



MUJERES Y TEATRO INDEPENDIENTE EN ARGENTINA
(2001-2020): EL CASO DEL INSTITUTO NACIONAL
DEL TEATRO¹

*WOMEN AND INDEPENDENT THEATER IN ARGENTINA (2001-
2020): THE CASE OF THE INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO*

Lucía Zanfardini

lzanfardini@unrn.edu.ar Argentina
<https://orcid.org/0000-0001-5415-5348>

Guillermo Riegelhaupt

guillermoriegel@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4944-107X>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2021.47.07

ISSN 2444-3948

Resumen: En este trabajo analizamos la participación de las mujeres en el teatro independiente argentino contemporáneo (2001-2020). Nos concentramos en la ocupación de roles de referencia: dirección, autoría (dramatúrgica y crítico/teórica) y representación institucional, tomando como caso testigo al Instituto Nacional del Teatro. La investigación se nutre de algunos postulados de la Sociología del Arte y de las teorías críticas feministas, especialmente de los estudios sobre participación político-institucional de las mujeres. La metodología es de carácter cuantitativa y el corpus se constituye de datos primarios de acceso público y de información interna de la institución. Los resultados indican que las mujeres acceden en la actualidad a un nivel bajo de participación en todas las categorías analizadas, cercana al 30%. Este dato refuerza la

necesidad de planificar políticas con perspectiva de género y abordar el debate de la paridad considerando todos los aspectos de participación de las mujeres en el teatro.

Palabras Clave: Teatro argentino; género; mujeres; roles de referencia; siglo XXI.

Abstract: In this paper we analyze women's participation in contemporary Argentine independent theater (2001-2020). We focus on the occupation of reference roles: direction, authorship (dramaturgical and critical/theoretical) and institutional representation, taking as a test case the Instituto Nacional del Teatro. The research draws on some postulates from the Sociology of Art and from feminist critical theories, especially from studies on the women's political-institutional participation. The methodology is quantitative and the corpus consists of primary data from public access and internal information of the institution. The results indicate that women currently have a low level of participation in all the categories analyzed, close to 30%. This data reinforces the need to plan policies with a gender perspective and address the parity debate considering all aspects of women's participation in theater.

Key Words: Argentine theater; gender; women; reference roles; XXI century.

Sumario: 1. Introducción. 1.1. Estado de la cuestión. 1.2. Marco teórico. 1.3. Materiales y metodología. 2. Resultados. 2.1. Dirección y autoría en FNT. 2.2. Autoría en editorial institucional. 3. Conclusiones. 4. Obras citadas. 5. Notas.

Copyright: © 2021. 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)

LUCÍA ZANFARDINI ES Doctora en Letras, Magíster en Lingüística y Profesora en Letras egresada de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Fue becaria doctoral de la UNLP y del CONICET (2014-2019) y actualmente es becaria posdoctoral de CONICET. Realiza sus estudios de investigación en el Centro Interdisciplinario de Estudios sobre Derechos, Inclusión y Sociedad (Universidad Nacional de Río Negro). Se ha desempeñado como docente en las universidades nacionales de La Plata y Río Negro. Actualmente es docente de las asignaturas Gramática II y Semiología y Análisis del Discurso en el Profesorado en Comunicación Oral y Escrita (UNComa). Es actriz y forma parte del grupo "Dos Ríos, compañía orillera de Teatro". En este momento actúa en Nuestras Vacaciones (de Diego Ferrero, con dirección de Daniel Etcheverry) y en Otra, postales de migración (de su autoría junto a Guillermo Riegelhaupt y Gustavo Bendersky). Desarrolla tareas de gestión y producción teatral como miembro de la Asociación de Teatro Independiente Purogrupo, entidad que gestiona la sala de teatro «El Tubo» (Viedma, Río Negro). En 2021 organizó el I Festival de lo Urgente, titulado "La gauchesca. De los malones a los piquetes, de la literatura a la escena: teatro, literatura y empanadas criollas", que se desarrolló en el mes de octubre en Viedma.

GUILLERMO RIEGELHAUPT es Actor egresado de la EMAD, Escuela de Arte Dramático de la Ciudad Autónoma de Bs. As. (Argentina). Desde hace 25 años se dedica a la creación escénica, a la gestión, producción y asistencia técnica de espectáculos y de eventos teatrales, así como a la coordinación de espacios de formación en el ámbito teatral independiente. Es fundador e integrante de diversas experiencias de teatro de grupo en Río Negro, Patagonia Argentina, con las que ha realizado giras y participado en festivales nacionales e internacionales. Fue coordinador del Área Teatro de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Río Negro (2012 a 2018). Es miembro, desde 2012, de la Comisión Directiva de la Asociación de Teatro Independiente Purogrupo, entidad que gestiona el Teatro «El Tubo» (Viedma, Río Negro). A partir del año 2018 integra el Colectivo Âmbar - Red de Artistas y Promotores Escénicos de Latinoamérica. Desde abril de 2020, es estudiante de la Maestría en Teatro (Mención Actuación) de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

I. INTRODUCCIÓN

En Argentina el movimiento de mujeres ha impulsado avances en la agenda feminista de nuestro país y de la región desde el retorno a la democracia en 1983. Las discusiones colectivas y las demandas impulsadas han interpelado a nuevas generaciones, al conjunto de las organizaciones sociales y políticas del país, ha alcanzado canales de comunicación masiva y ha logrado incidencia en la agenda político institucional en diversos temas: visibilización y sanción de las violencias por razones de género, ampliación de derechos políticos y plena participación política, ampliación de los derechos vinculados a la salud sexual y reproductiva y avances en la autonomía económica de las mujeres y progresiva visibilización del trabajo doméstico y de cuidados. Sin embargo, todavía quedan en pie numerosas barreras que condicionan la accesibilidad al empleo, al ejercicio de cargos de poder, la ocupación de roles y funciones de referencia, entre otras limitaciones. En los últimos años han alcanzado nuevas esferas, como ser el campo del deporte y el cultural. Respecto de este último el informe de la UNESCO titulado «Igualdad de género: patrimonio y creatividad» plantea que:

«El diagnóstico de género sobre patrimonio y creatividad reconoce algunos síntomas que son familiares en otras áreas de la vida socioeconómica: participación limitada de la mujer en puestos de toma de decisiones (el «techo de cristal»); marginación en ciertas actividades («paredes de cristal»); [...] condiciones precarias de empleo (trabajo de media jornada, trabajo por contrato, informalidad, etc.) como también los estereotipos de género y las ideas fijas sobre los papeles culturalmente adecuados para mujeres y hombres, no necesariamente basados en el consentimiento de los involucrados. La falta de datos culturales clasificados por sexo es un factor que esconde las brechas de género y los retos para los legisladores y decisores» (UNESCO, 2014, pág.134).

En el ámbito teatral, como expresión de las mismas demandas y discusiones, se han realizado en los últimos años experiencias que ponen en evidencia que las mujeres en este sector atraviesan las mismas dificultades. Entre algunos ejemplos notables de otras latitudes podemos mencionar el proyecto «Temporadas de igualdad en las artes escénicas», iniciado en Francia en el año 2003 y que se extiende actualmente en

forma progresiva a otros países europeos, como España, Bélgica, Suecia y Reino Unido. En nuestro país, con similares características, son varios los movimientos que vienen trabajando en pos de pensar, discutir y modificar el acceso y visibilización de las mujeres en roles de referencia, entre los que podemos mencionar «Una escena propia. Encuentro de Directoras Provincianas», el Colectivo Actrices Argentinas y La Colectiva de Autoras. Asimismo, es importante mencionar la reciente creación de áreas de género en distintos organismos públicos, como es el caso de la Comisión de Género del Instituto Nacional del Teatro (en adelante, INT) y su proyecto de creación de un Observatorio de Políticas para la Igualdad de Género. Paralelamente, asociaciones civiles y entidades gremiales y mutuales del ámbito teatral también han avanzado en la creación de espacios similares de trabajo o actividades y propuestas específicas sobre la temática, como son los casos de Argentores, la Asociación Argentina de Actores y Actrices, la Asociación Argentina del Teatro Independiente, entre otras.

En el presente artículo nos proponemos analizar, desde la perspectiva de los estudios de género y la teoría feminista, la participación de las mujeres en el teatro independiente argentino de las últimas dos décadas. Nos hemos concentrado en la ocupación de roles de referencia, puntualmente en la dirección, la autoría (dramatúrgica y teórico-crítica) y la representación institucional (cargos de gestión, dirección y jurados). Tomamos como caso testigo al INT en tanto organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral en todo el territorio del país, ya que es la única entidad que posee presencia territorial en cada una de las provincias argentinas, lo que nos permite una mirada nacional sobre la problemática. Con la presente investigación nos proponemos ofrecer evidencia cuantitativa para visibilizar la problemática, así como también para realizar un aporte en el camino hacia la erradicación de desigualdades por motivos de género en el ámbito teatral.

El artículo se organiza en tres secciones, siendo la primera de ellas esta introducción en la que se presenta el problema de investigación. Luego se realiza una reseña sucinta de la literatura académica disponible sobre el lugar de las mujeres en el teatro argentino del siglo XXI. A continuación, se expone el marco teórico que fundamenta, desde la perspectiva de los estudios de género y la teoría feminista, la relevancia de este análisis, así como los aportes tomados de la Sociología del Arte. Por último, se presenta la descripción detallada de la metodología

utilizada y las estrategias y decisiones tomadas para la conformación del corpus. En la segunda sección, se presentan los resultados del análisis cuantitativo de las tres categorías abordadas: la dirección y autoría en Fiestas Nacionales del Teatro (en adelante, FNT), la autoría en la editorial institucional, y la representación institucional (cargos institucionales y conformación de jurados). Por último, en la tercera sección se reúnen tanto la discusión de los resultados como las conclusiones a las que hemos arribado.

1.1. Estado de la cuestión

En cuanto a la literatura académica que aborda el lugar de las mujeres en el teatro argentino del siglo XXI, hallamos que la mayoría de las investigaciones consideran como problema de estudio la representación de la mujer especialmente en el ámbito de la dramaturgia. En algunos casos se trata únicamente de obras de autoría femenina (Castellví de Moor, 2003; Dorado y André, 2011; Tarantuviez, 2001 y 2013a) y en otros se observan dichas representaciones sin considerar la variable de género en la autoría, como es el caso de las investigaciones realizadas por Gambon (2014), Cordones-Cook y Jaramillo (2005). Otros estudios que constituyen antecedentes relevantes para esta investigación son los que han atendido al lugar de las mujeres en la historia del teatro argentino (Rizk, 2001; Tarantuviez, 2013b; Fukelman, 2018).

En la mayoría de las investigaciones consultadas se observa que se tematiza o topicaliza al teatro que «habla de mujeres» o que «escriben las mujeres» en tanto versión o variante de un discurso teatral «universal» hegemónico (el de autoría masculina). En la mayoría de los casos, la selección de autoras mujeres se realiza con la voluntad explícita de visibilizar la autoría femenina como un territorio de resistencia en un campo cooptado por la mirada masculina.

Una nueva generación de reflexiones con perspectiva de género en torno al teatro argentino emerge por canales más perennes de circulación: revistas sobre teatro (por ejemplo, los números 35, 37, 39 y 40 de la revista *Picadero*), notas y entrevistas a actrices, directoras y dramaturgas que han circulado en el suplemento «Las12» del diario *Página12* o conversatorios dedicados a discutir el lugar de la mujer en el teatro argentino en el marco de festivales, congresos y jornadas. Por esas vías, las

mujeres y las disidencias vienen denunciando y criticando las desigualdades en el campo teatral respecto de la dirección, los recursos económicos, la representación, la publicación, y otros espacios de participación.

No se observa una consideración de la variable de género en estudios realizados abocados al análisis de las políticas públicas volcadas a promover el quehacer teatral (como en los casos de Salas Tonello, 2018; Rozenholc, 2015). Se aprecia en estos estudios una valoración muy clara de las políticas de federalización, como consideración de una desigualdad de orden territorial pero no se observa la atención de otras desigualdades.

No hemos hallado estudios previos que aborden el período analizado ni que atiendan a las dimensiones de análisis que nos proponemos, salvo el caso de Tarantuviez (2013b) que estudia la dirección, autoría y recepción de mujeres pero focaliza un período anterior al que consideramos en este trabajo y el caso de Fukelman (2020) que analiza los puntos en común entre el movimiento feminista y el teatro independiente, describe los aportes que dicho movimiento realiza a la praxis teatral y recupera evidencia cuantitativa e iniciativas legislativas circunscritas a la escena de la Ciudad de Buenos Aires. Cabe destacar que, si bien analizan otros territorios, fueron aportes fundamentales para esta investigación los estudios con perspectiva de género como el de Muñoz Briones (2017) para la escena chilena, el de Veiga Barrio (2010) para el teatro andaluz o artículos como el de Pastor Eixarch (2016) y Blas Brunel y Contreras Elvira (2015) sobre la escena española.

1.2. Marco teórico

El marco teórico de este trabajo se nutre de las categorías que nos ofrece la teoría crítica feminista. Tal como lo nota Muñoz Briones (2017):

es sabido que ya en 1929 Virginia Woolf denuncia la falta de visibilidad de las mujeres y su desplazamiento de actividades como la política o la educación en su ensayo *Un cuarto propio*. Tal como describe Woolf, las dificultades de una mujer (representada a través de la figura ficticia de Judith, hermana de Shakespeare) para llegar a escribir como un dramaturgo inglés, sin las condiciones necesarias y, muy por el contrario, enfrentada a todo tipo de inconvenientes propios de la época isabelina,

mantienen al margen a muchas creadoras, que no por falta de talento, se ven impedidas de ejercer su vocación. La obra de Woolf refleja cómo el campo teatral, al igual que otras áreas de la actividad humana, ha sido fundamentalmente desarrollado por hombres (2017, pág. 45)

Es por esta tradición tan arraigada en nuestra sociedad en general y en nuestra disciplina artística en particular que consideramos pertinente abordar el problema de la (sub)representación de las mujeres en los roles de referencia. Consideramos, siguiendo a Pilar Errázuriz, que lo propio de los estudios de género es analizar y deconstruir las relaciones simbólicas intergenéricas que mantienen y perpetúan la situación de subordinación de lo otro al uno universal, masculino, expresado en aparente neutralidad, sin embargo excluyente de la presencia de las mujeres (Errázuriz, 2006, pág. 15).

Cabe señalar que entendemos al *género* como lo definió Gayle Rubin en tanto conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y en el que se satisfacen esas necesidades humanas transformadas (Rubin, 1986, pág. 97). De esta manera, la cultura constituye el espacio social donde se manifiesta el género como construcción, a la vez que es atravesado por los elementos que le son propios a la cultura. El género como «parte de la vida social» es abordado por Rubin como «sistema sexo-género» al que define como espacio de la opresión de las mujeres, en tanto involucra una jerarquía del sexo que sitúa a lo femenino en posición de subordinación respecto de lo masculino.

Un concepto clave para este estudio lo constituye, también, la categoría de *división sexual del trabajo* (Lamas, 1996), esto es, las diferencias que pueden advertirse respecto de la labor que hombres y mujeres realizan en el campo profesional. Si todavía hoy existen brechas salariales para un mismo trabajo entre hombres y mujeres, se debe a la existencia de ideologías que determinan las reglas sociales:

Nada hay en las diferencias biológicas entre seres humanos que fundamente la desigualdad social entre estos. Son las sociedades, sustentadoras de determinados sistemas ideológicos, las que establecen preceptos diferenciadores, las que fijan divisiones sexuales del trabajo, las que creen «natural» que hombres y mujeres tengan distintos derechos en el acceso al trabajo, el patrimonio y la herencia (Pascual, 2014, pág. 29).

Uno de los desafíos de los estudios de género se centra en entender cómo se desarrollan esos sistemas ideológicos y cuál es su genealogía. La distribución de roles y actividades, y la predilección o tendencia a la ocupación de determinadas funciones por hombres y mujeres, persiste. Lo habitual es que se genere una correspondencia entre las tareas en la esfera doméstica de las trabajadoras y sus funciones en el mundo del trabajo asalariado. Janet Saltzman (1992) plantea que la razón de que no se perciban elementos coercitivos en tanto tales tiene relación con que las personas tienden a hacer elecciones coherentes con las definiciones sociales respecto a los sexos. Es por esto que, dice la autora, lo esperable es que la base de *inequidad* del sistema sexo-género se reproduzca en la esfera laboral.

Una serie de categorías son centrales para el estudio de las brechas laborales: techo y paredes de cristal y segregación vertical y horizontal. El «techo de cristal» (Burin, 2008) se refiere a las barreras y superficies invisibles impuestas y autoimpuestas por las propias mujeres para avanzar hacia mejores puestos de trabajo, o como aquí estudiamos, hacia la asunción de tareas de mayor exposición y referencia. Su origen, según Burin, estaría dado por una doble inscripción: como realidad cultural opresiva y como realidad psíquica paralizante. Estos dos factores dificultan, y en muchos casos imposibilitan, el reconocimiento de la labor de las mujeres (2008, pág. 76). Muños Briones (2017), respecto del teatro, explica que por barreras externas podrían considerarse las mayores limitaciones para las mujeres en el acceso a programación y financiamiento, o su infrarrepresentación en cargos directivos, situación de la que ha dado cuenta el Informe 2014 de la UNESCO «Igualdad de Género. Patrimonio y Creatividad» a través de múltiples ejemplos de experiencias internacionales. En directa relación, las barreras psíquicas se refieren a las limitaciones autoimpuestas por mujeres, que se traducirían por ejemplo en la resistencia a ocupar roles o a ejercer determinadas funciones preconcebidas culturalmente como adecuadas para hombres (lo que se conoce como el «piso pegajoso» y el «techo de cemento»). A estas barreras construidas sobre la base de rasgos no siempre visibles o evidentes, se les denominó «techo de cristal», haciendo alusión a aquellos factores culturales que producían condiciones discriminatorias para las mujeres, pero también a aquellos factores de constitución del aparato psíquico femenino que contribuían a la formación de esta superficie invisible (Burin, 2008, pág. 77). El techo de cristal es imperceptible

pero imposible de atravesar para seguir avanzando. Es invisible porque no existen leyes ni dispositivos sociales establecidos, ni códigos manifiestos que impongan a las mujeres semejante limitación, sino que está construido por barreras implícitas, informales y difíciles de detectar (Maffía, 2008). Las «paredes de cristal» hacen referencia a muros invisibles que limitan las trayectorias educativas y laborales de las mujeres ubicándolas en los sectores menos dinámicos, más precarizados y peor remunerados de la economía. Estos muros están contruidos sobre los cimientos de la cultura patriarcal que, desde la niñez, consolidan roles vinculados a ciertas actividades que son asignadas a las mujeres y que, posteriormente, se reflejan en las trayectorias educativas y laborales y tienen un impacto negativo en la autonomía económica de las mujeres. Las paredes y el techo de cristal constituyen las causas de lo que se conoce como segregación horizontal y vertical respectivamente.

Según Díaz Langou y otros (2019) las paredes de cristal tienen como resultado la segregación (segmentación) del desarrollo educativo y ocupacional de las mujeres que las empuja hacia sectores menos dinámicos y peor remunerados de la economía. Esta segregación surge a partir de dinámicas sociales, que comienzan en la infancia, y se ilustra en la feminización de áreas como trabajo doméstico, educación y salud, que reflejan la extensión laboral de las actividades que las mujeres realizan al interior de los hogares (2019, pág. 107). Asimismo, la segregación horizontal es la consecuencia de la existencia del techo de cristal y hace referencia a que las mujeres suelen estar subrepresentadas en los puestos de poder (Anker, 1998).

Para contextualizar este análisis en el ámbito cultural y, especialmente, en el campo de la actividad teatral tomaremos el aporte que hace Howard Becker (2008) desde la Sociología del Arte. Desde su perspectiva, se concibe el trabajo artístico como la actividad conjunta de una serie de personas que ponen en funcionamiento relaciones de cooperación para llevar adelante la realización y la circulación de las obras de arte (2008, pág. 17). El abordaje propiciado por Becker busca generar una comprensión de la complejidad de las redes cooperativas a través de las cuales tiene lugar el arte (18), reconociendo patrones en dicha actividad colectiva que denomina «mundos del arte». De esta manera se pone en evidencia que las condiciones de producción propias de este mundo del arte (en este caso, el teatral) no son distintas a otros sectores en los se reproducen idénticamente los esquemas sociales generales.

Advertimos, detrás de las prácticas de reproducción cultural, los discursos ocultos sustentados por las ideas hegemónicas, que naturalizan y materializan las inequidades en las estructuras de poder, de las que las prácticas artísticas no son ajenas. Como nos sugiere Lourdes Mendez (2006, págs. 33-34), para comprender cómo funciona el campo del arte debemos saber que la supuesta libertad creativa del artista y su obra misma están condicionadas por cuestiones estéticas y extra estéticas, entre las que podemos mencionar las de orden jerárquico. Estos condicionamientos existen, contradiciendo la complaciente creencia de que en el campo artístico los valores occidentales no son únicos ni universalmente válidos y confirman que no han tenido el efecto mágico de acabar con las jerarquías.

En este sentido, y para un estudio como el que aquí nos proponemos, resulta relevante recuperar la idea del genio como un sujeto dotado de características únicas, basadas en la creatividad y en la inspiración, distinción que produce una limitada perspectiva del «artista», emparentada con valores y atributos culturalmente definidos como masculinos. Como lo explica Christine Battersby:

Nuestros criterios actuales de excelencia artística tienen su origen en teorías que negaron específica y explícitamente el genio en las mujeres. Todavía asociamos al gran artista con tipos de personalidad (masculinos), roles sociales determinados (masculinos) y clases de energía determinadas (masculinas). Y, puesto que para hacer que se tome en serio la manifestación creativa de uno es preciso (en parte) ser aceptado como artista serio, las consecuencias de esta preferencia respecto de los creadores masculinos son profundas. Las mujeres que quieren crear tienen que manipular todavía conceptos estéticos tomados de una mitología y una biología que fueron profundamente antifemeninas. De manera similar, los logros de las mujeres que se las arreglaron para crear son oscurecidos por una ideología que asocia el logro cultural con las actividades de los varones (Battersby 2006, citado en Muñoz Briones 2017, pág. 56).

Así, podemos entender cómo la imagen estereotípica del genio artístico, construida en base a prejuicios de género, continúa influyendo en nuestras concepciones y prácticas actuales.

A partir de estas categorías provenientes tanto de las teorías feministas como de la Sociología del Arte entendemos que en las prácticas artísticas se reproducen las desigualdades propias de las estructuras laborales y sociales. Desde ese punto de vista resulta relevante un análisis

que incorpore la perspectiva de género y que ponga de manifiesto esas inequidades existentes entre creadoras y creadores y el modo en que las mismas afectan la visibilidad o la consolidación de brechas materiales y simbólicas.

1.3. Materiales y metodología

La estrategia metodológica implementada es de carácter cuantitativo. El corpus comprende datos primarios que fueron reunidos y sistematizados a partir de información de acceso público así como también de información interna facilitada desde las instituciones consultadas.

En una primera instancia, iniciamos esta investigación con el objetivo de relevar datos del INT, Argentores y el Fondo Nacional de las Artes (especialmente las áreas destinadas al Teatro en los dos últimos casos). La recolección de datos se realizó durante los meses de mayo a septiembre de 2020, es decir que se vio seriamente dificultada por la pandemia COVID-19 y las consecuentes medidas de aislamiento. Concretamente, el material que podríamos haber obtenido en las oficinas de cada organismo tuvo que ser reunido de una manera mucho más artesanal y fragmentaria. Esto definió, en buena medida, el hecho de que concentrásemos el presente estudio en el caso del INT puesto que se trata de la institución cuya información nos resultó más accesible. En primer lugar, porque ya contábamos en nuestra sala de teatro con algunos programas de las FNT, por ejemplo, y, fundamentalmente, porque tuvimos el apoyo y la predisposición de varios/as representantes y trabajadores/as del INT que nos facilitaron la información a la que tenían acceso desde sus hogares.

En consecuencia, se resolvió trabajar a partir de tres fuentes de datos. En primer lugar, recolectamos los programas de las FNT que reunimos a partir de la información disponible en distintos sitios web, así como también de copias de originales que nos enviaron miembros de la institución y algunos colegas cercanos/as. Sistematizamos los siguientes datos de las obras participantes en cada edición: el nombre del espectáculo, la provincia de origen, género de la persona a cargo de la dirección y género de la persona a cargo de la dramaturgia. Los programas recolectados, en algunos casos, mencionaban los datos que buscábamos y en otros sólo contábamos con la nómina de espectáculos y su

lugar de origen. En esas ocasiones, fue necesario realizar la búsqueda de los datos correspondientes a la dirección y la dramaturgia de cada espectáculo por diferentes vías. Principalmente fueron recuperados a partir de información publicada en el portal Alternativa Teatral y en notas periodísticas sobre las obras. Dicha búsqueda hubo que hacerla especialmente con los festivales más antiguos del período estudiado. Se sistematizó la información de un total de 632 obras correspondientes a las 18 FNT realizadas desde 2002 a 2019 inclusive. Las ediciones de 2001 y la de 2020 no se llevaron a cabo.

En segundo lugar, se trabajó con el catálogo editorial publicado en la página del INT. Se sistematizó la información de los 163 libros publicados desde 2003 (año de la fundación de la editorial) hasta el 2020, atendiendo a la cantidad de autores que cada volumen contiene y a la distinción de género que sus nombres sugieren. Asimismo, realizamos una segunda distinción que dividió los libros publicados en dos grandes categorías: libros sobre dramaturgia y libros sobre crítica y/o teoría teatral. Esto nos permitió incorporar el género discursivo como variable de análisis.

Por último, nos basamos en una tercera fuente de datos que es la nómina de representantes y jurados desde 2001 hasta el 2020. Desde el Área de Recursos Humanos y Organización nos facilitaron el histórico de funcionarios/as institucionales del INT. Allí accedimos a la nómina de los miembros del CD: Directores Ejecutivos, Representantes del Quehacer Teatral Nacional (en adelante, QTN), Secretarios/as Generales, Representantes Regionales y Representantes Provinciales (sin contemplar al/a la representante del Ministerio de Cultura de la Nación). Asimismo, accedimos al listado de miembros del Jurado de calificación de proyectos desde 2001 hasta la actualidad.

Otras fuentes secundarias de información que hemos consultado y que han realizado un aporte indirecto a este estudio fueron la Encuesta Nacional de Consumos Culturales (SINCA, 2017a), el Informe «Mujeres en la cultura: notas para el análisis del acceso y la participación cultural en el consumo y el mercado de trabajo» (SINCA, 2017b), el Informe de la UNESCO «Igualdad de género: patrimonio y creatividad» y los diálogos informales con integrantes de la Comisión de Género del INT, de reciente conformación.

Respecto de los materiales sobre los que trabajamos, nos interesa reconocer algunas limitaciones de este estudio. En primera instancia

corresponde señalar que para todos los datos, recuperamos una concepción forzosamente binaria del género, puesto que sólo accedimos a los nombres de los/as autores/as, directores/as, dramaturgos/as, representantes y de los/as jurados. Somos conscientes de que esto constituye un límite del presente estudio ya que no permite dar cuenta de los niveles de presencia y participación de las disidencias.

En segundo término, sabemos que las FNT reúnen espectáculos que fueron elegidos por los/as Jurados de las Fiestas Provinciales de Teatro, generalmente integrados por personalidades del quehacer teatral independiente. Es por esto que cabe señalar que no consideramos que los datos obtenidos de los programas *reflejen* las decisiones y orientaciones que guían el accionar del INT, sino que pueden tomarse como una muestra representativa de lo que sucede en el ámbito del teatro independiente en general. Hubiera sido pertinente, para expresar un ejemplo ilustrativo de las directrices del INT, sistematizar las obras contenidas en sus catálogos de espectáculos que sí son seleccionados por un Jurado constituído *ad hoc* por la institución, sin embargo, no fue posible acceder a ese material completo en este contexto.

2. RESULTADOS

Los resultados obtenidos de la cuantificación realizada en torno a la presencia de mujeres y varones en las distintas categorías analizadas fueron volcados en diversos gráficos y cuadros que presentamos agrupados según el tipo de fuente sistematizada. Como se mencionó, para la mayoría de los datos se distinguió la presencia de varones y mujeres únicamente. Solo en el caso de los datos ofrecidos por los espectáculos contenidos en las FNT se incorporó la variable «dramaturgia colectiva» y «dirección colectiva», cuando figuraban tres o más personas a cargo de esa tarea o bien cuando se mencionaba una identidad colectiva como responsable (por ejemplo, el nombre del grupo). Dicha distinción no fue relevante en el tratamiento del catálogo editorial, es decir que, inicialmente, lo consideramos pero luego fue descartada.

2.1. Dirección y autoría en FNT

Como mencionamos en el apartado anterior, hemos analizado los programas de las 18 ediciones de la FNT realizadas entre los años 2001 y 2020 compuestas por un total de 632 espectáculos de todo el país, información que hemos sistematizado en los Cuadros 1 y 2. Como se advierte en los Gráficos 1.1 y 1.2, la participación de mujeres en los roles *dramaturgia* y *dirección* observada es, en promedio, cercana al 25%, porcentaje que se mantiene relativamente estable a lo largo de todo el período, lo que puede verse en los Gráficos 1.3 y 1.4 que presentan el histograma de la participación de varones y mujeres en cada rol. Entre ambas categorías, se identifica que hay más mujeres a cargo de la dirección (27,4% en promedio) que de la dramaturgia (19,6%) de los espectáculos estudiados. Los datos evidencian una marcada preferencia por los dramaturgos varones (7 de cada 10) aún en los casos en que la dirección de los espectáculos está a cargo de mujeres. Este dato podría estar no sólo indicando una dificultad especial en el acceso a este rol (la histórica figura del «genio creador» explicada por Battersby (2006)) sino también sugiriendo un sesgo particularmente androcéntrico (Lomas, 1999) en las poéticas y en los contenidos de los espectáculos, asunto que merece ser ampliado a partir de una indagación cualitativa que complementa estos hallazgos cuantitativos. Los resultados (tanto para dirección como para dramaturgia) indican una clara segregación vertical de las mujeres respecto de estos roles de referencia en lo que atañe a la creación escénica propiamente dicha.

Cuadro 1 - Participación de mujeres y varones en dirección de obras en FNT

DIRECTORXS					
Año	Espectáculos	Mujeres	Hombres	Colectiva (*)	Total
2001	No se llevó a cabo				
2002	33	9 / 28%	21 / 66%	2 / 6%	32 / 100%
2003	35	9 / 23%	30 / 77%	0	39 / 100%
2004	34	9 / 26%	23 / 68%	2 / 6%	34 / 100%
2005	39	7 / 18%	31 / 82%	0	38 / 100%
2006	37	8 / 21%	31 / 79%	0	39 / 100%
2007	41	15 / 36%	27 / 64%	0	42 / 100%
2008	40	13 / 31%	28 / 67%	1 / 2%	42 / 100%
2009	34	9 / 24%	29 / 76%	0	38 / 100%
2010	28	8 / 28%	17 / 61%	3 / 11%	28 / 100%
2011	32	12 / 32%	25 / 68%	0	37 / 100%
2012	29	6 / 21%	22 / 76%	1 / 3%	29 / 100%
2013	32	10 / 28%	26 / 72%	0	36 / 100%
2014	33	7 / 20%	26 / 74%	2 / 6%	35 / 100%
2015	40	15 / 33%	29 / 65%	1 / 2%	45 / 100%
2016	40	13 / 29%	31 / 69%	1 / 2%	45 / 100%
2017	35	13 / 35%	24 / 65%	0	37 / 100%
2018	37	13 / 31%	28 / 67%	1 / 2%	42 / 100%
2019	33	11 / 29%	26 / 68%	1 / 3%	38 / 100%
2020	No se llevó a cabo				
TOTAL	632	493 / 27,4%	1264 / 70,2%	43 / 2,4%	1800 / 100%

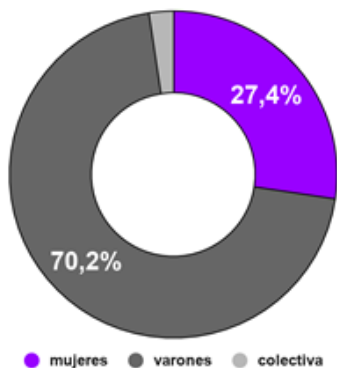
Fuente: elaboración propia.

Cuadro 2 - Participación de mujeres y varones en autoría dramaturgica en FNT

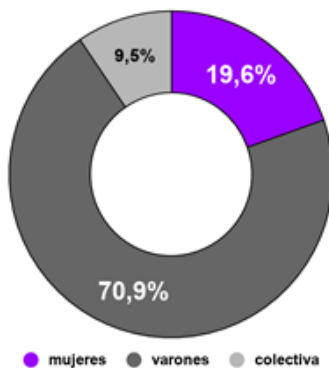
DRAMATURGX'S					
Año	Espectáculos	Mujeres	Hombres	Colectiva	Total
2001	No se llevó a cabo				
2002	33	7 / 19%	27 / 73%	3 / 8%	37 / 100%
2003	35	8 / 20%	25 / 62,5%	7 / 17,5%	40 / 100%
2004	34	3 / 8%	26 / 70%	8 / 22%	37 / 100%
2005	39	10 / 23%	33 / 75%	1 / 2%	44 / 100%
2006	37	4 / 10%	29 / 71%	8 / 19%	41 / 100%
2007	41	10 / 22%	32 / 71%	3 / 7%	45 / 100%
2008	40	9 / 20%	32 / 73%	3 / 7%	44 / 100%
2009	34	8 / 20%	29 / 72%	3 / 8%	40 / 100%
2010	28	7 / 24%	18 / 62%	4 / 14%	29 / 100%
2011	32	6 / 17%	27 / 75%	3 / 8%	36 / 100%
2012	29	3 / 10%	24 / 80%	3 / 10%	30 / 100%
2013	32	12 / 32%	20 / 54%	5 / 14%	37 / 100%
2014	33	4 / 12%	28 / 85%	3 / 9 %	33 / 100%
2015	40	13 / 30%	29 / 66%	2 / 4%	44 / 100%
2016	40	10 / 22%	32 / 71%	3 / 7%	45 / 100%
2017	35	8 / 20%	29 / 72,5%	3 / 7,5%	40 / 100%
2018	37	6 / 15%	31 / 77,5%	3 / 7,5%	40 / 100%
2019	33	12 / 30%	27 / 67,5%	1 / 2,5%	40 / 100%
2020	No se llevó a cabo				
TOTAL	632	493 / 27,4%	1264 / 70,2%	43 / 2,4%	1800 / 100%

Fuente: elaboración propia.

1.1 Total directorxs en FNT



1.2 Total dramaturgxs en FNT



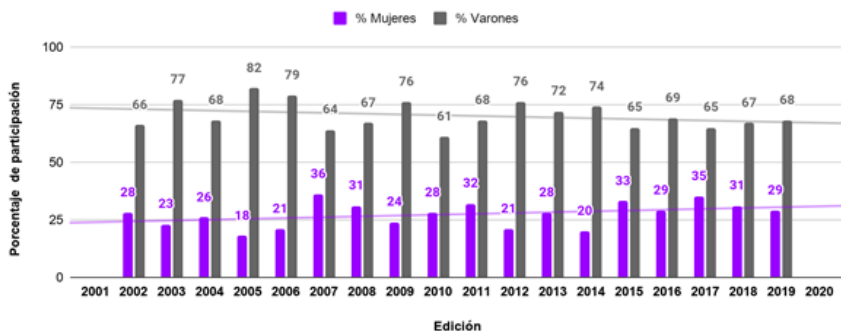
Fuente: elaboración propia.

Al comparar los porcentajes totales ocupados por varones, mujeres e identidades colectivas en la dirección y la dramaturgia, advertimos que la participación masculina es casi idéntica en ambos casos (70,2% y 70,9% respectivamente), lo que no sucede con la femenina, que varía de un 27,4% a un 19,6%. Estos datos muestran otro aspecto que consideramos relevante: que esta variación está directa y proporcionalmente relacionada con el porcentaje de participación de las identidades colectivas para esos mismos roles. En el gráfico 1.1 podemos ver que son pocos los casos de dirección colectiva, lo que se condice con la idea de que ese rol es el que detenta mayor poder y autoridad en la figura individual que lo ejerce, así como también se trata de una tarea de la que tradicionalmente se esperan las decisiones finales sobre la puesta en escena (decimos que «tiene la última palabra»).

En el gráfico 1.2 podemos observar que el porcentaje de mujeres dramaturgas sumado al de la dramaturgia colectiva resulta en un 29,1%, lo que nos hace sospechar que el aumento de la autoría colectiva podría estar diluyendo (o incluso invisibilizando) la participación de las mujeres detrás de la identidad grupal. Se trata de una presunción que no podemos confirmar en este estudio, sobre todo cuando se firma grupalmente la autoría de la obra. En cualquier caso, lo que está claro es que queda intacto el techo de cristal y que en ambas categorías está por debajo del 30%. Como muestra de esa afirmación cabe señalar que las

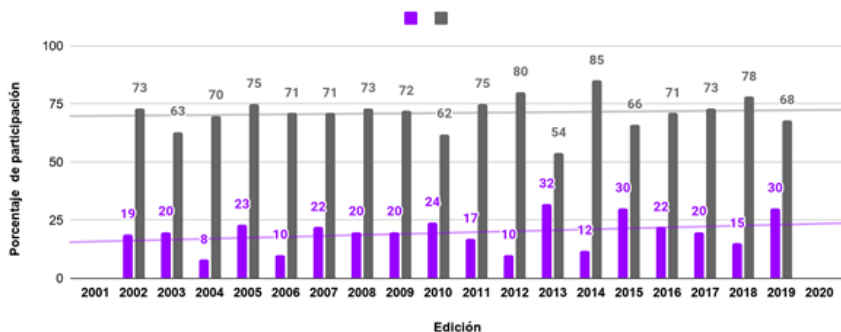
mujeres alcanzan o superan el 30% de participación como dramaturgas solo en 3 de 18 ediciones y como directoras solo en 6.

1.3 Directorxs en FNT: Porcentaje de mujeres y varones por edición



Fuente: elaboración propia.

1.4 Dramaturgxs en FNT: Porcentaje de mujeres y varones por edición



Fuente: elaboración propia.

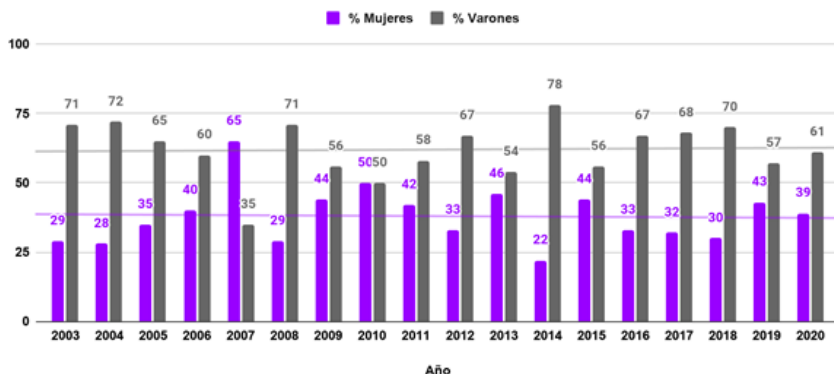
2.2. Autoría en editorial institucional

Este grupo de datos es el resultado de los cálculos realizados en base a los 163 libros publicados por la Editorial del INT, desde su fundación en 2003 hasta el 2020. El catálogo comprende la producción de 406 autorxs. Sobre el total, se observa una participación femenina del 36,8%, porcentaje mayor al promedio registrado para la categoría «Dirección y autoría en FNT» que rondaba el 25%. Sin embargo, el Gráfico 2.1 no muestra una tendencia que nos lleve a considerar una participación femenina en aumento hacia el futuro. De todas maneras, vale destacar que en esta categoría las mujeres alcanzan y/o superan el 40% de la presencia autoral en la mitad de los años registrados (9 de 18 años) y que en 2007 y 2010 llegaron al 50%. Estos resultados llamativos, así como la inmersión en nuestro corpus, nos llevaron a considerar la presunción de que podría estar incidiendo el tipo de género discursivo en la distribución observada del género autoral. Esto es, consideramos que los hombres tendrían mayor participación relativa en los libros destinados a reunir textos dramáticos que en los casos en los que se tratase de obras críticas y/o teóricas.

Por consiguiente, al observar los Gráficos 2.3 y 2.4 advertimos que se cumple nuestra predicción ya que la distinción entre producción dramática y producción crítica/teórica evidencia que los varones son autores del 71,8% de las publicaciones dedicadas a la dramaturgia, frente a un llamativo 45,5% de la producción teórica/crítica, siendo esta categoría la única de todo nuestro estudio que demostró una mayoría de participación femenina.

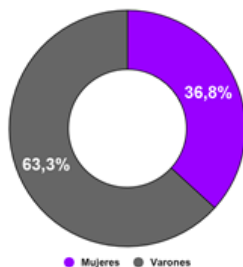
Consideramos que esto podría explicarse como expresión de segregación horizontal, puesto que es frecuente que las mujeres asuman tareas relacionadas con la sistematización y el análisis que implican menores niveles de exposición. Por contrapartida, resulta esperable hallar mayor participación masculina en tareas y roles que suponen mayor visibilidad y referencia pública. Asimismo, podría considerarse que, entre ambos tipos de prácticas escriturales, la dramaturgia es la que pertenece más claramente a las prácticas artísticas ligadas a la referida noción de «genio creador».

2.1 Autorxs Editorial INT: porcentaje mujeres y varones por año

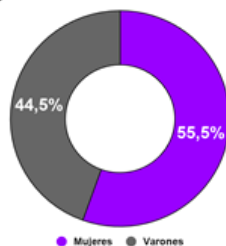


Fuente: elaboración propia.

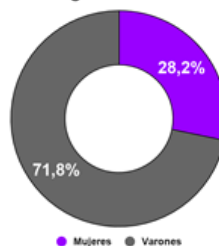
2.2 Total autorxs Editorial INT



2.3 Autorxs por género: crítica y/o teoría



2.4 Autorxs por género: dramaturgia



Fuente: elaboración propia.

2.3. Representación institucional

Para analizar esta categoría observamos la conformación del Consejo de Dirección (en adelante, CD) y hemos cuantificado la cantidad de varones y mujeres por función: Directores Ejecutivos, Representantes del QTN, Secretarios/as Generales, Representantes Regionales y Representantes provinciales. También se analizó la conformación de los

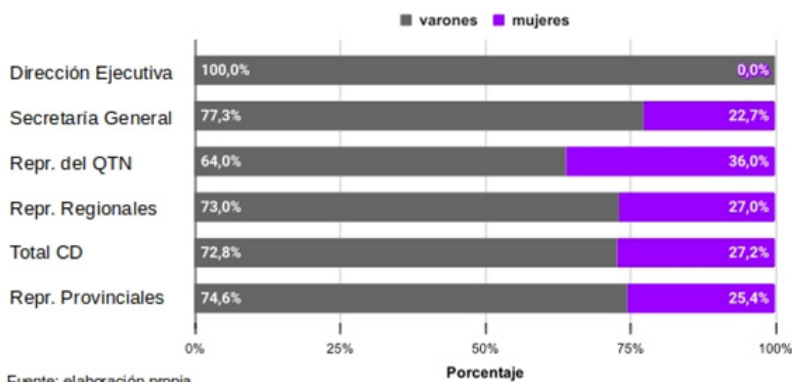
Jurados Nacionales de calificación de proyectos del organismo. El CD, integrado generalmente por 12 personas, tiene una conformación mixta que reúne al Director/a Ejecutivo/a, designado por el Poder Ejecutivo Nacional, con un cuerpo colegiado integrado por cargos seleccionados por concurso de antecedentes y oposición y que cumplen diversas funciones fuera de este ámbito.

Al observar el Gráfico 3.1, el primer dato a considerar es que la Dirección Ejecutiva de la institución nunca estuvo ocupada por una mujer. Asimismo, el CD tiene una participación femenina promedio del 27,2%. Sólo en 2 de 20 años se alcanzó (2015) o superó (2018) la paridad en la conformación del CD. Asimismo, en dos períodos el CD no contó con mujeres en su conformación (2002 y 2011). El techo del 30% sólo es superado cuando se desglosa el conteo por cargo ya que se advierte que los/as representantes del QTN fueron un 36% mujeres. En este rol es el único caso donde las mujeres han alcanzado o superado 11 de 20 veces la paridad y fueron mayoría en dos ocasiones (2008 y 2009).

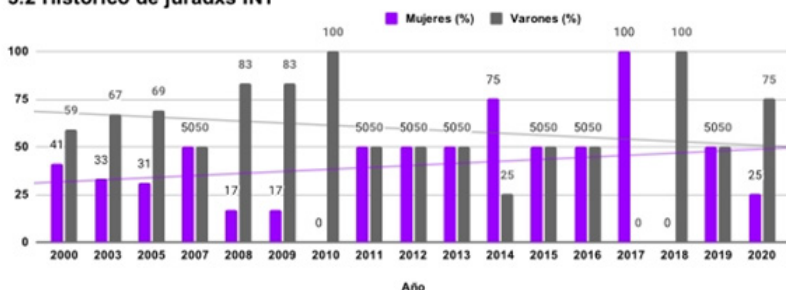
Los datos expuestos evidencian, nuevamente, la segregación vertical de las mujeres y la ausencia de criterios con perspectiva de género al momento de seleccionar a las personas que ocupan dichos cargos institucionales. La Ley Nacional del Teatro (Ley N° 24800) es explícita respecto de su perspectiva federal para la selección de los cargos institucionales (Cap. 2, Art. 9) pero carece de criterios que atiendan a otras desigualdades sociales, como la de género que aquí estudiamos.

Por otra parte, merecen especial consideración los resultados del conteo de Jurados, ya que esta categoría evidencia una participación total cercana a la paridad entre varones y mujeres, como se observa en el Gráfico 3.2. Este resultado podría explicarse a partir de las mismas hipótesis esbozadas a propósito de la mayoría femenina observada para la autoría de textos crítico-teóricos (Gráfico 2.3). Al igual que en ese caso, las tareas del jurado implican menor exposición pública y suponen un alto nivel de formación y experiencia acreditada.

3.1 Participación en cargos institucionales (dirección y gestión)



3.2 Histórico de juradxs INT



3. CONCLUSIONES

Los resultados indican que las mujeres en el teatro independiente argentino han accedido en las últimas dos décadas a un nivel bajo de participación en todas las categorías analizadas que se aproxima, en promedio, al 30% de la ocupación de los roles y cargos estudiados. Esto evidencia que ese porcentaje constituye el «techo de cristal» bajo el cual están las mujeres en el ámbito teatral al igual que en otros ámbitos como sucede con el acceso a los cargos legislativos y el mercado laboral, por ejemplo.

El diseño institucional del INT fue ideado para atender a la promoción y el desarrollo del teatro independiente argentino desde una perspectiva

comprometida con la federalización. Consideramos que es momento de que sea incorporada la perspectiva de género en la planificación de sus políticas. En este sentido, resulta alentadora la reciente conformación de la Comisión de Género del INT y su proyecto de creación de un Observatorio de Políticas para la Igualdad de Género. Una primera iniciativa podría apuntar a incorporar la paridad de género como criterio en la selección de cargos institucionales, así como también promoverla en la programación de festivales, giras y circuitos, y en el otorgamiento de subsidios, becas y reconocimientos.

En Argentina se aprobó en 2019 la Ley 27.539, que establece un cupo del 30% de participación para las mujeres en los festivales musicales. Sin dudas este tipo de iniciativas legislativas constituyen un antecedente valioso para promover la participación de las mujeres en el ámbito de la cultura y en el camino a superar las desigualdades de género que se observan. Sin embargo, cabe preguntarse cuál es la normativa que necesitamos al respecto en el ámbito teatral, puesto que las mujeres ya cuentan con una participación que ronda ese porcentaje. Los resultados recogidos en esta investigación demuestran que es necesario plantear la paridad como horizonte. Asimismo, evidencian que la paridad debe pensarse a partir de una mirada integral que contemple todos los niveles de intervención y participación de las mujeres en el quehacer teatral.

Esto pondría al INT en consonancia con las discusiones actuales en torno a la participación política de las mujeres. Expresión de estas discusiones es, por ejemplo, la serie de reformas iniciada en el año 2000 en las provincias argentinas vinculada a garantizar el acceso paritario de las mujeres a las legislaturas (Caminotti y Del Cogliano, 2019). En la actualidad, ya son 17 provincias las que cuentan con ley de paridad que significan más del 70% del padrón electoral nacional. Por otra parte la Nación también sancionó leyes de paridad para el Poder Legislativo, mientras que se busca avanzar en los otros poderes. Lo mismo ha sucedido en una gran cantidad de universidades nacionales, sindicatos y otras instituciones y organizaciones sociales. Estos progresos, sumados a la ratificación de Tratados Internacionales que tienen como objetivo la erradicación de la discriminación y violencia contra las mujeres, tales como la CEDAW, han ampliado el acceso a los espacios de poder y de toma de decisión constituyéndose en un gran avance en torno a los derechos políticos de las mujeres (Rulli, 2020).

Para terminar, consideramos que nuestra investigación realiza un aporte al campo disciplinar y al ámbito teatral al exponer y sistematizar los datos cuantitativos que corroboran lo que ya era una percepción extendida y compartida en la comunidad teatral. Esperamos que esta investigación promueva nuevos estudios que profundicen la temática, no sólo acrecentando la evidencia cuantitativa (para lo que se podría incorporar, por ejemplo, el estudio de las partidas presupuestarias, el otorgamiento de becas y subsidios, premiaciones, entre otros indicadores de orden económico) sino también aportando datos cualitativos que permitan explicar las frecuencias y los desvíos observados. Asimismo, sería interesante contrastar estos datos con los de otras instituciones del sector (Argentores, Fondo Nacional de las Artes, Asociación Argentina de Actores, etc.) y con otras esferas de circulación de la actividad teatral (teatro comercial y oficial).

4. OBRAS CITADAS

- Anker, R. (1998). *Gender and Jobs: Sex Segregation of Occupations in the World*. Geneva: International Labor Organization (ILO).
- Battersby, Christine. (2006). «Genio y género». *Web: Mi sitio de apuntes sobre el arte*. Trad. Pablo Oyarzún. 11 Mar. 2006.
- Becker, Howard. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Blas Brunel, Alicia y Ana Contreras Elvira. (2015). «Locas, brujas y Amazonas en el aquelarre teatral. (Mujeres en la Historia del Teatro e historias de Mujeres de teatro)». In *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*, p 145-163. Sevilla: Editorial Alciber.
- Burin, Mabel. (2008). «Las 'fronteras de cristal' en la carrera laboral de las mujeres. Género, subjetividad y globalización» *Anuario de Psicología* 39, N°1, Universitat de Barcelona, 75-86.
- Caminotti, M., & Cogliano, N. D. (2019). «El origen de la «primera generación» de reformas de paridad de género en América Latina. Evidencia de Argentina». *Política y gobierno*, 26(2), 205-218.

- Castellvi de Moor, Magda. (2003). *Dramaturgas argentinas: Teatro, política y género*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- Cordones-Cook, Juanamaría y María Mercedes Jaramillo (Coords.). (2005). *Mujeres en las tablas: antología crítica de teatro biográfico hispanoamericano*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Díaz Langou, Gala et al. (2019). *El género del trabajo: entre la casa, el sueldo y los derechos*. Buenos Aires: CIPPEC.
- Dorado, Liliana y María Claudia André. (2011). «Mujeres en escena: Dramaturgia, performance y producción teatral femenina contemporánea en Latinoamérica, Estados Unidos y España». *Letras Femeninas* Vol. 37, No. 1, Número especial: Mujeres en escena: dramaturgia, performance y producción teatral femenina contemporánea en Latinoamérica, estados unidos y españa (Verano 2011), pp. 9-13
- Errázuriz, Pilar. (2006). *Filigranas Feministas, Psicoanálisis, Memoria y Arte*. Santiago de Chile: Editorial Libros de la Elipse.
- Fukelman, María. (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*, n.º 4.
- Fukelman, María. (2020). «Teatros independientes y feminismos». *ACOTACIONES. Investigación y Creación Teatral*, (44), 67-94.
- Gambon, Lidia. (2014). «Nuestras y «otras»: Mujeres trágicas en el teatro argentino actual»/Ours and «Other's»: Tragic Women in the Present Argentine Theater. *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, 24(1), 109-122.
- Lamas, Marta. (1996). «La perspectiva de género». *La Tarea, Revista de Educación y Cultura* de la Sección 47 del SNTE, 8.
- Lomas, Carlos (Coord.). (1999). *¿Iguales o diferentes? Género, diferencia sexual, lenguaje y educación*. Barcelona: Paidós Educador.
- Mendez, Loudes. (2006). «¿Quiénes dictan las reglas en el arte? De la primitivización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento: un desafío político y artístico pendiente» *Artes La Revista. Universidad de Antioquia* 6 N° 11. Acceso 26 Oct. 2020 <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/artesudea/article/view/23316>

- Muñoz Briones, Constanza. (2017). *El género en escena: relaciones en la práctica laboral de Teatro en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Oso Liebre.
- Muñoz Briones, Constanza. (2017). *El género en escena: relaciones en la práctica laboral de teatro en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Oso Liebre.
- Pastor Eixarch, Pilar. (2014). «Desigualdad de género en los estrenos de teatro en España durante el año 2014. Autoría y dirección, ¿dónde están las mujeres?» Recuperado de <http://www.clasicasymodernas.org/antigua/wp-content/uploads/2016/10/CyM-201610-Desigualdad-de-genero-teatros-Espa%C3%B1a-2014-Pilar-Pastor.pdf>
- 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*. Madrid: Iberoamericana.
- Rozenholc, Alejandro. (2015) *Análisis de los subsidios públicos otorgados a las cooperativas de teatro y a las salas o espacios teatrales pertenecientes al circuito de producción alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Los casos del Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Proteatro y el Instituto Nacional del Teatro durante el período 2000 – 2010*. Tesis de Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo. Facultad de Ciencias Económicas. Universidad de Buenos Aires. Disponible en http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tpos/1502-0204_RozenholcA.pdf. Consultada el 2 de septiembre de 2020.
- Rubin, Gayle. (1986). «El tráfico de mujeres. Notas sobre la «economía política» del sexo». *Revista Nueva Antropología*. Universidad Nacional Autónoma de México, 30, Vol. 3. 1986. 95-145.
- Rulli, Mariana. (2020). «Madres y/o políticas: entre el derecho a participar y el derecho al cuidado» en Pautassi, Laura. *Géneros, justicia y políticas públicas*. Buenos Aires: Editorial Rubinzal Culzoni.

- Salas Tonello, Pablo. (2018). «El Estado como agente de reconocimiento artístico: sociología de un premio oficial dirigido al teatro independiente». *X Jornadas de Sociología de la UNLP*, 5 al 7 de diciembre de 2018, Ensenada, Argentina. EN: [Actas]. Ensenada : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11732/ev.11732.pdf
- Saltzman, Janet.(1992). *Equidad y género. Una teoría integrada de estabilidad y cambio*. Madrid: Cátedra.
- Tarantuviez, Susana. (2001). «Teatro feminista en Mendoza: la puesta de *Las que aman hasta morir* de Cristina Escofet. *Cuadernos del CILHA*, 2(2-3).
- Tarantuviez, Susana (2013a) «La representación del género mujer en el teatro argentino contemporáneo; Universidad de Cuyo». *Boletín GEC. Facultad de Filosofía y Letras*; 17; 2013; 21-48.
- Tarantuviez, Susana. (2013b) «Mujer y Teatro: el lugar de las mujeres en la historia del teatro Argentino». *Mujer y Teatro ~ Revista Melibea* Vol. 7, 167-182.
- SINCA. (2017a). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2017*. Recuperado de <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=10>
- SINCA. (2017b). *Mujeres en la cultura: notas para el análisis del acceso y la participación cultural en el consumo y el mercado de trabajo*. Recuperado de <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=10>
- UNESCO. (2014). «Igualdad de Género, Patrimonio y Creatividad». Acceso 2 Nov. 2020 <http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002316/231661s.pdf>
- Veiga Barrio, María Isabel. (2010). *La construcción de las relaciones de género en el teatro andaluz contemporáneo*. Tesis doctoral. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

5. NOTAS

- ¹ Agradecemos la colaboración de los/as trabajadores/as y funcionarios/as del Instituto Nacional del Teatro (tanto de la Sede Central como de la representación provincial de Río Negro) y de otros/as teatreros/as colegas que, con buena predisposición y a pesar de los obstáculos del contexto, nos brindaron la información que estaba a su alcance sin la cual esta investigación no podría haberse llevado a cabo. Asimismo, agradecemos a Mariana Rulli y a Soledad Vercellino por sus valiosos comentarios y aportes.