

Directoras en el teatro independiente: historia y actualidad

FUKELMAN, María / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - mariafukelman@gmail.com

Eje: Teatro y Artes Escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: dirección - feminismo - teatro independiente*

» **Resumen**

En la presente ponencia nos proponemos abordar la labor de algunas de las mujeres que se iniciaron en la dirección en los primeros años de teatro independiente, y la vincularemos con reflexiones sobre el trabajo de directoras del actual teatro independiente.

» **El teatro independiente**

El teatro independiente surgió en Buenos Aires a partir de la fundación del Teatro del Pueblo, el 30 de noviembre de 1930, impulsada por el escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975). Si bien, ya desde mediados de la década del 20 se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente —a partir de la fundación de los grupos Teatro Libre (1927), Teatro Experimental de Arte (1928), La Mosca Blanca (1929) y El Tábano (1930)—, el Teatro del Pueblo fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo. De esta manera, la crítica especializada coincidió en considerarlo el primer teatro independiente de Buenos Aires.

Los motivos de la iniciación del teatro independiente fueron varios, no hubo una única razón, sino que se dio una combinación de factores. Uno de los más importantes fue el objetivo de distanciarse de la escena del teatro profesional de los años veinte, cuyas características no agradaban a Barletta ni a muchos de los intelectuales de la época. Ese contexto teatral estaba mayormente ocupado por obras del denominado género chico (revistas, sainetes, vodeviles), producidas por empresarios con el principal objetivo de ganar dinero. A su vez, los artistas y escritores que conformaron el teatro independiente se encontraban al tanto de las novedades de la vanguardia artística que estaban sucediendo en Europa. Ese también fue un motor para transformar el teatro de Buenos Aires.

En nuestra tesis de doctorado (2017), hemos definido al teatro independiente como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que

ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —dado que se opuso al statu quo del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

Para definir al teatro independiente, tanto como cualquier categoría social, hay que reconocer su historicidad y su contexto. En este sentido, el teatro independiente de hoy no puede ser igual al de ayer. Pero a pesar de los cambios que hubo desde los inicios del teatro independiente hasta la actualidad, es menester admitir que la cosa existe. Es decir, la figura del teatro independiente continúa vigente por múltiples motivos y se hace necesario pensar en esta categoría porque está funcionando. Más allá de las transformaciones y resignificaciones, hay una especificidad propia del teatro independiente que continúa efectiva: su lógica de producción no tiene fines de lucro —aunque ya no está mal visto vivir de la profesión, si es que esto es posible— y su principal objetivo es realizar un teatro de alta calidad estética. Aunque identificar cuál es una alta calidad estética difiere para cada uno de los teatristas, para todas y todos es primordial trabajar para conseguirla. Otro elemento latente es su autonomía ideológica: ningún organismo estatal o privado les indica con qué mirada deben preparar sus espectáculos. Tienen la libertad para decidir qué van a hacer y cómo lo van a hacer. Estas cuestiones son propias del teatro independiente, que no suceden en el teatro oficial ni en el comercial, y es importante no matar esta diferencia.

Desde sus inicios, la práctica teatral independiente fue modificando las maneras en las que se hacía teatro. Uno de los roles que se transformó, adquiriendo mayor protagonismo, fue el de la dirección:

La figura del director en el teatro de Buenos Aires, que se modifica a partir del nacimiento sistematizado del Teatro independiente con Leónidas Barletta, desde la inauguración del Teatro del Pueblo el 30 de noviembre de 1930, convirtió el trabajo de dirección en una función esencial para el desarrollo de la puesta, subordinando el trabajo de los actores a su mirada... (Joffe y Sanz, 2010, s/p)

Barletta es, precisamente, la figura del movimiento de teatros independientes que más se conoce y ha trascendido las diversas épocas. Sin querer restarle importancia a su lugar dentro del campo teatral en general, y dentro del teatro independiente en particular, resulta paradójico que se haya ido condensando un movimiento grupal, de cariz colectivo y diverso, en una sola representación: la suya y la de su Teatro del Pueblo.

Asimismo, la historiografía del teatro no es ajena a la historiografía general. La historia de las mujeres en el arte, así como en los distintos campos del conocimiento, ha quedado desdibujada, y el teatro independiente no fue la excepción. De manera que coincidimos con Beatriz Rizk, cuando afirma que “inscribir a la mujer como sujeto de la historia en el campo teatral, o en cualquier otro, ha sido una de las tareas más acuciosas de las investigadoras del mundo occidental en las últimas décadas del siglo XX”

(2001, p. 227). A pesar de que los estudios de género han avanzado exponencialmente en las últimas décadas, no hay demasiados trabajos que se hayan concentrado en las directoras que hicieron mella en los primeros años de teatro independiente, cuando, precisamente, cambia el modo de dirigir. En este sentido, intentamos realizar un aporte con nuestro “Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires: aportes para la historia de La Cortina y el Teatro Espondeo”.

Por todo lo expuesto, en la presente ponencia, nos proponemos abordar la labor de algunas de las mujeres que se iniciaron en la dirección en los primeros años de teatro independiente (como María Rosa Oliver y Mane Bernardo en La Cortina; y María Velazco y Arias y Wally Zenner en el Teatro Espondeo), y la vincularemos con reflexiones sobre el trabajo de directoras del actual teatro independiente.

› **Las directoras históricas**

La Agrupación Teatral La Cortina nació el 12 de octubre de 1937. Entre sus fundadores, estuvieron Mane Bernardo (1913-1991), María Rosa Oliver (1898-1977), Irene Lara y Alberto Valla. El primer director de La Cortina fue el pintor Alberto Morera, pero estuvo poco tiempo. En 1939, prosiguió en la tarea María Rosa Oliver, quien continuó en este puesto hasta 1941, año en el que lo alternó con Enrique Lanús y Mane Bernardo. Luego, el grupo quedó a cargo de Bernardo hasta 1947, quien fue relevada por Irene Lara (1947-1949) e Ignacio Rosas (1950-1955). Durante esos años también hubo unas pocas direcciones extraordinarias.

No era tan común en esa época (y, aunque ha habido avances, tampoco lo es ahora, cfr. Sabates, 2017, s/p) que una compañía de teatro independiente estuviera dirigida por una mujer, en tanto y en cuanto la dirección representa un espacio de poder. En La Cortina, hubo tres directoras; es decir, no hubo una única excepción, sino que las mujeres tuvieron un lugar diferente.

En sus estatutos, redactados en 1940, la agrupación designó una Dirección Artística, asumida por María Rosa Oliver, y una Comisión Directiva, representada por Mane Bernardo, Alberto Valla, Enrique Lanús, Elsa Jonás de Cahiza, María Inés Aréchaga y Raúl Collazo. Las tareas de este grupo de personas serían “de cooperación estrecha con la dirección artística, teniendo a su cargo todo lo relativo al ajuste, administración y marcha de La Cortina” (Dubatti, 2012, p. 22). Si comparamos este punto con la fortaleza de la figura del director —omnipresente y autoritaria— que encarnaba Leónidas Barletta en su Teatro del Pueblo, advertimos que la manera de concebir la toma de decisiones era distinta en ambos organismos.

Una concepción teatral similar se puede ver en la relación que propuso el Teatro Espondeo (fundado en 1941) para con sus figuras de dirección. Así, observamos que en el programa de mano del 11 de octubre de 1942 —con las presentaciones de *Donde está marcada la cruz*, de O’Neill, y *Feliz viaje*, de Thornton Wilder, realizadas en la Casa del Teatro—, la figura de Wally Zenner estaba destacada: su nombre

ocupaba la centralidad de la tapa, junto a una ilustración que rezaba “Wally Zenner presenta” (se puede ver en el Fondo Jacobo de Diego del Instituto Nacional de Estudios de Teatro). Más arriba estaba el nombre del grupo, Espondeo, y debajo, la siguiente leyenda: “Directora General: Doctora María Velazco y Arias”. En este sentido, cabe destacar que la española Velazco y Arias fue la primera Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires que estudió teatro (su tesis, de 1913, se llamó *Dramaturgia argentina*). Como a Zenner se la identificaba en los paratextos como la directora del elenco o la directora de arte escénico, podríamos pensar que el rol de Velazco y Arias se remitía a un liderazgo más lejano, a una especie de consultoría de autoridad (no en vano, estaba incluido su título Doctora, sobre todo teniendo en cuenta que, entre 1900 y 1915, solo hubo 159 profesionales universitarias diplomadas en Argentina, cfr. Pigna, 2013, p. 490). A este rol lo podemos vincular con el que María Rosa Oliver ocupó en La Cortina, donde durante algún tiempo funcionó como una referencia externa, mientras que Mane Bernardo formaba parte de la vida cotidiana del grupo.

Estas formas de dirección colectivas fueron muy distintas a las elegidas por otros elencos, en donde había un solo director que dominaba el centro de la escena y de las decisiones, como fue el ya mencionado caso prototípico de Leónidas Barletta en el Teatro del Pueblo (aunque no fue el único; por ejemplo, Ricardo Passano en La Máscara ocupó un lugar similar). Es notable cómo los únicos dos grupos de teatro independiente (según nuestro registro) que tuvieron entre sus filas a directoras mujeres de forma exclusiva (es decir, la dirección no era compartida con un hombre, como lo fue en el caso de Milagros de la Vega y Carlos Perelli, en el Teatro Íntimo de La Peña, fundado en 1935), no solo trabajaron de manera colaborativa (en binomios), sino que también estuvieron constituidos por mujeres que tuvieron lugar en los movimientos feministas y que pretendieron resignificar a otras mujeres.

María Rosa Oliver nació en el seno de una familia acomodada¹ de la ciudad de Buenos Aires, en un momento en el que no era común que las mujeres —especialmente las que provenían de casas de clase alta, siempre afines al conservadurismo— manifestaran incomodidad alguna con el rol social que les estaba destinado: su lugar estaba en el hogar, cumpliendo tareas de cuidado y reproducción, muy diferentes a las que tenía el hombre en la vida pública. Si aún hoy padecemos el “techo de cristal” (Álvarez, 2016), es fácil imaginar que, en las décadas del 30 y del 40, la imposición era mucho más dura. Entre las invisibilizadas voces que pretendían una mayor libertad de acción y de pensamiento para las mujeres, se destacó la de Oliver, quien fundó y fue vicepresidenta de la Unión Argentina de Mujeres, entre 1936 y 1938 (es decir, que ocupaba ese cargo cuando formó parte de la fundación de La Cortina), entidad que presidía su amiga y colega Victoria Ocampo. LA UAM —que luego se refundaría en 1947,

¹ Fue hija de Francisco José Oliver, diputado nacional conservador y, luego, Ministro de Hacienda durante el último tramo de la presidencia de Victorino de la Plaza (1915-1916); y la primera nieta de Juan José Romero, Ministro de Hacienda de la Nación durante las presidencias de Julio Argentino Roca (la primera: 1880-1886), Luis Sáenz Peña (1892-1895) y José Evaristo Uriburu (1895-1898).

como UMA, Unión de Mujeres Argentinas— se opuso a la reforma de la Ley 11.357, que comenzó a circular a fines de 1935 y que pretendía quitarles los derechos civiles —que se les habían otorgado en 1926— a las mujeres casadas. Si se aprobaba la modificación, las mujeres casadas quedarían inhibidas para administrar sus propios bienes, relegando esta actividad a sus maridos, quienes también resultaban autorizados a anular el vínculo si comprobaban que sus esposas no habían sido “vírgenes” al momento de contraer matrimonio. Además, las mujeres no iban a poder trabajar ni ejercer profesión alguna sin la autorización legal del marido. Finalmente, la UAM logró su objetivo y el proyecto de la reforma fue anulado. Años más tarde, Mane Bernardo integró, durante cierto tiempo, la Unión de Mujeres Argentinas y la Cultural Femenina.

Del lado del Espondeo, advertimos que María Velazco y Arias también intervino en el campo del feminismo y de la reivindicación de otras compañeras de lucha. Si bien la historiografía de las mujeres destacadas de la humanidad no fue desarrollada con justicia, Dora Barrancos entiende que “no han faltado relatos precursores” (2004-2005, p. 50) y, entre ellos, sitúa el que Velazco y Arias escribió sobre la educadora y pionera del feminismo Juana Manso. Con su *Juana Paula Manso*, de 1937, hizo una importante contribución a la “biografía de las ‘grandes mujeres’” (Barrancos, 2004-2005, p. 51). Además, la Directora General del Espondeo fue vicepresidenta del Club Argentino de Mujeres, una de las primeras asociaciones feministas de la Argentina, fundada en 1921 por Mercedes Dantas Lacombe².

La participación de las mujeres en la lucha por sus derechos es un tema que, a nuestro entender, es profundamente político —aunque no necesariamente partidario— y nos invita a preguntarnos: ¿hubo un modo feminista de ejercer la dirección teatral en estas mujeres? Más allá de no tener una respuesta absolutista, sí pensamos que el feminismo implica una lógica de construcción diferente que propone nuevos hábitos, como brindar espacios a otras mujeres una vez que una llegó a ciertos lugares de poder, o la intención de trabajar en conjunto, en detrimento del imaginario social competitivo que las circunda. En este sentido, sí vemos esta lógica de construcción reflejada en las formas de organización de las direcciones escénicas de La Cortina y el Teatro Espondeo. Un ejemplo de esto puede notarse en el texto que María Rosa Oliver le dedicó a Mane Bernardo en la revista *Conducta*, de octubre de 1939:

Cuando hace ocho años Mane Bernardo expuso por primera vez sus acuarelas, vimos expresarse, en líneas puras y en tonos de una extraordinaria fineza, un talento auténtico.

(...) Mediante esa honestidad básica consigo misma Mane Bernardo logra captar la esencia de las cosas. Diríase que al percibir las su intuición y su ternura juguetona de mujer se convierten en una agudeza tan fuerte que descorre para siempre el velo gris que la rutina pone entre nosotros y lo que vemos.

² Sobre Wally Zenner no hemos encontrado vínculos con el feminismo. Fue una figura muy poco estudiada y de la que solo se destaca su relación con Jorge Luis Borges, quien, por otra parte, fue el traductor de algunas piezas que estrenó el Espondeo. Zenner fue muy amiga suya e incluso algunas versiones dicen que fue una de las mujeres que amó. Él le dedicó un poema que más adelante dejó de lado (cfr. Borges – Ferrari, 2005, p. 63).

(...) Porque todo lo que ella evoca nos habla directamente, como una voz joven y fresca. Quizá también burlona. Burlona y seria a la vez, con la voz física de su autora. Y como ella libre de toda pedantería, de toda languidez, de toda concesión. (1939, s/p)

A este incentivo entre las mujeres para el desarrollo de sus tareas y su crecimiento profesional que se dio en La Cortina, en la actualidad, lo llamaríamos sororidad. Y bajo este concepto —definido como la relación de hermandad y solidaridad entre las mujeres para crear redes de apoyo que promuevan la igualdad, y acuñado para subvertir el orden impuesto y subterráneo de que la fraternidad es masculina (la raíz latina *frater* significa hermano y *sor*, hermana)— podríamos enmarcar las palabras de Oliver. Asimismo, es interesante observar que los elogios hacia Bernardo se hicieron destacando su condición de mujer, y no anulándola. Esto va a contrapelo de los tradicionales enaltecimientos que solía recibir una mujer en el arte, ya que, si era buena, lo era porque no parecía mujer: “Como han señalado Parker y Pollock, los críticos sólo pueden elogiar a una artista diciendo que pinta como un hombre” (Gluzman, 2017, s/p).

Con el correr de los años, la cantidad de directoras fue lentamente creciendo, aunque no sin escollos. A aquellas directoras precursoras no les faltaron el menosprecio y las agresiones por parte de varones temerosos de perder sus privilegios. Laura Yusem, que comenzó su actividad en 1970, recuerda:

Cuando yo empecé a dirigir, casi no había directoras y casi no había obras para mujeres. Y si había, era para papeles muy secundarios, de tontas o putas. En la dramaturgia argentina le debemos el cambio a Griselda Gambaro. En la dirección, estaban Alejandra Boero³, Inés Ledesma y creo que nadie más. Nosotras tres abrimos el camino, pero fue duro. Del medio y de la crítica, recibíamos comentarios denigrantes. Un actor que yo amé, Lautaro Murúa, me hacía la guerra: Señorita maestra, me decía. O me descalificaban porque era joven y linda. Jaime Kogan me dijo: Como directora, tenés buenas piernas⁴. Ahora, hay muchas directoras y me alegra. (citado en Tarantuviez, 2013, pp. 179-180)

> **Las directoras hoy**

Si bien coincidimos con la afirmación de Yusem respecto a que hoy hay muchas directoras, el lugar específico de la dirección teatral, por las características de liderazgo que se le atribuyen el rol, ha sido todavía más vedado a las mujeres que otros espacios: “menciono que el rol de dirección ha sido el ámbito

³ Alejandra Boero fue otra destacada mujer del teatro independiente. Empezó su carrera como actriz en *La Máscara*, en 1941, en donde estuvo hasta fines de 1949. En 1950, fundó junto a su compañero, Pedro Asquini, *Nuevo Teatro*. Allí se inició en la dirección.

⁴ Por supuesto que hay casos todavía más difíciles e injustos que, aunque no los vayamos a analizar de manera pormenorizada en el presente trabajo, no queríamos dejar de mencionarlos. Quienes no son blancas y hegemónicas (lindas y con buenas piernas, como le decían a Yusem para humillarla en su rol de directora) tienen que vérselas con muchos más escollos. Las mujeres negras son oprimidas en su doble condición de mujeres y de afroargentinas, y suelen ser tenidas en cuenta en el teatro solamente para hacer papeles de servidumbre. Algo similar sucede con las mujeres gordas o con cualquier otra mujer que no encaje con la norma establecida. Y, desde ya, que quienes aparte de ser mujeres son pobres muchas veces ni siquiera pueden llegar a preguntarse sobre sus propios intereses o gustos: quien no tiene cubiertas las necesidades básicas difícilmente pueda llegar a hacer teatro, en ningún rol posible. Asimismo, las personas de géneros diversos, aquellas que no entran en el binarismo de mujer cis heterosexual – varón cis heterosexual, también tienen más dificultades para llegar a ocupar espacios de poder, en tanto que están atravesadas por distintos grados de discriminación.

donde las mujeres han llegado más tarde en la historia de nuestro teatro” (Tarantuviez, 2013, p. 180). En la actualidad (como hemos profundizado en Fukelman, 2020), las dificultades persisten. En una investigación sobre las desigualdades de género en el teatro chileno contemporáneo se afirma:

Respecto al conocimiento de inequidades en la distribución de roles dentro de la cadena de creación y producción teatral, en ambas fases del estudio, hombres y mujeres admitieron su existencia. Por una parte, se identificaron ciertos roles —particularmente, la dramaturgia y la dirección— como posiciones de poder, atributo que se señaló como predominantemente masculino, mientras que otros, como la producción —vinculada a la organización, al establecimiento de relaciones interpersonales y a la administración de recursos— fueron identificados como roles femeninos. (Muñoz Briones, 2017, p. 170)

Historiográficamente, los números en relación a la participación de mujeres y varones dan con mucha desigualdad. Si bien es cierto que no había tantas mujeres como hombres ejerciendo la dirección —debido a los diferentes roles que el patriarcado ha asignado a los géneros [“...si el espacio de las mujeres se encuentra en los círculos de lo privado, el intramuros del hogar, es claro que ellas no puedan ser consideradas profesionales y su labor sea invisibilizada...” (Novoa Donoso y Rosa, 2017: s/p)]—, este desequilibrio en la trascendencia (que no es exclusivo de la historia del teatro) también se debe a quién/es cuenta/n la historia y a cómo esos roles construidos socialmente para cada género influyeron en la narración de la misma, determinando las elecciones de lo que se dice o de lo que se omite. En este sentido, acordamos con Irina Bajini, cuando afirma: “En la rescritura de la historia del teatro como espectáculo la participación de la mujer aún sigue siendo desconocida o prisionera de esquemas y prejuicios” (2013, p. 153). Algo similar sucede con las mujeres formadoras: quienes son reconocidos como “grandes maestros” son los hombres. Ese fue el motivo por el que Maruja Bustamante, Marina Jurberg y Lucía Panno realizaron el Ciclo Maestras (2018) en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, en donde entrevistaron (y filmaron) a diez grandes mujeres del teatro (Andrea Garrote, Norma Aleandro, Cristina Banegas, Cristina Moreira, Helena Tritek, Nora Moseinco, Vivi Tellas, Mariana Obersztern, Silvina Sabater y Laura Yusem) para que dejaran un registro sobre sus métodos de trabajo.

En los últimos años, gracias a iniciativas como la recién mencionada y a otras más, algunas de estas cuestiones se fueron moviendo. Pero hasta hace no tanto, el hecho de que una mujer, sobre todo joven, quisiera dirigir implicaba mucha resistencia (transformada en maltrato, subestimación), tanto de técnicos como de actores, e incluso de actrices más grandes, quienes estaban acostumbradas a que las dirigieran varones y no resultaban tan permeables a la transformación. A modo de anécdota ejemplificadora, tomamos la que le sucedió a Maruja Bustamante, quien estaba trabajando en un espectáculo semimontado en el Teatro Cervantes cuando se le acercó un técnico a preguntarle: “¿cuándo viene el director?”, a lo que ella respondió “yo soy el director”⁵. Son las nuevas generaciones las que se encuentran más abiertas

⁵ Esta situación quedó inmortalizada en una placa gris, junto a otras tantas con experiencias del estilo, realizadas por Mariela Asensio y Maruja Bustamante, junto a nueve compañeras. Esas placas fueron colocadas en el Festival El Porvenir, organizado en

a que haya mujeres ocupando posiciones de poder. ¿Pero cómo se ocupan esas posiciones? ¿Es lo mismo que el director sea un varón que una mujer? ¿El poder se ejerce de igual manera? ¿Solo las mujeres deben cuestionarse la forma en la que lo ejercen? ¿Solo las mujeres pueden dirigir de manera feminista?

Como decíamos antes, el feminismo tiene una lógica de construcción que, inherentemente, va en contra de la dinámica patriarcal, vertical y autoritaria, que es la que prima en las direcciones masculinas. ¿Todas las direcciones de varones son así? No, desde ya, pero es muy difícil correrse de los espacios que la sociedad nos tiene reservados. Una dirección feminista intentaría salirse de ese lugar de padre/madre que da órdenes, grita y exige unilateralmente. Se trataría más bien de lograr que el grupo entero comprendiera la responsabilidad de cada integrante y que se hiciera cargo de eso. Maruja Bustamante lo explica así:

Me enoja pero también trato de plantear de a poco otra forma de dirigir, sin mandonear. Yo les digo: "No soy la maestra jardinera, no les voy a gritar si llegan tarde, si no traen el vestuario, es su responsabilidad, no me voy a enojar si no saben la letra... ¿Ustedes quieren leer hasta el último día? En el estreno porfa sépansela..."⁶

Esto hace que todes sean conscientes de las carencias que hay en el equipo e incluso, muchas veces, genera conflictos internos. También se trataría de ejercer una dirección receptiva de las propuestas de cualquiera que integre el equipo, sumamente abierta al diálogo. Eso no significa tampoco escaparle a la responsabilidad, dejar de tener una mirada global sobre lo que pasa, de tomar la última decisión, pero sí llegar hasta ahí habiendo construido el conocimiento o el proyecto entre todas sus partes. Es difícil, desde ya, porque se desdibujan los roles tradicionales y surgen incertidumbres, pero sin duda fortalece la creación colectiva.

De alguna manera, una de las preguntas que acechan a las feministas que ocupan ciertos espacios de toma de decisión en el teatro independiente es cómo se hace para no reproducir aquello que se critica.

el Club Cultural Matienzo. A su vez, se conformó un grupo de mujeres artistas que luego se convirtió en AÚLLA Colectiva Transfeminista de Artistas y se realizó un video humorístico sobre la entrega del Premio Patricia Arcado (un juego de palabras con patriarcado), que parodiaba al Premio ACE (en el que son nominados, y suelen ganar, casi todos varones, aparte de tener forma fálica). En medio de todas estas acciones, la entonces diputada de la ciudad de Buenos Aires por el Frente para la Victoria, Andrea Conde, se hizo eco de la situación, se contactó con Asensio y Bustamante, y la Comisión de Mujer e Infancia de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (de la cual Conde era la presidenta) llevó a cabo una investigación (continuando la que había iniciado la actriz Lucila Quarleri). Los resultados fueron abrumadores en todos los rubros (en lo que respecta a la dirección: durante 2017, en el CTBA, las mujeres dirigieron apenas un 20% de las obras). Ante esta situación, se presentó un proyecto de ley que proponía, entre otras cosas, cambios en los reglamentos de contrataciones (paridad de géneros masculino y femenino y un 10% de las contrataciones para personas de géneros no binarios), en la programación (porcentajes mínimos en los roles de dirección y dramaturgia a ser ocupados por mujeres) y hasta en la nomenclatura (exigía al CTBA que adecuara los nombres de sus teatros y salas, que llevan todos nombres de varón). Dicho proyecto debía girar por las Comisiones de Mujer e Infancia y de Cultura, y si bien comenzó a debatirse en el seno de la primera comisión en mayo de 2018, la discusión se estancó y no llegó a ser tratada en la cámara. Asimismo, es necesario aclarar que no alcanza con tener una buena ley. Las condiciones de igualdad tienen que ser problematizadas, en tanto que la segregación negativa no funciona solamente en cuestiones de género. Patriarcado y capitalismo van de la mano, por lo que la clase, la etnia y otros factores también son determinantes a la hora de democratizar los lugares de creación y poder. Mientras haya un niño o niña pobre que no tuvo la posibilidad de conocer el teatro para saber si le gusta o, habiéndolo conocido, no puede acceder a esta actividad por falta de recursos, no estaremos hablando de un teatro paritario por más ley que haya.

⁶ Este testimonio fue extraído de su participación en la mesa "Mujeres y Teatro independiente", que nos tocó coordinar, el 14 de septiembre de 2018, en el marco de las 2º Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente [Internacionales].

Queremos más directoras mujeres, por supuesto. Pero el feminismo nos invita a cuestionarnos todo. ¿Para ejercer qué tipo de dirección? ¿Hay un modo feminista de dirigir? ¿Cómo se escapa a reproducir aquello que se padece? Volviendo a lo expresado más arriba, el feminismo implica el armado de lógicas diferentes que proponen nuevos hábitos, como “hacer piccito” a otras mujeres y diversidades una vez que una llegó a ciertos lugares de poder, o la creación colectiva horizontal y plural. Sobre este último punto, son interesantes las reflexiones que Pilar Gamboa hizo en la mesa “Creadoras en la escena contemporánea” (2019), en el marco del Festival TABA (Temporada Alta en Buenos Aires), donde sostuvo que, tradicionalmente, se asocia lo colectivo a lo infantil o a una etapa de formación, y lo individual a lo profesional, pero que eso es un error. El grupo que ella integra junto a Valeria Correa, Laura Paredes y Elisa Carricajo, Piel de Lava, hace 17 años que trabaja de manera profesional, desterrando tanto ese mito (prejuicioso y machista) como el que afirma (con la misma matriz destructiva) que muchas mujeres juntas “arman conventillo”.

Por otro lado, se podría pensar, también, que bastante difícil es para las mujeres llegar a espacios de poder como para tener que plantearse todo esto a la hora de ocuparlos. Que los varones la tienen más sencilla porque pueden seguir trabajando a su modo. Que siempre se espera más de las mujeres y que tienen que sobredemostrar sus capacidades. Y claramente algunas de estas argumentaciones (o todas) son válidas, pero la diferencia más grande es que apostar por cambiar la lógica de trabajo no solamente va a incluir a más mujeres en la dirección de teatro, sino que va a alterar la disciplina entera de la dirección teatral. Va a llevar a cabo una transformación más profunda. Y si bien no alcanza con (o no se trata solo de) aumentar la cantidad de mujeres (y ni hablar de otros géneros, que se encuentran todavía más relegados), es cierto que acrecentarla ayuda a cambiar las dinámicas. En este sentido, nos gustaría cerrar este trabajo parafraseando la famosa máxima que dijera oportunamente Florentina Gómez Miranda y que se puede transpolar a nuestro caso de análisis: “Si una mujer entra [en la dirección teatral] (a la política), cambia la mujer. Si muchas mujeres entran [en la dirección teatral] (a la política), lo que cambia es la [dirección teatral] (política)”.

Bibliografía

- Alvarez, P. (2016). "Escaleras y serpientes", en *El gato y la caja*, URL: <https://elgatoylacaja.com.ar/escaleras-y-serpientes/>.
- Bajini, I. (2013). "El rescate femenino en el teatro hispanoamericano del siglo XIX: el caso de 'La Perricholi' en el Perú y de Trinidad Guevara y Rosa Guerra en la Argentina". En Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (directoras), *Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX* (pp. 153-163). Milano, Ledizioni.
- Barrancos, D. (2015). "Historia, historiografía y género: Notas para la memoria de sus vínculos en la Argentina", en *La aljaba*, 9, URL: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042005000100003&lng=es&tlng=es.#2.
- Borges, J. L., Ferrari, O. (2005). *En diálogo / 1*. México, Siglo XXI.
- Dubatti, J. (2012). "Para la historia del teatro independiente en Buenos Aires: los 'Estatutos' de la Agrupación Teatral La Cortina en 1940 (edición y comentario)", en *Anuario de Estética y Artes*, 4, IV, pp. 17-24.
- Fukelman, M. (2017). *El concepto de "teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. URL: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4668>.
- Fukelman, M. (1 de octubre de 2018). "Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires: aportes para la historia de La Cortina y el Teatro Espondeo", en *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, vol. 4, e290, pp. 1-28. URL: <https://estudiosdegenero.colmex.mx/index.php/eg/article/view/290/175>.
- Fukelman, M. (9 de junio de 2020). "Teatros independientes y feminismos", en *Acotaciones. Revista de investigación y crítica teatral*, Real Escuela Superior de Arte Dramático, 44, pp. 67-94. URL: <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/395/567>.
- Gluzman, G. G. (2017). "Mujeres y artes en la Argentina finisecular: de la fascinación al olvido". En María Laura Rosa y Soledad Novoa Donoso (editoras), *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, URL: https://es.scribd.com/read/368240609/Compartir-el-mundo-La-experiencia-de-las-mujeres-y-el-arte#Search_search-menu_286504.
- Joffe, A. y Sanz, M. A. (2010). "Directoras argentinas contemporáneas", en *Revista Afuera*, V. URL (ya caducado): <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=197&nro=8#texto1>.
- Muñoz Briones, C. (directora) (2017). *El género en escena. Relaciones en la práctica laboral de teatro en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Oso Liebre.
- Novoa Donoso, S., Rosa, M. L. (2017). "Introducción. La lucha tenaz de las mismas mujeres. Experiencias sobre el arte y el feminismo en Argentina, Brasil y Chile". En María Laura Rosa y Soledad Novoa Donoso (editoras), *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados. URL: https://es.scribd.com/read/368240609/Compartir-el-mundo-La-experiencia-de-las-mujeres-y-el-arte#Search_search-menu_286504.
- Rizk, B. (2001). "La cuestión del género y el tema de la sexualidad en el arte escénico preformativo". En *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI* (pp. 227-248). Madrid, Iberoamericana.
- Oliver, M. R. (1939). "Mane Bernardo", en *Conducta. Al servicio del pueblo*, 9.
- Pigna, F. (2013). *Mujeres tenían que ser. Historias de nuestras desobedientes, incorrectas, rebeldes y luchadoras. Desde los orígenes hasta 1930*. Buenos Aires, Planeta.
- Sabatés, P. (2017). "El lugar de la mujer", en *Página 12*, URL: <https://www.pagina12.com.ar/68303-el-lugar-de-la->

mujer.

Tarantuviez, S. (2013). "Mujer y Teatro: El lugar de las mujeres en la historia del teatro Argentino", en *Revista Melibea*, 7, pp. 167-182. URL: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/8930/12-tarantuviez.pdf.