

Injusticias en los campos artísticos: el caso de directoras teatrales contemporáneas en Córdoba, Argentina

Injustices in Artistic Fields: The Case of Contemporary Women Theater Directors in Córdoba, Argentina

Injustiças nos campos artísticos: o caso das diretoras teatrais contemporâneas em Córdoba, Argentina

Fwala-lo Marin

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Centro de Investigaciones de la FFyH "María Saleme de Burnichón", Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

Recibido el 9 de octubre de 2020; aceptado el 19 de enero de 2021

Disponible en Internet el 15 de junio de 2021

Resumen: Problematizamos desigualdades de género en torno a premios en el teatro independiente de Córdoba (Argentina), con el propósito de entender las lógicas de reconocimiento en un asimétrico mundo del arte. Para ello, revisamos teóricamente los criterios de distinción desde la perspectiva de género, considerando aspectos estéticos y extra estéticos de las obras, así como la noción de genio, asociada históricamente con el rol de la dirección. Además, analizamos los reconocimientos y auto reconocimientos de mujeres y disidencias en roles directoriales. Luego, atendemos a las esferas pública y privada como ordenadoras de las prácticas teatrales. En particular, abordamos el caso de los Premios Provinciales de Teatro; incluimos datos estadísticos, sistematizamos las repercusiones de la edición 2019 y confrontamos posturas sobre posibles soluciones afirmativas o transformativas en torno a las injusticias de reconocimiento.

Palabras clave: Artes dramáticas; Igualdad de género; Estética; Distinción público y privado; Dirección teatral

Correo electrónico: fwalalamarin@gmail.com; fwalalo.marin@unc.edu.ar <https://orcid.org/0000-0002-2675-1932>

Debate Feminista 62 (2021) pp. 72-94
ISSN: 0188-9478, Año 31, vol. 62 / julio-diciembre de 2021/

<http://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2021.62.2274>

© 2021 Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género. Este es un artículo Open Access bajo la licencia CC BY-NC-ND (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Abstract We problematize gender inequalities surrounding independent theater awards in Córdoba (Argentina) to understand the logic of recognition in an asymmetric world of art. To this end, we theoretically review the criteria of distinction from a gender perspective, considering aesthetic and extra-aesthetic aspects of the works, as well as the notion of genius, historically associated with the role of direction. We also analyze the recognition and self-recognition of women and dissidence in directorial roles. We then examine public and private spheres as organizers of theatrical practices. We examine the case of the Provincial Theater Awards. We include statistical data, systematize the repercussions of the 2019 edition and compare positions on possible affirmative or transformative solutions regarding the injustices involved in recognition.

Key words: Dramatic Arts; Gender Equality; Esthetics; Public and Private Distinction; Theater Direction

Resumo: Problematizamos as desigualdades de gênero em torno dos prêmios no teatro independente de Córdoba (Argentina), a fim de compreender a lógica do reconhecimento num mundo da arte assimétrico. Para isso, revisamos teoricamente os critérios de distinção na perspectiva de gênero, considerando os aspectos estéticos e extra-estéticos das obras, bem como a noção de gênio, historicamente associada ao papel da direção. Além disso, analisamos o reconhecimento e o auto-reconhecimento de mulheres e as dissidências em cargos de direção. Em seguida, voltamos para as esferas pública e privada como organizadoras das práticas teatrais. Em particular, abordamos o caso dos Prêmios Provinciais de Teatro; incluímos dados estatísticos, sistematizamos as repercussões da edição 2019 e confrontamos posições sobre possíveis soluções afirmativas ou transformadoras em relação às injustiças de reconhecimento.

Palavras-chave: Artes dramáticas; Igualdade de gênero; Estética; Distinção público-privado; Direção teatral

Introducción

El rol de la dirección ocupa un sitio clave en los procesos de producción y recepción teatral: la dirección puede proponer un reparto de lo sensible en las obras y entre las personas implicadas. Es por esa centralidad que se mueve entre sitios abismales. Puede ser una figura que responda al estereotipo autoritario y patriarcal, o bien, una figura permeable que habilite a les demás hacedores a crear. De igual modo, artistas e instituciones reconocen de manera diferente a directores y directoras: ¿en función de la calidad de sus obras o se basan en criterios externos a ellas? En este trabajo esperamos problematizar las desigualdades de género en torno a los reconocimientos en el teatro independiente; buscamos comprender cuáles son las concep-

ciones que organizan un “mundo del arte” asimétrico (Becker, 2008, p.10). Nuestro estudio es local y espera ofrecer claves para una comprensión de las injusticias de reconocimiento y la desigualdad en los campos artísticos.

En este trabajo analizaremos, en primer lugar, la cuestión de la justicia y el reconocimiento, revisando argumentaciones que nos permiten afirmar que los criterios de distinción están asentados en aspectos extra estéticos de las obras y que la noción de genio es eminentemente masculina. A la vez, el rol tiene implicaciones en las esferas pública y privada de las prácticas teatrales, por lo que revisaremos los movimientos de las personas entre ambas. En segundo lugar, plantearemos el caso de los Premios Provinciales de Teatro, describiendo su funcionamiento y aportando datos estadísticos en torno al rol de la dirección. Analizaremos algunos discursos en torno a las repercusiones de la edición 2019, estableciendo los puntos en común y en tensión de posiciones aparentemente antagónicas. En el marco de ese evento se vivió un caluroso intercambio de acciones, opiniones, manifiestos y otras tomas de posición en torno a la mención especial “Reconocimiento a Ciclo Teatral Destacado” que se otorgó al colectivo de directoras de provincia “Una escena propia”, y a las categorías centrales de “Mejor obra”, “Mejor Dirección” y “Mejor Dramaturgia”, donde mayoritariamente se nominó a varones.¹

Es mediante nuestro trabajo de campo que hemos abordado las instancias de reconocimiento dentro del teatro independiente de esta ciudad. Dicha aproximación implicó entrevistas a directores y directoras, así como la revisión de documentos oficiales sobre eventos, talleres, festivales, funciones, foros y formaciones en el contexto de instituciones oficiales y salas independientes. Por un lado, hemos realizado tratamientos de las fuentes que condensan los significados en categorías de nuestra elaboración. Por otro lado, abordamos relatos, entrevistas y otras tomas de posición de agentes, mediante el análisis del discurso. Este marco metodológico obedece a “una estrategia para hacer que la gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree” (Guber, 2011, p. 69).

¹ A lo largo de este escrito nos referimos a mujeres en sintonía con la observación que realiza Andrea Giunta: “[Aquí] los términos ‘mujer’ y ‘varón’ no se utilizan desde una perspectiva biológica o esencialista sino administrativa. Las clasificaciones estatales que nos dividen en mujeres y varones desde que nacemos no implican una identificación social o sexual con la categoría administrativa impuesta. Así, ‘artista mujer’ o ‘artista varón’ significan siempre ‘artista al que las instituciones han clasificado como mujer o varón’”. (2018, p. 14).

En trabajos previos, hemos establecido que la tradición teatral independiente de Córdoba se afirma en una identidad vinculada a los derechos humanos, la democracia y la creación colectiva (Marin, 2019a, p. 72). Las formaciones son diversas y heterogéneas, e incluyen tanto a pares —especialmente para las directoras mujeres— como a maestros varones consagrados (Marin, 2019b). A partir del análisis de relatos de algunos directores que integran nuestro estudio, concluimos parcialmente que la figura del director autoritario es la sombra que rehúyen, buscando encarnar un director desjerarquizado que sea compatible con la creación grupal (Marin, 2020, p. 97). A sabiendas de este panorama, la dirección se integra como un miembro más al grupo que crea la obra, en una metodología de trabajo de roles específicos, más o menos desjerarquizados.

Coordenadas conceptuales sobre dirección teatral

La discusión que presentamos se asienta en el presupuesto de que la política tiene en su base una estética, como propone Jacques Rancière. De ese modo plantea una definición amplia del concepto de *estética* que va más allá de las prácticas artísticas. La entiende como las formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir, el recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido (2009, p.10). El reparto de las formas de percepción vendría a definir los temas y las formas de la política, que se tratará de lo que vemos y lo que podemos decir acerca de eso. También, de quién puede ver y de quién puede decir.

Esta primera conceptualización de estética como reparto de lo sensible nos permite aproximarnos a una noción de dirección teatral que resulta operativa para nuestro estudio.² Tomamos, inicialmente, la óptica de Peter Boenish, que considera el rol como un proceso de mediación: organiza las escenas,

² El rol de la dirección reviste cualidades particulares y es el objeto de análisis de la investigación mayor donde se encuadra este trabajo, que estudia un total de doce directores y directoras reconocidos, referentes en el campo del teatro independiente de la ciudad de Córdoba. La selección se fundamentó en criterios de consagración y edad, y quedó integrada por quienes habían nacido entre 1975 y 1985 y habían recibido más de dos distinciones nacionales, provinciales o municipales en el periodo 2013-2016. El objetivo es comprender cuál es el concepto con el que se opera en el campo y cómo se construye su definición legítima, mediante los discursos de ellos. Este trabajo está enmarcado en el desarrollo de una beca interna doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina.

los sentidos y las percepciones que interconectan procesos de dirección (y performance) con actos de expectación. Dicha mediación toma la forma del “reparto de lo sensible” (2015, pp. 21-22) y suscribe a las ideas de Rancière. Ahora veamos qué particularidades tiene el rol en el campo del teatro independiente en Córdoba, donde se sitúa nuestra investigación.

Nuestro aporte a la definición de la especificidad del rol es que la dirección viene a proponer un reparto singular de lo sensible a un grupo. Plantea un modo particular de concebir el teatro, la relación con los espectadores y una manera de ensayar o metodología de creación. Es a partir de esta propuesta, tomada y reorganizada por el grupo, donde comienza la creación de una obra específica. En ese momento, la dirección deja de estar afuera del grupo, como proponente, para integrarlo como creador. El giro que introducimos es la grupalidad, donde la dirección no se limita a la organización del reparto de lo sensible de *una obra en particular* o de los materiales y las personas implicadas. En este esquema, el reparto de lo sensible está radicado en *la grupalidad*: de una forma de estar juntos como hacedores, de una forma de crear colectivamente y de una forma de relacionarse con los espectadores en lo que será la obra. La dirección interviene de un modo singular en la producción de una obra de teatro, generada por un grupo, que se presenta ante un público y, en virtud de este proceso de creación y del vínculo entre el auditorio y el grupo, se constituye una determinada noción de teatro como un acontecimiento “constituido por tres sub-acontecimientos relacionados: el convivio, la poésis y la expectación” (Dubatti, 2012, p. 35).

Desde nuestra perspectiva, es necesario considerar las formas de visibilidad social como espacios dotados de valor político, de valor público: sitios que proyectan sentidos sobre la arena social. En las conceptualizaciones de Rancière, la política es reconfigurar el reparto de lo sensible “que define lo común de una comunidad, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos” (2011, p. 35). Si el rol participa en buena medida en la distribución de lo sensible en la obra, el grupo, el proceso y el teatro, entonces la dirección adquiere un valor político.

El director como genio artista

Sobre la noción de genio en el arte, Christine Battersby plantea que “los criterios actuales de excelencia artística tienen su origen en teorías que negaron

específica y explícitamente el genio en las mujeres” (2006, parr. 1). Inclusive, aún hoy se asocia el genio artista con caracteres, roles o energías que la sociedad suele atribuir a lo masculino. En la figura de la dirección teatral, los estereotipos formados alrededor de este imaginario de genialidad —siempre masculina— incluyen la decisión, la capacidad de liderazgo, la producción de pensamiento intelectual complejo. Aclaremos: un tipo de decisión, un tipo de liderazgo, una forma particular de expresar y producir el pensamiento intelectual. Para ese patrón, mil veces repetido, la producción intelectual del *genio artista* devuelve a lo largo de la historia la imagen estereotipada de un discurso críptico y de autoplacer por la propia palabra. En las prácticas que estudiamos, esa imagen se fragmenta y ese individuo deja de ser el único productor posible de pensamiento complejo. Ahora puede ser “una” intelectual o “varias” intelectuales que producen pensamiento en formas menos soberbias y más emancipadoras, modos más permeables de compartirlo y de promover la reflexión colectiva. Nuestro objeto de análisis le devuelve una imagen desenfocada a ese estereotipo masculino. Las formas de decisión ya no tienen por qué ser de un solo modo, se habilita la decisión en colectivo y la caricatura de director, que dispone en solitario de todos los aspectos de la obra, se pone en cuestión. Las formas de liderazgo se multiplican y las jerarquías, inclusive el autoritarismo, dejan de ser la única manera imaginable de ser *director*.

La dirección y la cuestión de género

En las experiencias y relatos de quienes se reconocen como directoras, la cuestión del autorreconocimiento emerge como un punto de inflexión en su propia práctica. Algunas plantean que sus prácticas directoriales habían comenzado mucho antes de que ellas mismas lo reconocieran o que fueron sus propios compañeros quienes las colocaron en ese sitio, que para ellas era impensado. Podemos analizar esa dificultad para reconocerse a sí mismas mediante el “techo de cristal”, que según Mabel Burin estaría radicado tanto en la realidad cultural opresiva como en la realidad psíquica paralizante (2008, p. 76). Incluiría el conjunto de barreras psíquicas autoimpuestas “que se traducirían por ejemplo en la resistencia a ocupar roles o ejercer determinadas funciones preconcebidas culturalmente como adecuadas para hombres” (Muñoz Briones, Araneda Carrasco, Cisternas Alarcón, Migone Widoycovich y Yazigi Vásquez, 2017, p. 36).

Reconocerse como directoras y asumir que las tareas que se llevan adelante pueden nombrarse con ese rol, es dificultoso para ellas mismas. También lo es para otros integrantes del mundo del arte, por ejemplo, quienes ocupan lugares de prestigio y poder y definen las distinciones. Los testimonios de personas que nominan y resuelven las premiaciones, sin distinguir entre géneros, manifiestan que las mujeres ganan menos premios *porque son menos* [en cantidad]. Ciertamente, no contamos con un censo que releve la totalidad de las personas participantes en el mundo del teatro independiente y haga una diferenciación entre cuántos se reconocen como directores o directoras. Es decir que la afirmación de que hay menos mujeres y por eso hay menos reconocimientos a ellas carece de sustento y oculta numerosos prejuicios. Es más, desde un abordaje cualitativo, sabemos que a las mujeres les es más difícil que a los varones reconocerse a sí mismas en ese rol. Contamos también con nuestra propia cuantificación del universo de directores y directoras distinguidos de 2012 a 2015 con premios y reconocimientos de las instituciones teatrales de las órbitas nacional, provincial y municipal. El resultado es desolador: de las 172 menciones, 61 fueron a mujeres e identidades disidentes y 111 a varones.³ Apenas 35% fue otorgado a mujeres, quienes ya habían superado el primer obstáculo de autopercepción en el rol y se inscribieron a la convocatoria con esa nominación. Esto obedece a un severo problema de justicia en el ámbito de la dirección teatral.

Nos interesa pensar la cuestión de la justicia desde las teorías de Nancy Fraser. Ella aborda el tema desde dos lugares: uno, lo entiende como un problema de distribución (de los recursos); y, el otro, como un problema de reconocimientos. El dilema está entre alcanzar la igualdad social u obtener la valorización de la diferencia de las identidades culturales (1997, p. xii). Su postura asume que ningún reconocimiento es posible sin redistribución y entiende que es condición necesaria para “remediar las injusticias” que “las exigencias de reconocimiento [puedan] ser integradas con las pretensiones de redistribución en un proyecto político omnicompreensivo” (1997, p. 6). Como horizonte teórico, plantea que la tarea intelectual y práctica debe proponer formas de pensar “la política cultural de la diferencia” de modo que se combine coherentemente “con la política social de la igualdad” porque “la justicia hoy en día requiere, a la vez, la redistribución y el reconocimiento” (1997, p.

³ Relevamiento realizado en el marco de la investigación mayor donde se inscribe este trabajo.

18). La autora se concentra en injusticias que son “simultáneamente culturales y socioeconómicas, específicamente en el género y la ‘raza’” (1997, p. 19).

La injusticia socioeconómica está “arraigada en la estructura político económica de la sociedad”, e incluye la explotación, la marginación económica y la privación de los bienes materiales indispensables (1997, p. 21). En nuestro caso, los integrantes del mundo teatral (sin distinción de género) terminan en el agobio de “trabajos mal remunerados o indeseables”, o inclusive sus tareas al interior del mundo teatral no son remuneradas en absoluto. Queda para futuras investigaciones un abordaje cuantitativo de las remuneraciones al interior del teatro independiente y la desigualdad de género, de clase y de ‘raza’, que seguramente desencadenan distribuciones desiguales de los recursos. Es importante mencionar que el usufructo que produce el teatro independiente es difícil de medir y no sería adecuado considerar a las salas como explotadoras de los demás trabajadores. En la lógica de auto-explotación de los artistas, queda aún por develar cuáles son los actores que salen beneficiados. Intuimos que el circuito económico que se alimenta de la actividad cultural es uno de ellos, a la par que los gobiernos locales.

La injusticia simbólica está “arraigada a los patrones sociales de representación, interpretación y comunicación”, que incluyen

la dominación cultural (estar sujeto a patrones de interpretación y comunicación asociados con otra cultura y ser extraños u hostiles a los propios); el no reconocimiento (hacerse invisible a través de prácticas representativas, interpretativas y comunicativas de la propia cultura); y el irrespeto (ser calumniado o menospreciado habitualmente en las representaciones culturales públicas estereotipadas o en las interacciones cotidianas) (Fraser, 1997, p. 22).

Los problemas que analizamos en torno a las mujeres directoras estarían asociados a la ausencia de reconocimiento que las invisibiliza dentro de las prácticas del propio mundo del arte. Nuestro estudio sobre los premios no hace más que fundamentar dichas exclusiones. Fraser puntualiza que la propiedad fundamental de la injusticia de género es el androcentrismo, es decir, “la construcción autoritaria de normas que privilegian los rasgos asociados con la masculinidad” (1997, pp. 32-33). El androcentrismo privilegiaría las formas masculinas de hacer las cosas, por ejemplo, de cómo dirigir las obras para que, bajo esas modalidades, resulten premiadas. El “sexismo cultural”, como otra de las propiedades de la injusticia de género, significaría la desvalorización y el desprecio de lo que es asociado con lo femenino o socialmente identificado con las mujeres (Fraser, 1997, p. 33). En

el ámbito teatral, un panorama superficial indicaría que no existe el sexismo cultural y que es una comunidad donde este tipo de injusticias no tiene lugar. Sin embargo, las tareas asociadas a las mujeres son centralmente logísticas, operativas y de organización de las personas y los recursos. Su rol paradigmático es la producción ejecutiva, que es sistemáticamente invisibilizada y ostenta mucho menor prestigio que cualquier otro rol teatral, a la vez que prácticamente no es considerado como un rol artístico. Al respecto, Serge Proust estudia en el teatro francés las remuneraciones más cuantiosas que reciben directores, en general varones, respecto a las productoras, en general mujeres, que a la vez cuentan con mayores estudios y formaciones específicas (2017, p. 99). Constanza Muñoz Briones y su equipo realizaron un estudio en el marco del Sindicato de Actores de Chile con resultados similares. La investigación plantea que “se evidencia un efecto de la educación en los hombres que les entrega mayores probabilidades de ocupar roles principales en el teatro” y que “grados superiores obtenidos por mujeres tienen un impacto menor sobre la probabilidad de desempeñar roles principales en el teatro”, como lo sería la dirección (Muñoz Briones *et al.*, 2017, p. 121).

Esfera pública y reconocimientos en el mundo del arte

Antes dijimos que la dirección tiene un valor político en tanto propone un reparto de lo sensible a un grupo y en tanto las obras que producen los grupos también proponen otros repartos de lo sensible al común de una comunidad. Las obras y muchas de las prácticas directoriales participan de la esfera pública, entendida como el espacio discursivo donde la ciudadanía debate y delibera sobre lo común. Fraser aporta precisiones sobre el concepto de esfera pública. Primero, plantea el origen habermasiano del concepto “la esfera pública burguesa” como aquel espacio donde se delibera sobre problemas comunes y es “un espacio institucionalizado de interacción discursiva” (1997, p. 97). Se diferencia del estado en que produce discursos que pudieran ser críticos de este, y de la economía oficial en que sus relaciones no son de mercado, sino discursivas. Ahora bien, este foro de debate excluyó a las mujeres desde su constitución y opuso lo femenino de la vida política: “la profundidad de tales tradiciones puede apreciarse en la conexión etimológica entre ‘público’ y ‘púbico’, una huella gráfica del hecho de que, en el mundo antiguo, poseer un pene era requisito para hablar en público” (101). La autora plantea que en la constitución misma

de la esfera pública burguesa hubo asociaciones civiles que sirvieron de espacio de entrenamiento para un “estrato de hombres burgueses que empezaban a verse a sí mismos como ‘una clase universal’ y se preparaban para afirmar su capacidad de gobernar” (Fraser, 1997, p. 102).

Las mujeres de todas las clases y etnias fueron excluidas de la participación política oficial, precisamente con base en la posición adscrita a su género, y los hombres plebeyos fueron excluidos formalmente mediante requisitos relacionados con la propiedad. Además, en muchos casos, mujeres y hombres de todas las clases, pertenecientes a etnias racializadas, fueron excluidos con base en la raza (Fraser, 1997, p. 108).

La exclusión de las mujeres de la vida política por su género es fundante de la esfera pública burguesa machista y blanca. Rita Segato se refiere a la transformación del “espacio público”, de existencia precolonial y dominio masculino en el mundo comunitario, en “esfera pública”. Su estudio sitúa el proceso de emergencia de la esfera pública en América Latina. A la convivencia precolonial de los espacios público y doméstico, ambos dotados de valor, se impuso la organización de la vida en esferas, en las cuales se identificó lo público con lo universal: la esfera pública es la única dotada de valor social. De esta forma, vincula la historia de la esfera pública a “la historia del propio patriarcado y su mutación estructural a partir de la captura colonial-moderna del mundo-aldea” (Segato, 2018, pp. 102-103). Así es como la esfera pública se transformó en el “locus de enunciación de todo discurso que aspire a revestirse de valor político”, y la política quedó restringida exclusivamente a ese lugar (Segato, 2018, p. 102). La esfera pública adquirió “el monopolio de toda acción y discurso que pretenda adquirir el predicado y el valor de impacto de la politicidad” (Segato, 2018, p. 19). Entre tanto, el espacio de las mujeres, reúne “todo lo relacionado con la escena doméstica” vaciada de la politicidad propia de los vínculos de la vida comunitaria y se transforma en una esfera marginal a la política mediante los predicados de lo íntimo y lo privado (Segato, 2018, p. 102).

En las prácticas teatrales, la esfera pública absorbe la presentación de las obras y los discursos reflexivos validados sobre la producción y la enseñanza en ámbitos formales, entre otras cosas. Los espacios íntimo y privado de las prácticas son los momentos de ensayo, las charlas entre pares, las vivencias compartidas en torno al teatro, las clases en medios informales. Y la vida misma. El rol de la dirección circula en las dos esferas: la pública y la privada. Sin embargo, la visibilidad del rol se circunscribe casi exclusi-

vamente a la esfera pública. Adicionalmente, el rol tiene cierta propensión a ser considerado como lugar de enunciación de las prácticas teatrales para los medios, la crítica especializada, la universidad, el público especializado y el no-especializado. Se dice que *una obra es de* la o el director; de ese modo, a ese rol se le asigna un lugar central en la autoría, sin considerar las metodologías de creación y el grupo creador. Las instituciones de reconocimiento presumen que el *locus* de enunciación es el del director, y podemos identificar que las distinciones están asentadas en modos patriarcales de visibilizar a las personas y sus trabajos.

En un sentido similar, Andrea Giunta afirma sobre la cuestión de las distinciones en el sistema del arte que los parámetros dominantes organizan el gusto estético normalizado y están “representados por sujetos a quienes los sistemas administrativos identifican como varones” lo que permite pensar “la patriarcalización” del mundo del arte (2018, p. 70). Giunta ha sistematizado que en las artes visuales “por lo general, el índice estable [de artistas mujeres] no sobrepasa el 20%, tanto en los museos de los Estados Unidos como en los de Europa” (2018, p. 37). A su vez plantea que la naturalización de las desigualdades no es cuestionada. Es decir, existe una visibilización reducida de las artistas mujeres que, además, es aceptada con ingenuidad sin mediar interpretaciones o complejizaciones al respecto. Por su parte, Rita Segato nos ofrece algunas claves para cuestionar la afirmación naturalizada de que los premios son entregados en función de criterios de excelencia y no por el género de les artistas. Propone el concepto de “etnografía del poder” para conocer y analizar los órdenes de dominación y desigualdad a través de la regularidad de los efectos que producen.

Entendemos que la frecuente invisibilización de las artistas mujeres es de una regularidad evidente y debe ser analizada como parte de la etnografía del poder que opera al interior del campo teatral en Córdoba. Nuestra perspectiva busca comprender las desigualdades de género en torno a los reconocimientos en el teatro independiente, desde la intuición de que las concepciones que organizan el mundo el arte, avalan dichas asimetrías. En ese sentido, Andrea Giunta demuestra la importancia de “términos como ‘calidad’ y ‘excelencia’ en el mundo del arte” y la forma en que esas etiquetas se colocan en función de fundamentaciones tautológicas —“el arte de calidad es el arte bueno y el arte bueno es el de calidad” (2018, p. 55)— como justificaciones de los criterios de selección y validación. La investigadora recoge el concepto de “gueto” como el sitio en que quedan o temen quedar circunscritas

las artistas mujeres que reclaman la igualdad. La sectorización anularía su calidad de artistas al circunscribirlas como artistas mujeres y terminaría por constituir “un coto diferenciado desde el cual las artistas mujeres entrarían en el mundo del arte por el solo hecho de ser mujeres, no por la condición distinguida de sus obras” (Giunta, 2018, p. 65). En un sentido similar, Segato critica la “minorización” (2018, p. 99) de los temas de género, cuando su tratamiento termina por sectorizar los problemas y volverlos un gueto donde el análisis y las acciones parten de un sesgo. Pensar la distribución de las distinciones en el mundo del arte solo como un problema de las mujeres (y de las disidencias) es perder de vista que existe una “estructura subliminal [...] que es la relación entre posiciones marcadas por un diferencial de prestigio y de poder” (Segato, 2018, p. 92).

Sopesando lo anterior, retomamos las teorías preponderantes acerca de las instancias de consagración, que permiten describir la estructura de un campo dinámico. Según Bourdieu (1995), tales instancias *distinguen* a las personas, los objetos y las prácticas dotados de la creencia simbólica, de la *illusio* específica que se juega en ese campo. A esto le añadimos la idea de visibilidad, entendida más allá de la afluencia de público o de la gestión de recursos. Entendemos el reconocimiento como formas de visibilidad: de repartir lo sensible, diferenciando lo visible de lo invisible, el buen teatro del malo, el teatro contemporáneo de sus formas antiguas. Entre muchas otras formas de reconocimiento que ocurren en el teatro independiente en Córdoba, está la de reconocer a *los buenos directores y distinguirlos de los malos*. Nuestra propuesta traza un vínculo entre los análisis centrados en lógicas de campo y categorías de orden estético para comprender el reconocimiento desde una perspectiva de género.

Consideramos que las instancias de distinción contienen una doble dimensión: una esfera pública y una esfera privada. La esfera pública está dotada de valor social y allí están situadas las tomas de posición de los agentes. Tomemos por caso a los hacedores y las salas. Quienes las administran son también hacedores y dichos espacios de organización son sitios relevantes en términos de reconocimiento en el campo del teatro independiente. La participación del rol de la dirección en una sala implica ensayar, dictar clases o presentar funciones y es posible en la medida del reconocimiento entre colegas. Las salas de mayor trayectoria son las que otorgan un reconocimiento mayor. Los vínculos interpersonales entre hacedores, gestores y directores pueden ser afectivos, aunque la importancia que les damos es otra. Si un

gestor conoce el trabajo del hacedor, conoce a la persona en el espacio doméstico del teatro, eso puede redundar en dos opciones: o le brinda espacio para realizar funciones o talleres, le reconoce, le da visibilidad en la esfera pública; o no lo hace. La esfera doméstica contiene a hombres, mujeres y disidencias; sin embargo, la esfera pública visibiliza mayoritariamente a hombres que consiguen reconvertir el capital que obtienen en la esfera doméstica.

El Premio Provincial de Teatro

En particular, nos centraremos en uno de los premios otorgados por la Subdirección de Artes Escénicas de la Agencia Córdoba Cultura del Gobierno de la Provincia de Córdoba. Los Premios Provinciales de Teatro son una instancia competitiva donde se presenta una distinción de roles que respeta “la división canónica, parisina y occidental del trabajo teatral, desoyendo las figuras de teatristas o desdefiniciones” (Alegret, 2017, p. 269). Para la crítica especializada de los medios de la ciudad, los premios remiten a parte de la historia cultural de la ciudad, como los Premios Trinidad Guevara que se otorgaban a les teatristas en la década de 1970. Para la prensa, configuran un reconocimiento dirigido a actores, técnicos y directores “que se destaquen en la cartelera anual, sean del ámbito oficial, independiente o privado” (Molinari, 2012). Comienzan a otorgarse desde 2012 y en 2019 contabilizan siete ediciones (en 2014 no se realizó la premiación y el jurado designado evaluó la producción de 2013 y 2014 para la entrega de los premios en 2015). Incluyen las categorías competitivas de “Mejor Diseño Sonoro”, “Mejor Diseño Lumínico”, “Mejor Diseño de Vestuario”, “Mejor Diseño Escenográfico”, “Mejor Obra de Títeres/Marionetas”, “Mejor Obra para Niños”, “Mejor Obra de Teatro Danza”, “Revelación Femenina”, “Revelación Masculina”, “Mejor Actor”, “Mejor Actriz”, “Mejor Dramaturgia”, “Mejor Dirección”, “Mejor Obra”. En todas ellas se nominan al menos tres posibles ganadores, cuya resolución se revela en una gala en el Teatro Real, un teatro a la italiana perteneciente a la órbita del estado provincial. Además, se entregan “reconocimientos” en distintos rubros; dichas categorías no son competitivas, sino menciones a colectivos o individuos. Puntualmente son: el “Reconocimiento a la Trayectoria” que se otorga a personas y grupos teatrales; el “Reconocimiento a Sala de Teatro Independiente”; el “Reconocimiento a Ciclo Teatral Destacado”, que se da a festivales o encuentros de hacedores; la “Mejor obra Nacional presentada en Córdoba” y la “Mejor obra Internacional presentada en Córdoba”.

El jurado es designado *ad honorem* entre agentes que representan a distintas instituciones del circuito: personal del Instituto Nacional del Teatro; integrantes del elenco estatal provincial “Comedia Cordobesa” (en general, jubilados); actores o actrices ganadores de otras ediciones de los premios provinciales (a la trayectoria, por ejemplo); directores, coreógrafos o directores de cine célebres; actores o directores abocados a una problemática o temática social (discapacidad, por ejemplo); agentes de los medios hegemónicos de comunicación; representantes de las instituciones de formación oficial, de sindicatos del rubro y de regiones del interior provincial. Este jurado tiene la tarea de espectral “todas” las obras que se presentan en el territorio cordobés y, luego, nominarlas a las categorías mencionadas. Está convencionalizado que su ingreso a los espectáculos es gratuito.

En términos prácticos, el jurado asiste a una cantidad reducida de espectáculos preseleccionados, en buena medida, por el reconocimiento del campo. A partir de ese primer recorte, se realizan luego las nominaciones. Una vez más, el recorte de lo visible y lo invisible opera para escoger las obras a las que efectivamente asiste el jurado y a partir de las cuales se construirán las ternas de los premios. La cuestión del reparto de lo sensible se hace presente en la preselección de las obras que les jurades escogen para considerar la distribución de los reconocimientos del campo teatral.

Respecto a los beneficios de los premios, centralmente, se trata de un reconocimiento formal que aporta publicidad entre el público no especializado y el especializado. Las premiaciones resuenan en los medios locales, o bien son los propios colegas quienes asisten a los espectáculos premiados. Intuimos que los propósitos de dicha asistencia son, en definitiva, del orden del sentido práctico (Bourdieu, 2007, p. 94): incorporar los cánones de premiación, revisar las convenciones del medio, incorporar el sentido práctico a sus disposiciones de crear y hacer. Les teatristas admiten el beneficio que los premios generan:

En mi caso personal, después de que ganamos el premio llenamos todas las siguientes funciones. Ahora bien, si que nos hayan ido a ver hace que el espectador salga y diga: “uy, el fin de semana que viene quiero volver al teatro y voy a ir a ver esta obra que no ganó el premio, pero me encanta porque vi algo único en el teatro”, sería bárbaro. Si no funciona así, en mi caso, no tiene sentido (Marull, 2018, p.12).

Aun admitiendo que el premio se reconvierte en afluencia de público, el director Gonzalo Marull asume una perspectiva crítica sobre este tipo de

distinciones y espera que resulten en un efecto de contagio hacia todo el circuito independiente. Marull resultó ganador del premio a la mejor obra en 2018, y a la mejor obra y dirección en 2016. Algo semejante sucede con Rodrigo Cuesta, ganador de mejor obra, dirección y dramaturgia en 2017 y mejor dramaturgia en 2016, que toma una posición pragmática sobre este tipo de distinciones: “los premios, que sé yo, que utilicemos eso para traer gente al teatro y que la gente vea que la obra está buena [...] hay que saberlos utilizar a esos lugares, porque traen más gente (Cuesta, 2017, p.15).

Ahora bien, al observar los resultados de las premiaciones, nuestro análisis se focalizó en los tres rubros más relevantes entregados de 2012 a 2019: mejor obra, mejor dirección y mejor dramaturgia. De nuestro relevamiento resultó que 95.24% de dichas premiaciones fueron otorgadas a varones y 4.76% a identidades femeninas. En la instancia anterior —las nominaciones—, el porcentaje de mujeres o identidades femeninas es de un 24.59%.⁴ La desproporción que se observa es desmesurada y, al menos, requiere algún análisis, que hasta el momento no se ha realizado. Por más que presentemos la regularidad de algunos de los efectos del “poder”, los miembros del mundo del arte parecieran desconocerlos. Lo que sigue es parte del debate que recogimos de la última edición de los premios provinciales a raíz del otorgamiento de una mención al colectivo de directoras “Una escena propia”.⁵ Las tomas de posición analizadas corresponden a lo ocurrido en la ceremonia de premiación y a las tomas de posición en el debate en redes sociales entre integrantes del colectivo y personas externas a él.

Semanas antes de la ceremonia, el jurado había seleccionado a “Una escena propia” para recibir la mención especial “Reconocimiento a Ciclo Teatral Destacado”. El colectivo de directoras asistió a la gala de premiación el 16

⁴ Nuestro relevamiento se realizó con base en los resultados publicados en medios de comunicación y portales oficiales: de Beatriz Molinari para *La Voz del interior* (28/3/2012; 29/3/2016; 27/3/2018; 17/4/2019), de Victoria Varas para *La Voz del interior* (27/3/2015), de Cristina Aizpeolea para *La Voz del interior* (28/3/2012), de *Universal medios* (28/3/2017), *La Voz del interior* (25/3/2012; 28/3/2013; 21/3/2014; 12/3/2015), Portal de Noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba (28/3/2012; 27/3/2013; 28/3/2014; 11/3/2015; 11/3/2016; 18/3/2017; 3/4/2019), *Bitácora de Vuelo* (29/3/2015) y Agencia Córdoba Cultura (26/3/2018; 27/4/2018; 16/4/2019).

⁵ Consideramos pertinente aclarar que la autora de este trabajo forma parte de la agrupación “Una escena propia”, al igual que otras 70 directoras de la provincia. Su participación adquirió un rol de testigo y acompañante de las acciones llevadas a cabo y decididas por el colectivo. Los discursos que tomamos aquí no forman parte de las comunicaciones internas y privadas del grupo, a las que tiene acceso, sino solo pronunciamientos públicos.

de abril de 2019, subió al escenario en el momento del “Reconocimiento” y procedió a leer un texto altamente crítico, de autoría colectiva. Transcribo el texto en extenso, por su valor en el debate así como por la apuesta de visibilizar las voces disidentes:

“Una escena propia. Encuentro de directoras provincianas” es un espacio de encuentro entre directoras escénicas de diferentes provincias. En mayo y noviembre del año pasado nos reunimos más de 200 directoras de todo el país, de forma autogestiva y cooperativa, para de-construir y desnaturalizar nuestras prácticas y discursos al interior de nuestros campos teatrales. Y continúa este año en Tucumán. Es un proyecto colectivo que pertenece y está abierto a cualquier directora que quiera participar.

Estamos deseando mirar todo de nuevo, desandando los pasos de cómo aprendimos a dirigir, cómo aprendimos a aprender, cómo aprendimos a pensar y hacer la escena, para poder desarmar la lógica patriarcal que se filtra desapercibidamente en el teatro que hacemos, en cómo nos vinculamos entre nosotres y con las distintas instituciones que legitiman y regulan patriarcalmente nuestras poéticas, nuestras prácticas y discursos. Porque, si hay algo que “reconocer y destacar” es que las nominaciones de esta noche han sido a obras dirigidas y escritas, casi en su mayoría, por hombres. Y que tampoco están las obras de “la provincia”, solo de la Capital. Entonces, es evidente que en las artes escénicas el patriarcado está más presente de lo que nos gustaría “reconocer y mencionar”.

Si *Teatron* significa lugar de la mirada, quizás sea tiempo de pensar qué se mira, qué se deja de mirar, qué lugar tienen en este teatro histórico las prácticas disidentes, lxs creadorxs disidentes, toda la periferia poética que esta tradición patriarcal no nos ha enseñado a valorar. En ese mapa que queda por fuera, crecen potencias insurrectas, vitales, formas diversas que muchas veces no entran en los cánones. ¡Y festejamos que así sea! Porque esas tramas políticas y afectivas de los márgenes viven y se validan por sí mismas, por su deseo de existir, de encontrarse y de aportar a la multiplicidad que puebla nuestros paisajes comunes y escenas propias. Ese es el reconocimiento que nos moviliza (Una escena propia, 2019).

Este posicionamiento contiene un cuestionamiento a la práctica directorial, en el entendido de que se emplaza sobre aprendizajes de lógicas patriarcales, en la misma medida que las instituciones operan desde ese mismo raciocinio. Inmediatamente después de recibir la estatuilla, el colectivo la abandonó en el piso del escenario. Alrededor de 25 directoras participaron de la acción. Luego de esto, las redes sociales agilizaron un debate intenso entre numerosos participantes que se posicionaban a favor o en contra de la acción y de los pronunciamientos individuales posteriores entre las integrantes del colectivo y otros agentes del campo teatral (independiente y oficial).⁶

⁶ Por pedido expreso de las personas participantes, no transcribimos el debate textual ni consignamos a les actores del mismo.

Las posiciones contrarias a la acción de “Una escena propia” en la ceremonia enunciaban que las premiaciones eran otorgadas por el trabajo sostenido y la calidad de los productos y no por la identidad de género de las personas premiadas. Inclusive, varias mujeres explicitaron que preferirían jamás ser premiadas por su condición de género. En este tipo de discursos podemos comprender la propuesta de los actores de que el reconocimiento al talento y al trabajo es opuesto al reconocimiento por género, y que los jurados están exentos de lógicas patriarcales a la hora de premiar. Además, podemos leer un planteo acerca de la universalidad de las nominaciones, que incluyen a ambos géneros. A la vez, en el esfuerzo por universalizar las distinciones y a sabiendas de que son los varones quienes obtienen en concreto los reconocimientos, se infiere que el talento y el trabajo son considerados potestad de varones que cumplen del modo esperado los valores positivos que se premian.

Las posiciones a favor de la acción en la ceremonia cuestionaban fuertemente que la cuestión de la calidad (o el talento) fueran el eje argumentativo por el cual los reconocimientos otorgados eran justos. Podemos leer como dicotomía *la asunción del hecho de tener talento o no tenerlo, versus la idea de cuestionar la tenencia o ausencia de talento como criterio*. Los posteos confrontaban los argumentos con datos numéricos de reconocimientos a mujeres directoras y disidencias, y afirmaban, además que mecanismos como el de los cupos no eran deseables por numerosas participantes del debate y que su compromiso estaba del lado de las transformaciones de “las mentalidades” y los “estándares que tenemos instalados”. Leemos una tensión entre *una resolución de la desigualdad por la vía de un mecanismo pragmático, versus una resolución de la desigualdad por una transformación utópica*. Esto podría sintetizarse en el binomio *resolver versus transformar*. Además, señalaban que la necesidad de cupos como mecanismo de resolución es insultante en una comunidad que se jacta de su igualdad. Dicha comunidad está lejos de la igualdad si solo puede considerar a las mujeres una vez que las encierra en un coto diferenciado. Leemos que la polarización está dada entre *ser consideradas debido a mecanismos formales especiales, versus ser consideradas mediante la misma ley que a los varones*. Por último, la parte más urticante del debate se da cuando se explicita que los parámetros para pensar y legitimar la dirección son exclusivamente masculinos y “se firma sobre una idea de teatro, que deja por fuera miles de disidencias poéticas”: Leemos que la dicotomía se encuentra entre *una idea de dirección asociada a*

los varones, versus una idea de dirección asociada a las disidencias. El cuadro 1 ilustra los juegos de oposiciones.

Cuadro 1. Síntesis de los pares de oposiciones establecidos en los discursos a favor

<i>Ideas de las que se distancian</i>	<i>Ideas que defienden</i>
Asumir que se tiene o no talento:	Cuestionar la tenencia o ausencia de talento como criterio:
Asumir criterios hegemónicos	Cuestionar criterios hegemónicos
Resolución de la desigualdad por la vía de un mecanismo pragmático:	Resolución de la desigualdad por una transformación utópica:
Resolver	Transformar
Ser consideradas debido a mecanismos formales especiales:	Ser consideradas mediante la misma ley que a los varones:
Sectorización de las distinciones	No sectorización de las distinciones
Una idea de dirección asociada a los varones:	Una idea de dirección asociada a las disidencias:
Reconocimientos sobre concepto de dirección de varones	Reconocimientos sobre concepto de dirección de disidencias

Nota: Los pares de oposiciones están trazados a partir de los discursos vertidos en redes sociales, principalmente Facebook, del 19 al 20 de abril de 2019 en muros privados de integrantes del ámbito teatral.

Trazados los puntos de tensión, podemos realizar una lectura. Por un lado, se encuentra un conjunto de ideas de las que directoras y artistas a favor de la acción de “Una escena propia” se distancian. Estas ideas incluyen: que las mujeres deben asumir el hecho de que las distinciones están basadas en tener talento o no tenerlo y que las desigualdades son producto de esto; que la actitud con respecto a los criterios de selección es pasiva y hay que asumirlas como un hecho; por ello es que las resoluciones de tales desigualdades se deben hacer por la vía de mecanismos formales especiales que sectorizan las distinciones. Ese sería el modo en que un tipo de dirección distinto de los modos masculinos pueda ser considerado, ya fuese que los directores tuvieran o no talento.

Por otro lado, se encuentran las concepciones que defienden, como el cuestionamiento de que la tenencia o ausencia de talento sea el criterio de

distinción hegemónico. Para modificar esa realidad dada, plantean la necesidad de una transformación profunda y utópica que permita que las formas de hacer dirección de las disidencias puedan ser consideradas mediante la misma ley que las de los varones, evitando una sectorización del problema de la asimetría.

Entonces, las participantes del debate dejan entrever que los criterios de distinción pueden ser externos a la obra, extraestéticos. Sin embargo, desechan la posibilidad de acciones como el cupo, que alteren los mecanismos de distribución actuales. Cualquier medida “extraestética” (Giunta, 2018, pp. 66-67) estaría asociada con una medida de “minorización” (Segato, 2018, p. 99) del problema. Reconocen un valor negativo en las acciones de sectorización y a la vez, realizan una identificación entre medidas basadas en criterios extraestéticos y acciones de segregación de las minorías.

En los discursos a favor y en contra de la acción de “Una escena propia” se traslucen dos piezas fundantes en las argumentaciones de unas y otras: la cuestión de la excelencia y la cuestión del gueto o la sectorización. En el sentido práctico de las artistas, es evidente que quienes solicitaran distinciones en función de su género quedarían completamente desprestigiadas. A partir esto comprendemos por qué tanto unas como otras se desmarcan rápidamente de la posibilidad de instrumentar acciones de discriminación positiva en el marco de las distinciones a las artistas. Toda la comunidad artística quiere ser distinguida por la calidad de sus obras, tal como argumentan las participantes del debate. Y al mismo tiempo, de un modo u otro, impugnan la idea de que las distinciones deban basarse en el género de las artistas, especialmente si son mujeres, porque eso las separaría de ser distinguidas por la excelencia de sus obras.

Fraser plantea soluciones teóricas más o menos deseables. En un polo, las soluciones afirmativas a la injusticia “dirigidas a corregir los resultados inequitativos de los acuerdos sociales, sin afectar el marco general que los origina” (Fraser, 1997, p. 38). El cupo sería una solución de este tipo. En el otro polo, las soluciones transformativas “dirigidas a corregir los resultados inequitativos, precisamente mediante la reestructuración del marco general implícito que los origina” (Fraser, 1997, p. 38). Deconstruir el marco que valora positivamente únicamente la dirección masculina sería posible mediante formaciones más diversas y heterogéneas de los jóvenes hacedores, que evitaran referenciar siempre a los mismos directores varones como las únicas opciones legítimas para ejercer la dirección.

Otro aspecto a tener en cuenta es la “incuestionabilidad” de la excelencia de las obras galardonadas (95% de varones, como presentamos antes). Más allá de los pronunciamientos por parte de los artistas en que se minimiza su importancia, queda claro que los premios tienen un efecto de visibilidad y movilización del público especializado y no especializado. Especialmente en el marco del teatro independiente. Hay un extenso corpus de obra excluido, y esa exclusión imposibilita el acceso a otras producciones e impide que visitemos otras formas de sensibilidad, otros temas, otras formas de gestar las relaciones entre la actuación y la dirección, o entre el público y la obra; esa exclusión limita “aquello que nos estaría dado a gozar o sentir si el sistema lo permitiese” (Giunta, 2018, p. 70). La excelencia es cuestionable desde criterios no estéticos pues, como lo plantea Giunta, las exclusiones también son extraestéticas (2018, pp. 66-67). El claro caso es la selección previa que realiza el jurado de las obras a esperar. Las transformaciones utópicas *nos sirven para caminar*: mientras tanto, vayamos dando pasos. Asumamos el lugar político de las decisiones estéticas. Asumamos que la distribución de lo sensible, de lo que es ruido y palabra, depende de poner en jaque el estado de las cosas. Depende de acciones concretas de personas concretas. ¿Del Estado? ¿De la academia? ¿De los artistas varones? ¿De las artistas mujeres y disidencias? ¿De las colectivas de artistas? Sí, de todes elles.

Referencias

- Agencia Córdoba Cultura. (2018, 26 de marzo). Nominados Premio Provincial de Teatro 2018. Agencia Córdoba Cultura. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <<https://cultura.cba.gov.ar/ceremonia-premio-provincial-de-teatro-2018/>>.
- Agencia Córdoba Cultura. (2018, 27 de abril). Nuevo jurado Premio Provincial de Teatro. Agencia Córdoba Cultura. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <<https://cultura.cba.gov.ar/nuevo-jurado-premio-provincial-de-teatro/>>.
- Agencia Córdoba Cultura. (2019, 16 de abril). Y el ganador 2019 es... *Agencia Córdoba Cultura*. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <<https://cultura.cba.gov.ar/y-el-ganador-2019-es/>>.
- Aizpeolea, Cristina. (2013, 28 de marzo). Premio Provincial del Teatro 2013: todos los ganadores. *La Voz*. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <<https://vos.lavoz.com.ar/escena/premio-provincial-teatro-2013-todos-ganadores>>.
- Alegret, Mauro. (2017). *Condiciones y convenciones del Teatro Independiente Cordobés*. Tesis doctoral, Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

- Battersby, Christine. (2006, 11 de marzo). Genio y género. [Posteo en blog]. Recuperado el 29 de septiembre de 2020 de <<https://miguelangelbetancur.wordpress.com/2006/03/11/blogindex-php20060311genio-y-genero/>>.
- Becker, Howard. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bitácora de Vuelo (2015, 15 de marzo). Premio Provincial del Teatro 2015. *Bitácora de Vuelo*. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <<https://www.bitacoradevuelo.com.ar/2015/03/29/premio-provincial-de-teatro-2015/>>.
- Boenisch, Peter. (2015). *Directing Scenes and Senses: The Thinking of Regie*. Manchester: Manchester University Press.
- Bourdieu, Pierre. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Burin, Mabel. (2008). Las “fronteras de cristal” en la carrera laboral de las mujeres. Género, subjetividad y globalización. *Anuario de psicología / The UB Journal of psychology*, 39(1), 75-86. Recuperado el 29 de septiembre de 2020 de <<https://www.raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/view/99355>>.
- Cuesta, Rodrigo. (2017, 27 de junio) Entrevistado por Fwala-lo Marin.
- Dubatti, Jorge. (2012) *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Escena Propia. (2019, 16 de abril). Si hay que reconocer. Lectura pública en la entrega de premios. Córdoba: 8va edición del Premio Provincial de Teatro 2019, Teatro Real.
- Fraser, Nancy. (1997). *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición “postsocialista”*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Giunta, Andrea. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guber, Rosana. (2011) *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- La Voz. (2012, 23 de marzo). Se entrega el Premio Provincial del Teatro. *La Voz*. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <<https://vos.lavoz.com.ar/escena/se-entrega-premio-provincial-teatro>>.
- La Voz. (2014, 21 de marzo). Día Mundial del Teatro. *La Voz*. Recuperado 15/8/2019, de <<https://vos.lavoz.com.ar/dia-mundial-del-teatro>>.
- La Voz. (2015, 12 de marzo) Y los nominados para el Premio Provincial de Teatro son... *La Voz*. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <<https://vos.lavoz.com.ar/escena/y-los-nominados-para-el-premio-provincial-de-teatro-son>>.
- Marin, Fwala-lo. (2019a) De puentes y orillas: festivales como vínculo del teatro de los setenta con el teatro de postdictadura en la trayectoria de directores de Córdoba, Argentina [versión electrónica]. *Latin American Theatre Review*, 53(1), 59-78.
- Marin, Fwala-lo. (2019b). La formación de directores de teatro independiente argentino: aprendizajes en una periferia de tramas eclécticas. El caso de la ciudad de Córdoba.

- Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 20, 354-380. Recuperado 22 de noviembre de 2019, de <[http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Marin_num20\(354-380\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Marin_num20(354-380).pdf)>.
- Marin, Fwala-lo. (2020). Concepciones y especificidad del rol de la dirección teatral. Un caso en el teatro independiente argentino. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 11(17), 78-100. Recuperado 22 de noviembre de 2019, de <<https://doi.org/10.25009/it.v11i17.2628>>.
- Marull, Gonzalo. (2018, 20 de abril). Entrevistado por Fwala-lo Marin.
- Molinari, Beatriz. (2012, 28 de marzo). El teatro cordobés, de fiesta. *La Voz*. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <<https://vos.lavoz.com.ar/escena/teatro-cordobes-fiesta>>.
- Molinari, Beatriz. (2016, 29 de marzo). Gran noche para “Ex que revienten los actores”. *La Voz*. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <<https://vos.lavoz.com.ar/escena/gran-noche-para-ex-que-revienten-los-actores>>.
- Molinari, Beatriz. (2018, 27 de marzo). Todos los ganadores del Premio Provincial de Teatro: escenas de una nueva fiesta. *La Voz*. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <<https://vos.lavoz.com.ar/escena/todos-los-ganadores-del-premio-provincial-de-teatro-escenas-de-una-nueva-fiesta>>.
- Molinari, Beatriz. (2019, 17 de abril). Una gran noche para la reivindicación feminista en el Premio Provincial del Teatro. *La Voz*. Recuperado el 15 de agosto de 2019, de <<https://vos.lavoz.com.ar/escena/una-gran-noche-para-la-reivindicacion-feminista-en-el-premio-provincial-del-teatro>>.
- Muñoz Briones, Constanza, Araneda Carrasco, Camilo, Cisternas Alarcón, Pablo, Migone Widoycovich, Pascuala, Yazigi Vásquez, Catalina. (2017). *El género en escena. Relaciones en la práctica laboral de teatro en Chile*. Santiago de Chile: Oso Libre.
- Portal de Noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba. (2012, 28 de marzo). Reconocimiento a la actividad teatral de Córdoba. *Portal de Noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba*. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <<https://prensa.cba.gov.ar/cultura-y-espectaculos/en-su-dia-los-teatros-cordobeses-coparon-el-real/>>.
- Portal de Noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba. (2013, 27 de marzo). Premio Provincial de Teatro: se conocieron los ternados. *Portal de Noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba*. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <<https://prensa.cba.gov.ar/cultura-y-espectaculos/premio-provincial-de-teatro-se-conocieron-los-ternados-2/>>.
- Portal de Noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba. (2014, 28 de marzo). En su día, los teatreros cordobeses coparon el Real. *Portal de Noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba*. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <<https://prensa.cba.gov.ar/cultura-y-espectaculos/reconocimiento-a-la-actividad-teatral-de-cordoba/>>.
- Portal de Noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba. (2015, 11 de marzo). Premio Provincial de Teatro: ya están los nominados 2015. *Portal de Noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba*. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <<https://prensa.cba.gov.ar/informacion-general/premio-provincial-de-teatro-ya-estan-los-nominados-2015/>>.

- Portal de Noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba. (2016, 11 de marzo). Se conocieron los nominados 2016 para el Premio Provincial de Teatro. *Portal de Noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba*. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <<https://prensa.cba.gov.ar/cultura-y-espectaculos/se-conocieron-los-nominados-2016-para-el-premio-provincial-de-teatro/>>.
- Portal de Noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba. (2017, 18 de marzo). Nominados al Premio Provincial de Teatro 2017. *Portal de Noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba*. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <<https://prensa.cba.gov.ar/cultura-y-espectaculos/nominados-al-premio-provincial-de-teatro-2017/>>.
- Portal de Noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba. (2019, 4 de abril). Los nominados al Premio Provincial de Teatro 2019. *Portal de Noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba*. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <<https://prensa.cba.gov.ar/cultura-y-espectaculos/los-nominados-al-premio-provincial-de-teatro-2019/>>.
- Proust, Serge. (2017). Directeurs artistiques et administratrices: une distribution sexuée des rôles dans les compagnies de théâtre indépendantes. *Travail, genre et sociétés*, 38(2), 95-112. <<https://doi.org/10.3917/tgs.038.0095>>.
- Rancière, Jacques. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rancière, Jacques. (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Segato, Rita. (2018). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Universal medios. (2017, 28 de marzo). Ganadores del Premio Provincial de Teatro 2017. *Universal medios*. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <www.universalmedios.com.ar/cultura/195055/>.
- Varas, Victoria. (2015, 27 de marzo). "Las tres hermanas", consagrada en el Premio Provincial del Teatro 2015. *La Voz*. Recuperado el 15 de agosto de 2019 de <https://vos.lavoz.com.ar/escena/las-tres-hermanas-consagrada-en-el-premio-provincial-del-teatro-2015>.