TEATROS INDEPENDIENTES Y FEMINISMOS

INDEPENDENT THEATERS AND FEMINISMS

María Fukelman
CONICET – UBA– Instituto de Artes del Espectáculo / Pontificia Universidad Católica Argentina
(mariafukelman@gmail.com)

https://orcid.org/0000-0003-0319-187X

DOI: https://doi.org/10.32621/acotaciones.2020.44.01
ISSN 2444-3948

Resumen: En los últimos años, los feminismos han crecido de manera exponencial en la Argentina. Este desarrollo vertiginoso tuvo su correlación en la academia. Teniendo en cuenta la transversalidad de los estudios de género, entendemos que esta perspectiva también debe ser considerada a la hora de analizar al teatro independiente, circuito teatral de gran reconocimiento, especialmente en la ciudad de Buenos Aires. Mientras que, por un lado, los estudios históricos deben rescatar del olvido a las mujeres que engrandecieron al teatro independiente de las primeras décadas —poco estudiadas e invisibilizadas por el modelo heteropatriarcal de la sociedad que nos contiene—, los estudios del presente tienen que preguntarse por el rol de la mujer (y más géneros) en el teatro independiente de la actualidad. Es necesario que el teatro independiente sea abordado y construido con una perspectiva de género, y eso implica, además, repensar las formas de vinculación y construcción. En el presente trabajo nos proponemos hacer un recorrido por las coincidencias que encontramos entre el movimiento feminista y el movimiento de teatros independientes, indagar acerca de un posible modo

feminista de hacer teatro independiente, y recuperar algunas de las deudas pendientes que hay para con ambos movimientos.

Palabras Clave: teatro independiente, feminismo, mujeres, democracia, lucha, derechos, deudas, margen.

Abstract: In recent years, feminisms have grown exponentially in Argentina. This vertiginous development had its correlation in the academy. Taking into account the mainstreaming of gender studies, we understand that this perspective must also be considered when analyzing independent theater, theatrical circuit of great recognition, especially in the city of Buenos Aires. While, on the one hand, historical studies must rescue the women who exalted the theater independent of the first decades from oblivion - neither studied and made invisible by the heteropatriarchal model of society that contains us -, the studies of the present have to ask for the role of women (and more genres) in today's independent theater. It is necessary that the independent theater be approached and built with a gender perspective, and that also implies rethinking the forms of linkage and construction. In the present work we propose to take a tour of the coincidences that we find between the feminist movement and the movement of independent theaters, to inquire about a possible feminist way of doing independent theater, and to recover some of the outstanding debts that exist with both movements.

Key Words: independent theater, feminism, women, democracy, struggle, rights, debts, margin.

Sumario: 1. Introducción. 2. Algunos puntos de contacto. 3. Un modo de trabajo feminista. 4. Deudas pendientes. 5. Palabras finales. 6. Bibliografía. 7. Notas.

Copyright: © 2020. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

María Fukelman (Buenos Aires, Argentina, 1985) es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, y Licenciada y Profesora en Letras por la misma institución. Realizó su tesis de doctorado, «El concepto de «teatro independiente» en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944» (2017), bajo la dirección del Dr. Jorge Dubatti, con una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), organismo del que es Becaria Interna Postdoctoral (continúa trabajando en el mismo tema para el período 1945-1955). Es jurado de los Premios Teatro del Mundo y miembro de la comisión directiva de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT). Co-coordina el Área de Investigaciones en Teatro y Artes Escénicas del Instituto de Artes del Espectáculo «Raúl H. Castagnino» (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) e integra el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) del Centro Cultural de la Cooperación «Floreal Gorini». Ha intervenido en una gran cantidad de congresos y jornadas, y cuenta con numerosas publicaciones en revistas nacionales, internacionales y volúmenes colectivos. Es docente en la materia Teoría y Análisis del Teatro (FFyL, Pontificia Universidad Católica Argentina).

«No hay victoria sin lucha, mis queridas amigas»
Eva Perón, 1947

1. Introducción*

En los últimos años, los feminismos han crecido de manera exponencial en nuestro país. Esto no solamente se constituyó como una reacción ante los aberrantes femicidios que tuvieron (y tienen) lugar en la Argentina, sino que también ha sido producto de la lucha sostenida de muchas mujeres, lesbianas, trans, travestis, bisexuales, no binaries y otras identidades de género que abogaron por la adquisición de derechos y la organización colectiva. Del mismo modo, los avances que se hicieron en materia de género a través del diseño de leyes y políticas públicas durante los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011 y 2011-2015)[1] contribuyeron al desarrollo del movimiento feminista, cuya primera escenificación masiva reciente se plasmó el 3 de junio de 2015 con la primera convocatoria popular dada bajo la consigna «Ni una menos» (a partir del femicidio de Chiara Páez, una adolescente de 14 años). Por supuesto que esta fecha no da cuenta del inicio de la historia de lucha de los movimientos de mujeres en nuestro país, que viene de larga data, pero sí se establece como el comienzo de una etapa, la que estamos viviendo en este momento.

Este desarrollo vertiginoso de los feminismos tuvo su correlación en la academia y, teniendo en cuenta la transversalidad de los estudios de género, entendemos que esta perspectiva también debe ser considerada a la hora de analizar al teatro independiente. Mientras que, por un lado, los estudios históricos deben rescatar del olvido a las mujeres que engrandecieron al teatro independiente de las primeras décadas —poco estudiadas e invisibilizadas por el modelo heteropatriarcal de la sociedad que nos contiene—, los estudios del presente tienen que preguntarse por el rol de la mujer (y más géneros) en el teatro independiente de la actualidad. Es necesario que el teatro independiente sea abordado y construido con una perspectiva de género, y eso implica, además, repensar las formas de vinculación y construcción.

Aunque el teatro independiente y el feminismo tienen muchos elementos en común, en la historia del teatro independiente las mujeres también han ocupado lugares desfavorables, de manera que coincidimos

con Beatriz Rizk, cuando sostiene 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, pág. 227)[2]. Por todo lo expuesto, en el presente trabajo nos proponemos hacer un recorrido por las coincidencias que encontramos entre el movimiento feminista y el movimiento de teatros independientes, indagar acerca de un posible modo feminista de hacer teatro independiente, y recuperar algunas de las deudas pendientes que hay para con ambos movimientos.

2. Algunos puntos de contacto

¿Qué tienen en común el teatro independiente y el feminismo? Por empezar, ambos son movimientos colectivos. Para hacer teatro independiente se necesita un grupo de gente que se junte a ensayar, que encuentre un lugar en su agenda para esto, y que lo haga por algo que no sea una retribución económica. Los trabajadores y trabajadoras del teatro independiente se reúnen hasta altas horas de la madrugada y hacen múltiples tareas —que, probablemente, no harían si se las pidieran desde una empresa— sin que se les pague nada. Al hacerlo, están ejerciendo un trabajo desalienado en el medio de un contexto alienado. O sea, en una atmósfera global 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/otra/otre». Eso va a contramano del mundo, es la sustancia revolucionaria, la energía contracultural que aporta el teatro independiente en la sociedad capitalista. El feminismo tampoco existe sin un yo colectivo, sin un nosotras, o un nosotres, que nos contenga. Si hay algo que pudimos observar con el crecimiento de las luchas feministas es que la masividad en los reclamos es fundamental. Si somos muchas en las calles la visibilidad aumenta. Nadie hace teatro solo/a. Y nadie se imagina pensando un movimiento social nuevo, un mundo más justo, en soledad.

Otro punto de contacto tiene que ver con la horizontalidad. El teatro independiente es la utopía igualitaria por excelencia, promueve el trabajo en cooperativa, la idea de que no hay nadie por encima del otro. Trata de reproducir lógicas no tan cotidianas en la vida social. Oportunamente, Osvaldo Pellettieri dijo sobre los primeros hacedores de

teatro independiente: «Ellos hacían todas las tareas del teatro, desde limpiar un baño a montar «Hamlet»» (en Ciurans, 2004, pág. 89). Si bien muchas veces la teoría y la práctica se contradijeron, es decir, algunos grupos de teatro independiente promovieron cierta igualdad entre sus integrantes que terminó siendo solo declarativa (en tanto que el director del grupo tuvo características verticalistas y hasta autoritarias, como fue el caso de Leónidas Barletta en el Teatro del Pueblo), la pretensión llana, de trabajo en equipo sin escalafones, siempre estuvo presente. En los movimientos feministas, a su vez, no hay líderes claras ni miradas unívocas. Hay voces autorizadas, desde ya, referentas de diversas trayectorias que son escuchadas y consultadas, pero no hay una dirigente feminista por excelencia. El mismo movimiento se encarga de señalar esto y de —aún con las problemáticas de organización que pueda traer aparejadas— sostenerlo. Aquí también el pedido de igualdad es una constante. No solo entre las mismas mujeres, lesbianas, trans y travestis, sino también, y fundamentalmente, respecto de los hombres, quienes, desde siempre —ya es sabido—, han mantenido los lugares de privilegio en la sociedad. Sin embargo, el feminismo se encarga de dar cuenta de que con la igualdad sola no alcanza. No sirve que las mujeres de clase media sean iguales a los hombres de clase media y las mujeres de clase baja sean iguales a los hombres de clase baja. El feminismo problematiza todo y lo que quiere es justicia social, un mundo mejor y definitivamente más ecuánime.

Es cierto también, no obstante, que en nuestro país no hay un solo feminismo, sino que hay varios. Partiendo de ciertas premisas de acuerdo —como pedir para las mujeres el reconocimiento de capacidades y derechos que tradicionalmente han estado reservados para los varones—, las feministas construimos en diversos sentidos. No estamos de acuerdo todas en todo. Solo por dar una muestra controversial, las miradas que hay respecto a la prostitución o trabajo sexual han dividido las aguas. En este sentido, el movimiento es heterogéneo, por lo que sería más correcto hablar de «los feminismos». El teatro independiente o «los teatros independientes» corren con una suerte parecida. A pesar de la resistencia al capitalismo que promueve el teatro independiente, es posible advertir que esta no funciona siempre. Es decir, no es tan fácil escaparse de la lógica del mercado e incluso algunos teatros independientes trabajan con un método comercial: si el «bordereaux» no alcanza para cubrir los costos, se levantan las obras. Esto no sucede en todos los casos,

pero es interesante destacar que hay diferentes formas de trabajar, aún entre los teatros independientes: algunos lo consideran una elección, un fin en sí mismo, otros lo toman como un paso intermedio para pasar a otro circuito o entienden que están en ese campo porque no tienen otras opciones. A la par, la velocidad que nos reclama el mundo actual también puede repercutir en el escenario. Muchos teatristas independientes retoman la idea de hacer obras con pocos personajes o «performances» que no requieren de mucho ensayo. Otros, por el contrario, se esmeran en contrarrestar esta fuerza y en generar obras polifónicas, con muchos protagonistas, y con una producción simbólica de mayor envergadura. Las formas de trabajo, las estéticas y la manera de entablar vínculos en el teatro independiente —entre otras cuestiones— son múltiples. Y, a su vez, la heterogeneidad no es algo que solo se advierte en el análisis contemporáneo, sino que se debe hacer extensiva a la historia del teatro independiente. Cada grupo manejó sus propias particularidades y en el movimiento convivió, desde siempre, la diversidad.

¿Y si pensamos en el origen de estos movimientos? Nuevamente hay coincidencia: ambos se desprenden de los márgenes, de lo que no está alumbrado por las luces del centro, de lo que está afuera. El teatro independiente surge en 1930 (aunque hubo experiencias antecesoras) por varias razones, pero una de ellas fue la oposición al teatro profesional, al tradicional emblema de la calle Corrientes, que presentaba sainetes, revistas y vodeviles. Hoy, asimismo, todavía muchas personas eligen hacer teatro independiente como una forma de no estar supeditadas a las decisiones de otros, de no estar esperando llamados que no llegan ni reflectores que no alumbran. De eso los feminismos saben mucho. Cada derecho, cada avanzada, cada transformación conseguida fue producto de la lucha de las mujeres y otras identidades de género. Si hoy votamos, vamos a la universidad o podemos elegir un método anticonceptivo, es porque hubo otras antes que lucharon por eso. Por supuesto que no se puede dejar de lado que hay gobiernos más receptivos de estas demandas y otros más represivos e, incluso, abiertamente reaccionarios. Las transformaciones profundas deben ser institucionalizadas a través de políticas públicas, y la labor del Estado es sumamente necesaria, pero fueron las mujeres de la sociedad civil quienes encendieron las llamas inspiradoras. Tanto en el teatro independiente como en el feminismo se trata de no esperar el reconocimiento, sino de ir a buscarlo. Y reconocimiento no significa necesariamente aprobación, significa más bien

aceptación: que la mirada de los otros nos tenga en cuenta para poder desarrollarnos como nosotres queramos, sin mandatos ni manuales. Eso hace también que ambos espacios se constituyan como zonas de libertad, de deseo.

Precisamente, en el teatro independiente de la actualidad el deseo lo es (casi) todo. En marzo de 2013, Jorge Dubatti escribió un artículo en la revista *Ñ* sobre el teatro independiente de Buenos Aires al que tituló «Movidos por el deseo». En ese texto también tenía voz Rafael Spregelburd, quien sostuvo: «Mi independencia es, por tanto, relativa. Lo que no es relativo es mi deseo de mantener un teatro de arte, frente a otras opciones posibles que no sé ejecutar o que no me seducen tanto» (2013, pág. 33). Algunos años después (2016), en las Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente que organizamos desde el Instituto de Artes del Espectáculo (UBA), durante una mesa redonda con artistas e investigadores que se llevó a cabo en el Centro Cultural de la Cooperación, Guillermo Cacace, en una tónica similar, dijo que entendía al teatro independiente como un «teatro del deseo» o «teatro del riesgo». Por su parte, Maruja Bustamante, en las 2° Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente [Internacionales] (2018), afirmó:

> Siempre hago cualquier cosa que se me ocurre, entonces el teatro independiente me permite eso. Ese es mi vínculo más salvaje con el teatro independiente: si quiero lo hago, nadie me va a decir que no lo puedo hacer, si no tengo plata lo hago igual... Lo valoro más, como el lugar donde puedo decir lo que quiero, como quiero, con quién quiero.

Asimismo, los movimientos feministas, al igual que el teatro independiente, han ubicado al deseo como el leitmotiv de su lucha: «Nos mueve el deseo», rezaba la convocatoria al paro internacional de mujeres del 8 de marzo de 2017. En este sentido, lo que se puso sobre la mesa a partir de los debates de los últimos años, especialmente con el que se dio por la interrupción voluntaria del embarazo (IVE), en 2018, fue la reivindicación del goce para las mujeres. No se tienen relaciones sexuales necesariamente con el fin de procrear, se tienen para disfrutar, para desear y concretar ese deseo. Poner por delante el deseo, a su vez, también representa una transformación dentro del movimiento de teatros independientes. Porque así como comentamos que Cacace caracterizó al teatro independiente actual como un «teatro del deseo», Roberto Perinelli, con

quien compartía panel, suscribió a sus dichos y lo contrapuso al viejo teatro independiente, al que recordó como un «teatro del deber». Entonces, algo (o mucho) se modificó. Ya no existe la doctrina militante (o al menos, no es tan evidente) de tener que «decir algo correcto» con el teatro, de tener que explicitar una verdad y brindar una resolución de los conflictos de la sociedad desde las tablas. Ahora se pueden poner en escena dudas, preguntas, contradicciones, matices. Esta ruptura con los mandatos, además, se ve reflejada en la reconfiguración de la mirada hacia los grandes maestros del teatro independiente (y los múltiples casos de abusos de poder que salieron a la luz en los últimos tiempos lo demuestran). El culto al sufrimiento, a la lógica del maltrato, se terminó. Las mujeres y demás identidades de género se organizaron colectivamente para hacer frente a muchas de las cosas que soportaron durante años. Se unieron (nos unimos) en un solo grito que, entre otras cosas, dice: «Basta de violencia. Voy a hacer lo que yo quiera. En la calle, en la cama y en el escenario».

En este sentido, la incertidumbre está permitida en ambos espacios. El teatro independiente ha sido desde siempre, en lo que respecta a los procesos de trabajo, un espacio de exploración, de juego, de ensayo y error, de laboratorio de prueba. El feminismo también lo es. Sabemos que hay cosas, métodos, vínculos que ya no queremos, pero a veces tampoco sabemos a ciencia cierta cómo debe ser lo nuevo. El camino de la deconstrucción es permanente. La pregunta se ha convertido en una aliada. Y si hay una respuesta que no tenemos, tratamos de no desesperar y de pensar que ya va a aparecer. Lo intentamos de nuevo, del mismo modo que sucede cuando se crea un personaje. Quizás, como sostuvo Alejandra Carpineti en las ya mencionadas jornadas de 2018: «Tanto en el teatro como en el feminismo, la única certeza es que es juntas».

3. Un modo de trabajo feminista

El teatro independiente, por sus características antes señaladas, permite, de por sí, cierta democracia de ingreso. Hay muchas mujeres que realizan teatro independiente. No obstante, determinados roles estuvieron más vedados que otros. Uno de ellos es el de la dirección teatral, por su tradicional lugar de poder, de toma de decisiones. Para las directoras argentinas precursoras no 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 Boero[3], Inda 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 piernas[4]. Ahora, hay muchas directoras y me alegra (citado en Tarantuviez, 2013, págs. 179-180).

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, sino que concierne a la historia en general) 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, pág. 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 actores como de actrices más grandes, quienes estaban acostumbradas a que las dirigieran varones y no resultaban tan permeables a la transformación. Al día de hoy, aunque, por supuesto, ha habido múltiples avances, las dificultades persisten. En una investigación sobre las desigualdades de género en el teatro chileno actual 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, pág. 170).

A su vez, son las nuevas generaciones las que se encuentran más abiertas 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?

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 lugares que la sociedad nos tiene reservados. Una dirección feminista intentaría salirse de ese lugar de padre/madre que «mandonea», 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 enojo 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...».

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, tomar la última decisión, pero sí llegar hasta ahí construyendo 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. 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? Más allá de no tener una respuesta concreta, sí pensamos que el feminismo implica el armado de lógicas diferentes que proponen nuevos hábitos, como construir colectivamente, brindar espacios a más mujeres y diversidades una vez que una llegó a ciertos lugares de poder, o trabajar en conjunto, en detrimento del imaginario social competitivo que nos circunda. Sobre estos últimos puntos, son interesantes las reflexiones que Pilar Gamboa hizo en la mesa «Creadoras en la escena contemporánea» (2019), en el marco del TABA, donde sostuvo que, tradicionalmente, se asocia lo colectivo a lo infantil o a una etapa de formación, y a lo individual con 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. Como dijo oportunamente la pionera Florentina Gómez Miranda y se puede transpolar a este caso: «Si una mujer entra a la política, cambia la mujer. Si muchas mujeres entran a la política, lo que cambia es la política».

Las transformaciones en los modos de dirigir no se ven solamente en las obras de teatro, sino también en la docencia. Julieta Grinspan, en las ya mencionadas 2° Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente [Internacionales], nos invitó a reflexionar sobre un ejercicio típico de las clases de teatro: «De la mitad para arriba somos hombres y de la mitad para abajo...». O el tradicional: «Poné algo de lo femenino...». ¿Qué quiere decir eso? ¿Qué está dando por sentado une docente cuando da esas directivas? ¿Qué posibilidades está coartando? En las instituciones de educación formal en teatro, asimismo, todavía siguen exigiendo que las mujeres hagan de Julieta y los hombres de Romeo, aunque haya resistencia por parte de les estudiantes. El paradigma binario y que refuerza estereotipos de género está vigente, y es inminente que se modifique también desde los espacios de formación.

Por otro lado, ¿cómo se hace un teatro feminista desde la temática? ¿Es esto posible? Susana Torres Molina, Sandra Franzen, Anabel Ares, Judit Gutiérrez y Mariela Asensio (en González, 2019) dicen que no se puede escribir desde ese a priori, que hay que escribir sin mandatos previos, que no hay que atarse al carro de lo políticamente correcto, y que se debe escapar de los estereotipos y las bajadas de línea. A su vez, agregan que el feminismo no es solo para mujeres.

Si bien coincidimos con estas afirmaciones, entendemos que es fundamental que existan obras que aborden directamente temáticas de género. En los últimos años, en la ciudad de Buenos Aires, ha habido muchísimas propuestas en ese sentido, varias muy valiosas, resultantes

de esta nueva ola feminista, más allá de que había teatristas que venían trabajando esta arista desde hacía bastante más tiempo. Mariela Asensio ha sido una precursora, con piezas como «Mujeres en el baño» (2007), entre otras. «Petróleo» (2018), del grupo Piel de Lava, se trasformó en un suceso. Pero además se realizaron una gran cantidad de eventos dedicados exclusivamente a este tópico. Solo en noviembre de 2019 coexistieron tres: Mujeres a la obra: 2° Ciclo de teatro y feminismos, organizado por el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral); el II Festival Medeas, festival feminista de obras cortas escritas y dirigidas por mujeres, curado por Zaida Mazzitelli y Gimena Racconto Giunta; y el IV Festival Nacional de Teatro Sobre Violencia de Género, convocado por el Museo de la Mujer, el Centro Cultural Rojas y el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL – UBA). A su vez, ha habido casos muy interesantes de obras escritas (total o parcialmente) por varones cis que contaban historias de mujeres, como *¿Me decís de mañana?* (2018), de César Brie (con su dirección), Vera Dalla Pasqua, Chiara Davolio y Florencia Michalewicz; *La vida extraordinaria*, de y dirigida por Mariano Tenconi Blanco; y *Vientre. El hueco de dónde venimos*, de Marcos Arano (con su dirección) y Gabriel Graves. Estas puestas reafirman que el interés por el avance de los feminismos no es patrimonio único de las mujeres, aunque sus personajes femeninos no dejan de ser mujeres narradas por hombres, y esto es algo para atender. Ellos pueden tener las mejores intenciones e incluso lograr piezas deliciosas, pero es fundamental que se reserven espacios para que sean las mujeres las que se narren a sí mismas. Lo mismo sucede cuando se hacen obras (hay numerosos ejemplos) donde personajes de mujeres son realizados por hombres: la temática está pero ¿y las trabajadoras actrices? ¿Cuánto feminismo se puede hacer si a la hora de asignar un puesto de trabajo para un rol femenino se elige a un varón? La explicación podría radicar en la propuesta estética, ¿pero por qué las propuestas estéticas son mejores sin mujeres? Entre otras cosas, por esto fue tan revolucionaria *Petróleo*: porque por primera vez se vieron mujeres haciendo de hombres, algo que a la inversa ya se había repetido hasta el cansancio. También en los últimos años hubo varias piezas que mostraban personajes trans y que, con muy buena voluntad, se manifestaban a favor de la lucha por el cupo laboral trans. Pero esos personajes trans eran realizados por hombres o mujeres cis, no trans. Por supuesto que esto no significa que los géneros no se puedan subvertir en escena, el teatro es juego y permite

explorar nuevos mundos, pero entendemos que es necesario reflexionar sobre estas dinámicas. La programación que decide una sala, las obras que se eligen representar y los elencos que se seleccionan para llevarlas a cabo son también decisiones políticas.

Vientre. El hueco de donde venimos en La Carpintería Teatro.
Fotógrafa: Lucía Páez.

Por último, pero no menos importante, la modificación hacia un modo de trabajo con perspectiva de género se da en las relaciones entre compañeras. Buena parte de las mujeres artistas ha comenzado a pensar en estas cuestiones a la hora de elegir un proyecto: ¿hay otras mujeres?, ¿qué roles ocupan?, ¿cómo son los personajes de las mujeres?, ¿qué historias se cuentan? Desarmar la competencia que el mercado y la cultura patriarcal han impreso sobre las mujeres es una tarea ardua y desafiante, pero sin duda que genera satisfacciones. Lorena Vega, quien protagonizó junto a Valeria Lois *La vida extraordinaria*, cuenta que, aunque ellas son amigas desde hace 20 años y habían trabajado juntas a principios de los años 2000, en ese entonces, eran «menos sororas», sosteniendo que el vínculo fue mutando positivamente: «Yo estoy segura que tiene que ver

con una madurez de nuestra relación pero que mucho tiene que ver con el contexto». Al mismo tiempo, otra realidad que hermanó o aumentó la sororidad entre las artistas (de distintos ambientes: TV, cine, teatro) fueron las luchas comunes que se entablaron en los últimos años, especialmente la disputa para obtener la ley de interrupción voluntaria del embarazo, en 2018.

4. Deudas pendientes

El reclamo por la legalización del aborto voluntario[5] —sostenido por la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito desde el año 2005— también se vio atravesado por el crecimiento de los movimientos feministas post «Ni una menos», masificándose como nunca antes se había visto y creciendo de manera exponencial. Ante este panorama, las figuras públicas tuvieron, al menos, dos grandes momentos de visibilidad. En principio, fueron protagonistas del que fue uno de los hitos para la explosión del tema: cuando el feminismo llegó a la TV de aire, cuando se habló por primera vez de la legalización del aborto en un programa de raíz popular, y cuando el rating lo acompañó. El día que la periodista Luciana Peker planteó en *Intrusos* que debía darse el debate por el aborto, las redes sociales explotaron. Y, a los pocos días, cuando la actriz y conductora Señorita Bimbo (Virginia Godoy) se sentó con el pañuelo verde emblema de la lucha atado al cuello y habló del misoprostol, las búsquedas en Google sobre este medicamento estallaron. Dos semanas más tarde, el 19 de febrero de 2018, hubo un «pañuelazo» masivo frente al Congreso de la Nación que pedía por un derecho que, aún hoy (enero de 2020), sigue siendo una deuda de la democracia para con las mujeres argentinas: que el aborto voluntario sea legal. El segundo momento en que las caras conocidas se hicieron no solo ver sino también oír fue un mes después de que el entonces Presidente Mauricio Macri, en la apertura de las sesiones legislativas, haya dicho —empujado por la presión y ebullición social— que el debate se tenía que dar en el Congreso. De esta manera, más de 100 actrices argentinas firmaron una carta hablándoles directamente a los diputados y diputadas, y pidiéndoles la ampliación de derechos. Esa fue la punta de lanza de otro factor que fue determinante en la lucha por la IVE: el involucramiento de la sociedad civil, ya que se firmaron más de 50 cartas colectivas, que mostraron el

respaldo al proyecto de más de 70.000 personalidades de distintos oficios. A su vez, esta acción fue el puntapié inicial para la conformación de la colectiva Actrices Argentinas, espacio que se creó exclusivamente para luchar por esta ley (más allá de que continúe en funcionamiento y también haya dado otras batallas en el ámbito feminista).

Actrices Argentinas tuvo una labor muy intensa de cara a la IVE. Las actrices no solo expusieron en el debate que se dio en el Congreso de la Nación, sino que también organizaron actividades, participaron de las movilizaciones masivas y tuvieron reuniones privadas con legisladores indecisos. Uno de sus puntos positivos fue que el grupo se abrió a todas las que quisieran formar parte. La idea fue de la reconocida públicamente Dolores Fonzi e incluyó en el medio de comunicación que utilizaron (un grupo de WathsApp) a todo tipo de actrices, entre ellas a Maruja Bustamante, quien invitó a sumarse a las del circuito independiente (quienes solían ser las más activas en las marchas y «performances» públicas). El colectivo creció muy rápido y también creó una red federal (que incluye Tucumán, Mendoza, Chaco, entre muchas otras zonas del país) y otra internacional. Si bien hay desencuentros dentro del conjunto, porque es muy grande y no todas tienen la misma trayectoria en relación a la militancia y/o al feminismo, se generó cierta hermandad

La actriz Zuleika Esnal en la marcha del 34° Encuentro Nacional de Mujeres en La Plata. Fotógrafa: Gabriela Manzo.

entre las actrices más conocidas —quienes, al manifestar públicamente sus opiniones, pusieron en juego sus privilegios— y las poco o nada famosas. Se generó algo de «estuvimos ahí juntas» que mejoró muchísimo el trato. En este sentido, muchas de sus integrantes han reflexionado acerca de cómo se puede construir un espacio de militancia distinto, sin la modalidad patriarcal que disputa el mérito, la foto o la conducción, sino algo superador y verdaderamente colectivo. Ese es uno de los grandes desafíos de este y de otros grupos feministas que se forjaron al calor de los últimos años.

En los teatros independientes (y en muchos de los oficiales y comerciales) también se vio una manifestación activa por la interrupción voluntaria del embarazo. Después de terminar cada función, la mayoría de los elencos sacaba el pañuelo verde de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito en apoyo a la ley. Alejandra Carpineti, gestora de La Carpintería, sostuvo: «El teatro es permanente transformación, cambio, y necesita estar permanentemente en contacto con lo que sucede afuera porque cuando se queda estático deja de existir», advirtiendo la importancia de que los teatros independientes hayan podido recoger algo del movimiento social contemporáneo más importante de la Argentina.

Otra demanda que atravesó a las teatristas —esta vez sí relacionada concretamente al sector— fue la lucha, impulsada por la entonces legisladora porteña Andrea Conde, del Frente para la Victoria (espacio hoy reformulado como Frente de Todos), por la ley de paridad teatral para el Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA), que nuclea artística y administrativamente los cinco teatros públicos más importantes de la ciudad (Teatro General San Martín, Teatro De la Ribera, Teatro Alvear, Teatro Regio y Teatro Sarmiento). Todo comenzó cuando Mariela Asensio y Maruja Bustamante, junto a nueve compañeras más, hicieron unas placas grises con anécdotas que les habían pasado de verdad, por ejemplo: Bustamante estaba en el Teatro Cervantes haciendo un espectáculo semimontado, se acercó un técnico y le preguntó «¿cuándo viene el director?», a lo que ella respondió «yo soy el director». Esas placas fueron colocadas en el Festival El Porvenir, organizado en 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 diputada por la ciudad de Buenos Aires 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) empezó una investigación (continuando la que había iniciado la actriz Lucila Quarleri). Los resultados fueron abrumadores: durante 2017, en el CTBA, las mujeres dirigieron apenas un 20% de las obras, y solo un texto escrito por una mujer fue presentado en escena. Además, apenas el 36% de las contrataciones artísticas teatrales se dirigieron a mujeres y no hubo lugar para personas trans o no binarias. En el caso de la iluminación, el 80% de las obras presentadas en el CTBA fue realizado por varones. Hubo un solo rubro en el que las mujeres «ganaron» y tampoco causa sorpresa: en vestuario el 81% de quienes trabajaron fueron mujeres. Actuación fue la única disciplina relativamente pareja, aunque con una leve ventaja hacia los hombres.

El proyecto de ley 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 todavía no llegó a ser tratada en la cámara. Cuando se quieren conquistar más derechos, siempre hay resistencia. Un caso relevante fue el de Jorge Telerman, director general del complejo de teatros públicos de la ciudad, quien consideraba que no era necesaria una normativa de ese tipo porque varias posiciones directivas ya estaban a cargo de mujeres (en relación a los teatros Regio, Sarmiento y De la Ribera, y las compañías de Ballet y de Títeres). Es cierto que en 2018 el panorama mejoró, pero la ley es necesaria porque las gestiones cambian todo el tiempo y hay una tendencia muy importante a programar varones. La (mala) experiencia ha demostrado que es un tema que no puede quedar en manos de la buena voluntad o de la ideología de quien esté a cargo. También hubo directoras que se opusieron al proyecto (no hay que olvidar que este tipo de situaciones llevan a los varones a perder privilegios

y a las mujeres a reconocerse en un lugar de vulnerabilidad que puede ser doloroso advertir, en tanto que implica un revisionismo de la propia historia). Sin embargo, muchas actrices y directoras (no solo las que suelen trabajar en el teatro oficial, sino también del independiente) brindaron su firma en apoyo de la moción. También lo hicieron los colectivos Actrices Argentinas, ARTEI (Asociación Argentina de Teatro Independiente), MUA (Mujeres Audiovisuales), AÚLLA, FAAO (Frente de Artistas Ambulantes Organizados) y MECA (Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos).

Tiempo después, ya en 2019, se conformó un nuevo colectivo de mujeres vinculado al teatro independiente (aunque no exclusivo de ese circuito): el Colectivo de Autoras, que nuclea autoras de teatro, cine, televisión, danza y música. Este espacio —que denuncia que el periodismo le da más lugar en las notas a la «sobrevaluada» dirección que a la dramaturgia— está trabajando sobre otro proyecto reparador: una ley de igualdad para la participación de las autoras en todos los ámbitos culturales. Según sus estadísticas, la autoría de varones y mujeres está equilibrada solo en el teatro independiente —lo que reafirma la hipótesis de que esta modalidad de teatro está un poco más cerca de la utopía igualitaria—, pero no lo está en el circuito oficial (aunque lentamente esto haya comenzado a cambiar) ni, mucho menos, en el teatro comercial, justamente, donde se espera que exista una retribución económica. Esto, por supuesto, no es casual ni un problema específico del teatro, es estructural: en Argentina las mujeres ganan, en promedio, un 28% menos que los varones.

Asimismo, como en casi todos los casos, no alcanza con tener una buena ley. Las condiciones de igualdad tienen que ser problematizadas, en tanto que, como enunciamos en la aclaración de la nota 4, 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. Por poner un ejemplo: 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.

«Yo quiero escribir sobre el mundo, no solo sobre menstruación», dijo Mariela Asensio (en González, 2019). Esta frase maravillosa es aplicable

a todos los ámbitos. Las mujeres no solo opinan o piden cosas vinculadas a la problemática de género. Entre las deudas pendientes, también hay políticas públicas para el teatro independiente en general.

A raíz del intercambio que se dio entre las artistas que participaron de las 2° Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente [Internacionales], en septiembre de 2018, observamos que el primer reclamo era de carácter global y tenía que ver con mayor presencia del Estado. Durante el gobierno neoliberal de Mauricio Macri (2015-2019), la retirada estatal para todos los niveles se sintió mucho. Y la cultura, por supuesto, no fue ajena a todos los recortes que se hicieron. En este sentido, definir a un espacio o a un/a artista como independiente no quiere decir que se prescinda del Estado ni que no se lo necesite ni que no se crea que tenga que estar. En la ciudad de Buenos Aires, por otro lado, el macrismo viene de larga data y continúa vigente: Horacio Rodríguez Larreta ganó las recientes elecciones de octubre de 2019, inaugurando el cuarto período consecutivo de este partido político (antes PRO, ahora Juntos por el Cambio). A su vez, Lorena Vega, Maruja Bustamante, Alejandra Carpineti y Julieta Grinspan mencionaron algunas acciones concretas que se podrían hacer.

Una de ellas es la generación de un festival, ya que si bien el gobierno de la ciudad organiza el FIBA (Festival Internacional de Teatro) cada dos años (aunque en 2020 se llevará a cabo, a pesar de que se haya hecho en 2019), no alcanza con apoyar solo a algunos de los numerosos teatros independientes que hay en Buenos Aires y solo para ese acontecimiento. Además, a este evento —desde nuestra mirada— se le podría achacar cierta desprolijidad en la programación y una actitud un tanto hipócrita en el vínculo con el espacio público (por ejemplo, en 2019, durante dos de los diez días que dura el festival, se cortaron varias calles de la zona del Abasto y se hizo una hermosa fiesta popular y gratuita, hecho que se contrapone con las políticas represivas que, primero Macri y después Rodríguez Larreta, han tenido hacia quienes ocupan el espacio público).

La segunda idea es bien práctica y se vincula con las deficiencias logísticas que tienen que atravesar les artistas independientes. De modo que una demanda posible sería por el otorgamiento de un espacio físico (que podría ser un galpón debajo de la autopista) para guardar las escenografías teatrales que, por no contar con los recursos necesarios, se terminan tirando (no permitiendo ni la conservación en términos de historia del teatro, ni su reutilización parcial o total a futuro). En el

mismo sentido, se planteó poder contar con camiones para cuando fuese necesario trasladar esas escenografías.

Una tercera acción alude a las problemáticas de difusión que tienen los teatros independientes, por lo que se aspira a que el Estado colabore en el armado y circulación de un catálogo que contenga información sobre todos los teatros independientes, a la vez que se recordó que existió un plan de colocar, en las estaciones de la línea B de subte, los datos de las salas cercanas, con su correspondiente programación, pero que no se llevó a cabo.

La última propuesta concreta que se mencionó (lo que, por supuesto, no implica que sea la última demanda del sector ni de las teatristas entrevistadas) tiene que ver con que el Estado debería impulsar el consumo de teatro independiente, no solo como modo de reactivación cultural, sino también por los debates que se plantean desde las obras y que atañen, por ejemplo, a cuestiones de género. Hay una especulación legítima sobre que el teatro político (en el sentido más amplio que se le pueda dar a la palabra y diferenciándolo de lo partidario) le habla a cierto público cautivo, que ya está «convencido», y que quizás nunca llega a alguien cuyo pensamiento está en las antípodas, ya sea por desconocimiento o por elección (quien tal vez sí concurre a otro tipo de teatro, como el empresarial). De manera que el Estado podría intervenir para hacer que lleguen las personas que habitualmente no llegan. Esto generaría no solo una circulación más amplia de públicos, sino también de ideas. Es interesante pensar a les espectadores en medio de un proceso paulatino, y que lo que se logre incentivar desde el teatro puede contribuir —como un engranaje más, dentro de muchas otras actividades— al desarrollo de ese proceso. Si alguien del público se va con una pregunta o con una reflexión sobre algo se siembra la semilla de que la transformación, a través del arte, es posible.

Por otro lado, no se puede desconocer que el teatro independiente funciona como un insumo más que atractivo para el teatro oficial o el teatro comercial. Entonces, es necesario que el Estado genere políticas públicas para proteger e incentivar a esta modalidad teatral que termina siendo fuente, identidad y materia nutritiva para los otros circuitos, que no deja de producir y que después, incluso, se lleva al exterior. Y para eso, se necesitan recursos, por lo que no está de más recordar que, entre 2016 y 2018, el presupuesto de incentivo a la producción cultural (que abarca mucho más que el área de teatro independiente) de la Ciudad

Autónoma de Buenos Aires fue disminuyendo año a año, siendo de 2.7% en 2016, 2% en 2017 y 1.8% en 2018.

5. Palabras finales

A lo largo de este recorrido hemos dado cuenta de los puntos en común que tienen el movimiento feminista y el movimiento de teatros independientes, entendiendo que los dos parten de estar al margen del paradigma central, y que comparten valores y formas de trabajo, como el accionar colectivo, la heterogeneidad y la horizontalidad. A continuación, exploramos sobre las características de un posible modo feminista de realizar teatro independiente. Por último, nos adentramos en algunas de las demandas que nuclean sendos universos, ya sean luchas del movimiento feminista a las que integrantes del teatro independiente (y del teatro de otros circuitos) se han sumado, o propuestas de mujeres del teatro independiente para con su disciplina en particular.

Este trabajo no tuvo la pretensión de ser totalitario ni revelador de verdades absolutas, sino que trató de sistematizar debates contemporáneos y ponerlos en relación o tensión con otras cuestiones que también atraviesan la época. En este sentido, reelabora y articula distintas voces de mujeres feministas vinculadas al teatro independiente, sin las cuales hubiera sido imposible construir este tejido. Esperamos que esto haya quedado en evidencia y que hayamos logrado honrar el espíritu colectivo de ambos movimientos.

6. Bibliografía

Bajini, Irina (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 (dirs.), *Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX* (págs. 153-163). Milano: Ledizioni.

Castellví de Moor, Magda (1995). Espacios femeninos en la dramaturgia argentina. En Osvaldo Pellettieri (ed.), *El teatro y los días: Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino* (págs. 175-185). Buenos Aires: Galerna.

Castellví de Moor, Magda (1997). Dramaturgas argentinas: Perspectivas sobre género y representación. En Osvaldo Pellettieri (ed), *El teatro y su mundo: Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino* (págs. 271-285). Buenos Aires: Galerna.

Castellví de Moor, Magda (2003). *Dramaturgas argentinas: Teatro, política y género*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Ciurans Peralta, Enric (2004). Entrevista a Osvaldo Pellettieri. *Assaig de teatre: revista de l'Associació de Investigació i Experimentació Teatral* (43), 87-97. https://core.ac.uk/download/pdf/39115494.pdf

Dubatti, Jorge (2 de marzo de 2013). Movidos por el deseo. *Ñ*. Revista de Cultura, págs. 32-33.

Fukelman, María (2017). Programa para la investigación del teatro independiente. En Paula Ansaldo, María Fukelman, Bettina Girotti y Jimena Trombetta (comp.), *Teatro independiente. Historia y actualidad* (págs. 13-25). Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Fukelman, María (2018). *Mamífera*: que sepa abrir la puerta para ir a luchar. En Ricardo Dubatti (comp.), *Experimentalismo y tradición. Novísima dramaturgia argentina* (págs. 59-63). Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Fukelman, María (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. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México* (4, e290), 1-28. https://estudiosdegenero.colmex.mx/index.php/eg/article/view/290/175

González, Leni (27 de diciembre de 2019). Dramaturgas en acción: las autoras ahora están unidas en un nuevo colectivo. *La Nación*. https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/dramaturgas-en-accion-las-autoras-ahora-estan-unidas-en-un-nuevo-colectivo-nid2319047

Joffe, Azucena y Sanz, María de los Ángeles (2010). Directoras argentinas contemporáneas. *Revista Afuera* (V). http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=197&nro=8#texto1

Muñoz Briones, Constanza (dir.) (2017). *El género en escena. Relaciones en la práctica laboral de teatro en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Oso Liebre.

Novoa Donoso, Soledad y Rosa, María Laura (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 (eds.), *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados. https://es.scribd.com/read/368240609/Compartir-el-mundo-La-experiencia-de-las-mujeres-y-el-arte#Search_search-menu_286504

Rizk, Beatriz (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* (págs. 227-248). Madrid: Iberoamericana.

Santoro, Sonia (2002). Dramaturgas. *Las 12*. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-253-2002-07-11.html

Seibel, Beatriz (1992). Mujer, teatro y sociedad en el siglo XIX en Argentina. En Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX* (págs. 291-297). Buenos Aires: Feminaria Editora.

Tahan, Halima (dir.) (1998). *Dramas de mujeres*. Buenos Aires: Ediciones Ciudad Argentina, Biblioteca Nacional.

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

7. Notas

* Este trabajo se hizo en el marco de una Beca Interna Postdoctoral, otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina.

Agradecimientos: Este trabajo no podría haber sido escrito sin las reflexiones hechas por Alejandra Carpineti, Lorena Vega, Maruja Bustamante y Julieta Grinspan, quienes participaron de la mesa «Mujeres y Teatro independiente», que nos tocó coordinar, el 14 de septiembre de 2018, en el marco de las 2° Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente [Internacionales]. También nos servimos de las ideas que circularon en la mesa «Creadoras en la escena contemporánea», realizada el 11 de febrero de 2019 en Timbre 4, dentro del Festival TABA (Temporada Alta en Buenos Aires), de la que formaron parte Maruja Bustamante, Pilar Gamboa, Paula Ransenberg, Laura Sbadar y Mariana Mazover. Y por supuesto, este texto es producto de los debates que nos damos a diario con las compañeras del AICA-IAE (Área de Investigaciones en Ciencias del Arte del Centro Cultural de la Cooperación – Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) y de tantos otros que se generan en esta época. A todas estas mujeres, inspiradoras y productoras de pensamiento, muchas gracias.

1 Entre las conquistas podemos mencionar el sistema de moratoria que permitió, a partir de 2004, que cerca de 2.000.000 de amas de casa accedieran a la jubilación; la Ley de Parto Humanizado, 2004; el Programa Nacional de Educación Sexual Integral, 2006; la Asignación Universal por Hijo para las madres, 2009, y su extensión para embarazadas, 2011; la Ley de Matrimonio Igualitario, 2010; la Ley de Identidad de Género, 2012; y la creación de una línea gratuita para asesoramiento y derivación de casos de violencia (144), 2013.

2 En este sentido, intentamos realizar un pequeño aporte con «Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires: aportes para la historia de La Cortina y el Teatro Espondeo» (Fukelman, 2018). Y, por supuesto, destacamos las investigaciones anteriores: Castellví de Moor, 1995, 1997, 2003; Santoro, 2002; Taham, 1998; Tarantuviez, 2013 (sobre dramaturgas); Seibel, 1992 (sobre mujeres en la historia del teatro del siglo XIX); Joffe y Sanz, 2010 (sobre directoras de la década del 20 y contemporáneas); entre muchas otras.

[3] Alejandra Boero fue otra destacada mujer del teatro independiente. Comenzó 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 papelas 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 los géneros diversos, aquellos 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 parten de mucho más atrás y están atravesadas por distintos grados de discriminación en todos los ámbitos en los que se muevan. En este sentido, aclaramos que si este texto se encuentra más focalizado en las situaciones de las mujeres no es porque consideremos que son las únicas (o las más) oprimidas, muy por el contrario, sino porque es, por ahora, el campo que mejor conocemos. De manera que preferimos no englobar repetitivamente nuestras afirmaciones bajo el ítem «mujeres y diversidades» porque no tenemos la certeza de que siempre nos atañan las mismas problemáticas y porque no queremos arrogarnos una representatividad que no tenemos.

[5] En Argentina, el aborto es legal si representa un peligro para la vida o salud de la persona embarazada o si es producto de violación.