



Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México

ISSN: 2395-9185

El Colegio de México A.C., Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer

Fukelman, María

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, vol. 4, e290, 2018
El Colegio de México A.C., Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer

DOI: 10.24201/eg.v.4i0.290

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=569560620003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

<http://dx.doi.org/10.24201/eg.v4i0.290>
Artículo

Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires: aportes para la historia de La Cortina y el Teatro Espondeo

Women in the history of the movement of independent theaters of Buenos Aires: contributions to the history of La Cortina and the Teatro Espondeo

María Fukelman

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Universidad de Buenos Aires – Instituto de Artes del Espectáculo (CONICET-UBA-IAE) / Universidad Católica Argentina (UCA), Buenos Aires, Argentina, email: mariafukelman@gmail.com

Resumen:

Recibido: junio de 2018

Aceptado: septiembre de 2018



Esta obra está protegida bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

La práctica teatral independiente, iniciada en Buenos Aires a partir de 1930, trajo aparejados algunos cambios en los tradicionales quehaceres teatrales. Uno de ellos se puede ver en el rol de dirección, que fue cobrando mayor protagonismo. Los objetivos de este trabajo son: 1) abordar las labores de distintas mujeres que llevaron adelante roles de dirección en el movimiento de teatros independientes; 2) rescatarlas del olvido; 3) analizarlas comparativamente, y 4) vincularlas con sus participaciones dentro de los partidos políticos y de los movimientos de mujeres. En este sentido, llegamos a elaborar la hipótesis de que existe una correlación entre su involucramiento en la lucha feminista y en la posibilidad que tuvieron (y dieron a otras mujeres) de ocupar cargos de dirección.

Palabras clave: teatro independiente; mujeres; historiografía; dirección

CÓMO CITAR: Fukelman, M. (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, 1 de octubre de 2018, e290, <http://dx.doi.org/10.24201/eg.v4i0.290>

Abstract:

The independent theatrical practice, initiated in Buenos Aires from 1930, brought with it some changes in the traditional theatrical tasks. One of them can be seen in the leadership role, which was gaining more prominence. The objectives of this work are: 1) to address the work of different women who carried out leadership roles in the movement of independent theaters; 2) to rescue them from oblivion; 3) to analyze them comparatively; 4) and to link them with their participation within political parties and women's movements. In this sense, we come to the conclusion that there is a correlation between their involvement in the feminist struggle and the possibility they had (and gave other women) to occupy management positions.

Key words: independent theater; women; historiography; direction

Introducción

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

Los motivos de la iniciación del teatro independiente fueron varios, no hubo una única razón, sino que se dio una combinación de factores. Uno de los más importantes fue el objetivo de distanciarse de la escena del teatro profesional de los años veinte, cuyas características no agradaban a Barletta ni a muchos de los intelectuales de la época. Ese contexto teatral estaba mayormente ocupado por obras del denominado género chico

(revistas, sainetes, vodeviles), producidas por empresarios con el principal objetivo de ganar dinero. A su vez, los artistas y escritores que conformaron el teatro independiente se encontraban al tanto de las novedades de la vanguardia artística que estaban sucediendo en Europa. Ese también fue un motor para transformar el teatro de Buenos Aires.

En nuestra reciente tesis de doctorado (Fukelman, 2017), hemos definido al teatro independiente como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

A este núcleo central de definición se le pueden sumar algunos aspectos lindantes e interrelacionados que le aportan cierto matiz “romántico” al movimiento: 1) la ideología política afín a los partidos de izquierda —y si las acciones de los teatros no estaban “al servicio” de estos, sí funcionaban de forma complementaria—; 2) la consideración del teatro como un instrumento de cambio; 3) la intención pedagógica. A su vez, para llevar a cabo estos objetivos, muchos de los teatros independientes desarrollaron una intensa labor en extensión cultural de cara a la comunidad. Empero, a estas últimas líneas no las hemos incluido en la enunciación principal sobre el teatro independiente porque presentan elementos que no hemos podido corroborar en todos los grupos que estudiamos en nuestra tesis.¹ Así, entendemos que el teatro independiente no fue homogéneo ni en sus comienzos ni a lo largo de los años. Por el contrario, creemos que el movimiento de teatros independientes tuvo, desde sus inicios, un alto caudal de heterogeneidad.

La práctica teatral independiente fue modificando las maneras en las que se hacía teatro. Uno de los roles que se comenzó a destacar desde su instauración fue el de la dirección:

¹ Los conjuntos trabajados fueron nueve: Teatro del Pueblo, Teatro Proletario, Teatro Juan B. Justo, Teatro Íntimo de La Peña, IFT, La Cortina, Teatro Popular José González Castillo, La Máscara y Espondeo.

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

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

Asimismo, la historiografía del teatro no es ajena a la historiografía general. Como es sabido, en el contexto patriarcal de nuestra civilización, la historia de las mujeres en el arte, así como en los distintos campos del conocimiento, ha quedado desdibujada. Y el teatro independiente no fue la excepción. De manera que “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” (Rizk, 2001, p. 227).

Este interés de los estudios teatrales de “recuperar” a las mujeres que formaron parte de la historia del teatro argentino alcanzó ciertos frutos en relación a las dramaturgas (Castellvi de Moor, 1995, 1997, 2003; Santoro, 2002; Tahan, 1998; Tarantuviez, 2013, entre otras). También hubo abordajes sobre las mujeres en la historia del teatro del siglo XIX (Seibel, 1992), se esbozaron lineamientos sobre las directoras de la década del 20 (Joffe y Sanz, 2010) y se iniciaron análisis sobre las directoras contemporáneas (Joffe y Sanz, 2010, y más). Pero advertimos que no hay, hasta el momento, estudios que se hayan concentrado en las directoras que hicieron mella en los primeros años de teatro independiente, cuando, precisamente, cambia el modo de dirigir. Si bien es cierto que no había tantas mujeres como hombres ejerciendo la dirección —debido a los diferentes roles que, socialmente, se han 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)]—, esta desigualdad en la trascendencia también se debe a cómo esos

roles construidos socialmente para cada género influyeron en la narración de la historia, determinando las elecciones de lo que se cuenta o de lo que se pasa por alto. En este sentido, acordamos con Irina Bajini cuando afirma: “En la rescritura de la historia del teatro como espectáculo la participación de la mujer aún sigue siendo desconocida o prisionera de esquemas y prejuicios” (2013, p. 153).

Por todo lo expuesto, en el presente trabajo, abordaremos algunas mujeres del teatro independiente, centrándonos, en mayor medida, en las del grupo La Cortina (especialmente en María Rosa Oliver y Mane Bernardo) y, de manera más lateral, en las del Teatro Espondeo (a cargo de María Velazco y Arias y Wally Zenner).

Inicios de los grupos elegidos

El 12 de octubre de 1937 nació la Agrupación Teatral La Cortina. Entre sus fundadores estuvieron la artista plástica Mane Bernardo (1913-1991), la escritora María Rosa Oliver (1898-1977), Irene Lara y Alberto Valla. Según Hebe Clementi, fue Bernardo la impulsora de la iniciativa y quien invitó a Oliver a participar:

he tenido ocasión de oírle contar que ella [se refiere a Mane Bernardo] tuvo la idea de pedirle a María Rosa Oliver que ayudara en la empresa de producir teatro uniendo voluntades. Ella [se refiere a Oliver] adhirió con gran entusiasmo, traduciendo obras, participando en la dirección, opinando sobre todo con acierto y cordialidad, con buen humor y agudeza. La colaboración se cortó cuando viajó a los Estados Unidos (Clementi, 1992, p. 109).

No obstante, la intención de formar un teatro ya estaba presente en María Rosa Oliver algunos años antes de la concreción de La Cortina, tal como cuenta su biógrafa. Hebe Clementi (1992), quien hace un recorrido por la vida de María Rosa Oliver (su familia, su enfermedad, su compromiso político, y su desempeño intelectual y artístico), sostiene que, en los últimos días de la segunda presidencia de Yrigoyen (1928-1930), ella había intentado obtener recursos estatales para la conformación de un teatro experimental:

María Rosa había estado días antes en la Casa Rosada, tratando de obtener apoyo para la creación de un teatro experimental, motivada como estaba por los espectáculos teatrales que llegaban sobre todo de Rusia, ‘de donde provenían los de más alta calidad que se presentaban en Buenos Aires, como fue la compañía Tairoff [Tairov] que desde el Odeón presentó *Salomé* de Wilde, La ópera de dos centavos, de Brecht o el Huracán de Ostrovsky’ [...]

Con el cambio de gobierno, reinició la gestión con el nuevo intendente, don Pepe Guerrico —cuya hija Teresita era de la partida—, quien ofreció el anfiteatro que estaba construyéndose en la Avenida Costanera.

‘Pero pronto se vio que la política ganaba la partida y si antes había sido desvaído telón de fondo pasó chillona a primer plano. El retorno del conservadorismo polarizó las ideas y las puso en trance de convertirse en convicciones’, de modo que el proyecto abortó (Clementi, 1992, p. 78).

Oliver mantenía ciertas distancias ideológicas con el radicalismo (y creemos que, más todavía, con el gobierno de facto que lo continuó),² pero esto no le impidió entablar contacto. Advertimos que esta manera de relacionarse con el Estado se iría a repetir más adelante en el funcionamiento del conjunto teatral.

Durante el primer año de vida, La Cortina se dedicó a estudiar, realizando su primera presentación recién el 16 de septiembre de 1938, con *Antígona*, de Jean Cocteau en la sala Amigos del Arte. A partir de allí, el grupo comenzó a actuar en forma regular. En el año 1940, redactó sus propios estatutos, en donde se catalogó como “una agrupación artística organizada para la realización de teatro experimental” (Dubatti, 2012b, p. 21). Por esta definición, Jorge Dubatti sostiene que existe una contradicción en ubicar al conjunto dentro del movimiento de teatros independientes: “El grupo La Cortina, de María Rosa Oliver y Mane Bernardo, fundado en 1937, suele ser incluido entre los grupos de teatro independiente; sin embargo, en sus estatutos de 1940 advierte que se dedica al ‘teatro experimental’” (Dubatti, 2012a, p. 74). No obstante, esta diferencia en el uso de la terminología (que tratamos con mayor detalle en Fukelman, 2017), no hace

² El 6 de septiembre de 1930, los generales José Félix Uriburu y Agustín P. Justo encabezaron un golpe militar que dio inicio a la denominada Década Infame. El golpe de Estado —apoyado por grupos políticos conservadores, élites oligarcas y medios de comunicación— derrocó al gobierno de Yrigoyen, inaugurando un período en el que volvió el fraude electoral y la exclusión política de las mayorías.

más que corroborar la heterogeneidad que envuelve al movimiento de teatros independientes.

Si bien La Cortina “se convirtió en una de las expresiones más reconocidas del teatro independiente en los años 40” (Fos, 2009, p. 322), no ha sido suficientemente trabajada por la crítica especializada, situación que dificulta su abordaje. De hecho, solo contamos con dos trabajos dedicados al grupo (Trombetta, 2010; Dubatti, 2012b).

El Teatro Espondeo, creado en 1941, tiene todavía un lugar más pequeño dentro de la historiografía teatral independiente. A pesar de las buenas críticas que cosechó su accionar, no hemos encontrado ningún artículo que se refiriera a este conjunto de manera particular.

Una de las versiones sobre su fundación indica que se constituyó por iniciativa de María Velazco y Arias (aprox. 1885-1970) y Wally Zenner (1905-1996). Velazco y Arias, española de nacimiento, fue la primera doctora en filosofía y letras por la Universidad de Buenos Aires que estudió teatro (su tesis, de 1913, se llamó *Dramaturgia argentina*). Zenner era poeta y recitadora. Empero, también trascendió otra historia —aunque no tienen por qué ser excluyentes—, que cuenta que la idea de fundar este teatro fue de Wally Zenner y que se la propuso a varios amigos y colegas en una noche de otoño (si bien no aparece mencionada, María Velazco y Arias podría haber estado allí):

En una noche de abril, hace siete años, un grupo de hombres y mujeres, casi todos intelectuales, charlan acerca de temas diversos, como acostumbran hacerlo a menudo, una o dos veces a la semana. De pronto, alguien propone ir al teatro. ¿Dónde? ¿A cuál? Se consulta un diario. Todos son desechados, ninguno entusiasma, porque ocurre lo de siempre: las mismas obras, los mismos géneros, las mismas dos o tres figuras centrales por comedia, los mismos actores.

De pronto, una señora propone: ¿Y si nosotros formáramos nuestro propio teatro, que conforme nuestras propias ansias, nuestros propios deseos de cosas nuevas, realmente artísticas, diferentes del teatro comercial que estamos habituados a ver? Daríamos a conocer un repertorio novísimo con los mejores autores del mundo y con lo que escribiríamos nosotros mismos. Nosotros mismos nos ocuparíamos de

los decorados, de la música, de los trajes... ¿Qué les parece la idea? (Patti, 1948, s/p).

La concreción del proyecto se dio bajo la denominación Espondeo, término que remite a la métrica poética y se refiere, puntualmente, al pie de la poesía clásica griega y latina que está compuesto de dos sílabas largas. Es interesante que se haya utilizado una palabra proveniente del campo de la poesía para bautizar al conjunto, ya que Wally Zenner veía una importante interrelación entre ambas artes:

Desde que el teatro existe, siempre la poesía halló su resonancia necesaria, su fervor fue echado y recogido como un cabo en el abismo y turbulencia del público, para despertar los grandes ecos que permitiesen sobrevivir la belleza que se buscó [...] Porque el teatro, como todo arte, nace y crece por el aliento permanente e incansable de la poesía (Zenner, 1942, s/p).

El debut del grupo fue en la Casa del Teatro, sita en Santa Fe 1235, en el mismo año de su fundación, con la obra *Interior*, de Maeterlinck. Después, pasó a representarla en los jardines del Museo Municipal de Arte Colonial Fernández Blanco, bajo los auspicios de la Embajada de Checoslovaquia.

Primeros puntos en común: las elecciones estéticas

Hay varios lineamientos estéticos comunes entre La Cortina y el Teatro Espondeo. Algunos fueron observados por la crítica especializada.

Jorge Dubatti distingue tres tendencias dentro del “teatro de arte”. La primera y la tercera son “la de los ‘profesionales’, que persiguen, a la par, alta calidad artística y rentabilidad del trabajo teatral” y “la de los ‘experimentales’ de izquierda o filoizquierdistas, a los que mueve el deseo de una ‘vanguardia política’, también al margen del lucro, pero cuyo teatro busca producir transformaciones en la sociedad y propicia las ideas de progreso y revolución, un teatro que optimiza sus posibilidades

pedagógicas para favorecer el advenimiento de la revolución y una sociedad sin clases y para ilustrar al ‘proletariado’ nacional” (Dubatti, 2012a, p. 69). A La Cortina, en tanto que el grupo se había nombrado como un teatro experimental, la encuadra en la segunda de estas tres tendencias: “la de los ‘experimentales’ que buscan una ‘vanguardia artística’ sincronizada con Europa, sin pensar en los resultados de taquilla, a pura pérdida e investigación por el arte y un público minoritario” (2012, a, p. 69).

A su vez, en esta misma categoría ubica al “Teatro Experimental Espondeo”. Esta denominación compuesta era utilizada por varios medios periodísticos de la época (Anónimo, 1943; Anónimo, 1945; Bermúdez, 1945; Patti, 1948) y luego fue retomada por algunos investigadores (Seibel, 2010; Dubatti, 2012a; Roca, 2013). Sin embargo, en los programas de mano identificados (1942), la palabra “experimental” no figuraba. No sabemos, entonces, si fue un sintagma que el grupo utilizaba aleatoriamente, o si fueron los medios los que lo incluyeron, debido a que muchas veces solía usarse esa palabra, indistintamente, como sinónimo de *independiente*. Asimismo, este nombre se pudo haber acentuado después de la participación del conjunto en el Ciclo de Teatros Experimentales, organizado en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, aunque, incluso en los programas de mano que se utilizaron durante este ciclo, el conjunto figuraba como Teatro Espondeo (se pueden ver programas de *Mi corazón está en las montañas* y *Feliz viaje* en el *Anuario 1944* del Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires).

Respecto a la elección del repertorio, si bien ambos grupos coincidieron en poner en escena autores foráneos, los diferenciaron ciertos matices.

En La Cortina, el repertorio fue casi exclusivamente extranjero. Por dar solamente un ejemplo, en 1942, puso en escena *Diferente*, de Eugene O’Neill, en la Casa del Teatro, con dirección de Bernardo y supervisión de María Rosa Oliver. La traducción del texto había sido hecha por Oliver y su esposo, actor del elenco, Alejandro Víctor Buckley. Actuaron en esa oportunidad Mercedes Sombra, Marisa Imaz, Irene Lara, Guillermo Durand, Laureano Cortés, Pablo Varma y Alberto de Mendoza; la apuntadora era Dolores Mille; el traspunte estaba a cargo de Silvina Vanna; y la iluminación, de María Luisa Hurtado. Mane Bernardo diseñó el vestuario y los decorados, y la realización de los mismos fue de Imaz y Lara, y de Carreras y Bustos, respectivamente. La pretensión

de La Cortina de llevar a escena textos contemporáneos pero desconocidos en la Argentina —esta obra también fue exhibida en el Teatro Colón, de la ciudad de Santa Fe—, se estaba haciendo notar en el campo teatral: “Fiel al noble propósito de hacer conocer en nuestro ambiente las más genuinas expresiones dramáticas de la inquietud contemporánea, el conjunto juvenil y animoso estrenó (...) *Different...*” (Anónimo, 1942, s/p).

La crítica se mostraba elogiosa con la selección de estos textos, encontrándolos muy diferentes de los expuestos en el teatro profesional: “La Cortina se ha distinguido por su criterio ecléctico en la elección del repertorio y ha estrenado obras de extraordinario interés, que difícilmente hubieran llegado a los teatros ‘comerciales’” (Mitre, 1943, p. 30). Los dramaturgos argentinos puestos en escena fueron muy pocos. Recién en 1943, después de más de cinco años de trabajo, La Cortina representó *La mujer más honesta del mundo*, de Enrique Gustavino, con dirección y escenografía de Mane Bernardo. Y hubo que esperar una década para la siguiente obra nacional: *Está en nosotros*, de María Luisa Rubertino, en 1953. Otro de los aspectos que destacaba el periodismo era el de los intérpretes. Adolfo Mitre consideró que el máximo aporte a la escena que hizo La Cortina fue la revelación de una joven actriz, hija de un ex Ministro de Hacienda de la Nación, que se hacía llamar Mercedes Sombra. Se refería a Mercedes Massini Ezcurra, hija de Cosme Massini Ezcurra, abogado y hacendado argentino, que ejerció como presidente de la Sociedad Rural Argentina y como Ministro de Agricultura de la Nación en 1940, cuando fue nombrado por el presidente Roberto M. Ortiz.³

El Teatro Espondeo, al igual que La Cortina, también tenía la intención de presentar obras de calidad que no fueran conocidas en Buenos Aires. Muchos de los autores seleccionados eran de Estados Unidos. La prensa reconoció que el grupo “ha presentado numerosos autores norteamericanos, totalmente desconocidos para el público argentino” (Anónimo, 1945, s/p). No obstante, esto no fue absoluto, ya que también se escenificaron espectáculos provenientes de otros países, incluida la Argentina. La elección de su repertorio fue algo que particularizó al elenco en relación a otros grupos contemporáneos: “Diferían asimismo la orientación y labor pública del IFT (...) frente a

³ Durante su breve actuación —renunció a principios de septiembre del mismo año— disolvió el Mercado de Haciendas y Carnes, que había sido creado en 1937 para regularizar y fiscalizar el comercio interno.

la Agrupación Juan B. Justo, o Teatro Universitario con respecto a Espondeo. Es decir, que, indeliberadamente, los teatros libres buscan a través de la selección del repertorio una forma de definición, dentro de la escala estético-teatral” (Panno, 1971, p. 95).

Nuevas modalidades de dirección

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

No era tan común en esa época [y, aunque ha habido avances, tampoco lo es ahora (Sabates, 2017; Lucena, 2018; Ordaz, 2018)] que una compañía de teatro independiente estuviera dirigida por una mujer, en cuanto la dirección representa un espacio de poder. En La Cortina, hubo tres directoras; es decir, no hubo una única excepción, sino que las mujeres tuvieron un lugar diferente.

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

Una concepción teatral similar se puede ver en la relación que propuso el Espondeo para con sus figuras de dirección. Así, observamos que en el programa de mano del 11 de

octubre de 1942 —con las presentaciones de *Donde está marcada la cruz*, de O'Neill, y *Feliz viaje*, de Thorton Wilder, realizadas en la Casa del Teatro—, la figura de Wally Zenner estaba destacada: su nombre ocupaba la centralidad de la tapa, junto a una ilustración que rezaba “Wally Zenner presenta” (se puede ver en el Fondo Jacobo de Diego del Instituto Nacional de Estudios de Teatro). Más arriba estaba el nombre del grupo, Espondeo, y debajo, la siguiente leyenda: “Directora General: Doctora María Velazco y Arias”. Como a Zenner se la identificaba en los paratextos como la directora del elenco o la directora de arte escénico, podríamos pensar que el rol de Velazco y Arias se remitía a un liderazgo más lejano, a una especie de consultoría de autoridad (no en vano, estaba incluido su título universitario de doctora, sobre todo teniendo en cuenta que, entre 1900 y 1915, solo hubo 159 profesionales universitarias diplomadas en Argentina).⁴ A este rol lo podemos vincular con el que María Rosa Oliver ocupó en La Cortina, donde durante algún tiempo funcionó como una referencia externa, mientras que Mane Bernardo formaba parte de la vida cotidiana del grupo.

Estas formas de dirección colectivas fueron muy distintas a las elegidas por otros elencos, en donde había un solo director que dominaba el centro de la escena y de las decisiones, como fue el ya mencionado caso prototípico de Leónidas Barletta en el Teatro del Pueblo (aunque no fue el único: Ricardo Passano, en La Máscara, ocupó un lugar similar). Es notable cómo los únicos dos grupos de teatro independiente (según nuestro registro) que tuvieron entre sus filas a directoras mujeres de forma exclusiva (es decir, en los que la dirección no era compartida con un hombre, como lo fue en el caso de Milagros de la Vega —quien, no obstante, también percibió desigualdades, como manifestó en 1952— y Carlos Perelli, en el Teatro Íntimo de La Peña, fundado en 1935), no solo trabajaron de manera colaborativa (en binomios), sino que también estuvieron constituidos por mujeres que tuvieron lugar en los movimientos feministas y que pretendieron resignificar a otras mujeres (como veremos en el siguiente apartado). Este tema, a nuestro entender —aunque no haya sido partidario—, constituye una postura política expresa, tanto hacia el interior como hacia el exterior de cada conjunto, misma que nos invita a preguntarnos: ¿hay un modo feminista de ejercer la dirección teatral? Más allá de no tener una respuesta absolutista, sí pensamos que el feminismo implica una lógica de construcción diferente que propone nuevos hábitos, como brindar

⁴ Véase Pigna, 2013.

espacios a otras mujeres una vez que una llegó a ciertos lugares de poder, o la intención de trabajar en conjunto, en detrimento del imaginario social competitivo que las circunda. En este sentido, sí vemos esta lógica de construcción reflejada en las formas de organización de las direcciones escénicas de La Cortina y el Teatro Espondeo. Un ejemplo de esto puede notarse en el texto que María Rosa Oliver le dedicó a Mane Bernardo en la revista *Conducta*, de octubre de 1939:

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

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

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

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

La militancia feminista y la militancia partidaria

Creemos que La Cortina sentó una posición política desde el lugar diferente que tuvieron las mujeres dentro del grupo. Tres mujeres fueron directoras. Eso no era sencillo en los años treinta y cuarenta, y tampoco fue casualidad. En este sentido, vemos una correlación con la participación de sus integrantes en la lucha por los derechos de las mujeres.

María Rosa Oliver nació en el seno de una familia acomodada⁵ de la ciudad de Buenos Aires, en un momento en el que no era común que las mujeres —especialmente las que provenían de casas de clase alta, siempre afines al conservadurismo— manifestaran incomodidad alguna con el rol social que les estaba destinado: su lugar estaba en el hogar, cumpliendo tareas de cuidado y reproducción, muy diferentes a las que tenía el hombre en la vida pública. Si hoy aún hablamos del “techo de cristal” (Burin, 2008; Álvarez, 2016), como figura que representa la imposibilidad para las mujeres de alcanzar posiciones de poder en sus actividades, en las décadas del 30 y del 40, aunque no se nombraba de esa manera, la imposición era mucho más dura.

Entre las invisibilizadas voces que pretendían una mayor libertad de acción y de pensamiento para las mujeres, se destacó la de Oliver, quien fundó y fue vicepresidenta de la Unión Argentina de Mujeres, entre 1936 y 1938 (es decir, que ocupaba ese cargo cuando formó parte de la fundación de La Cortina), entidad que presidía su amiga y colega Victoria Ocampo.

La Unión Argentina de Mujeres fue creada unos meses antes de que estallara la Guerra Civil Española. Victoria Ocampo —quien, según Felisa Pinto (2011), había sido propuesta como presidenta, precisamente, por la propia Oliver— le escribió a su amiga María de Maeztu: “Si el fascismo avanza en España, estamos perdidos en América” (en

⁵ Fue hija de Francisco José Oliver, diputado nacional conservador y, luego, Ministro de Hacienda durante el último tramo de la presidencia de Victorino de la Plaza (1915-1916); y la primera nieta de Juan José Romero, Ministro de Hacienda de la Nación durante las presidencias de Julio Argentino Roca (la primera: 1880-1886), Luis Sáenz Peña (1892-1895) y José Evaristo Uriburu (1895-1898).

Brassesco, 2011, s/p). LA UAM —que luego se refundaría en 1947, como UMA, Unión de Mujeres Argentinas— se opuso a la reforma de la Ley 11.357, que comenzó a circular a fines de 1935 y que pretendía quitarles los derechos civiles —que se les habían otorgado en 1926— a las mujeres casadas. Si se aprobaba la modificación, las mujeres casadas quedarían inhibidas para administrar sus propios bienes, relegando esta actividad a sus maridos, quienes también resultaban autorizados a anular el vínculo si comprobaban que sus esposas no habían sido “vírgenes” al momento de contraer matrimonio. Además, las mujeres no iban a poder trabajar ni ejercer profesión alguna sin la autorización legal del marido. Finalmente, la UAM logró su objetivo y el proyecto de la reforma fue anulado.

Tanto Oliver como Ocampo renunciaron a la organización en 1938. Entre ellas, había discrepancias. Si bien ambas eran antifascistas, María Rosa Oliver se reconocía comunista y Victoria Ocampo, no. Este hecho generó la dimisión de la presidenta, ya que las integrantes comunistas aseguraban que la causa de las mujeres debía estar articulada con la lucha de clases, mientras que Ocampo creía que la política debía estar al servicio de la lucha feminista (y no al revés). Años más tarde, Mane Bernardo integró, durante cierto tiempo, la Unión de Mujeres Argentinas y la Cultural Femenina, aunque lo hizo con un perfil diferente al de Oliver, quizás más similar al de Ocampo. Fue una de las pocas “no comunistas” (Valobra, 2005, p. 76) de la UMA, y se desvinculó de la entidad “por no compartir la tendencia política y el embanderamiento dado a una asociación destinada a defender los derechos de la mujer” (Bernardo y Bianchi, 1990, p. 77).

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

Mujeres,⁶ una de las primeras asociaciones feministas de la Argentina, fundada en 1921 por Mercedes Dantas Lacombe.⁷

Por otra parte, en los estatutos de La Cortina, no se señaló nada sobre la funcionalidad didáctica o revolucionaria del teatro, como sí lo manifestaron otros grupos contemporáneos. Dubatti entiende que tuvo un “bajo perfil político” (2012a, p. 75) y que, por esta razón, se vinculó con el Estado de manera más asidua que otros conjuntos, por ejemplo, presentándose a la convocatoria para participar de un concurso realizada en 1942 por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, o actuando en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires en 1944 y 1945, a tan solo un año de que el Teatro del Pueblo fuese desalojado violentamente de ese mismo edificio.⁸ En este sentido, entendemos que prevaleció en La Cortina una alta conciencia de la necesidad de “pactar” con las fuerzas estatales. Es decir, se le pretendió dar al grupo un perfil más “lavado”, ubicándolo en un lugar ambiguo políticamente [“Nunca aceptamos poner nuestra creación artística al servicio de una ideología, ya lo hemos dicho, fuera esta de izquierda o de derecha...” (Bernardo y Bianchi, 1990, p. 73)]. En 1944, a su vez, Espondeo también formó parte del Ciclo de Teatros Experimentales, en el Teatro Municipal de Buenos Aires, institución dirigida por Fausto de Tezanos Pinto, “un hombre vinculado al nacionalismo vernáculo” (Fos, 2014, p. 90), colaborador frecuente de *El Pampero*, “órgano de conocida filiación germanófila” (Fos, 2014, p. 92). Por esta participación, de la misma manera que con La Cortina, se lo ubicó al Teatro Espondeo “al margen de la actividad política” (Dubatti, 2012a, p. 73).

⁶ Allí, en 1948, La Cortina participó, bajo la dirección de Irene Lara, de dos Ciclos de Teatro Explicado, que consistían en representaciones teatrales y en una conferencia alusiva.

⁷ Sobre Wally Zenner no hemos encontrado vínculos con el feminismo. Fue una figura muy poco estudiada y de la que solo se destaca su relación con Jorge Luis Borges, quien, por otra parte, fue el traductor de algunas piezas que estrenó el Espondeo. Zenner fue muy amiga suya e incluso algunas versiones dicen que fue una de las mujeres que amó. Él le dedicó un poema que más adelante dejó de lado (Véase Borges, Ferrari, 2005).

⁸ En el año 1937, la Municipalidad le concedió al grupo de Barletta el edificio de la Av. Corrientes 1530 para fines artísticos por los siguientes veinticinco años. Pero, después del cambio de gobierno, en 1943, las autoridades municipales dejaron sin efecto la ordenanza y el Teatro del Pueblo fue expulsado. En su lugar, se creó el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires (véase, Fukelman, 2014).

Al respecto, nos preguntamos lo siguiente: ¿por qué estas mujeres que militaron el feminismo —como Velazco y Arias— y que pudieron reconocerse dentro de un partido político —como Oliver— o diferenciarse de las lógicas partidarias —como Bernardo e, inclusive, Ocampo— no fueron tan rigurosas en las alianzas que entablaron? Es decir: ¿por qué decidieron vincularse con Estados con los que no concordaron ideológicamente?; ¿por qué no hubo un alineamiento político tradicional en estos grupos donde las mujeres tuvieron roles muy relevantes?; ¿qué pasó con la relación entre la política partidaria y la política en términos de género? Si bien no tenemos certezas unívocas, pensamos que esta separación puede tener asidero en cierto descreimiento o desencantamiento de las feministas hacia los partidos políticos, fruto de las propias experiencias —como la referida a María Rosa Oliver a comienzos de la Década Infame, ya citada en este trabajo—. Aunque hubo partidos políticos, como el Partido Socialista, que impulsaban la lucha de las mujeres, estos mismos seguían sosteniendo —puertas para adentro— lógicas patriarcales de construcción.⁹ Esta colisión entre feminismo y partidos políticos, con muchas transformaciones de por medio, para algunas voces no ha terminado de resolverse en el presente (Gimeno, 2014). Es en este camino que podemos pensar la marcada conducta política de las integrantes de La Cortina y el Teatro Espondeo, y su fluidez en las relaciones con gobiernos con los que no acordaban: si los propios compañeros dificultaban los avances, no veían contradicciones en diagramar sistemas de alianzas alternativos.

Por otro lado, en La Cortina, no fueron solo los de Oliver y Bernardo —quienes, paradójicamente, portaron apellidos de nombres de varón— los únicos casos de mujeres que fueron a contracorriente. El hecho de que la actriz Mercedes Massini Ezcurra, conocida como Mercedes Sombra, que también provenía de una casa de alta alcurnia, se hubiera dedicado a la actuación era otro signo de transgresión para la época. De hecho, la propia Victoria Ocampo —considerada entre las escritoras argentinas como la más ortodoxa en su feminismo: se mostraba libre en su vida amorosa, fundó la revista *Sur*, fue la primera en fumar en público y en conducir un automóvil propio, entre otras conductas osadas para el período— no pudo escapar del todo de su pertenencia a una

⁹ Además, solían tener propuestas más moderadas. Por ejemplo, Alicia Moreau —destacada luchadora por los derechos de las mujeres y referente del Partido Socialista—, aunque fue una de las propulsoras del voto femenino, era de las que pensaban que este debía adquirirse de manera escalonada, gradualmente.

clase social (a la que nunca resignó) y dejó de lado la satisfacción de un deseo semejante. Ernesto Schoo hizo un paralelismo entre ambas:

Singular destino el de Mercedes Massini Ezcurra, nacida en cuna supuestamente privilegiada (familia de alta burguesía porteña, padre ministro), que optó por una carrera no muy bien vista dentro de su clase social y en su tiempo, allá por los años treinta del siglo pasado. Recordemos cuánto lamentaba Victoria Ocampo, hasta sus últimos días, no haber seguido su vocación de actriz, a la que renunció —cuando tenía todas las dotes para serlo— por no mortificar a sus padres (Schoo 2003, s/p).

Asimismo, los artistas de La Cortina, como sucedía en el común de los conjuntos independientes, no cobraban por su trabajo. Al contrario, tenían que pagar para alquilar un espacio donde ensayar. La actriz y titiritera Sarah Bianchi —quien conoció, en 1942, a Mane Bernardo, la que después sería su compañera de toda la vida, a través del crítico de arte francés, Paul Conquet— recuerda sobre su ingreso a la agrupación:

Yo tenía unas ganas terribles de hacer teatro pero no tenía la posibilidad, no tenía dónde hacerlo. Y Mane me dijo: “Yo tengo un teatro independiente que se llama La Cortina, ¿querés venir?” Fui. Por supuesto, no tenían ningún teatro armado ni lugar ni nada, era un grupo de gente joven apasionada del teatro que para poder ensayar una obra alquilaba el subsuelo de algún café por Avenida de Mayo. Y ahí abajo, poniendo moneditas cada uno, ensayábamos (Conquet en Cabezón Cámara, 2015, s/p).

Pero corresponde señalar que las circunstancias de este conjunto en particular solían ser diferentes. Muchos de sus integrantes provenían de clases sociales altas, por lo que podría suponerse que el sostentimiento financiero no representaba una problemática seria. Esta era una información *vox populi*, que circulaba por los medios periodísticos. Por ejemplo, Segundo Gauna lo advirtió en *Sintonía*. Luego de nombrar a todos los integrantes de La Cortina (María Rosa Oliver, Alejandro Víctor Buckley, Mercedes Sombra, Marisa Imaz, Irene Lara, Guillermo Durand, Laureano Cortés, Pablo Varma, Alberto de Mendoza, Dolores Mille, Silvina Vanna, María Luisa Hurtado, Mane Bernardo, Carreras y Bustos), dijo: “Fácilmente descubrirá el sagaz lector que en su casi

totalidad los nombres citados no son sino seudónimos tras los cuales se ocultan niñas de nuestra primera sociedad y profesionales de prestigio en los círculos universitarios metropolitanos” (Gauna, 1942, s/p). Sin quitarle méritos a la lucha de las mujeres de La Cortina por rebelarse ante los órdenes dados, advertimos, entonces, que sus condiciones económicas pudieron haber resultado favorables para romper ciertos moldes de la época, ya que, como había denunciado Virginia Woolf en 1929, “para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio” (1980, p. 8).

Las de La Cortina fueron mujeres fuertes y transgresoras, capaces de unirse y de luchar por sus derechos, de superar enfermedades y limitaciones físicas (María Rosa Oliver se movió en silla de ruedas desde los diez años), de animarse a seguir sus vocaciones aún a costa de que no ser bien vistas en sus clases sociales, y de vivir libremente su sexualidad.¹⁰ Estos argumentos, en plenos años veinte, treinta y cuarenta, no pueden dejar de verse como planteamientos de posiciones políticas. Empero, nos interesa marcar que no tomamos estas características como excepcionales. Al respecto, nos servimos del análisis de Georgina Gluzman. La investigadora expone el pensamiento de Norma Broude, quien cuestionó un repertorio (elaborado por Germaine Greer) sobre supuestas trabas que las mujeres artistas trataron de esquivar porque permitía arribar a la conclusión de que las obras hechas por mujeres eran deficientes. Y añade: “Pero, además, hay otro peligro latente en las reflexiones de Greer: la idea de que hay mujeres que, contra todos los pronósticos, derribaron las paredes que se levantaban frente a ellas: mujeres excepcionalmente libres y creativas” (Gluzman, 2017, s/p). Esta idea es peligrosa porque sostiene el *statu quo* de debilidad para el común de las mujeres. Si hay que ser “especial” para empoderarse, la gran mayoría de las mujeres queda afuera de esa premisa y está destinada a sostener el rol que la sociedad patriarcal le asignó.

¹⁰ Si bien Mane Bernardo continuaba casada con Alejandro Víctor Buckley, su relación con Sarah Bianchi fue siempre un secreto a voces. Incluso, en 1952, durante el gobierno de Perón, Mane Bernardo y Sarah Bianchi fueron interrogadas por la Policía Federal: “a Sarah le preguntaron qué relación mantenía con el *señor* Bernardo Mane y su respuesta fue transcripta de inmediato: —‘dice convivir’. Solo después que se hubo asegurado de la escritura, Sarah aclaró: —‘se trata de la *señora* que está en la habitación de al lado’— lo cual les dio bastante fastidio” (Bernardo y Bianchi, 1990, p. 76).

Palabras finales

A lo largo de este trabajo realizamos un recorrido por las figuras de algunas mujeres que formaron parte de los primeros años del teatro independiente de Buenos Aires, centrándonos en las experiencias de La Cortina y el Teatro Espondeo. Lo hicimos a sabiendas de que las mujeres fueron invisibilizadas por la historia en general, pero también con la expectativa de contribuir en un camino que, afortunadamente, ya se empezó a transitar: “[...] desde Latinoamérica se viene realizando desde hace algunos años un importante trabajo de recuperación de archivos, investigaciones y publicaciones sobre artistas que, si bien se desempeñaron o aún se desempeñan profesionalmente, han sido excluidas o ensombrecidas sus presencias dentro de los relatos de la historia del arte del continente” (Novoa Donoso y Rosa, 2017, s/p).

Respecto al lugar específico de la dirección teatral, advertimos que, por las características de liderazgo que se le atribuyen al rol, este le ha sido todavía más vedado a las mujeres: “menciono que el rol de dirección ha sido el ámbito donde las mujeres han llegado más tarde en la historia de nuestro teatro” (Tarantuviez, 2013, p. 180). Al día de hoy, 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 (Araneda Carrasco, Cisternas Alarcón, Mignone Widoycovich, Muñoz Briones y Vásquez, 2017, p. 170).

De la misma manera, para aquellas directoras precursoras, no faltaron el menospicio 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,¹¹ 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. Ahora, hay muchas directoras y me alegra (Citado en Tarantuviez, 2013, pp. 179-180).

De María Rosa Oliver, fundadora de La Cortina, se sabe que era comunista; no así, Mane Bernardo, quien la sucedió en la dirección. De María Velazco y Arias y Wally Zenner, las directoras del Teatro Espondeo, desconocemos su afinidad política. Ninguno de los dos grupos promovió vínculos concretos con los partidos políticos ni enunció su ideología a través del arte (por ejemplo, no registramos documentos que se refirieran al poder revolucionario del teatro, como sí hay de otros conjuntos de la época). Además, entablaron mayores vínculos con el Estado, espacio del que otros teatros independientes elegían distanciarse. Sin embargo, tanto La Cortina como el Espondeo, tuvieron una postura política de avanzada en relación al rol de las mujeres en sus grupos. En ambos elencos, hubo dos directoras que trabajaron de manera colegiada y, dentro de estos binomios, quienes ocupaban los rasgos de mayor supervisión, eran mujeres que habían tenido una participación activa en luchas feministas. En el caso de La Cortina, a su vez, hubo una tercera directora y otras mujeres que, en su coyuntura social, fueron revolucionarias. Estas “contradicciones” presentadas —a las que también intentamos dar respuesta algunas líneas más arriba— demuestran que las prácticas políticas son

¹¹ Alejandra Boero fue otra destacada mujer del teatro independiente. Empezó su carrera como actriz en La Máscara, en 1941, en donde estuvo hasta fines de 1949. En 1950, fundó junto a su compañero, Pedro Asquini, Nuevo Teatro. Allí se inició en la dirección.

complejas, y que las tensiones y redes de alianzas no deben ser analizadas de manera lineal.

Consideramos, entonces, que las actitudes que tuvieron estas mujeres del teatro independiente deben ser tomadas como definiciones políticas concretas. Y que es nuestro deber recuperarlas para visibilizar sus experiencias y luchas, y para ayudar a deconstruir la historia oficial, adecuada a un orden patriarcal, heteronormativo y sexista.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, P. (7 de marzo de 2016). “Escaleras y serpientes”. *El gato y la caja*. Recuperado de <https://elgatoylacaja.com.ar/escaleras-y-serpientes/>.
- Anónimo (1 de agosto de 1942). Un recio drama de E. O'Neill en ajustada versión. *La Nación*.
- Anónimo (28 de julio de 1943). Sin título. *El Diario*.
- Anónimo (7 de marzo de 1945). El teatro independiente y lo que se propone hacer. *Crítica*.
- Araneda, C.; Cisternas, P.; Mignone, P; Muñoz, C.; y Yazigi, C. (2017). *El género en escena. Relaciones en la práctica laboral de teatro en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Oso Liebre.
- Bajini, I. (2013). El rescate femenino en el teatro hispanoamericano del siglo XIX: el caso de “La Perricholi” en el Perú y de Trinidad Guevara y Rosa Guerra en la Argentina. En I. Bajini, L. Campuzano y E. Perassi (Dirs.), *Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX* (pp. 153-163). Milano: Ledizioni.
- Barrancos, D. (2015). Historia, historiografía y género: Notas para la memoria de sus vínculos en la Argentina. *La aljaba*, 9, 49-72. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042005000100003&lng=es&tlang=es.#2.

Bermúdez, G. (12 de marzo de 1945). La Universidad se asoma a las tablas. *Maribel*.

Bernardo, M., y Bianchi, S. (1990). *4 manos y 2 manitas*. Buenos Aires: Ediciones Tu Llave.

Borges, J. L., y Ferrari, O. (2005). *En diálogo / I*. México: Siglo XXI.

Brassesco, M. I. (4 de marzo 2011). Unidas por sí mismas. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/subnotas/6358-706-2011-03-04.html>

Burin, M. (2008). Las “fronteras de cristal” en la carrera laboral de las mujeres. Género, subjetividad y globalización. *Anuario de Psicología*, 39(1), 75-86. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=97017401006>.

Cabezón, G. (22 de mayo 2015). Hecho a manos. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4000-2015-05-27.html>.

Castellvi de Moor, M. (1995). Espacios femeninos en la dramaturgia argentina. En O. Pellettieri (Ed.), *El teatro y los días: Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino* (pp. 175-185). Buenos Aires: Galerna.

Castellvi de Moor, M. (1997). Dramaturgas argentinas: Perspectivas sobre género y representación. En O. Pellettieri (Ed), *El teatro y su mundo: Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino* (pp. 271-285). Buenos Aires: Galerna.

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

Clementi, H. (1992). *María Rosa Oliver*. Buenos Aires: Planeta.

De la Vega, M. (1952). El arte como experiencia: Milagros de la Vega. El teatro. *Continente. Mensuario de arte, letras, ciencias, humor, curiosidades e interés general*, 62, 87-88.

Dubatti, J. (2012a). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

Dubatti, J (2012b). Para la historia del teatro independiente en Buenos Aires: los “Estatutos” de la Agrupación Teatral La Cortina en 1940 (edición y comentario). *Anuario de Estética y Artes*, 4(4), 17-24.

Fos, C. (2009). Leónidas Barletta: el actor en el mundo del Hombre de la Campana. En J. Dubatti (Coord.), *Historia del actor II. Del ritual dionisíaco a Tadeusz Kantor* (pp. 307-324). Buenos Aires: Colihue.

Fos, C., y Rauch, L. (2014). *El viejo Municipal. El sistema de producción público y su relación con el teatro independiente*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.

Fukelman, M. (2014). Recuperación de documentos del teatro independiente: “el informe Pearson”. En L. Margarit (Comp.), *VI Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado: Cartografías del Teatro del Mundo. Actas* (pp. 663-674). Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Fukelman, M. (2017). *El concepto de “teatro independiente” en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944* (Tesis de doctorado), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Gauna, S. B. (8 de julio de 1942). Fruto de inquietudes y de amor al arte es el teatro experimental. *Sintonía*.

Gimeno, B. (14 de mayo de 2014). Ser feminista en un partido político (mi experiencia). *Pikara online magazine*. Recuperado de <http://www.pikaramagazine.com/2014/05/ser-feminista-en-un-partido-politico-mi-experiencia/>.

Gluzman, G. G. (2017). Mujeres y artes en la Argentina finisecular: de la fascinación al olvido. En M. L. Rosa y S. Novoa (Eds.), *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados. Recuperado de

https://es.scribd.com/read/368240609/Compartir-el-mundo-La-experiencia-de-las-mujeres-y-el-arte#Search_search-menu_286504.

Joffe, A., y Sanz, M. A. (2010). Directoras argentinas contemporáneas. *Revista Afuera*, 5(8). Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=197&nro=8#texto1>.

Lucena, D. (2 de enero de 2018). El arte, el feminismo y los grandes relatos. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/arte-feminismo-grandes-relatos_0_Hymda-7mf.html

Mitre, A. (25 de noviembre de 1943). Dan nueva vida a nuestro teatro los conjuntos experimentales. *¡Aquí está!*

Novoa, S., y Rosa, M. L. (2017). Introducción. La lucha tenaz de las mismas mujeres. Experiencias sobre el arte y el feminismo en Argentina, Brasil y Chile. En M. L. Rosa y S. Novoa (Eds.), *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados. Recuperado de https://es.scribd.com/read/368240609/Compartir-el-mundo-La-experiencia-de-las-mujeres-y-el-arte#Search_search-menu_286504.

Oliver, M. R. (septiembre 1939). Mane Bernardo. *Conducta. Al servicio del pueblo*, 9.

Ordaz, I. (8 de enero de 2018). El teatro tiene su propio techo de cristal para las mujeres. *Agencia Efe*. Recuperado de <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/isabel-ordaz-el-teatro-tiene-su-propio-techo-de-cristal-para-las-mujeres/10005-3486118>.

Panno, H. (1971). Los crisoles del teatro independiente. En A. Adellach, *Ensayos argentinos. 68. La historia popular. Vida y milagros de nuestro pueblo* (pp. 92-102). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Patti, P. (14 de octubre de 1948). Los teatros por amor al arte. *¡Aquí está!*, 13, 1295.

Pigna, F. (2013). *Mujeres tenían que ser. Historias de nuestras desobedientes, incorrectas, rebeldes y luchadoras. Desde los orígenes hasta 1930.* Buenos Aires: Planeta.

Pinto, F. (4 de marzo de 2011). Victoria para todas. *Página 12*, Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6358-2011-03-04.html>.

Programa de mano del Teatro Espondeo, (11 de octubre de 1942). *Feliz viaje*, de Thornton Wilder; y *Donde está marcada la cruz*, de Eugene O'Neill, (Fondo Jacobo de Diego).

Programa de mano del Teatro Espondeo, (septiembre de 1944). *Feliz viaje*, de Thornton Wilder; y *Donde está marcada la cruz*, de Eugene O'Neill. Teatro Municipal de la ciudad de Buenos Aires, *Anuario 1944* (Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires).

Rizk, B. (2001). La cuestión del género y el tema de la sexualidad en el arte escénico preformativo. En *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI* (pp. 227-248). Madrid: Iberoamericana.

Roca, C. (2013). *Saulo Benavente. Escritos sobre escenografía*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Sabatés, P. (11 de octubre 2017). El lugar de la mujer. *Página 12*, Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/68303-el-lugar-de-la-mujer>.

Santoro, S. (5 de julio de 2002). Dramaturgas. *Página 12*, Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-253-2002-07-11.html>.

Schoo, E. (7 de junio de 2003). In memoriam: Mercedes Sombra. *La Nación*, Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/501793-in-memoriam-mercedes-sombra>.

Seibel, B. (2010). *Historia del teatro argentino II 1930-1956: Crisis y cambios*. Buenos Aires: Corregidor.

Seibel, B. (1992). Mujer, teatro y sociedad en el siglo XIX en Argentina. En L. Fletcher (Comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX* (pp. 291-297). Buenos Aires: Feminaria Editora.

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

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

Trombetta, J. (2010). Teatro “La Cortina” un mito de ruptura: la figura de Mane Bernardo. En AA.VV., *Anuario de Investigaciones: año 2010*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Valobra, A. M. (2005). Partidos, tradiciones y estrategias de movilización social: De la Junta de la Victoria a la Unión de Mujeres de la Argentina. *Prohistoria*, 9(9), 67-82, Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7389/pr.7389.pdf.

Woolf, V. (1980). *Un cuarto propio*. Buenos Aires: Sur.

Zenner, W. (31 de octubre de 1942). Teatro y poesía. *Choque*.

Sobre la autora

María Fukelman (Buenos Aires, 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 (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, Universidad Católica Argentina).