio laboral y el maestro puede contener diversas implicancias. Al menos implica una transformación del capital social, por ejemplo, reconociendo oportunidades laborales en ciertos ámbitos, especialmente el ámbito público (Universidad, educación secundaria y terciaria, elenco oficial).

Gráfico 9: Espacio laboral relacionado con un maestro



Nota: En 5 casos pudo identificarse una relación clara entre el espacio laboral y el vínculo con el maestro.

Territorialidad de la formación

Este aspecto plantea una dicotomía persistente en el teatro independiente de la ciudad de Córdoba dentro de la multiplicidad del teatro argentino. Se trata de la tensión en la nunca resuelta la representación que Córdoba tiene de su vínculo con Buenos Aires, donde la configuración entre periferia y centro se instaura y a la vez, se deconstruye continuamente. Por momentos, las validaciones sostienen la estructura de la capital federal como el centro incuestionable. Brindamos un ejemplo obvio, ocurrido en el marco del Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires de 2017. En esa edición del FIBA su director, en declaraciones a la prensa, dio a entender que la muestra nacional de teatro contenía solo obras porteñas porque eran las únicas de calidad [Molinari, 2017].⁵ Estos dichos generaron un profuso debate entre intelectuales, artistas y comunicadores que argumentaron en contra de una visión sesgada del teatro argentino. Desde una lógica similar, los investigadores Gabriela Macheret y Luis Quinteros presentan una perspectiva que organiza la relación en términos de centro y periferia.

La realidad de un lugar como Córdoba, situado en la periferia nacional, de la que resultan condiciones de formación y de producción en cierto punto restringidas, construyen perspectivas particulares, tanto de los hacedores teatrales como de los espectadores. Las consecuencias de estas asimetrías tienen un alcance ideológico y también estético, determinan singularidades que van desde la tematización de las obras, hasta la construcción de un pensamiento artístico. El modo en que la comunidad teatral en Córdoba viene intentando superar los desequilibrios, se concreta a través de un andamiaje que se va consolidando pero que también reproduce las deficiencias de sus mecanismos [Macheret & Quinteros, 2018: 57-58].

El planteo afirma que la singularidad en la producción está determinada por las asimetrías propias de la relación centro-periferia, tanto en las condiciones de producción como en la formación. Acerca de lo específico del rol de la dirección, afirman que

⁵ «Entiendo los cuestionamientos, pero son criterios. Y no hay montajes del interior porque le pedí al comité curatorial que eligiera lo mejor» dijo el director del FIBA, Federico Irazabal en entrevista periodística del 22/7/2017 en el diario La Nación.



existen falencias vinculadas a la formación. Con las tres escuelas de teatro ya mencionadas [...] no contamos con estudios específicos orientados a la dirección o a la dramaturgia. Es por eso que la formación en estos campos se vuelve o bien autodidacta, con un aprendizaje que se alcanza de manera empírica o bien, debe procurarse fuera de la ciudad [...].

En términos generales, podría comprenderse del planteo que la singularidad está relacionada de algún modo con la ausencia de formaciones estructuradas acreditadas. Sin embargo, nos parece al menos incompleto afirmar que es en virtud de ‘las condiciones restringidas’ que el teatro es singular y que al intentar superar las deficiencias solo se reproducen sus mecanismos. Si nos ubicamos en una perspectiva que sostiene la lógica centro y periferia, quizá siempre nos situemos en el lugar de la falta y la repetición. No obstante, si revisamos los modos multicentrados en que se aprende y se hace el teatro independiente en la ciudad, nos encontraremos con un escenario diferente.

A su vez, las instituciones oficiales de formación requieren una comprensión de mayor complejidad. Como hemos revisado, la importancia de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) produce diversas interacciones en el circuito independiente. Mediante nuestra sistematización de las trayectorias hemos observado que la Universidad Nacional de Córdoba es un punto clave. Como si fuese un imán, altera todo el campo: los agentes, las tensiones y los vínculos entre estos, los espacios por los que circulan. Casi todos los directores han pasado por allí como estudiantes, todos ellos han participado de sus espacios informales de encuentro. El 60% se encontró con ‘su maestro’ en el marco universitario, más allá de que luego el vínculo trascienda ese encuadre. Dos tercios se desempeñan como docentes universitarios, y la mitad de estos, forman parte de la Universidad Nacional de Córdoba. Nuestro entendimiento del espacio institucional trasciende la idea de titulaciones y planes de estudio. Por eso, en nuestro trabajo, hemos sistematizado la heterogeneidad de los contextos de formación y la relación entre ellos. Revisamos la categoría de maestro, sus procedencias territoriales y la multi-filiación de los directores. Identificamos



las fuentes de aprendizaje específicas de la dirección y las experiencias iniciáticas. Lo que a simple vista puede parecer un polo único se desmorona para dejar ver una multipolaridad ecléctica y poderosa.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRET, Mauro, *Condiciones y convenciones del Teatro Independiente Cordobés*, Córdoba, en prensa, 2017.
- BÁRCENA ORBE, Fernando, «Maestros y discípulos. Anatomía de una relación» [en línea] en *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 2018, vol. 30, núm. 2 jul-dic, <<http://revistas.usal.es/index.php/1130-3743/article/view/teoredu30273108>> [consultado el 16-8-2019], 73-108.
- BOENISCH, Peter, *Directing scenes and senses: The thinking of Regie*, Manchester University Press, 2015.
- BOURDIEU, Pierre, *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*, traducido por Thomas Kauf, 6ta ed., Barcelona, Anagrama, 1995.
- CASTRO MORALES, Belén, «Maestros y discípulos, de Monterroso a Rodó» [en línea] en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 28, núm. 1, <<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9999120507A/22707>> [consultado el 16-8-2019], 507-518.
- DUBATTI, Jorge, *Introducción a los estudios teatrales*, Buenos Aires, Atuel, 2012.
- FREGA, Graciela, «Córdoba (1900-1945)» en *Historia del Teatro Argentino en las Provincias, Vol. I*, dirigido por Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, Argento, 2009.
- FUKELMAN, María, «El concepto de “teatro independiente” y su relación con otros términos» en *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 160-171, 2015.



- _____, «Programa para la investigación del teatro independiente» en Paula Ansaldo, María Fukelman, Betina Girotti, & Gisela Trobetta coord., *Teatro independiente. Historia y actualidad*, Buenos Aires, Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2017, 13-25.
- _____, «Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: la importancia de Boedo y Florida» [en línea] en *Culturales*, vol. 1, núm. 1 enero-junio 2017, <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69450593005>> [consultado el 16-12-2017], 151-187.
- GUBER, Rosana, *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Avellaneda, Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- KARTUN, Mauricio & BRACCIALE ESCALADA, Milena, «Sobre maestros y discípulos: una conversación con Mauricio Kartun» [en línea] en *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 2, núm. 28, <<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/1150>> [consultado el 16-8-2019], 167-181.
- MACHERET, Gabriela & QUINTEROS, Luis, «Líneas de fuerzas que atraviesan el dispositivo teatral contemporáneo en la ciudad de Córdoba, Argentina» [en línea] en *Ágora De Heterodoxias*, vol. 4, núm. 1, <<https://revistas.ucla.edu.ve/index.php/agora/article/view/129>> [consultado el 1-8-2019], 43-66.
- MARIN, Fwala-lo, «Dirección teatral: del mundo del pensamiento al universo de las relaciones de grupo. Reflexiones en torno los procesos de escenificación del teatro independiente de Córdoba» [en línea] en *Telón de fondo*, vol. 28, <<http://dx.doi.org/10.34096%2Ftdf.n28.5480>> [consultado el 1-8-2019], 94-106.
- _____, «De puentes y orillas: festivales como vínculo del teatro de los 70s con el teatro de postdictadura en la trayectoria de directores de



- Córdoba, Argentina» [en línea] en *Latin American Theatre Review*, vol. 53, núm. 1 otoño, 2019a.
- _____, «Concepciones y especificidad del rol de la dirección teatral. Un caso en el teatro independiente argentino», inédito, 2019b.
- _____, «Las premiaciones en dirección de teatro independiente argentino: el reparto de lo sensible y la cuestión de género», inédito, 2019c.
- MARTÍN, Rocío Belén, «Contextos de Aprendizaje: formales, no formales e informales» [en línea] en *IKASTORRATZA*, vol. 12. <https://www.researchgate.net/publication/280946287_Contextos_de_Aprendizaje_formales_no_formales_e_informales> [consultado el 2-8-2019].
- MOLINARI, Beatriz, «El director del Festival de Teatro Buenos Aires dio a entender que en el interior no hay obras de calidad» [en línea] en *La Voz del Interior*, edición del 1 de agosto de 2017, <<https://vos.lavoz.com.ar/escena/el-director-del-festival-de-teatro-buenos-aires-dio-entender-que-en-el-interior-no-hay-obras->> [consultado el 1-8-2019].
- MORALES, José, «Maestros y Discípulos» [en línea] en *SCRIPTA THEOLOGICA* vol. 37, núm. 2005/2, <<http://hdl.handle.net/10171/10571>> [consultado el 16-8-2019], 607-615.
- MUSITANO, Adriana, *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba e Instituto Artes del Espectáculo de la Universidad Nacional de Buenos Aires, 2017.
- PROUST, Serge, « Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique » en Nathalie Heinich y Roberta Shapiro dir., *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, 95-112.



SEGATO, Rita, *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires, Prometeo libros, 2018.

RODÓ, José Enrique, *El Mirador de Próspero, Obras completas*, 2ed. Madrid, América, 1967.

SAN JUAN, José Bernardo, «Agonía del eros y transmisión: maestros y discípulos en la universidad» [en línea] en *Opción*, vol. 31, núm. 1, <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31043005008>> [consultado el 16-8-2019], 134-148.

