



# La mujer como personaje teatral: reflejo y evolución de la figura femenina en las dramaturgas catalanas (1975-2011)

María Consuelo Barrera Jofré

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**La mujer como personaje teatral:  
reflejo y evolución de la figura femenina en las  
dramaturgas catalanas (1975-2011)**

María Consuelo Barrera Jofré

## PRIMERA PARTE

### EN BUSCA DEL REFLEJO



## Marco teórico

### I.1 La mujer como objeto de creación de las dramaturgas

Desde los inicios de la sociedad patriarcal la mujer se ha convertido en objeto de creación artística elevando su figura —en la mayoría de los casos— a un nivel más bien esteticista, contemplando sólo su forma y dejando de lado su contenido, que en el caso femenino, es un contenido con múltiples posibilidades. Por lo que no es de extrañar que en la literatura dramática suceda este mismo fenómeno, presentando personajes femeninos que no suelen salir del patrón masculino impuesto —que en la generalidad— suele mostrarse en forma de binomio, es decir, la mujer angelical y la mujer demonio (en términos religiosos), al que le suele acompañar su razón «natural» de hembra en su función de parir v/s la de engendrar, que desde Platón, pasando por Aristóteles, ha sido considerada una exclusividad masculina.

La mujer, como objeto artístico, ha supuesto siempre una dicotomía que con el transcurso de su historia ha debido juntar, coser y moldear a la realidad que supone su condición.

El acto de mirar hacia atrás con una conciencia atenta, el ‘re-leer’ y ‘re-ver’ con ojos nuevos el viejo relato de los roles sexuales y sociales, supone para las mujeres bastante más que un capítulo en su historia personal o colectiva: es un verdadero acto de supervivencia. Hasta que no desentrañemos las suposiciones culturales en las que hemos estado encorsetadas y a las que, usualmente, hemos respondido encorsetándonos, no podremos reconocernos ni podremos conocernos;

no tendremos, en suma, rostro propio para reflejar.<sup>5</sup>

Las cuestiones que tienen que ver con la pauta social impuesta obligan a las dramaturgas a replantearse la visión del mundo con respecto a la mujer como objeto de creación «ya que es evidente que el canon está basado en el gusto masculino. La mujer utiliza un modelo existente creado por una larga tradición histórica en la que sólo los hombres eran autores de teatro».<sup>6</sup> La participación femenina en la escritura teatral es un punto importante e interesante en lo que concierne a la creación de personajes y a concebir nuevas maneras de encarar los roles femeninos, para luego, presentarlos como protagonistas. Ya algunos dramaturgos como Henrik Ibsen (1828-1906) —que aportó al drama burgués una profundidad psicológica que no se veían desde tiempos de Shakespeare— trabajaba sus personajes femeninos con profundidad, creándolos fieles a la realidad, con sentido de libertad e independencia como en *Hedda Gabler* y *Casa de muñecas*, por nombrar sólo dos de sus obras.

Ibsen creó mucho más personajes femeninos que masculinos para la escena, siendo el dramaturgo —varón—, que enfrentó a sus personajes femeninos a grandes contradicciones los cuales no constituyen en absoluto conatos. Estamos de acuerdo con Ragué en que estas grandes contradicciones y el mostrar al personaje femenino como personaje de carne y hueso, son algunas características que podemos ver en la escritura femenina, siendo este género, el que, en cierta medida, vuelve a concebir un retrato más humano y real de la mujer en el teatro.

Ya en la primera fase de la imitación, la mujer trasgrede el papel que

---

<sup>5</sup> Liliana Costa, «El espejo del teatro», 1998, pág. 47.

<sup>6</sup> Maria Josep Ragué Arias, «La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista», 1998, pág. 227.

la sociedad le ha asignado. Y es así, como muy lentamente, su identidad se va incorporando paulatinamente al canon, a la formación del gusto. Éste es el reto: reclamar la participación femenina en el establecimiento del canon.<sup>7</sup>

Ahora bien, también existen en la actualidad autores varones que pueden llegar a acercar sus personajes femeninos a estas características, como Manuel Veiga, Pau Miró o Sergi Belbel, aunque algunos tengan una mirada condicionada por la sociedad patriarcal en la que han sido educados, pero no por ello siendo su aportación menos valiosa. Ya Juan Antonio Hormigón reflexionaba sobre el hecho del personaje femenino como creación masculina:

por lo que toca a la literatura dramática, es perceptible una continuidad en las temáticas y sus limitaciones, e igualmente en las estrategias narrativas. No existen situaciones nuevas, aunque debo añadir que no digo esto como desdoro, sino como evidencia de que no podía ser de otro modo, al menos todavía. Quizá lo que pueda percibirse es una cierta incorporación de la tecnología como cosa consolidada.<sup>8</sup>

Si observamos con atención nos encontramos con el hecho de que desde los inicios del teatro, la mujer, por imposición de una cultura y sociedad patriarcal ha sido relegada a un segundo plano, si es que no al último, en lo que al ámbito teatral supone. Tal fenómeno se ha ido sucediendo a lo largo de los años sin que se hiciera reparo del papel de la mujer en la historia de nuestro teatro. El género femenino ha sido apartado históricamente de la vida pública. Sólo en los años sesenta del pasado siglo, los movimientos feministas intentaron conseguir que las mujeres encontraran su propia identidad y por tanto su propia expresividad;

---

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> Juan A. Hormigón, «Algunas reflexiones sobre el personaje femenino en el teatro del siglo XXI», 2009, pág. 92.

expresividad que se manifiesta en el teatro de una manera aún reducida a nuestro pesar.

El camino realizado por la mujer a lo largo de toda la historia del teatro, se centra en conseguir su lugar como creadora de una concepción artística teatral que nazca de su propia experiencia y expresividad. Siempre teniendo presente, como un factor decisivo, que «lo que ha sido impuesto a las mujeres por unas condiciones sociales opresivas o por los prejuicios no debe formar parte de nuestra definición de arte de las mujeres ni verse perpetuado».<sup>9</sup>

Podemos afirmar, entonces, que la mujer, como elemento de creación de las dramaturgas, es un objeto artístico que representa la *expresividad femenina*<sup>10</sup>, fundada en sus comienzos en los movimientos feministas de los años sesenta. Vemos muestras de esta expresividad en algunas obras de Maria Aurèlia Capmany y Rosa Victoria Gras en el periodo anterior a la democracia, no así en Mercè Rodoreda que conserva el canon existente, y de forma abierta y coherente en varias obras de Beth Escudé en el periodo correspondiente al siglo XX. El feminismo, en estas autoras, es considerado como un término que «indicará un compromiso relativo al momento histórico y a sus necesidades específicas»,<sup>11</sup> potenciando, revitalizando y poniendo de manifiesto lo femenino en sus personajes. En este sentido, la *expresividad femenina* será intrínsecamente

---

<sup>9</sup> Gisela Ecker, *Estética feminista*, 1986, pág. 11.

<sup>10</sup> Debemos tener en cuenta que la expresividad femenina la entendemos como una idea ligada al rito. El género femenino mira frecuentemente a los orígenes del teatro porque el teatro patriarcal crea personajes estereotipados de lo que ellos entienden por feminidad, además de ser estos personajes representados en sus comienzos por hombres y niños. Del mismo modo, el teatro tradicional se basa en los conceptos de la oposición de géneros y sus obras enfatizan esta posición tradicional de las mujeres, es decir, por ejemplo, suelen ser tópicos de la virtud y la castidad.

<sup>11</sup> Ecker, *op. cit.*, pág. 18.

subversiva ya que «una dona presentarà una imatge de la dona i, potser encara d'una manera més devastadora, una imatge de l'home que no s'adeqüen al consens masculí sobre el que els homes i les dones són. Si el teatre té poder per a formar consciències col·lectives».<sup>12</sup>

En el resto de dramaturgas esta *expresividad femenina* no está sujeta necesariamente a un discurso feminista —entendiendo éste como un compromiso social—; si no que más bien a uno de orden femenino ligado a su esencia ontológica. Prueba de ello son los personajes femeninos escritos por Eva Hibernia y Àngels Aymar. Apartándose de esta expresividad ligada al rito y acercándose al no género, encontramos los personajes de Lluïsa Cunillé, quien comparte esta similitud con Mercè Sarrias, pero sólo a un nivel estilístico, pues esta autora dota a sus personajes de la contradicción que es elemento característico por excelencia de sus homólogos masculinos. Por su parte, Carol López y Gemma Rodríguez sitúan sus personajes en la cruda realidad, dejando de lado las tan vistas idealizaciones masculinas. Victoria Szpunberg convierte esta expresividad en caos y memoria, rozando sutilmente —por momentos— el límite del compromiso feminista. Finalmente Marta Buchaca y Cristina Clemente, presentan personajes con aires frescos, producto de las nuevas generaciones que disfrutan de los cambios obtenidos.

## I.2 El personaje femenino

En su etimología, el término personaje «remite a la máscara, implícita en el término latino 'persona', y sirve para establecer que aquella realidad humana

---

<sup>12</sup> Maria Josep Ragué Arias, «Comunicació entre gèneres: una mirada teatral cap als orígens i cap al ritu, una possible mirada cap al gènere femení», 1994, pág. 16.

que se muestra es ficticia, y diferente en su naturaleza tanto de la realidad del espectador como de la realidad del actor»<sup>13</sup>. Esta realidad ficticia y diferente crea mundos en donde el espectador —lector en nuestro caso—, puede verse representado o no, cosa que tendrá que ver directamente con la voluntad de su autora o autor y por qué no también del azar, teniendo presente, como afirma Abirached, que la palabra «personaje» es semánticamente imprecisa.<sup>14</sup>

Junto con el diálogo, la acción y las acotaciones, el personaje teatral<sup>15</sup> forma parte fundamental en el fenómeno teatral. Sin él —los tres elementos antes mencionados—, no tendrían una significación en escena y para su correcto análisis es impensable poder desvincularlo de ellos; aunque algunos teóricos hayan negado su carácter de unidad estable.

De las teorías psicoanalíticas de Freud y Jung, como es el caso de las corrientes de orientación lingüísticas (F. Rastier), para cuyos seguidores la acción es lo único importante, y el de las de orientación psicológica (A. Ubersfeld, Rossi-Landi, E. Garroni), que sin negar la

---

<sup>13</sup> Manuel Vieites, «El personaje dramático. Aspectos generales», 2008, pág. 149.

<sup>14</sup> «Así Aristóteles habla en la ‘poética’ de actantes, actores o dicientes, locutores, lo cual viene a resultar no distinguir en absoluto entre el papel y la encarnación; de la misma manera, en el siglo XVII francés se empleaba corrientemente ‘actor’ por ‘personaje’. Los ingleses han mantenido el griego latinizado ‘character’, después de haber conservado por mucho tiempo como la Europa erudita el latino ‘persona’, pronto adoptado en Alemania: ésta significa gravado o máscara; ambas sugieren implícitamente el relieve y el rostro ausentes que están preparadas para producir o albergar». Robert Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, 1994, pág. 15.

<sup>15</sup> «En el teatro, el personaje acepta de buen grado adoptar los rasgos y la voz del actor, de tal manera que, al menos en principio, no parece que ello deba crear problemas. Sin embargo, pese a la ‘evidencia’ de esta identidad entre un ser vivo y un personaje, el personaje sólo fue en sus orígenes una máscara —una persona— que correspondía al papel dramático en el teatro griego. A través del uso gramatical del término latino, la máscara griega adoptó lentamente el significado de ser animado y de persona, de tal modo que el personaje teatral acaba siendo la ilusión de una persona humana». Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, 1998, pág. 334.

existencia del personaje, propugnan su desacralización, así como las que podríamos llamar de orientación ‘psicoanalítica’ que hablan de la imposibilidad de mantener la noción de personaje, una vez mostrada la dualidad existente en la ‘persona’ (yo/inconsciente).<sup>16</sup>

Al considerar al personaje teatral en cuanto a su semiótica<sup>17</sup> (el estudio de los signos humanos y de la naturaleza), nos dejan de importar —en nuestro caso particular—, sus posibles formas de representación, es decir, nos interesa como signo semiótico, por lo que debemos determinar las relaciones que el personaje establece con sus acciones, con los otros personajes y con los otros elementos que conforman el hecho teatral. El personaje se vuelve un *actante*<sup>18</sup>, y es por medio de él que la autora construye y nos presenta lo que desea llevar a escena, considerando, que en la literatura dramática, su construcción es muy distinta a la que el lector encuentra en un personaje de novela en el que todo su mundo está perfectamente organizado, es decir, en la literatura dramática:

el autor nos da de cada personaje una información específica a través de lo que dice, se subrayan unas pocas intenciones, se proponen algunos gestos o acciones. El conjunto es apenas una incitación y unos débiles rasgos definatorios. También recibimos datos respecto al personaje por lo que los demás dicen de él. Su dimensión verbal o gestual puede ser escasa e incluso nula —estar ausente— y sin embargo tener una enorme importancia como elemento de

---

<sup>16</sup> Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, 1991, pág. 74.

<sup>17</sup> En nuestra investigación centramos el análisis del personaje femenino en el texto, es decir, buscamos el estatus del receptor —en nuestro caso del lector—, que es un receptor que tiene un papel activo, ya que nosotros, como lectores, ayudamos a crear el significado del texto, aportando nuestra experiencia, actitudes y emociones.

<sup>18</sup> «Entidades generales, no antropomórficas y no figurativas (ejemplo: la paz, Eros, el poder político). Los actantes sólo tienen una existencia teórica y lógica en un sistema de lógica de la acción o de narratividad». Pavis, *op. cit.*, pág. 30.

significación.<sup>19</sup>

Para la autora, el personaje es el instrumento con el que cuenta para construir un discurso. Y consideramos este discurso como oposición al relato, es decir, —como afirmara Benveniste—, en el relato, los acontecimientos se relatan a sí mismos; mientras que el discurso supone un locutor y un oyente. Esta idea —que proviene de Saussure—, nos permite analizar los discursos tanto en la representación como en el texto dramático dentro del microcosmo del mundo que ha creado su autora; o como lo denomina Villegas «mundo configurado» y este microcosmo está o estará determinado a partir «del nudo de interrelaciones que se establecen entre las convicciones y conocimientos del escritor, sus experiencias sociales y personales, sus capacidades de observación y creación dramática y los materiales emanados de las fuentes diversas que lo propician».<sup>20</sup>

Teniendo presente que el texto será nuestra base de estudio para analizar el personaje femenino, y que el texto, es sólo una parte de los elementos que forman la dimensión teatral, será sobre él, donde nosotros —como lectores—, realizaremos el trabajo de interpretación sobre los múltiples signos que se nos presentan. Al considerar al personaje en cuanto a su semiótica, estamos haciendo uso de una interpretación semántica (estudio del significado de las palabras del lenguaje), es decir, vamos en busca de los signos lingüísticos que recibimos a través de los enunciados de los actantes. En este sentido, Ubersfeld, nos habla de una «doble enunciación», pues está también presente —detrás de los enunciados de los actantes—, la enunciación del autor, que a su vez, no es una voz o un discurso que podamos contener en una forma legible, pues se expresa por medio

---

<sup>19</sup> Juan A. Hormigón, *Del personaje literario - dramático al personaje escénico*, 2008, pág. 12.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pág. 23.

de las acotaciones, los diálogos, los conflictos y todo lo que recubre el «ser» del personaje. Lo que hace que este discurso se vea enriquecido, a su vez, por los recursos visuales que su representación pueda aportar.

Como hemos mencionado, el objeto de nuestra investigación lo conforma el personaje femenino protagonista, y secundario, inmerso en el corpus analítico, es decir, en los textos u obras seleccionadas para nuestro análisis. Debemos diferenciar que nuestro estudio parte de un único carácter formal y no estilístico, pues:

el primero, hace referencia a los aspectos que caracterizan al texto en cuanto tal, esto es, en cuanto documento resultante de una ‘textualización’ o proceso de transcripción de una idea o proyecto teatral completos; el segundo, por su parte, alude aquí a los aspectos de la manifestación de la obra a través de la actualización prevista en la idea o proyecto, esto es, a través de su hipotética materialización escénica.<sup>21</sup>

Los aspectos formales y estilísticos conforman lo que se considera la *esencia* teatral, que está conformada por tres facetas: 1) *ficcionalidad* (el carácter imaginario de su universo), 2) *configuración* (la manera en que dicho universo aparece organizado), y 3) *escenicidad* (dimensión escénica presente en la creación de la obra, como condición de su comunicación y existencias plenas). Lo que supone la previsión, por parte de las autoras, de contar con los elementos necesarios, tanto materiales como humanos para su hipotética materialización en escena, lo que Pérez Jiménez señala como la *actualización implícita*.

---

<sup>21</sup> Manuel Pérez Jiménez, «Panorama formal – estilístico de la dramaturgia femenina actual», 2005, pág. 511.

No se trata de describir puestas en escenas ya realizadas de las obras, ni de imaginar actualizaciones explícitas posibles (todo esto es objeto de otros acercamientos al hecho teatral); se trata, por el contrario, de desvelar (junto al resto de los aspectos de la esencia teatral) los elementos de la actualización prevista por el autor e inscrita, si bien de modo implícito, en la codificación de su idea teatral, a través del texto.<sup>22</sup>

Investigamos el personaje femenino desde el punto de vista del texto dramático (género literario) y de la autoría femenina (gender), que como bien define Ana García Martínez en su artículo «¿Géneros de la memoria, memorias de género? Hacia una aplicación del concepto de *Gen(der)red Memories* en el Teatro Español Contemporáneo»; en donde se asume la polisemia del sustantivo «género», en castellano, que nos conduce directamente tanto al ámbito de la filología —géneros (literarios) de la memoria—, como al de los estudios de género —memorias de género (femenino), pues:

los géneros contienen esquemas y modelos de cómo transcurren ciertos acontecimientos, unos modelos a los que el individuo puede recurrir para explicarse el desarrollo de su propia vida. Aún es más, los géneros literarios han cumplido, en diferentes épocas, una multitud de funciones fundamentales respecto a la cultura de la memoria: podemos suponer que, en situaciones específicas, se recurre precisamente a géneros altamente convencionalizados de manera consciente o inconsciente en su función de ‘paradigmas culturales’ (Fussell 1980:175s.) para explicarse y dar sentido a experiencias colectivas traumáticas o difíciles de digerir.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 512.

<sup>23</sup> Ana García Martínez, «¿Géneros de la memoria, memorias de género? Hacia una aplicación del concepto de *gen(de)red memories* en el teatro español contemporáneo», 2008, pág. 141.

Un ejemplo de esto es la trilogía de Victoria Szpunberg, en donde sin pretender hacer teatro político, la autora, desde su intimidad, nos muestra la historia trágica de un país (Argentina), desde esa página en blanco —como metáfora del silencio femenino—, que propuso Isak Dinesen (Karen Blixen)<sup>24</sup> en 1975.

Los personajes femeninos son dentro de la construcción del texto dramático (género literario), de gran importancia en los procesos culturales y colectivos de la memoria y del género (gender); y de las «formas de memoria», ya que existen diferencias entre las formas de evocación entre hombres y mujeres. La historia desde sus comienzos ha sido escrita por el hombre y:

el género dramático ha sido considerado desde siempre como un espacio esencialmente ‘masculino’, una asociación que, en España, no se ha visto alterada hasta bien entrada la democracia cuando la mujer ha ido conquistando paulatinamente sus propios espacios en el mundo teatral.<sup>25</sup>

El protagonismo femenino en algunas de las obras de estas dramaturgas, no implica un enfoque feminista reivindicativo (con excepción de *Fadouma* y *Aurora De Gollada* de Beth Escudé, y *Dues Meedes* de Rosa Victoria Gras), sino que caracteres bien formados. Al crear personajes de carne y hueso —y no

---

<sup>24</sup> «Karen Blixen (1885-1962) más conocida por su seudónimo literario Isak Dinesen, escribe un cuento titulado ‘The Blank Page’ dentro de su libro *Last Tales* (1975); que la crítica feminista ha tomado como metáfora en relación a la creatividad femenina. [...] La página —sábana— en blanco de Dinesen es símbolo de resistencia, del silencio de la mujer en esta cultura. Es tabula rasa para el hombre y silencio de la mujer que no escribe lo que de ella se espera. La narradora oral que transmite cuentos ‘inteligentes’ que existen antes de que existieran los libros masculinos. Es la voz del silencio. Es el espacio sagrado consagrado a la creatividad femenina». Maria Josep Ragué Arias, «Teoría i Crítica del Teatre Feminista», 1998, págs. 9-10.

<sup>25</sup> García Martínez, *op. cit.*, pág. 144.

modelos—, se frena la falsedad de la representación de la mujer en el teatro. De igual modo, observamos, que sus personajes coinciden con la imagen de la mujer analizada y estudiada por la crítica literaria feminista —siendo excepciones las mujeres de Mercè Rodoreda de las que profundizaremos más adelante—, ya que como bien afirmara Austin: «some of this is first-stage ‘image of women’ criticism, which points out patterns in writing by men in which, for example, the female characters suffer or die in order for the male characters to grow or continue on their life journeys».<sup>26</sup>

El personaje femenino que investigamos se contrapone completamente a la idea de que lo biológico determina su destino —correspondiendo esta característica en mayor medida en las autoras surgidas a partir de la democracia—, sino que, coincidiendo con la opinión del feminismo antropológico, es la cultura la que construye los roles femeninos. Es por ello que analizando dichos roles desde el estudio semiótico y teniendo en cuenta que es el hombre el, hasta ahora, único portador del «look» o representación que se ha hecho de la mujer, debemos necesariamente plantearnos qué es la mujer y en qué consiste esta representación.

Los semióticos feministas, habiendo trabajado mayormente en el campo del cine, pero siendo posible aplicar sus teorías al teatro, analizan a la mujer como signo<sup>27</sup>, encontrando que la mujer es una construcción cultural, intentando

---

<sup>26</sup> «Algo de esto es ‘la imagen de la mujer’ en la primera etapa de la crítica, que señala las pautas escritas por los hombres, en las que por ejemplo, los personajes femeninos sufren o mueren a fin de que los personajes masculinos vivan y continúen el viaje de sus vidas». Gayle Austin, *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, 1990, pág. 21. La traducción es de la doctoranda.

<sup>27</sup> «En el marco de una semiología teatral inspirada en SAUSSURE, el signo teatral se define como la unión de un significante y un significado y, más restrictivamente, como ‘la unidad más pequeña portadora de sentido procedente de una combinación de elementos del significante y de elementos del significado’ (JOHANSEN y LARSEN en HELBO y otros,

deconstruir este signo en orden de distinguir dos componentes: lo biológico desde la cultura y la experiencia desde la ideología, es decir, desde un estudio semiótico del signo. Si tomamos un *significado* y un *significante* (Saussure); y si remitimos su *significado* a su condición biológica (imagen de la mujer tal como la percibimos), que en nuestra cultura es formulado primeramente en un sentido freudiano (ausencia del pene), y lo confrontamos con su experiencia ideológica como base para su *significante* (concepto mental que tenemos de esa imagen), es posible analizar el personaje femenino desde una perspectiva más objetiva, pero no menos masculina, a nuestro pesar.

Poniendo en práctica esta perspectiva más objetiva, el personaje femenino creado por la mayoría de autoras de la democracia, no pretende ser una reinterpretación de su homólogo creado por autores. Ellas, conciben bajo una nueva óptica: la de mirar y crear a través de un canon en donde las cuestiones de género no condicionen al personaje femenino, y éstos sean tratados como «seres humanos», indistintamente a su raza y sexo. Del mismo modo, desde una nueva valoración del canon, es decir, no se parte de una acción reivindicativa de la situación de la mujer (siendo excepciones *Fadouma* (2007) y *Aurora De Gollada* (2006) de Beth Escudé y *Dues Medees* (1991) de Rosa Victoria Gras), sino de aceptar su condición igualitaria como persona desde el inicio. Ahora bien, no sólo es necesario que se coloquen más personajes femeninos en sus obras, sino que la producción de estos personajes no sea tanto en una función cuantitativa, sino más bien en una función cualitativa.

En algunas obras de Maria Aurèlia Capmany, como *Vent de garbí i una mica de por* (1965) y *Un lloc entre els morts* (1980), —no siendo así en las de Mercè Rodoreda—, es interesante ver personajes femeninos sin el concepto

---

1987), siendo esta combinación la significación del signo». Pavis, *op. cit.*, págs. 418-419.

arraigado de «propiedad». Estas dramaturgas, como ya lo había realizado Lillian Hellman en su obra *Another Part of the Forest* (1946), les permiten a sus personajes femeninos «el acto de hablar por sí mismas como sujetos uniformes»<sup>28</sup>. Esta nueva valoración de la mujer, supone, que las autoras tanto literarias como dramáticas, cambien el viejo molde del «objeto de deseo».

Siguiendo esta idea, ¿La atmósfera y las relaciones cargadas de ambigüedad en Lluïsa Cunillé y Mercè Sarrias contribuyen a deconstruir el mundo concebido masculinamente para sacar a flote la verdadera realidad representada? ¿Es realmente este espejo teatral un marco vacío, como cuestionaba Jill Dolan en el año 1984? Dolan, en un escrito original, de ese mismo año, cuestionaba la edad de oro del teatro declarando lo siguiente: «la escena es un espejo de la vida real, pero que desde una perspectiva feminista el espejo teatral es realmente un marco vacío».<sup>29</sup> Nuestra investigación nos lleva a creer que ese marco comenzó a colmarse de manera visible y palpable a inicios de la democracia española y que en pleno siglo XXI, ese cuadro aún presenta espacios vacíos.

### **I.3 Los roles femeninos en el teatro**

Los roles femeninos han sufrido una metamorfosis significativa a través de la historia del teatro. Desde Grecia al teatro moderno de Shakespeare nos encontramos que el personaje femenino es interpretado por hombres, por lo que la función de la mujer como personaje se limita a lo que el hombre entiende por feminidad. Con los grandes dramaturgos de los siglos XVI y XVII el teatro

---

<sup>28</sup> Austin, *op. cit.*, pág. 51.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pág. 19.

adquirirá sus características modernas, siendo una de ellas la que «el teatro moderno otorga un papel destacado a la mujer, en todos sus aspectos negativos y positivos, así como muy a menudo sus ambivalencias».<sup>30</sup>

Pasado el primer obstáculo —de que las mujeres se interpreten a sí mismas—, el personaje femenino, sigue siendo una creación nacida del imaginario patriarcal que continúa perpetuando su cometido social impuesto, reafirmando el status social femenino en su rol de género, es decir, se mantiene a la mujer como un reclamo erótico que debe responder a cánones de belleza determinados, exaltando su condición de madre y ama de casa en función del esposo.

Mientras la ‘masculinidad’ es un concepto de lo humano, la feminidad no llega a serlo, sólo suele significar, como decía Karen Blixen, ‘aquellas cualidades de la mujer o aquel aspecto de su personalidad que agradan a los hombres, o que ellos necesitan’. Resignificar este concepto es una tarea del teatro hecho por mujeres.<sup>31</sup>

Siguiendo esta idea, vemos que lo femenino se resigna, en la mayoría de los personajes de Mercè Rodoreda cuyos roles responden a una performatividad del género<sup>32</sup>; conllevan un aviso de alerta con respecto al estatus impuesto en

---

<sup>30</sup> Eric Nicholson, «El teatro: imagen de ellas», 2000, pág. 321.

<sup>31</sup> Griselda Gambaro, «Nuevas pasajeras. El teatro y los límites del género», 1998, pág. 210.

<sup>32</sup> «El género es performativo puesto que es el efecto de un régimen que regula las diferencias de género. [...] Las reglas sociales, tabúes, prohibiciones y amenazas punitivas actúan a través de la repetición ritualizada de las normas. Esta repetición constituye el escenario temporal de la construcción y la desestabilización del género. No hay sujeto que preceda y realice esta repetición de las normas. Dado que éste crea un efecto de uniformidad genérica, un efecto estable de masculinidad o feminidad, también produce y desmantela la noción del sujeto, pues dicho sujeto solamente puede entenderse mediante la matriz del género». Judith Butler, «Críticamente subversiva», 2002, pág. 56.

*Vent de garbí i una mica de por* (1965) de Maria Aurèlia Capmany; ofrece una reivindicación a base de romper el símbolo<sup>33</sup> negativo y exponer el por qué es considerado así, en *Dues Medees* (1991) de Rosa Victoria Gras; desbarata los roles de género como en *Susie* (1998) y *V.O.S* (2005) de Carol López o en *Emergència* (2007) de Marta Buchaca; hasta llegar a ser imperceptibles en las obras de Lluïsa Cunillé. Estos son algunos ejemplos de que la puesta en marcha de una nueva relectura sobre las categorías de femenino y masculino ha comenzado. Es posible ver una ruptura de las normas en donde en vez de presentarnos lo que es la mujer, nos muestra qué es lo que las convierte en tales. En este sentido, el discurso estructurado por las autoras desvincula el signo/mujer de lo establecido socialmente.

Desentrañar los roles que estas autoras nos presentan en sus obras, conlleva —como hemos mencionado anteriormente—, el análisis del texto, que nos presenta la articulación de los signos lingüísticos (diálogos, didascalias, acciones, omisiones, etc.), además del contexto histórico en que fue escrita la obra. En nuestro caso particular, desde un punto de vista que podríamos llamar «arqueológico», pues lo que restablece los signos inmersos en el texto, es su actualización mediante su puesta en escena. El texto teatral está destinado a ser representado, por consiguiente, debe fomentar la posibilidad de su representación (*actualización explícita*), pero en el tema que nos compete, nuestro objeto de estudio es el texto, es decir, las obras de teatro seleccionadas para analizar en ellas el personaje femenino y los roles que representan.

La puesta en escena puede decirlo todo: el aspecto físico, la belleza o los rasgos ingratos del personaje. En otras palabras, la representación

---

<sup>33</sup> «Un signo que remite al objeto denotado en virtud de una ley, normalmente una asociación de ideas generales, que determina la interpretación del símbolo por referencia a este objeto». Pavis, *op. cit.*, pág. 422.

constituye un sistema de signos que se articula con los signos lingüísticos del diálogo, y que de esta forma, provee al discurso de los personajes, de sus condiciones imaginarias de enunciación.<sup>34</sup>

Apartando esta *actualización explícita*, nos enfocaremos, igualmente, en la *deixis* de dichos textos para reconocer los roles que se nos presentan, ya que: «algunos semiólogos [...] han creído poder considerar los signos de la representación como, al menos en derecho, ‘inscritos’ dentro del texto bajo la forma de deixis, es decir de los indicadores de espacialidad, de temporalidad o de movimiento que el texto encierra».<sup>35</sup> Teniendo en cuenta que la representación de un texto no es su traducción ni su interpretación, sino una «producción de sentido» —como afirma Ubersfeld—, nos enfocaremos en el *significado* del enunciado del texto dramático (el personaje femenino como paradigma y sintagma), ya que su «sentido» sólo es dado cuando su *significado* se convierte en *discurso* (representación). Es posible, también, realizar un análisis que reúna todo aquello que conforma su *significado* y mediante él obtener el análisis del personaje femenino que nos demostrará el reflejo y la evolución que ha tenido en ellos la mujer.

Por todo lo anterior, reafirmamos la tarea creativa y artística de la dramaturga que Ubersfeld define como «sujeto de la escritura». Rol que comparte con el director de escena y en el cual confluyen las fuerzas necesarias para que el mundo que nos presenta no sea un libro de imágenes planas, sino más bien, una *actualización implícita*, que ha pasado de ser un *geno-texto codificado*<sup>36</sup> a un texto con una teatralidad que será potenciada mediante su

---

<sup>34</sup> Anne Ubersfeld, *La escuela del espectador*, 1997, pág. 21.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pág. 22.

<sup>36</sup> «La noción de geno-texto parte del criterio de que no es posible escribir para el teatro

representación: *actualización explícita*.

Se concede [...] la misma importancia al texto teatral que a su representación; se considera que el primero puede ser un adecuado objeto de estudio (frecuentemente el único posible), por cuanto en él se contiene potencialmente la segunda (a la que no siempre puede el analista asistir); y así, se otorga igual valor significativo a un parlamento dialogado que a cualquier elemento no verbal que pueda acompañarlo o incluso sustituirlo en la producción de significado.<sup>37</sup>

Villegas afirma que son dos los núcleos que conforman el fenómeno teatral: el texto en su forma genérica y el hecho teatral. Lo que trae como consecuencia la existencia de dos teorías de análisis: la del texto dramático y la del texto espectacular.

Pocas veces se postula en las tendencias críticas contemporáneas el problema de manera inversa: que el texto dramático tiene existencia en sí, que es sólo lenguaje, y que no es indispensable su estudio por su posibilidad de ser espectáculo. Por el contrario, aceptar la legitimación de que es un objeto en sí, como cualquier otra obra literaria y su modo de recepción es a través de la lectura. Escasamente se hace notar que tanto el teatro —obra teatral— como el drama —obra dramática— son entidades ontológicamente diferentes, a pesar de sus semejanzas e interrelaciones en determinados momentos.<sup>38</sup>

---

sin saber nada del teatro. Es decir, todo texto de teatro se inscribe y presupone la existencia de una teatralidad anterior que informa al dramaturgo sobre los principios y las reglas de la construcción dramática en una época determinada. Se escribe para, o contra un código teatral preexistente (Ubersfeld, 1988) [...] Puede afirmarse entonces que el geno-texto desempeña el papel de matriz textual que informa al dramaturgo y al texto y preexiste a él y a la primera representación teatral. Un elemento es común al dramaturgo, al texto, a la representación y al público: el código cultural de la época». Orlando Fernández, *Análisis de la obra dramática*, 2003, pág. 21.

<sup>37</sup> Fabián Gutiérrez Flores, *Teoría y praxis de semiótica teatral*, 1993, pág. 10.

<sup>38</sup> Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, 1991, pág. 70.

Así, a partir de la naturaleza textual del teatro nos abocaremos en el análisis dramático del personaje femenino y los roles que nos presenta, ya sea como reflejo del orden establecido o como una ruptura que haga posible la aparición de un nuevo modelo.

#### **I.4 Lo femenino en los temas dramáticos**

Desde los inicios de la escritura teatral los temas han sido tratados desde la óptica masculina. Si bien es cierto, que el personaje femenino tenía participación en ellos, siempre era desde la perspectiva de una presencia invisible en la generalidad. La mujer no tenía comparecencia en las grandes hazañas y hechos históricos, en donde los temas adquieren otra significación, por ejemplo, el amor se convierte en propiedad, el respeto en violencia, y el sentimentalismo en debilidad. No es extraño, entonces, que las primeras autoras que surgen en España, a finales de la dictadura, retomen los viejos mitos y realicen una relectura de los mismos, desmitificando el concepto de maternidad y dejando atrás las idealizaciones, como en *Dues Medees* (1991) de Rosa Victoria Gras o *El Color del gos quan fuig* (1997) de Beth Escudé.

La incorporación de la dramaturgia femenina a un mundo tan exclusivo — como es el teatro patriarcal—, supuso, para el personaje femenino, el comienzo de un largo peregrinaje por temáticas que se aproximaran más a su realidad personal e íntima. «La mujer carece de modelos a seguir, debe crear su tradición y para ello debe partir de su identidad. Y a partir de su identidad de mujer debe saber en qué consiste dicha identidad que siempre le ha venido ya definida por la sociedad».<sup>39</sup> Del mismo modo, para lograr encontrar dichas temáticas, la autora

---

<sup>39</sup> Maria Josep Ragué Arias, «Teoría i Crítica del Teatre Feminista», 1998, pág. 4.

debe desligarse de manera consciente del paternalismo que rodea su propia manera de concebir el mundo. Austin se pronunciaba así al respecto, mediante la opinión de la crítica feminista literaria al ser ampliada al drama:

other, second-stage criticism focuses on patterns in women's writing such as repressed fears and anger expressed through coded plot line and character types. Third-stage theory-centered work tends to focus on language itself and connections or lack thereof between words and 'reality'.<sup>40</sup>

Son tres los temas que se repiten en nuestras dramaturgas, sin importar el periodo histórico en el cual están inmersas, ellos son el amor, la muerte y la sociedad. De cada uno de ellos se desprenden otros que ayudan a configurar el contenido de la trama y los códigos que envuelven al personaje femenino. Estos temas, subtemas o ideas centrales están presentes en todo el texto, ya que están:

relacionados con la concepción del mundo, con la cosmovisión que se ofrece desde la obra, desde la resolución de los conflictos o desde los personajes y sus discursos, pues esa cosmovisión aparece reflejada en todos y cada uno de los elementos del texto, y que da cuenta de las ideologías presentes, con lo que, de haber varias, se podría incluso hablar de ideas centrales contrapuestas o en lucha. Con todo ello se conforma el mensaje o los mensajes que, de un modo u otro, podemos encontrar en cualquier texto; un mensaje que puede hacer referencia a muy diferentes valores, desde los humanos hasta los políticos o los artísticos.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> «En la segunda etapa, la crítica se enfoca en los patrones de escritura de las mujeres como el miedo y la ira reprimida, expresadas a través de una trama codificada y tipos de caracteres. En la tercera etapa la crítica tiende a centrarse en el trabajo en sí mismo y en las conexiones del lenguaje o la falta de ellas, entre la palabra y la realidad». Gayle Austin, *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, 1990, pág. 21. La traducción es de la doctoranda.

<sup>41</sup> Manuel Vieites, «El personaje dramático. Aspectos generales», 2008, pág. 123.

Para descubrir lo femenino en el mensaje que emite la autora, hemos de comenzar sometiendo el texto a un examen semántico del contenido, ya sea simbólico o ideológico, que «consiste en seguir esos primeros códigos, identificar sus términos, esbozar sus secuencias, pero también en postular otros códigos que se vislumbran en la perspectiva del primero»,<sup>42</sup> ya que las obras de teatro —en su generalidad—, giran alrededor de un protagonista masculino. Es interesante ver qué tipo de temáticas le son propias al personaje femenino desde el punto de vista de una autora y no de un autor, es decir, si existe una apropiación de los grandes temas que por historicidad le son adjudicados al personaje masculino, o si estos personajes femeninos aportan nuevas temáticas, reformulando la mimesis teatral, entendida como «imitación y representación de una/s acción/es contenida/s en el relato (lo que remite a la teatralidad)».<sup>43</sup>

Las temáticas pueden obedecer a una «especificidad femenina» que implica la relación entre el «yo» y el «otro», entrando la mujer en esta última categoría, como afirmaría Beauvoir en 1949. El asumirse como lo «otro», implica, en el discurso semántico, que se revitaliza esa condición que Barthes llamará lo «natural», por lo que es importante apropiarse del signo/mujer mediante los códigos sociales y roles de género para romper el viejo paradigma.

Para encarnar un personaje, crear una acción o un diálogo, desarrollar una idea, un clima o un ambiente, debe suceder una transformación activa de la realidad. Y para que esa transformación ocurra hace falta un espacio de libertad mental para imaginar que ese espacio no te sea arrebatado en beneficio de la actividad cotidiana tradicional o mediante la auto-censura de estar invadiendo terreno ajeno.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Roland Barthes, «Introducción al análisis estructural de los relatos», 1982, págs. 11-12.

<sup>43</sup> Fabián Gutiérrez Flores, *Teoría y praxis de semiótica teatral*, 1993, pág. 50.

## I.5 El cuerpo femenino como discurso en el espacio dramático

Cuando hablamos de espacio dramático nos referimos a:

una de las categorías, o elemento, más importantes del texto dramático, pues en realidad el drama nace cuando situamos a un personaje en un determinado espacio y en un tiempo concreto, es decir, en unas coordenadas que crean sus circunstancias dadas y permiten o provocan que asomen los conflictos, en tanto el personaje se limite a estar.<sup>45</sup>

Este espacio lo construyen las indicaciones contenidas en el texto, la información que nos ofrecen los personajes en sus diálogos y la capacidad imaginativa del lector.

El cuerpo femenino y su discurso está relacionado con las temáticas que nos presenta el personaje y las acciones que desarrolla éste como actante de la praxis<sup>46</sup> en el espacio dramático; teniendo, éste, a diferencia del espacio escénico o teatral, «una naturaleza puramente lingüística, y que podemos decir que, con el tiempo dramático, permite definir una parte sustantiva de lo que definimos como mundo configurado»,<sup>47</sup> en el cual, apreciamos una singularidad que viene dada

---

<sup>44</sup> Liliana Costa, «El espejo del teatro», 1998, pág. 48.

<sup>45</sup> Maria Josep Ragué Arias, «La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista», 1998, pág. 228.

<sup>46</sup> «La praxis es la acción de los personajes, acción que se manifiesta en la cadena de acontecimientos o fábula. El drama es definido como la imitación de esta acción (mímesis de la praxis)». Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, 1998, pág. 353.

<sup>47</sup> Ragué Arias, *op. cit.*, pág. 136.

por la significación que otorgamos al cuerpo como expresión creativa, lo que el feminismo ha establecido como *The Blank Page* (v. supra, pág. 32, n. 24).

El cuerpo como herramienta de un lenguaje no verbal, dota al personaje femenino de un lenguaje erótico, ya que, al despojar a éste de los valores otorgados por una sociedad patriarcal, crea una nueva escritura basada en un cuerpo liberado del pensamiento falo-céntrico, en el cual, se puntualiza la diferenciación de géneros por medio del sexo. El personaje femenino pasa de «objeto sexual» a «sujeto erótico», es decir, a ser individuo con pasiones que van más allá del estereotipo<sup>48</sup> contrapuesto a la heroicidad, voluntad y hazañas masculinas, casi siempre como representación de algo negativo que refleja la dualidad del mundo patriarcal que:

activa y reactiva sin cesar la simbólica binaria que estructura nuestra representación y del mundo, la representación de nuestro lugar en el mundo: afuera/adentro, arriba/abajo/, adelante/atrás, etc. Parejas conceptuales que operan bajo el signo de lo inversamente simétrico, de la reciprocidad. Dentro de este corpus conceptual, la pareja humana, en cambio, presenta una curiosa asimetría, una reciprocidad ciertamente desigual.<sup>49</sup>

El cuerpo femenino, como «nueva escritura»,<sup>50</sup> conlleva una reflexión de

---

<sup>48</sup> «Concepción cristalizada y banal de un personaje, de una situación o de una improvisación. En el teatro, podemos distinguir diversos elementos estereotipados: los personajes muy característicos, las situaciones triviales y repetidas muy a menudo, las expresiones verbales en forma de clichés, la gestualidad sin inventiva, la estructura dramática y el desarrollo de la acción sometidos a un modelo fijo». Pavis, *op. cit.*, pág. 182.

<sup>49</sup> María Lourties, «El teatro como heterotopía», 1999, pág. 67.

<sup>50</sup> «Apropiarse de la escritura equivale a encarnar, en el sentido estricto de la palabra, al lenguaje, es decir, dar cuerpo a la lengua divina absorbiéndola en el cuerpo humano, introyectándola en la carne». Julia Kristeva, *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*, 1999, pág. 108.

las propias mujeres que gire en torno a su verdadera expresividad, concebida en el hecho de convertir el cuerpo/deseo en cuerpo pensante.

Cuerpos que se agitan y expresan libremente en el escenario, que nos proponen nuevas miradas, nuevos discursos, nuevas preguntas y reflexiones. Cuerpos que arremeten contra la invisibilidad social y cultural de las mujeres, capaces de ofrecer una lectura que no se inscribe en una interpretación única de la vida y del arte, capaz de sugerir metáforas de una identidad silenciada.<sup>51</sup>

El concepto de feminidad configurado por el imaginario masculino —tan arraigado en nuestra sociedad—, choca con el concepto de feminidad que parte desde su propio origen: la mujer. Es por ello, que la creación de un cuerpo femenino que desestabiliza esta noción patriarcal, conlleva siempre un acto de subversión. El cometido del cuerpo femenino, en la nueva dramaturgia, consiste en subvertir la invisibilidad a la que ha sido sometido el sujeto/mujer/abyecto<sup>52</sup>, que en nuestra sociedad regida por el imperativo de la heterosexualidad —como norma principal en la identificación de los sujetos—, coloca a la mujer dentro de una matriz excluyente, de quienes no son considerados sujetos.

La producción de un lenguaje metafórico propicia el desacomodo del cuerpo femenino —este desacomodo podemos verlo en toda la producción de

---

<sup>51</sup> Laura Borràs Castanyer, «Hermenéutica del cuerpo», 2000, pág. 9.

<sup>52</sup> «Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas ‘invisibles’, ‘inhabitables’ de la vida social, que sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo la esfera de lo ‘invisible’ es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales —y en virtud de las cuales— el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión a la autonomía y a la vida. En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es ‘interior’ al sujeto como su propio repudio fundacional». Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, 2002, pág. 20.

Eva Hibernia—, introduciéndose en lo recóndito de lo abyecto, volviendo visible lo que hay dentro de él, huyendo del pensamiento que desea objetivarlo en un ordenamiento lógico y acercándolo a lo primigenio: la tierra, como afirmará Cixous. Envolviéndolo, así, en la mística de preguntas sin respuestas que van más allá del entendimiento pues:

en las regiones de la literatura, las palabras impregnadas de normas y significaciones manipuladoras han ido bloqueando al cuerpo, quitándole posibilidad de movimiento, de espontaneidad. Limitándolo a imágenes estereotipadas. A repetición de muecas gastadas.<sup>53</sup>

Beauvoir afirmaba que el sujeto se hace ser a través de todo lo que hace por lo que el cuerpo femenino nacido de conductas adquiridas, ha representado, en el espacio dramático, —hasta la irrupción de la autora teatral—, modelos y patrones establecido (lo femenino en Mercè Rodoreda, por ejemplo). La creación del cuerpo femenino desde lo «otro» y de la segmentación producida por la norma de lo binario, que parte de lo sexual, hace que la dramaturgia femenina cobre valor en el mundo de la creación artística. «Un mundo que nos segmenta y nos explica desde el fragmento es ciertamente un mundo que nos acoge en el drama. Instalarnos en este desgarró es, a mi juicio, lo que da sentido a una dramaturgia de la nueva mirada, la que atraviesa los mitos que nos calaron el alma».<sup>54</sup>

Hacemos propias la idea de Escofet de que el cuerpo femenino es empleado —en nuestras dramaturgas—, desde una «nueva subjetividad», es decir, tomando la vida como un escenario y el escenario como la vida. Sus personajes, hechos cuerpo femenino, abren infinitas ventanas con mundos contradictorios

---

<sup>53</sup> Susana Torres, «Cuerpos visibles / territorios sitiados», 2000, pág. 148.

<sup>54</sup> Cristina Escofet, «Nosotras, las otras, los cuerpos del silencio», 2000, pág. 158.

que reflejan el mundo interior silenciado. Lo que Bonilla propone como una escritura de lo imposible.

Esta ventana incierta, es en realidad la primera estación de un viaje de regreso, de una idea a ninguna parte que siempre llega a alguna parte, con mucho del conjuro, del sueño y de la aventura de creer en un mañana posible. Es una decisión de incursionar en ese desorden que mancha lo no dicho, lo silenciado o lo engeguedido.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> María Bonilla, «La estética femenina o la reescritura del imposible», 1998, pág. 51.

# Antecedentes sobre el papel de la mujer en la sociedad española

## Capítulo I

### Situación y evolución de la mujer

«Un modesto silencio hace honor a la mujer»  
(Sófocles, *Áyax*)<sup>56</sup>

#### I.1 En busca del reflejo

Desde los inicios de la cultura hasta el asentamiento de la sociedad patriarcal<sup>57</sup>, la mujer continúa siendo marginada en varios ámbitos de la misma. Gracias a innumerables esfuerzos realizados —casi en su totalidad por las propias mujeres—, se lograron avances que han tenido un protagonismo efímero, y un inconformismo en contra todo canon impuesto por un orden masculino, que al fin y al cabo no supone el orden femenino en lo absoluto. «La utopía de la mujer como un sexo ‘auténtico’ no significa invertir las relaciones patriarcales —afirmarse como un sexo único o sexo superior—, más bien, exige

---

<sup>56</sup> Sófocles, *Áyax*; *apud.* Aristóteles, *La Política*, 1974, pág. 41.

<sup>57</sup> «C. Molina Petit atribuye la incorporación del término ‘patriarcado’ a la teoría feminista, a la autora K. Millett, quien lo utiliza en 1960 para evidenciar el poder de los hombres sobre las mujeres en la sociedad. A partir de esta fecha, el término se muestra útil para designar de forma genérica el poder de sumisión que sufren las mujeres». María Luisa Balaguer, *Mujer y Constitución. La Construcción jurídica del género*, 2005, pág. 23.

que la mujer ya no se defina por la relación con el hombre».<sup>58</sup>

Nos encontramos con que para muchos, la mujer, sigue siendo fiel al modelo aristotélico: un ser reproductivo cuya mayor virtud es el silencio, prologando así su estado de «subordinación» como afirmaría Beauvoir en su estudio sobre el segundo sexo. La idea aristotélica basada en la relación de los sexos no da cabida a la creatividad femenina, porque según el filósofo griego, el semen del hombre contiene el «principio vital» (el alma), por lo que la mujer vendría a ser el recipiente vacío, el ser inferior, en el cual el hombre vierte su semilla, y en donde la mujer no puede crear la vida, ni inventarla, ni imaginarla y mucho menos protagonizarla. En palabras de Falcón «la mujer se ha reproducido para hacer grande el mundo masculino».<sup>59</sup>

La situación y evolución social de la mujer puede verse reflejada en el desarrollo del teatro —que define el diccionario—, como «el lugar en que ocurren acontecimientos notables y dignos de atención». El teatro transporta al escenario estos cambios, siendo, la mayoría de la veces, desde el punto de vista de un protagonista o una historia que gira en torno al hacer masculino (semilla de Aristóteles), y que hace que la inserción del personaje femenino se convierta en una constante lucha de representación de la realidad.

El género, nos duele en aquella escisión original, que nos hace derivar de cuerpo ajeno (costilla robada) sin posibilidad de alma (Aristóteles), pero nos sigue doliendo en cada mesa en donde vuelve a repactarse nuestra no existencia, nuestra invisibilidad... Y esto es lo que de

---

<sup>58</sup> Sigrid Weigel, «La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de mujeres», 1986, pág. 97.

<sup>59</sup> Lidia Falcón, *La razón feminista*, 1994, pág. 227.

alguna manera nos mete el dedo en la llaga, pues nuestra definición e inserción en cualquier área se convierte en una praxis permanente.<sup>60</sup>

Comprender la realidad y el desarrollo del ámbito femenino conlleva ir más allá de este simple reflejo, ya que el problema de la mujer «existeix més profundament que mai perquè se'ns presenta en el camp de la vida quotidiana, de la pràctica diària, i no en el més vague i còmode de la ideologia».<sup>61</sup> Ver con ojo crítico este reflejo supone detenernos en la participación que ha tenido la mujer a nivel de organización; que la lleva del encarcelamiento del hogar a la implicación como colectivo, logrando su incorporación al denominado «poder cultural», no olvidando que «los hombres han separado claramente y dominado el sector público que lo controla, y los hombres han definido los criterios normativos para valorarlo. Además, en la medida que han entrado en contacto con este sector, la mayoría de las mujeres han aceptado ese sistema de valores».<sup>62</sup>

En la España franquista el papel de la mujer se resume en ser el atractivo mueble de hogar y la sonrisa siempre aprobatoria del marido, el *homos hispanicus* que Falcón define como «ese hombre que, por las complejas características de su psicología, ha mantenido su predominio viril sobre la mujer con el imperio de sus puños».<sup>63</sup> La dictadura relegó a la mujer al más profundo abismo de ignorancia y machismo deliberados. Las leyes discriminatorias y sexista instauradas por el dictador lograron colocar a España a la sombra de los otros países europeos, en donde las mujeres ya habían conseguido su estatus de

---

<sup>60</sup> Cristina Escofet, «Nosotras, las otras, los cuerpos del silencio», 2000, pág. 158.

<sup>61</sup> Maria Aurèlia Capmany, *La dona a Catalunya. Consciència i situació*, 1966, pág.14.

<sup>62</sup> Silvia Bovenschen, «¿Existe una estética feminista?», 1986, pág. 30.

<sup>63</sup> Lidia Falcón, *Mujer y Sociedad*, 1996, pág. 292.

ciudadanía y el teatro reflejaba estos cambios. No así en España en donde «el teatro oficial era la revista ‘tapada’, el juguete cómico, el melodrama moralizante o la comedia del nacionalcatolicismo»<sup>64</sup>; y en donde la religión tenía un poder predominante, ya que:

ha defendido tradicionalmente el orden social tradicional y un ideario sobre la moral, la familia y el matrimonio basado en el sometimiento de las mujeres. Con su poder e influencia y su enorme presencia en las instituciones, sobre todo educativas, ha condicionado no sólo la mentalidad social y las leyes de las cuatro décadas del franquismo, sino también a las generaciones que llegaron después.<sup>65</sup>

De este modo la iglesia se convierte, y sigue siendo, uno de los mecanismos que reivindica el privilegio biológico que aún permite a los varones afirmarse como sujetos soberanos, ya que «nunca renunciaron a este privilegio, alienaron en parte su existencia en la naturaleza y en la mujer, pero después la reconquistaron; condenada a desempeñar el papel de alteridad, la mujer también estaba condenada a poseer sólo un poder precario: esclava o ídolo, nunca elige su destino».<sup>66</sup>

El modelo femenino, instaurado en la dictadura, continúa vigente de una forma menos evidente como consecuencia de los avances y retrocesos en las diferentes legislaturas que ha vivido España en el transcurso de los años. La aprobación de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 marzo, para la igualdad efectiva

---

<sup>64</sup> Maria Josep Ragué Arias, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, 1996, pág. 10.

<sup>65</sup> Carmen Martínez Ten, *El movimiento feminista en España en los años 70*, 2009, pág. 12.

<sup>66</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, vol. I, 1998, pág. 141.

entre mujeres y hombres<sup>67</sup> es desde luego un hito a considerar para las futuras generaciones.

Nuestra generación nació en la Edad Media, ha tenido la suerte de arribar junto a las mujeres españolas y el país en general al siglo XXI. Y nuestras hijas a diferencia de nosotras, ya tienen modelos de mujeres con las que identificarse, y unas expectativas y oportunidades que les estaban vedadas a sus abuelas.<sup>68</sup>

El movimiento feminista en España no fue mayoritario, y por esta razón, sería imposible compararlo con el movimiento sindical o estudiantil, ambos también minoritarios. Pese a ello, el movimiento feminista de los setenta fue de gran importancia para el desarrollo de las libertades de la mujer. Llama la atención, sin embargo, que «a pesar de que la transición española a la democracia debe ser una de las transiciones más estudiadas, obviamente porque finalizó con éxito, el movimiento de mujeres no aparece, en nuestra opinión, en la foto oficial de la transición en España».<sup>69</sup>

La mayor parte de la investigación sobre este periodo «ha mantenido el silencio sobre las cuestiones de género, sean éstas las actividades de las

---

<sup>67</sup> «Con amparo en el antiguo artículo 111 del Tratado de Roma, se ha desarrollado un acervo comunitario sobre igualdad de sexos de gran amplitud e importante calado, a cuya adecuada transposición se dirige en buena medida, la presente Ley. En particular, esta Ley incorpora al ordenamiento español dos directivas en materia de igualdad de trato, la 2002/73/CE, de reforma de la Directiva 76/207/CEE, relativa a la aplicación del principio de igualdad de trato entre hombres y mujeres en lo que se refiere al acceso al empleo, a la formación y a la promoción profesionales, y a las condiciones de trabajo; y la Directiva 2004/113/CE, sobre aplicación del principio de igualdad de trato entre hombres y mujeres en el acceso a bienes y servicios y su suministro». Francisco Balaguer, *et al.*, *Legislación sobre igualdad de género*, 2008, págs. 230-231.

<sup>68</sup> Martínez Ten, *op. cit.*, pág. 14.

<sup>69</sup> *Ibidem*, pág. 11.

organizaciones de mujeres, las protestas contra el sexismo del régimen de Franco, o los temas de igualdad en la Constitución, el debate parlamentario y los partidos políticos»<sup>70</sup>; encontrando una excepción en el mundo periodístico con el diario El País, que publicó acontecimientos y debates feministas en sus columnas informativas.<sup>71</sup>

Nuestra investigación pretende ser una contribución a la defensa del olvido sobre la aportación de las mujeres en un campo de batalla en concreto: el artístico, y específicamente, en el teatro; convertido en mecanismo de denuncia por algunas de nuestras dramaturgas en obras como: *L'hostal de les tres camèlies* (1973) de Mercè Rodoreda, *Les falenes* (2002) de Àngels Aymar, *Aurora De Gollada* (2006) de Beth Escudé, y *Susie* (1998) de Carol López; que retratan el problema que lleva soportando la mujer, desde los principios de su historia, —y que hoy se exhibe obscenamente en los telediarios—, hablamos de la violencia de género.<sup>72</sup> Un problema que no sólo afecta el ámbito privado, pues esta manifestación de violencia es el símbolo de desigualdad más brutal que

---

<sup>70</sup> Mónica Threlfall, «El papel transformador del movimiento de mujeres en la transición política española», 2009, pág. 17.

<sup>71</sup> «Es digno de reflexión el que ningún profesional del análisis político o histórico supiera reconocer que algo importante ocurría cuando las mujeres empezaron a reivindicar la igualdad; y que ninguno supo predecir, ni anticipar, su pleno impacto. [...] El País, que publicó acontecimientos y debates feministas con regularidad, alzó la bandera de la liberación de la mujer ante sus lectores. Haciendo un cálculo cauto, encontramos que sólo en 1976 publicó más de 140 artículos sobre temas relacionados con esa liberación, más de 210 en 1977 y alrededor de 270 en 1978». *Ibidem*, pág. 20.

<sup>72</sup> «La Constitución Española en su Artículo 15 incorpora el derecho de todos a la vida y a la integridad física y moral, sin que en ningún caso puedan ser sometidos a torturas ni a penas o tratos inhumanos o degradantes. Además, continúa en nuestra Carta Magna, estos derechos vinculan a todos los poderes públicos y sólo por ley puede regularse su ejercicio [...]. Es así como Ley 27/2003, de 31 de julio, Reguladora de la Orden de la Protección de las Víctimas de la Violencia Doméstica, y la Ley Orgánica 1/2004 de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral Contra la Violencia de Género, aseguran que el Artículo 15 de la Constitución sea respetado y cumplido a cabalidad». Balaguer, *op cit.*, pág. 169.

existe en nuestra sociedad.<sup>73</sup>

El reflejo que buscamos no es un reflejo nítido que se pueda ver con la simple claridad es, más bien, una imagen sombría, articulada por los diversos factores que establece la sociedad patriarcal, configurando enormes bloques que no dejan ver su verdadero fondo y que sitúa a la mujer en un colectivo minoritario esclavizado a su función reproductora.

Las mujeres teníamos cerebro y por tanto reducir nuestra vida al ámbito de la reproducción era, además de injusto y disfuncional, francamente frustrante para las interesadas. Si los únicos que podía usar el cerebro eran los hombres, la cultura y la sociedad tendrían que ver con ellos y sus intereses, pero escasamente con los nuestros y tampoco con los de la sociedad en su conjunto, dada la proporción de hombres y mujeres característica de la especie humana. Siempre nos ha parecido un fastidio esta práctica tan habitual de identificar las mujeres con un colectivo más, junto a la juventud, los discapacitados o las minorías raciales.<sup>74</sup>

España no ha sido un país de vanguardia en la igualdad entre los sexos, pues trae consigo un retraso de cincuenta años como consecuencia de la herencia dejada por el franquismo, que convierte a la mujer, en un ser invisible en la conformación de la historia española. Tomando como referencias lo ocurrido en Inglaterra y en Estados Unidos<sup>75</sup>, la conformación de un movimiento de mujeres

---

<sup>73</sup> «En el año 2010 murieron a manos de sus parejas o exparejas 73 mujeres, que ejercieron sobre ellas violencia de género. Esta cifra, tras el esperanzador descenso experimentado en el año 2009 (55 mujeres muertas) alcanza el nivel de años anteriores, 76 mujeres en 2008 y 71 mujeres en 2007». *Mujeres y hombres en España*, 2011, pág. 363.

<sup>74</sup> Martínez Ten, *op. cit.*, pág. 8.

<sup>75</sup> «Cabe afirmar que, en líneas generales, existió una similitud considerable entre los movimientos que se desarrollaron en Inglaterra y América, tanto en lo que respecta a las

podría haber sido prácticamente inexistente ya que «el movimiento no penetró en España por el camino de las ideas: llegó como el eco de una aventura lejana, como una moda arriesgada que quizá convenía adoptar, como una solución de necesidades urgentes que se ennoblecía con este aparatoso título».<sup>76</sup> La mujer y su relación con la historia se plantean en una única pregunta, según Threlfall, ¿Qué cambia al incluir a las mujeres? Pues, «que se ensancha y se amplía, y que la experiencia vivida por las mujeres difiere bastante de los hombres».<sup>77</sup>

Reflexionando sobre las contemporáneas décadas de la historia, Threlfall citando a Rowbotham, nota «cómo la historia de mujeres ha desplazado los contornos del terreno de investigación, y aprecia cómo el conocimiento histórico se ha ‘refundido’ como resultado de los argumentos sobre qué y quiénes entran en el ‘registro del pasado’»<sup>78</sup>. Del mismo modo, compartimos la idea de Nash, sobre que «releer la historia en clave femenina no significa sólo rescatar el protagonismo de las mujeres en el pasado, sino presentar instrumentos para repensar la dinámica histórica en su conjunto»<sup>79</sup>; nos hace considerar que autoras como Maria Aurèlia Capmany y Rosa Victoria Gras, dotan al personaje

---

tácticas utilizadas como en lo que atañe a la escisión que pronto surgió entre el grupo ‘constitucional’ y el ‘militante’ (p.161); [...] Tanto en Inglaterra como en América, todas las investigaciones llevadas a cabo acerca de las condiciones en que hubieron de trabajar mujeres y niños han levantado una ola de indignación por parte del público. Tal respuesta fue particularmente marcada en Inglaterra, donde el Parlamento realizó una serie de estudios cuyos resultados se hallan reunidos en los informes conocidos por el nombre de Libros Azules». Kate Millett, *Política sexual*, 1995, pág. 169.

<sup>76</sup> Maria Aurèlia Capmany, *La dona a Catalunya. Consciència i situació*, 1966, pág. 28.

<sup>77</sup> Threlfall, *op. cit.*, pág. 23.

<sup>78</sup> Sheila Rowbotham, *A century of women*, Londres y nueva york, Viking, Penguin Books, 1997; apud. Mónica Threlfall, «El papel transformador del movimiento de mujeres en la transición política española», 2009, pág. 23.

<sup>79</sup> Mary Nash y J. Merlang, *Historia y género: las mujeres en la historia moderna y contemporánea*, 1990; apud. Mónica Threlfall, «El papel transformador del movimiento de mujeres en la transición política española», 2009, pág. 24.

femenino de estas características, como en *Vent de garbí i una mica de por* (1965) y *Dues Medees* (1991), respectivamente. Pues ambas, suman elementos en el conjunto de la historia sin eliminar ningún elemento preexistente, es decir, Maria Aurèlia Capmany reafirma la situación de la mujer en el contexto de su obra y Rosa Victoria Gras no aísla a su personaje, sino que lo confronta frente a su homólogo masculino y a su propia situación.

Si desde la más tierna edad se educara a las niñas con las mismas exigencias y los mismos honores, las mismas severidades y las mismas licencias que sus hermanos, participando en los mismos estudios, los mismos juegos, a la espera de un mismo futuro, rodeada de mujeres y de hombres que se les aparecerían inequívocamente como iguales, el sentido de ‘complejo de castración’ y del ‘complejo de Edipo’ se modificarían profundamente.<sup>80</sup>

Al incluir a la mujer como personaje visible en los acontecimientos de la historia, obtenemos un reflejo libre y limpio de los bloques que nos separan de él; y es, en este nuevo enfoque, que nuestra investigación pretende observar la creación del personaje femenino y reconocer en él este reflejo.

## **I.2 El movimiento de mujeres en el debate constitucional y las reformas legislativas**

Teniendo como marco un mundo dominado por el orden masculino en el que la mujer es considerada como lo «otro» —concepto que tomamos de Beauvoir—, el movimiento de mujeres cuestiona el concepto de *femineidad* tan

---

<sup>80</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, vol. II, 1998, pág. 539.

instaurado y tan arraigado en las sociedades, exigiendo el reconocimiento de sus derechos en todos los ámbitos, siendo, el cultural, donde estos logros son mayormente reflejados, pues la cultura de una nación es la representación de su estado de salud y desarrollo social.

El Movimiento de Mujeres en España coincidirá con el retorno del teatro —que al igual que el lento proceso de transición a la democracia—, vivirá una etapa significativa de reinención, pues el franquismo supuso el exilio para muchos profesionales; pero ya en la década del sesenta, Lidia Falcón<sup>81</sup> comienza a escribir un teatro vinculado a los resultados de sus investigaciones históricas y teóricas sobre la problemática femenina; destacando sus estudios sociológicos y ensayos jurídicos como *Historia del trabajo*, que alterna con trabajos de crítica feminista en diferentes revistas, pero sobre todo escribe textos de análisis de las condiciones sociales de explotación y opresión de la mujer en las sociedades occidentales. Así encontramos: *Los derechos civiles de la mujer* (1963) y *Mujer y sociedad* (1969). En el año 1976 funda el grupo Vindicación Feminista y la revista del mismo nombre que más tarde se convertirán en editorial. Su lucha política se ha encaminado por conseguir los derechos de la mujer en todos los

---

<sup>81</sup> Lidia Falcón (Madrid, 1935) es Licenciada en Derecho, en Arte Dramático y Periodismo y Doctora en Filosofía. Es fundadora de la revista *Vindicación Feminista*, y de la revista feminista *Poder y Libertad*, que actualmente dirige. Fundadora y presidenta del Club Vindicación, de Vindicación Feminista publicaciones, del Partido Feminista de España, de la Confederación de Organizaciones Feministas y de los Tribunales de Crímenes contra la Mujer. «Entre 1959 y 1966 milita en el clandestino Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC). Encarcelada en varias ocasiones durante la dictadura, su actividad política la desarrolla fundamentalmente como abogada (defiende a activistas antifascistas) y como periodista (publicando en *Interviú*, *El País* y *Diario 16*). Importante es destacar sus trabajos periodísticos y narrativos como: *Cartas a una idiota española* (1974), *Viernes y 13 en la calle del correo* (1981), *Rupturas* (1985) y *La razón feminista* (1982), escrita en dos tomos, que analiza a la mujer como clase social y económica en confrontación con el discurso marxista que es una fundamental contribución al estudio de las sociedades humanas que estudia ‘el modo de producción doméstico’ y ‘la reproducción humana’». Juan A. Hormigón, *Autoras en la historia del teatro español (1975-2000)* vol. II, 1997, pág. 489.

terrenos, consolidando un proyecto organizativo: el Partido Feminista de España dotado de un órgano de expresión, *Poder y Libertad*.<sup>82</sup>

La transición hacia la democracia se había iniciado y apremiaba una nueva lectura de la historia teniendo en cuenta los aportes femeninos y la incursión de las mujeres en campos que les estaban vetados, teniendo, como punto de partida, las reivindicaciones sociales que luego se reflejarían en los ámbitos de la cultura y las artes, ejemplo de ello ha sido «la notable corriente de dramaturgas que surgen en el período democrático (desde 1978 hasta nuestro días), que continúa hoy su curso ascendente».<sup>83</sup>

Las primeras manifestaciones del movimiento de mujeres, como tal, surgen en 1975 —coincidiendo con la reforma legislativa del Código Civil—<sup>84</sup> cuando Naciones Unidas lanza por primera vez un Año Internacional de la Mujer, cuya celebración en España coincide con la muerte de Franco. En

---

<sup>82</sup> «En 1899, a Barcelona es crea *El eco de la moda*, el nom de la qual expressa, en el mateix, el to de la publicació. El 1905, *La mujer ilustrada* neix per breu temps. Finalment, el 1906 es crea el primer setmanari realitzat exclusivament per dones amb destacades escriptores i feministes catalanes com Dolors Monserdà, Carme Karr, Joaquina Rosal, Mercè Rodés, Maria Domènec. El 1907 Palmira Ventós, Víctor Català, Sara Llorens i Isabel Serra creen *Feminal*. El 1917, Cèlia Regàs crea *La voz de la Mujer*. El to de aquestes publicacions correspon al de l'educació de les senyorettes de l'època. Al mateix temps, el moviment anarquista obrer organitza les seves dones des de finals de segle. Als anys vint la revista *Mujeres libres*, de Barcelona, planteja les reivindicacions més atrevides del segle, on s'inclou l'amor lliure, la igualtat dels sexes, l'avortament gratuït i la participació de les dones a la guerra espanyola, als fronts de la qual van acudir les milicianes, en una experiència única en la història de les guerres europees». Lidia Falcón, «El feminisme a Espanya», 1998, pág. 149.

<sup>83</sup> Patricia O'Connor, *Mujeres sobre mujeres. Teatro breve español. One-Act. Spanish plays by women about women*, 1998, pág. 13.

<sup>84</sup> «Particular importancia tiene la reforma del Código Civil de 1975, por lo que se van a abolir importantes diferencias para las mujeres en el ámbito de la legislación privada, donde ya desaparece la licencia marital y las necesidades de obediencia al marido». María Luisa Balaguer, *Mujer y Constitución. La Construcción jurídica del género*, 2005, pág. 83.

diciembre del mismo año, habrá una primera coordinación en un acto clandestino en Madrid y en el año siguiente, 1976, se celebrará en Cataluña Les Primeres Jornades Catalanes de la Dona, conformada por mujeres pertenecientes a la segunda ola del feminismo<sup>85</sup> con el firme propósito de conseguir una:

lluita per la dignitat i la igualtat jurídica de les dones, el dret al propi cos, la recuperació de la nostra història que també és la de tota la societat, la reivindicació d'una nova sexualitat per ambdós sexes, la revalorització de les activitats tradicionals de les dones —com és la cura d'altres persones—, les contribucions a la política i la manera d'interpretar el món, l'expressió de la creativitat femenina, etc.<sup>86</sup>

Pasado dos años, distintos grupos se agruparon en Madrid para constituir la Plataforma de Organizaciones Feministas con una serie de objetivos a cumplir:

el movimiento feminista defendía que las mujeres debían ser ciudadanas de pleno derecho, y en el caso de la violencia, las agresiones sexuales y la violencia de género, que se ejerciese el respeto a los derechos fundamentales del ser humano. Los padres de la Constitución (no hubo ninguna madre) recogieron el principio de igualdad entre los sexos en el artículo nueve, que ha sido la clave para desarrollos posteriores.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> El movimiento feminista puede clasificarse en tres grandes periodos u olas. El primero corresponde al surgido a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, enfocado en la obtención del sufragio femenino; luego le sigue la segunda ola, que aparece entre los años 60 y 70 cuyo objetivo se centra en la liberación de la mujer; y por último, está la tercera ola, que dura hasta la actualidad y que comienza en los años 90 como continuación de la segunda ola en donde se intenta reaccionar a los vacíos existentes en este periodo del feminismo.

<sup>86</sup> Conxa Llinàs, *Feminismes de la Transició a Catalunya. Textos i materials*, 2008, pág. 14.

<sup>87</sup> Martínez Ten, *op. cit.*, pág. 13.

Oranich en su libro, *Qué es el feminismo* (1976), afirma que 1939 supuso el inicio de «la gran derrota», sobre todo para las mujeres debido a la regresión de los derechos conseguidos en la II República, pues:

el divorci és suprimit i es torna al codi napoleònic; la llei obliga a la dona a obeer al seu marit; la dona casada és considerada com una menor d'edat; el paper de la mare i esposa s'exalta, encara que la pàtria potestat és atorgada al pare; queda restablert el delictes d'adulteri en uns termes absolutament asimètrics en detriment de les dones; prohibició dels anticonceptius; l'avortament es declara il·legal; prohibida l'educació sexual; desaparició de la coeducació; el dret al treball de les dones queda sense promoció i moltes disposicions laborals pressionen les dones per deixar la feina al contraure matrimoni.<sup>88</sup>

En el Año Internacional de la Mujer (1975), el franquismo intenta utilizar este evento para mejorar su imagen, pero «el naciente movimiento feminista puso fin a esas iniciativas del régimen, diferenciando claramente entre los planteamientos sobre la liberación de la mujer y las medidas reformistas que no cuestionaban el orden social»,<sup>89</sup> del mismo modo, logró politizar el electorado femenino después de décadas relegado al hogar. El movimiento de mujeres en la España de la transición no influyó directamente sobre su mecánica, es decir, no impuso cambios al proceso institucional, pero sí sentó las bases para una nueva revolución social y política. La agenda política de la transición quedó transformada, como bien afirmara Threlfall, «al obligar a los políticos a enfrentar los temas del matrimonio, divorcio, anticonceptivos y discriminaciones sexuales de una forma en que las élites no habían anticipado de ninguna manera

---

<sup>88</sup> Magda Oranich, *Qué es el feminismo*, 1976, pág. 60.

<sup>89</sup> Threlfall, *op. cit.*, pág. 37.

y a veces intentaban eludir en vano».<sup>90</sup>

El movimiento feminista ensanchó su alcance a las actividades de la oposición, lanzó la temática de igualdad entre los partidos políticos, en especial en el PCE y en Comisiones Obreras, poniendo en la mesa el problema de la mujer en los debates políticos, modernizando así su discurso.

Pero el gran logro del movimiento de mujeres fue el haber podido ‘lanzar una ruptura del paradigma sobre la sociedad que sostenía la izquierda’. Ya no se podía percibir a la mujer exclusivamente como una retaguardia privada del hombre, ni considerar su familia como su centro de abastecimiento y suministros personales. Es decir, el feminismo se constituyó como una nueva vanguardia de izquierda, paralela y simultánea a la lucha por la democracia, pero en clave amenazante.<sup>91</sup>

Esta clave amenazante ponía en jaque las relaciones entre Iglesia y Estado, que en España, en ese entonces, formaban un núcleo muy unido que impedía al país dar el paso definitivo hacia su renovación.

En primer lugar, las feministas, con sus demandas en torno a sus derechos individuales, a los anticonceptivos, al divorcio, al aborto o a la coeducación, estaban apuntando a la imprescindible separación entre Iglesia y Estado, uno de los pilares fundamentales de la modernidad y de la democracia.<sup>92</sup>

Muchas investigadoras concuerdan que sin la presencia del feminismo, la

---

<sup>90</sup> *Ibidem*, págs. 38-39.

<sup>91</sup> *Ibidem*, pág. 39.

<sup>92</sup> Martínez Ten, *op. cit.*, pág. 12.

historia de la democracia española sería otra muy diferente, tradicional y menos liberal; siendo el movimiento de mujeres clave para la europeización de España.

Sin el tipo de voluntad y activismo aportado por el movimiento de mujeres, los cambios socio-políticos hacia la igualdad en los ámbitos de la política, el mercado laboral, la enseñanza, la sanidad y la justicia —por nombrar sólo los campos más amplios— podrían haberse quedado en letra muerta, sin implementarse. En vez de ello, y a pesar de sus fallos, la democracia es comparativamente, una democracia profunda y de calidad.<sup>93</sup>

El proceso de emancipación de las mujeres se inició en Europa a mediados del siglo XIX y principios del siglo XX, y, tras la Segunda Guerra Mundial, se aceleró debido a que las mujeres que habían reemplazado a los hombres en las fábricas y las empresas, se negaron a abandonar su empleo y volver a las labores domésticas. En España, sin embargo, aunque las reformas se centraron durante la Segunda República (1931-1939), el régimen de Franco, hizo uso de todo lo que estaba a su alcance para someter a las mujeres a las labores del hogar, llevándola a su principal especialización: la reproducción de la especie. «La religión, la política, la filosofía, la educación, el psicoanálisis, han sido inventados por el hombre, para teorizar la explotación de la clase de la mujer y convencerla de que así debe ser. Y así debe ser, porque es natural que sea».<sup>94</sup>

La Constitución de 1931 reconocía, por primera vez, en la historia de este país, los derechos políticos y civiles de las mujeres. Así vemos que:

---

<sup>93</sup> Threlfall, *op. cit.*, pág. 44.

<sup>94</sup> Lidia Falcón, *La razón feminista*, 1994, pág. 24.

el artículo 2 estableció la igualdad de todos los españoles ante la ley, el 25 la igualdad de derechos sin perjuicio de raza, clase, riqueza o sexo, el 40 garantizó el derecho de las mujeres a ejercer una profesión, el 53 a presentarse como diputadas y el 43 señaló la igualdad de ambos cónyuges en el matrimonio, así como la posibilidad de disolverlo a petición de cualquiera de las partes, que permitió que un año después se legalizara el divorcio, un derecho del que disfrutaban por igual hombres y mujeres pero que, se ha comprobado en la España democrática, beneficia especialmente a éstas.<sup>95</sup>

Estas nuevas normativas jurídicas lograda por la mujer durante la Segunda República, acercó a España a los países más avanzados de Europa. No cambió la vida de las mujeres en un país que seguía siendo semi-rural, pero sí sentó las bases para nuevos avances en la materia, como se ha demostrado en la Constitución de 1978. En este sentido, la Constitución de 1931, no afectó la vida cotidiana de las mujeres, pero sí posibilitó que algunas mujeres hicieran su primera aparición en el ámbito político.<sup>96</sup>

Tras la victoria de los militares en la Guerra Civil los avances obtenidos por la mujer hasta entonces, se detuvieron. La dictadura franquista, con un planteamiento nacional católico, paternalista y autoritario, convirtió a la mujer en un ser dependiente del varón, asignándole un cometido social concreto que la condenó a la marginalidad, en una nueva sociedad que dirigió una educación que

---

<sup>95</sup> Pilar Toboso, «Las mujeres en la transición. Una perspectiva histórica: antecedentes y retos», 2009, pág. 72.

<sup>96</sup> «La Constitución de 1931 posibilitó que nueve fueran elegidas diputadas y que algunas, como Clara Campoamor, Victoria Kent o Margarita Nelken, tuvieran una destacada actuación en el parlamento, incluso la dos primeras se enfrentaron en un tema de especial relevancia como el reconocimiento del voto a la mujer, apoyado vivamente por Campoamor y al que Kent se opuso, con el argumento de que previamente había que emancipar a las mujeres del ‘marido’ y el ‘confesor’, pues de lo contrario podría convertirse en un arma contra el gobierno republicano-socialista, en ese momento en el poder». *Ibidem*, pág. 73.

tenía como único fin relegarla al ámbito doméstico. Es por ello que su primera Ley Fundamental, el Fuero del Trabajo, señalaba que «el objetivo del nuevo Estado era ‘liberar a la mujer casada del taller y la fábrica’». <sup>97</sup>

La vuelta a un no-status de la mujer en la sociedad española —relegándola a una función doméstica—, sumió a dicha nación en uno de los capítulos más oscuros de su historia. «Para el hombre, al que sus funciones fisiológicas no lo atan a las necesidades de la reproducción de la especie, las condiciones de supervivencia se han modificado sustancialmente desde los tiempos de la vida en cavernas»<sup>98</sup>; pues la mujer española, mal entendida en su no comprendida «historia natural», es valorada sólo en su condición reproductora por un régimen que reivindica el patriarcado absoluto.

Del mismo modo, el restablecimiento del Código Civil de 1889<sup>99</sup>, representó un gran retroceso en los derechos de la mujer. El lenguaje utilizado en la ley estipula que la mujer, en el ámbito familiar, es tratada más como objeto o mercancía que como una persona con capacidades iguales a las del hombre. En

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, pág. 74.

<sup>98</sup> Falcón, *op. cit.*, pág. 22.

<sup>99</sup> «El código civil de 1889 representó un retroceso en los derechos de las mujeres al elevar su mayoría de edad legal a los veinticinco años, obligarla a obedecer al marido (art. 57), a adoptar su residencia (art. 58) y nacionalidad (art. 22), otorgar sistemáticamente al esposo la administración de los bienes conyugales (art. 59) y la representación de la esposa (art. 60), además de inhabilitarla para adquirir o enajenar bienes, sin su consentimiento, a excepción de los parafernales (art. 61) y para ejercer actividades comerciales (art. 4). La Ley de Enjuiciamiento Civil, que reproducía el principio jerárquico y de unidad de poder del régimen, no consideraba el domicilio del matrimonio como familiar sino como conyugal, por lo que otorgaba su titularidad al esposo (art. 64), lo que suponía que cuando una mujer presentaba una demanda de separación, aunque existiesen indicios de malos tratos, era obligada a abandonar su casa y quedar ‘depositada’ en el domicilio de una familiar con previo conocimiento del marido». Toboso, *op. cit.*, pág. 75.

este sentido «la familia es una pequeña unidad de producción dentro del modo de producción doméstico».<sup>100</sup>

A igual modo, el Código Penal de 1944 era claramente discriminatorio, ya que condenaba el aborto y los anticonceptivos y:

trataba los delitos de agresión sexual como delitos contra la honestidad, lo que permitía la extinción de la acción penal con el perdón o el matrimonio y mientras consideraba la infidelidad femenina como delito de adulterio y la castigaba con penas de prisión, en la masculina distinguía entre amancebamiento y adulterio y preveía la notoriedad y asiduidad (art. 452).<sup>101</sup>

Con el retroceso de los derechos de la mujer, la dictadura, reforzaba su poder en el orden social y legitimaba, que el aporte femenino a la sociedad, sólo podía proceder del eslabón de la misma, el hogar, así «desde el feudalismo hasta nuestros días la mujer casada queda deliberadamente sacrificada a la propiedad privada».<sup>102</sup>

Resultado de todo esto —como afirmará Susan James, investigadora feminista citada por Radcliff— es que «la ciudadanía a excluido todo aquello tradicionalmente femenino: ‘todo el cúmulo de actividades, valores, formas de pensar y formas de hacer las cosas que desde hace tiempo se asocian a las mujeres, se concibe como situado fuera del mundo de la ciudadanía’».<sup>103</sup> El

---

<sup>100</sup> Falcón, *op. cit.*, pág. 92.

<sup>101</sup> Toboso, *op. cit.*, pág. 76.

<sup>102</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, vol. I, Madrid, 1998, pág. 168.

papel de la mujer en la dictadura se reduce al papel privado de la maternidad. Asunto que se ve reforzado por la iglesia que justifica los roles de género, consagrando la supremacía del varón sobre la familia, ordenando un corpus doctrinal destinado a este fin. «Y la mujer que es máquina reproductora es también sexo apetecible para el hombre. Sexo utilizado, violado, contrariado, utilizado como el de la yegua o de la vaca. La hembra humana no es persona, sí es sexo y fábrica de seres humanos».<sup>104</sup>

Posteriormente a la Primera Conferencia Mundial de las Mujeres de la ONU, que se celebró en México en diciembre de 1975 —casualmente a las dos semanas del fallecimiento de Franco—, el Movimiento de Mujeres de España, haciéndose eco de esta conferencia formuló valiosas aportaciones a los debates sobre el control de la natalidad, el aborto, el adulterio, el divorcio y el tratamiento de las mujeres en la Constitución. Una de las primeras cuestiones que se trató durante la Transición fue el debate público sobre el adulterio. «Con el pleno apoyo de la prensa progresista, las organizaciones feministas denunciaron la indignidad de una ley que toleraba las relaciones extra-maritales en los hombres pero castigaba a la mujer con penas de hasta seis años de prisión».<sup>105</sup>

Del mismo modo, el movimiento de mujeres abogó por un «divorcio sin culpables» que posibilitara los trámites de la disolución del matrimonio por mutuo acuerdo, además, de muchas otras reivindicaciones que eran exigidas por

---

<sup>103</sup> Pamela Radcliff, «La historia oculta y las razones de una ausencia. Integración del feminismo en la historiografías de la transición», 2009, pág. 68.

<sup>104</sup> Falcón, *op. cit.*, pág. 23.

<sup>105</sup> *Ibidem*, pág. 53.

las feministas en la elaboración de la nueva Constitución, en vía democrática.<sup>106</sup> Otra cuestión que suscitó el apoyo general del movimiento de mujeres fue la necesidad de reformar la ley sobre violación construida en un marco legal inadecuado en base al concepto de honor y no de libertad sexual. Del mismo modo, apoyaron la manifestación de la Ley contra la homosexualidad de 1970, junto con los grupos minoritarios de lesbianas y gays que reivindicaban el derecho a la libertad sexual; lo que supuso que al movimiento feminista se le catalogara y asociara a los grupos minoritarios de la sociedad.<sup>107</sup>

En contra de lo que se podría pensar, la mayoría de los conservadores parecían apoyar las reformas judiciales y penales, enfocadas a poner fin a la discriminación directa e indirecta de la mujer. Un ejemplo de esto fue que:

el diario ABC daba señas de su aprobación de la Ley de mayo de

---

<sup>106</sup> «S'aprovi o no la Constitució, exigim una llei del divorci justa, amb un procediment judicial que el faci ràpid, sense culpabilitats ni acusacions, de costos mínims i que tingui en compte la situació específica de la dona. Exigim un dret real al control de la maternitat mitjançant la legalització del anticonceptius, l'esterilització, la vasectomia i l'avortament. La implantació de la coeducació a tots els nivells de l'ensenyament, el dret a la lliure afectivitat i sexualitat, reconeixement de què la sexualitat és una, i en conseqüència, tan normals són les relacions lèsbiques com les heterosexuales. El dret dels nens a ser estimats, cuidats i educats i, en conseqüentment, la revisió total de les lleis que regulen les relacions parteno-filials; establint a més la filiació única: tots els nens són natural». Regina Bayo y M. Encarna Sanahuja, «Dones en Lluita», 1978, pág. 3.

<sup>107</sup> «El término feminismo es polisémico y designa una realidad muy plural. Se habla de teoría feminista para designar cualquier planteamiento teórico que reivindique la igualdad para la mujer. Pero también se refiere a cualquier actitud o pensamiento diferenciado de las mujeres, cuando su acción o pensamiento conllevan impugnación de la realidad para conseguir su equiparación social. El término feminismo ha adquirido por lo tanto una amplitud que hace necesario desde el derecho dotar de sentido al término para, entre otras muchas cosas, intentar despojarlo de esa carga peyorativa con la que determinadas concepciones sociales pretenden privarlo de valor, intentando identificarlo con grupos sociales minoritarios y hasta marginales, que están fuera de la realidad, una realidad que ya habría erradicado la desigualdad y haría innecesario un planteamiento reivindicativo de los derechos de la mujeres». Balaguer, *op. cit.*, pág. 25-26.

1975, que establecía la igualdad de los derechos y deberes de los cónyuges, así como el concepto de una futura reforma de ley matrimonial, reconociendo que se correspondía con la ‘realidad social’ y la ‘mentalidad de nuestra época’ (31 de agosto de 1978).<sup>108</sup>

La constitución de 1978 volvía después de cuarenta y siete años al punto de partida de la Constitución de 1931, pues no sólo reconocía el principio de igualdad, sino que planteaba la necesidad que esta igualdad fuera efectiva.

El artículo 14 señala que la igualdad de los españoles ante la ley sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social, el 9 responsabiliza a los poderes públicos de promover las condiciones para que la igualdad y la libertad del individuo sean reales y efectivas y de facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, social y cultural, y el 23 consagra el derechos de los ciudadanos y ciudadanas a acceder en condiciones de igualdad a las funciones y cargos públicos.<sup>109</sup>

Los cambios legislativos no implican necesariamente un cambio inmediato en la vida cotidiana, pues ello depende directamente de los efectos y secuelas educativas y religiosas. No es extraño que la primera cuestión aprobada sin problemas, debido a que era una práctica habitual desde hace años, fuera la despenalización de la venta de anticonceptivos en 1978. La injerencia de la iglesia en contra las aprobaciones de la leyes de divorcio, aborto<sup>110</sup> — recordemos que la interrupción voluntaria del embarazo (IVEs) fueron

---

<sup>108</sup> Radcliff, *op. cit.*, pág. 57.

<sup>109</sup> Toboso, *op. cit.*, pág. 92.

<sup>110</sup> Cada año el Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad efectúa un informe sobre el número de IVEs realizados en España. Estos pueden ser consultados en su informe de Interrupción Voluntaria del Embarazo.

despenalizadas a través de la Ley Orgánica de 9/1985—, y la Ley de matrimonios homosexuales, demoraron más el proceso de igualdad, siendo esta última ley aprobada por el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero en julio del 2005. De igual modo, su oposición a la Ley de Divorcio llevó en septiembre de 1979 a varias mujeres de la Plataforma a encadenarse a las rejas de las ventanas de los Tribunales Eclesiásticos; acción que trajo como consecuencia que esta ley fuera aprobada en 1981. Impulsada por el Ministro de Justicia Francisco Fernández Ordóñez fue aceptada por la izquierda y rechazada por la Alianza Popular y parte de la Unión de Centro Democrático (UCD) partido entonces en el gobierno.

Aunque la discusión en torno al aborto presentaba claras diferencias entre las distintas asociaciones y el rechazo social era patente, su aprobación era sentida como una necesidad por muchas mujeres.<sup>111</sup> El Código Penal Español del 28' y del 30' imponía duras penas a quienes cometían un aborto y en 1941, Franco, modificaría este código endureciéndolo aún más. Hasta 1978 siguieron vigentes dos artículos: la anti-concepción (Art. 416) y el aborto (Art. 417). La primera Ley de despenalización del aborto se aprobó en 1983, pero «no pudo entrar en vigor hasta 1985 debido al recurso de inconstitucionalidad interpuesto por el grupo parlamentario de Coalición Popular (en el que se integraba al actual Partido Popular)».<sup>112</sup> En el segundo mandato de José Luis Rodríguez Zapatero, en fecha del 3 de marzo de 2010, se aprueba, finalmente, la Ley Orgánica de 2/2010 de Salud Sexual y Reproductiva y de la Interrupción Voluntaria del

---

<sup>111</sup> «El proceso celebrado en Burgos a finales de 1979 contra diez mujeres y un varón, acusados de haber practicado abortos o haber abortado, para los que el fiscal solicitaba más de cien años de prisión, terminó uniendo las fuerzas de los diversos grupos feministas, que reconocieron la necesidad de legislar sobre esta materia». Toboso, *op. cit.*, pág. 94.

<sup>112</sup> *Ibidem.*

Embarazo (IVEs).<sup>113</sup>

En relación al empleo las asociaciones feministas plantearon la igualdad laboral como un objetivo prioritario, ya que «para nuestros antropólogos la mujer está identificada con la conservación del individuo y el hombre con el de la especie».<sup>114</sup> La mujer, sumida en un modo de producción doméstico, inserto dentro del modo de producción capitalista, la condena a la reproducción y cuidados del hombre y de los hijos, quienes se convertirán en el único sustento económico, por lo que la discriminación salarial sigue siendo importante.

Uno de los cambios sociales más visibles ha sido la incorporación masiva de las mujeres al mercado del trabajo, no obstante, esta incorporación al trabajo ofrece numerosas sombras, como son las derivadas del mayor acceso de mujeres a puestos peor remunerados y de baja cualificación o a través de contratos a tiempo parcial.<sup>115</sup>

En 1977, el Movimiento Democrático de Mujeres, convertido en el Movimiento de Liberación de la Mujer, organizó las I Jornadas de la Mujer

---

<sup>113</sup> En esta ley se estipulan cuatro principios y ámbitos de acción: “1. En el ejercicio de sus derechos de libertad, intimidad y autonomía personal, todas las personas tienen derecho a adoptar libremente decisiones que afectan a su vida sexual y reproductiva sin más límites que los derivados del respeto a los derechos de las demás personas y al orden público garantizado por la Constitución y las Leyes. 2. Se reconoce el derecho a la maternidad libremente decidida. 3. Nadie será discriminado en el acceso a las prestaciones y servicios previstos en esta Ley por motivos de origen racial o étnico, religión, convicción u opinión, sexo, discapacidad, orientación sexual, edad, estado civil, o cualquier otra condición o circunstancia personal o social. 4. Los poderes públicos, de conformidad con sus respectivas competencias, llevarán a cabo las prestaciones y demás obligaciones que establece la presente Ley en garantía de la salud sexual y reproductiva». Boletín Oficial del Estado del 4 de marzo de 2010, págs. 5-6.

<sup>114</sup> Falcón, *op. cit.*, pág. 103.

<sup>115</sup> *Las mujeres en cifras 1983-2008*, cap. 7, «Empleo», 2008, pág. 8.

Trabajadora, por lo que:

en 1980 el Estatuto de los Trabajadores reconoció la igualdad en el trabajo de hombres y mujeres y en sucesivas reformas estableció idénticos derechos, al aceptar como un principio universal la idea de que ‘a igual trabajo igual salario’ (aceptado por la OIT, UE, y ONU), lo que provocó que en pocos años la desigualdad laboral desapareciera de la norma, aunque en la práctica sigue siendo una asignatura pendiente, pues en las relaciones laborales continúa la discriminación por prejuicios, rechazo social y sobre todo defensa de intereses tradicionales.<sup>116</sup>

El empleo femenino<sup>117</sup> continúa alcanzando logros, pero sigue siendo el colectivo más afectado en el ítem de salario y jornada laboral.<sup>118</sup> Un ejemplo es que en 2008, la ocupación femenina por Comunidades Autónomas, ofrecía marcadas diferencias:

---

<sup>116</sup> Toboso, *op. cit.*, pág. 96.

<sup>117</sup> «La tasa de empleo en el periodo 2002-2009 de las mujeres de 16 a 64 años aumentó en 7,6 puntos y la de los varones disminuyó 7,4 puntos. La tasa de paro de las mujeres de 16 a 64 años se elevó 2,9 puntos y la de los varones 10,2 puntos. Considerando las cifras anteriores de actividad y empleo en relación con la población, se observa que en el periodo 2002-2009 las tasas de actividad y empleo de las mujeres experimentaron un crecimiento superior al observado en el caso de los varones. Estas cifras indican una significativa incorporación de las mujeres a la actividad económica en los últimos años. En el año 2002, la tasa de empleo femenina en España estaba diez puntos por debajo de la tasa de la UE-27 y en el año 2008 esta diferencia se redujo a 4,2 puntos». *Mujeres en cifras*, cap. 3, «Empleo», Madrid, 2010, pág. 33.

<sup>118</sup> «La reforma laboral de mayo de 2010 ha eliminado las pequeñas ventajas que los trabajadores habían conquistado a lo largo de varios siglos de lucha, y con ella las mujeres son las más perdedoras. Las modificaciones previstas para las pensiones situarán en un escalón más pobre a las viudas y jubiladas, ya el sector de clase más desfavorecido». Lidia Falcón, «Ya han venido por nosotras», *R@mbra, revista de sociedad, cultura y opinión* [en línea]. Oct. 2010, n.º 29 [Consulta: 25 de octubre de 2010]. Disponible en: <<http://www.revistarambla.com/v1/sociedad/denuncias/370--ya-han-venido-por-nosotras>>

Madrid con un 51,5%, Cataluña con una 49,2%, o Navarra con un 48,4%, se encuentran claramente por encima, mientras que, en el otro extremo, Extremadura con un 33,27%, Andalucía con un 36,97%, o Castilla-La Mancha con un 38,58%, ofrecen tasas menores. Todo ello al margen de las dos Ciudades Autónomas de Ceuta y Melilla que, con un 27,9% y un 29,1% respectivamente, marcan las cotas más bajas de ocupación femenina.<sup>119</sup>

Es innegable que la mujer, en la etapa de la Transición, participó codo a codo con el hombre para lograr la democracia, siendo, a su vez, un factor determinante en la construcción de la misma. Las modificaciones efectuadas en la Ley de Reforma Política de 1977, La Constitución de 1978, las reformas del Código Civil y del Código Penal, y también, en las nuevas normativas de la Legislación Laboral, y la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género —que en teoría garantiza los derechos de la víctima y los derechos a la información, a la asistencia social integral y jurídica— han contribuido de manera considerable en el desarrollo del papel que desempeña la mujer en la actualidad; siempre teniendo en cuenta, que estos cambios no hubieran sido posibles sin la acción y la perseverancia femeninas.

En 2005, el Gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero constituirá el primer gobierno paritario (con ocho ministras y ocho ministros, siendo María Teresa Fernández de la Vega, vicepresidenta primera y portavoz del ejecutivo socialista); que, hoy por hoy, supone más un dato anecdótico, pues aunque ha aumentado el porcentaje de mujeres en los altos cargos de la Administración General del Estado —que en las elecciones de 2008 superaba el 36% en

---

<sup>119</sup> *Mujeres y hombres en España 2009*, cap. 3, «Empleo», 2009, pág. 34.

comparación a las de 1995, que fue sólo del 14%—<sup>120</sup>, sigue siendo reducida la presencia de la mujer en las altas instancias del poder económico. Del mismo modo, en marzo 2007, entrará en vigor la Ley Orgánica del 22 de marzo sobre la Igualdad Efectiva entre Hombres y Mujeres, que supondrá la creación de un permiso de paternidad de 15 días (ampliable a un mes en un plazo de seis años); la ampliación del permiso de maternidad en casos de partos prematuros; la paridad en las listas electorales<sup>121</sup> y en los consejos de administración de las empresas; pero que no constituye, de ninguna manera, que se haya ganado la lucha por la igualdad. Para ello queda aún desarraigar prejuicios y educar a una población que aún arrastra los fantasmas del franquismo.

### **I.3 El movimiento de mujeres en la Barcelona de la transición**

En Cataluña, como en la mayoría del Estado español, no va a aparecer un modelo femenino que se identificara con la llamada «new woman americana», pues, «en Inglaterra y en Estados Unidos el proceso de sensibilización de la discriminación de la mujer es distinto. Más político, más violento y más audaz»,<sup>122</sup> pero ya en los primeros años del siglo XX se podía encontrar un nuevo prototipo de mujer catalana, que correspondía a una mujer «moderna, culta i instruïda, imbuïda dels valors tradicionals de la cultura catalana, que refusava, però, els intents de secularització i emancipació defensats per les feministes

---

<sup>120</sup> *Las mujeres en cifras 1983-2008*, 2008, pág. 9.

<sup>121</sup> Falcón señala que esta ley presenta vacíos. Véase su artículo «Ya han venido por nosotras».

<sup>122</sup> Maria Aurèlia Capmany, *El feminismo ibérico*, 1970, pág. 23.

europées o américanes».<sup>123</sup> El llamado feminisme català va surgir de una élite femenina proveniente de la burguesía catalanista, que a diferencia del movimiento posterior, se caracterizó por ser de carácter conservador y tradicional que nunca cuestionó la superioridad masculina y la sumisión de su género; siendo grupos, más abocados, a la protección de las mujeres obreras y a la beneficencia como ideal de la mujer burguesa.

La mujer catalana, de principios del siglo XX, disfrutó de los avances que trajo consigo la Constitución de 1931 y, a diferencia de su homóloga española —la que a pesar de las modificaciones efectuadas en el Código Civil Español—, que seguía manteniendo la condición de sumisión de mujer casada; en Cataluña, sin embargo, la Ley sobre Capacidad Jurídica de los Cónyuges (1934), va a establecer la igualdad de ambos eliminando el principio de autoridad marital. Por lo que:

a partit d'aquest moment, la dona ja no estava sotmesa al marit i s'eliminava la necessitat de tenir l'autorització de l'home per exercir professions i participar en actes jurídics. A més, un decret de la Generalitat de l'any 1935 va a clarificar el dret de la dona a disposar de passaport sense necessitat d'una llicència marital.<sup>124</sup>

La guerra civil va a provocar un cambio en el papel tradicional de la mujer a causa de la nueva situación política y social de España. Surgen organizaciones femeninas<sup>125</sup> con un claro compromiso antifascista como fueron Mujeres

---

<sup>123</sup> Cristina Gatel, *Dones d'ahir, dones d'avui*, 1993, pág. 55.

<sup>124</sup> *Ibidem*, págs. 64-65.

<sup>125</sup> «Las organizaciones femeninas tuvieron un gran auge durante la guerra y fueron los máximos instrumentos de movilización de las mujeres en la lucha antifascista. Los núcleos diversos de la Agrupación de Mujeres Antifascistas (AMA) formada, además, por la Unió de

Libres<sup>126</sup> del cual:

It is impossible to ascertain the exact number of its membership, which ranged from 20,000 to 60,000 members, according to official sources. However, the most credible figure appears to be around 20,000 members, used most frequently in the internal documentation of the organization, where there is less need to inflate membership. More than 168 local groups were established in towns and villages throughout republican Spain, with greater incidence in central Spain and Catalonia (with 58 and 46 groups, respectively),<sup>127</sup>

y la Unió de Dones de Catalunya (UDC), como homónima a la AMA,

---

Dones de Catalunya, la Unión de Muchachas y la Alianza Nacional de Dones Joves fueron de enorme importancia como también lo fue la organización anarquista de Mujeres Libres [...] A pesar de una gran coincidencia en la práctica con respecto a temas claves como el trabajo, la educación y la movilización de las mujeres en la lucha antifascista, las diferentes organizaciones partieron de premisas políticas muy diferentes y de posturas confrontadas en torno al feminismo. Pese a la cohesión política que la confrontación con el fascismo produjo en la sociedad republicana, no se logró establecer un proyecto en común entre las mujeres ni para ellas». Christine Fauré, *Enciclopedia histórica y política de las mujeres: Europa y América*, 2010, pág. 566.

<sup>126</sup> «Mujeres Libres trató de crear un nuevo modelo de sociedad anarco feminista, en la cual la mujer podía actuar con plena libertad en cualquier ámbito. Pero como las mismas integrantes reconocían, en las primeras décadas del siglo XX, había un problema de concienciación en España, puesto que las mujeres seguían sintiendo que su función primordial en la vida era la de madres y esposas. La concepción de familia tradicional, nuclear y patriarcal predominaba no sólo en la derecha conservadora sino también en los sectores de la izquierda socialista, comunista y anarquista. Además, con la llegada de la Guerra Civil española, la problemática de la mujer pasó a ser de segundo orden y el objetivo principal de las mujeres fue ayudar a los partidos políticos de los cuales dependían para conseguir ganar el conflicto bélico». Laura Sánchez Blanco, «El anarcofeminismo en España: las propuestas anarquistas de Mujeres Libres para conseguir la igualdad de géneros», 2007, pág. 237.

<sup>127</sup> «Es imposible determinar el número exacto de sus miembros, que oscilaba entre 20.000 y 60.000 miembros, según fuentes oficiales. Sin embargo, la figura más creíble parece ser alrededor de 20.000 miembros, que se utilizan con mayor frecuencia en la documentación interna de la organización, donde hay menos necesidad de inflar membresía. Más de 168 grupos locales se establecieron en las ciudades y pueblos a lo largo de la España republicana, con una mayor incidencia en el centro de España y Cataluña (con 58 y 46 grupos, respectivamente)». Mary Nash, *Defying male civilization: women in the Spanish civil war*, 1995, págs. 78-79. La traducción es de la doctoranda.

(Agrupación de Mujeres Anarquistas), pero que no siguió su línea comunista, sino que se desarrolló de una manera autónoma con el apoyo de Esquerra Republicana de Catalunya (ERC).

Ambas organizaciones son compuestas por jóvenes solteras, comprometidas políticamente y con la voluntad de liberar a la mujer del canon impuesto. Encontramos nombres como: Federica Montseny (primera mujer Ministra de Sanidad y Asistencia Social en el gobierno del socialista Francisco Largo Caballero), Dolores Ibárruri (la Pasionaria), Margarita Nelken (socialista que se convirtió al comunismo durante la guerra), la socialista Matilde Huici, la republicana Victoria Kent, la republicana de Esquerra Catalana Dolors Bargalló, y la anarquista Lucía Sánchez Saornil, entre otras; quienes con el triunfo del franquismo, en 1939, veían perdidos todos los derechos femeninos logrados en la Segunda República, retornando a su estado de inferioridad jurídica y legal, siendo la mujer relegada, una vez más, a ser un mero observador hasta la muerte de Franco.

El Movimiento de Mujeres en la Barcelona de la Transición, como en la mayoría del Estado Español, tuvo sus comienzos en los años setenta con una nueva estrategia de lucha: los denominados *Grupos de Autoconsciencia*, que en un principio, fueron grupos de número reducido de mujeres que se encontraban, una vez a la semana, para hablar y compartir sus experiencias, sentimientos e inquietudes.

Els grups d'autoconsciència van posar de manifest que els problemes particulars no eren tals, sinó que més aviat eren problemes compartits per un ampli col·lectiu de dones que, en verbalitzar-los, els convertien en polítics. 'Allò personal és polític' es convertirà en una de les divises més emblemàtiques de l'esmentada segona ona del moviment

de dones.<sup>128</sup>

Siendo, Maria Josep Ragué, quien funda uno de los primeros grupos en su casa en 1970. Del mismo modo, cinco años más tarde, Laura Tremosa, forma un segundo grupo (GAF) con un número mayor de asistentes que se convertirá en el núcleo de las primeras organizaciones feministas ANCHE (Associació de Comunicació Humana i Ecològica). «El GAF a casa de Laura Tremosa sorgí l'any 1975 arran de la iniciativa de fer una comissió per preparar una ponència sobre cultura i vida quotidiana en el marc de les futures Jornades Catalanes de la Dona previstes per a l'any següent (Tremosa)».<sup>129</sup>

Para aquella generación de mujeres, el descubrimiento del feminismo, fue a modo personal, debido a que aún se encontraba arraigada la idea de esa sociedad contemporánea, nacida de la industrialización del siglo XX, que:

va definir el prototipus de dona burgesa com la dedicada exclusivament a la família i a la llar, i així es va anar consolidant l'anomenada divisió de esferes, segons la qual es reservava als homes l'esfera pública, és a dir, la producció, la cultura i la política, i a les dones l'esfera domèstica.<sup>130</sup>

Gracias a los grupos informales de *autoconsciencia* la mujer catalana

---

<sup>128</sup> Llinàs, *op. cit.*, pág. 27.

<sup>129</sup> «Un dels primers GAF es reunia a casa de María José Ragué al carrer Pérez Cabrero a partir de juny de 1970. Acaba d'arribar de Berkeley on havia viscut l'auge del feminisme als Estats Units, va publicar un llibre sobre aquest moviment i promovia un feminisme que permetia seguir *siendo mujer pero como ser independiente*». Mary Nash. *Dones en Transició. De la resistència política a la legitimitat feminista: les dones en la Barcelona de la Transició*, 2007, pág. 33.

<sup>130</sup> *Ibidem*, pág. 34.

cuestionaba su condición, su opresión doméstica y los tabúes del sexo. Obiols, refiriéndose a este tema y a la información que los GAF ofrecían sobre la sexualidad y el uso de anticonceptivos opinaba que «la sexualitat es pot convertir en un plaer, quan la sexualitat deixa de ser un perill. Aquesta és l'altra gran revolució».<sup>131</sup> En este sentido, la creación de los Centros de Planificación Familiar<sup>132</sup>, instaurados a partir de 1979 en Cataluña, van a promover un cambio de mentalidad con respecto al tratamiento social que se le daba, hasta entonces, a la sexualidad femenina.

Esta primera etapa de agrupación clandestina se decantó en la formación de un colectivo de mujeres con ideología feminista, para quienes, era necesario, encontrar modelos en los cuales poder identificarse, jugando la lectura un papel fundamental; siendo, Maria Aurèlia Capmany<sup>133</sup>, una figura de referencia para todas las jóvenes catalanas. Del mismo modo, debido al contacto habitual con la cultura francesa, el descubrimiento feminista en la obra de la escritora y filósofa, Simone de Beauvoir, fue otro hecho que marcaría a las jóvenes universitarias que habían accedido a su libro, *El segundo sexo*, que circulaba en Barcelona en las década de los sesenta.

En 1975 se celebra en España el Año Internacional de la Mujer, con un

---

<sup>131</sup> Gatel, *op. cit.*, pág. 11.

<sup>132</sup> «En el año 1996 se contaba ya con 56 Centros de Planificación Familiar, distribuidos mayoritariamente en la provincia de Barcelona y en ese momento el 60% de los centros se encontraban integrados a la conexión pública sanitaria». Paqui Molero, «*La situació actual dels centres de planificació familiar a Catalunya*», 1998, pág. 40.

<sup>133</sup> «El seu llibre pioner 'La dona a Catalunya. Consciència i situació' publicat el 1966 es pot considerar com un punt d'inflexió perquè planteja per primera vegada la situació de les catalanes des de la guerra civil. Encara que no es declarava feminista. La lectura dels seus llibres ajudava moltes joves a trobar un vocabulari i unes paraules que identificaven el seu món». Nash, *op. cit.*, pág. 36.

fuerte rechazo a la presencia de la delegación oficial representaba por la Sección Femenina encabezada por Pilar Primo de Rivera, provocando que «sota el paraigua de l'Associació d'Amics de les Nacions Unides (NU) de Barcelona, el 1975 nasqué un moviment unitari de dones de Catalunya amb aquest propòsit».<sup>134</sup> Francesc Noguera, presidente de la asociación, convoca a Anna Balletbò y Carme Alcalde para organizar una actividad alternativa en relación al Año Internacional de la Mujer y comienzan a reunirse en el local de la asociación (C/ Fontanella, 14) con la destacada contribución de Ana Maria Vela, que como presidenta, crea el Departament de la Dona de esta asociación, que aportara la cobertura legal y las infraestructuras básicas para impulsar las iniciativas en torno al derecho de la mujer. Los organizadores presentaron una declaración sobre el Año Internacional de la Mujer que circuló desde marzo de ese mismo año. En ella, calificaban el acontecimiento de «acte paternalista, encara que sigui en el seu afany protector, per tant, referma una vegada més el paper passiu i dependent a què es veu sotmesa la dona».<sup>135</sup>

La declaración ofrecía un programa nuevo que establecía cinco demandas específicas para la mujer que eran:

- 1) Canvi total de la legislació que assigna a la dona un paper de dependència a la societat; 2) Replantejament del sistema educatiu que configura la dona com un ser inferior i subordinat; 3) Dret al control de la natalitat; 4) Eliminació de les situacions discriminatòries en el camp laboral; y 5) Creació dels serveis socials comunitaris precisos perquè la dona, fins ara injustament relegada a realitzar les tasques domèstiques, pugui alliberar-se i aconseguir la seva realització

---

<sup>134</sup> *Ibidem*, pág. 90.

<sup>135</sup> *Ibidem*, pág. 92.

personal, social i professional.<sup>136</sup>

Asimismo denunciaba el sexismo generalizado en la sociedad, la manipulación de la imagen femenina para fines políticos y comerciales e incluía peticiones de amnistía general y la abolición de la pena de muerte.

Según Nash, Les Jornades Catalanes de la Dona realizadas los días 27, 28, 29 y 30 mayo de 1976 supuso una explosión de un movimiento feminista unitario y plural en Cataluña. Las jornadas tuvieron una participación de unas 4.000 mujeres en el Paranimf de la Universitat de Barcelona.<sup>137</sup> «Dones de totes les classes socials i condicions, obreres i universitàries, procedent de partit polític en la clandestinitat o no, grans i joves van debatre durant quatre dies de maig de 1976 i van acordar unes conclusions que arribarien a ser un autèntic programa de futures actuacions polítiques».<sup>138</sup>

El éxito de las jornadas devino del gran número de mujeres que participaron en el encuentro y el enorme impacto que esto tuvo en la opinión pública y en el extranjero. Del mismo modo, el movimiento de mujeres tomó conciencia de su propia potencia uniendo los objetivos en común a pesar de las diferentes ideologías para luchar contra la dictadura; siendo los siguientes los temas tratados: Mujer y Trabajo, Mujer y Barrio, Mujer y Familia, Mujer y Educación, Mujer y Medios de Comunicación, La Mujer en la Vida Política,

---

<sup>136</sup> Llinàs, *op. cit.*, pág. 35.

<sup>137</sup> Esta pluralidad política, social y feminista quedó plasmada en la comisión organizadora, llamada Comissió Catalana d'Organització no Governamentals Secretariat de les Jornades. Para consultar los diversos grupos véase *Dones en Transició. De la resistència política a la legitimitat feminista: les dones en la Barcelona de la Transició*, 2007, pág. 100.

<sup>138</sup> Llinàs, *op. cit.*, pág. 40.

Mujer y Legislación, La Mujer Rural y, Mujer y Sexualidad.

Las conclusiones de las jornadas se convirtieron en un programa unitario de actuación, con excepción del UMOCF (Unió Mundial d'Organitzacions Femenines Catòliques). Todo esto forzó la creación y organización de una *Coordinadora Feminista* que conectaba todos los grupos, asociaciones y mujeres interesadas en llevar los objetivos a su fin.

Les conclusions abraçaven un ampli ventall de temes: des del dret al treball i el canvi de lleis que discriminaven les dones, fins a la coeducació i una nova concepció de la sexualitat, basada en el dret al propi cos i la supressió de la Llei de perillositat i rehabilitació social, que perseguia conductes com la prostitució i l'homosexualitat.<sup>139</sup>

La época posterior se caracteriza por el auge del Moviment d'Alliberament de la Dona (MAD), entre mayo de 1976 y finales de 1978. El MAD va a marcar la vida social y política de la mujer en Barcelona, convirtiendo la ciudad en el marco idóneo para las nuevas formas de vida que muchas de ellas deseaban conseguir tanto a nivel personal como a nivel colectivo que habían sido debatidas en Les Jornades Catalanes de la Dona.

Desde mayo de 1976 surgieron nuevos grupos y organizaciones feministas que trasladaron la teoría a la práctica. El vocabulario feminista se incorporó a las actividades diarias de los barrios al aparecer las Vocalies de Dones<sup>140</sup>, que introducían los derechos de la mujer y reconocían sus demandas dentro del

---

<sup>139</sup> *Ibidem*, pág. 44.

<sup>140</sup> Les Vocalies de Dones nacen junto con el movimiento de mujeres en los pueblos y ciudades en los años 60' y 70' y compartían el ideal feminista de conseguir los derechos básicos en un estado democrático para luego alcanzar la igualdad.

movimiento vecinal y en la vida cotidiana. De igual manera se publicaron en Barcelona revistas feministas como *Vindicación Feminista*, *Dones en Lluita*, *Opción Revista de la Mujer Liberada*, *Emancipació* o *Mujeres Libres* que tuvieron mucha resonancia entre las mujeres. En palabras de Nash «en els anys successius de la Transició ja no es podia ignorar la veu i la voluntat de les dones que s'expressava en el MAD, un moviment social i plural clarament present en els escenaris polítics i socials».<sup>141</sup>

A partir de Les Jornades Catalanes de la Dona, el MAD, resolvió llevar a la práctica dos alternativas organizativas: l'Associació Catalana de la Dona<sup>142</sup> y La Coordinadora Feminista<sup>143</sup>, dos entidades rivales. La primera nació en el año 1976, después de las I Jornades Catalanes de la Dona en la ciudad de Barcelona, «amb l'objectiu d'assolir la plena igualtat jurídica i social de la dona, respecte a l'home, el drets al divorci, la planificació familiar i l'avortament, etc.»<sup>144</sup> Y en la

---

<sup>141</sup> Nash, *op. cit.*, pág. 139.

<sup>142</sup> «Des d'una posició de feminisme reformista, pluralista en la ideologia i oberta a la col·laboració política amb els partits, el 1977 formà part de la coalició electoral Esquerra de Catalunya amb ERC, PTE i Estat Català. Proporciona assistència i formació a les seves associades. N'han estat presidentes Anna Mercadé (1976-79) i, des del 1979, Núria Solé i Fournier». *Enciclopèdia.cat* [en línea] [Consulta: 5 de mayo 2009]. Disponible en: <[www.enciclopedia.cat/fitxa\\_v2.jsp?NDCHEC=0005766](http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0005766)>

<sup>143</sup> «La Federación de Organizaciones Feministas del Estado Español (La Coordinadora), es una red de grupos de mujeres que funciona de forma asamblearia y abierta a los distintos grupos feministas, donde intercambiamos experiencias, debates y actividades que sobre los distintos temas realizamos los grupos que participamos en ella. Su origen se remonta a 1978 y se creó para unir y coordinar esfuerzos, difundir las ideas feministas entre las mujeres y al conjunto de la sociedad y conseguir que las reivindicaciones que se planteaban se situaran en primer plano político y social». *Coordinadora feminista. Federación Estatal de Organizaciones Feministas* [en línea] [Consulta: 3 de junio 2009]. Disponible en: <<http://www.feministas.org/?article1>>

<sup>144</sup> *Enciclopèdia.cat* [en línea] [Consulta: 5 de mayo de 2009]. Disponible en: <[www.enciclopedia.cat/fitxa\\_v2.jsp?NDCHEC=0005766](http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0005766)>

segunda su origen se remonta a 1978 «y se creó para unir y coordinar esfuerzos, difundir las ideas feministas entre las mujeres y al conjunto de la sociedad y conseguir que las reivindicaciones que se planteaban se situaran en primer plano político y social».<sup>145</sup>

Con el escenario dispuesto en temas de la mujer, los planes feministas van a marcar la trayectoria reivindicativa del movimiento hasta finales de 1978 con la campaña por la amnistía de los delitos específicos que discriminaban a la mujer: el adulterio, los anticonceptivos y el aborto.

El clamor feminista per l'amnistia de la dona es va a convertir en el símbol de la necessària ruptura amb el passat dictatorial. L'eslògan Amnistia per la Dona encapçalà nombroses manifestacions i actes públics a Barcelona. Amnistia significava l'anul·lació del delictes i la desaparició de la pena imposada. Les campanyes feministes demanaven l'amnistia per als delictes de la dona juntament amb la petició d'amnistia total per als delictes polítics i socials.<sup>146</sup>

Del mismo modo, se realizaron manifestaciones para denunciar la discriminación que sufrían en las prisiones, el divorcio y los derechos conquistados por las mujeres durante la Generalitat de la Segona República.

En su lucha por la libertad democrática, los debates sobre la constitución y la ciudadanía, el movimiento de mujeres tuvo un marcado protagonismo en los años setenta.

---

<sup>145</sup> *Coordinadora feminista. Federació Estatal de Organitzacions Feministes* [en línea] [Consulta: 3 de junio 2009]. Disponible en: <<http://www.feministas.org/?article1>>

<sup>146</sup> Nash, *op. cit.*, pág. 171.

Les primeres eleccions democràtiques, el juny de 1977, obriren el procés constitucional. La restauració de la Generalitat (setembre de 1977), la ratificació en referèndum de la Constitució (desembre de 1978), les segones eleccions generals (març de 1979) i les primeres eleccions democràtiques municipals (abril de 1979), l'aprovació en referèndum de l'Estatut d'Autonomia (octubre de 1979) i les eleccions autonòmiques catalanes (març de 1980), van marcar fites institucionals i de pràctica ciutadana en la consolidació definitiva de la democràcia.<sup>147</sup>

El papel de la mujer catalana en el inicio y fortalecimiento de la democracia, ha sido determinante en el proceso de la consolidación de sus derechos fundamentales como ciudadana de un estado moderno. El feminismo trajo consigo una cambio de mentalidad en la sociedad que supo incorporarlos en mayor o menor medida, pues «la gran revolución del feminismo no ha sido la de incumplir las normas, porque eso lo han venido haciendo las mujeres desde siempre, si no cuestionarlas, dejar constancia explícita de su falta de equidad, de la injusticia que implican».<sup>148</sup>

El movimiento de mujeres en la Barcelona de la Transición sentó las bases para las futuras generaciones que hoy gozan de ciertos privilegios que acercan a la mujer a un estatus de igualdad con el hombre, que no siempre son reflejo de la realidad, sino más bien, de un ideal que se desea alcanzar, pero que aún no logra ser una verdad del todo palpable. La pregunta que nos queda por hacer sería: ¿Se llegará alguna vez a lograrla? Confiamos que sí.

---

<sup>147</sup> *Ibidem*, pág. 195.

<sup>148</sup> Begoña Zabala, *Movimiento de mujeres. Mujeres en movimiento*, vol. II, 2008, pág. 13.

## **I.4 Más allá del reflejo**

La adecuación de las estadísticas a la perspectiva de género que permiten analizar con mayor precisión la situación de mujeres y hombres en las esferas sociales, económicas y políticas, medir las diferencias en el acceso y uso de los recursos, cuantificar los resultados alcanzados en los niveles de renta, empleo y educación, exponer y analizar los cambios producidos en los últimos años en las estructuras familiares y en la tipología de los hogares, así como conocer determinadas características de las condiciones de vida actuales de mujeres y hombres.<sup>149</sup>

Los antecedentes sobre el papel de la mujer en la sociedad española contemporánea nos permiten comprender y establecer los parámetros de búsqueda de nuestra investigación; pues al incluir a la mujer en los acontecimientos de la historia, nos posibilita ver si esa inclusión se ve reflejada o no en la imagen que nos ofrece el personaje femenino teatral. Estas herramientas suponen el esfuerzo de muchas mujeres y hombres, que a través de estudios, textos, testimonios y experiencias, nos proporcionan la información necesaria para entender y comprender el camino que ha tenido que recorrer nuestro género a lo largo de los años para alcanzar la igualdad, y que ésta, se vea reflejada en nuestro diario vivir. Por ello son importantes a la hora de valorar los cambios a los que ha sido expuesta la mujer en la sociedad.

En 1978 la promulgación de la Constitución Española otorga el reconocimiento de la igualdad ante la ley de mujeres y hombres como uno de los principios inspiradores del nuevo ordenamiento jurídico, pero para que las

---

<sup>149</sup> Directrices actuales que guían las políticas del Instituto de la Mujer desde 1997.

mujeres accedan a la igualdad no basta sólo con los cambios legislativos; hay que batir obstáculos para que éstas participen en todos los ámbitos de la vida. Por lo que la creación del Instituto de la Mujer<sup>150</sup> como un organismo autónomo, adscrito, actualmente, al Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, se encarga de batir algunos de los obstáculos. Fue creado por ley el 24 de octubre de 1983 (Ley 16/1983), como organismo autónomo que se reestructuró en mayo de 1997. Su finalidad es por un lado, promover y fomentar las condiciones que posibiliten la igualdad social de ambos sexos y, por otro, la participación de la mujer en la vida pública, cultural, económica y social. Por tanto, «es el organismo del Gobierno central que promueve las políticas de igualdad entre hombres y mujeres».<sup>151</sup> El contar con un organismo gubernamental concede el reconocimiento que se le fue negado por mucho años y que en la actualidad otorga a la mujer un papel preponderante en la construcción de una verdadera realidad social.

La incorporación de las mujeres al mercado laboral puede ser considerado uno de los grandes logros de la igualdad siendo opacado por la discriminación

---

<sup>150</sup> «Creado en octubre de 1983, por el primer Gobierno socialista de la democracia, sus políticas, agrupadas bajo los sucesivos Planes de Igualdad, han estado siempre encaminadas a eliminar las diferencias por razones de sexo y a favorecer que las mujeres no fueran discriminadas en la sociedad. El instituto estuvo adscrito al Ministerio de Cultura hasta 1988, año en el que pasó a formar parte del Ministerio de Asuntos Sociales, y se unió al de Trabajo posteriormente. A partir de 2004 se vinculó a éste, a través de la Secretaría General de Políticas de Igualdad. Desde marzo de 2008 formó parte del Ministerio de Igualdad, creado por el gobierno surgido de las elecciones generales de marzo de ese mismo año. En noviembre de 2010 queda suprimida la Secretaría General de Políticas de Igualdad y el Instituto se adscribe al Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad. A lo largo de su historia se ha destacado por sus iniciativas y actuaciones para apoyar el avance de las mujeres españolas en pro de la igualdad de derechos que sanciona el artículo 14 de la Constitución española». *Instituto de la Mujer* [en línea] [Consulta: 5 de julio 2008]. Disponible en: <[http://www.inmujer.gob.es/ss/Satellite?c=Page&cid=1244208413348&language=cas\\_ES&pa gename=InstitutoMujer%2FPPage%2FIMUJ\\_Generico](http://www.inmujer.gob.es/ss/Satellite?c=Page&cid=1244208413348&language=cas_ES&pa gename=InstitutoMujer%2FPPage%2FIMUJ_Generico)>

<sup>151</sup> *Las mujeres en cifras. 1983-2008*, 2008, pág. 7.

salarial, las profesiones feminizadas, la gran mayoría de contratos a tiempo parcial —incrementada en los últimos doce años—, y el mayor abandono de las mujeres por razón de embarazo —aun existiendo el permiso parental otorgado por la Ley de Igualdad de 2007—, cuidados de los hijos o de personas con dependencias. Del mismo modo, «en el cuarto trimestre del año 2009, el 44,7% del total de parados en la población de 16 y más años eran mujeres. Esta cifra era del 47,3% en el año 2008 y del 54,4% en el cuarto trimestre de 2007»;<sup>152</sup> considerando que el paro femenino, tradicionalmente, siempre ha sido superior al masculino —con una tasa de paro a partir de los 50 años—, cabe destacar que en «el cuarto trimestre del año 2009, del número total de parados de larga duración (llevan doce meses como mínimo buscando empleo) un 47,7% son mujeres. Este porcentaje era del 57,4% en el año 2008 y del 62,9% en el año 2007».<sup>153</sup> Tradicional es también que las mujeres ganen menos que los hombres sobre todo en el sector servicios y que tengan menos opciones a otros empleos por la exagerada masculinización de ciertas profesiones.

Las mejoras sanitarias han permitido un mejor nivel de subsistencia, alargando la esperanza de vida de las mujeres, hecho que se debe, más bien, a que no tienen trabajos de riesgos como los hombres. A pesar de tener una mejor esperanza de vida (84,1% en 2007), ésta es en malas condiciones en las edades avanzadas. La recuperación de la natalidad, debida mayoritariamente a las madres de origen extranjero (6,2% en 2000 y 20,7% en 2008); y los hijos nacidos fuera del matrimonio, que han aumentado progresivamente desde el año 2000 (de un 17,7% a un 30,2% en 2007), han favorecido esta situación. Del mismo modo, en la última década, en todas las edades se ha incrementado la tasa

---

<sup>152</sup> *Mujeres y hombres en España 2010*, cap. 3, «Empleo», 2010, pág. 42.

<sup>153</sup> *Ibidem*, pág. 43.

de interrupción voluntaria del embarazo (IVEs). «La tasa de interrupción voluntaria del embarazo, que mide el número de abortos por 1.000 mujeres entre 15 y 44 años, ha aumentado desde el año 2000 y se sitúa en 11,8 en el año 2008. La edad que presenta una tasa más elevada es el grupo de 20 a 24 años»;<sup>154</sup> y en referencia a muerte por enfermedades infecciosas, el SIDA, presenta una tendencia al alta en mujeres.

El analfabetismo sigue siendo mayoritariamente femenino, llegando a un 70% en 2007, aunque la mayor esperanza de vida escolar la tienen las mujeres y el porcentaje de mujeres que van a la universidad sea mayor, su presencia en el llamado «poder cultural» es minoritaria. Asimismo, «entre 1983 y 2007 el número de mujeres investidas con el título de Doctora Honoris Causa fue y sigue siendo anecdótico, (3,72% dentro de este período). Los premios otorgados por la Administración General del Estado y Reales Academias Españolas son de un 48,7% y 39,8% respectivamente».<sup>155</sup> Siendo los premios otorgados por las instituciones y universidades privadas considerablemente inferiores para las mujeres.

A pesar de haber ganado terreno en el ámbito laboral, político y social, las mujeres constituyen sólo el 36% (2008) en los altos cargos de la Administración del Estado. Un crecimiento importante, ya que en 1995, constituían el 14%, pero sigue siendo una representación minoritaria. La participación femenina en los partidos políticos sigue en crecida y:

De acuerdo con los últimos datos proporcionados por los diferentes

---

<sup>154</sup> *Ibidem*, pág. 14.

<sup>155</sup> *Mujeres y hombres en España 2009*, cap. 2, «Educación», 2009, pág. 27.

partidos políticos que han obtenido al menos cinco escaños en alguna de las legislaturas, la afiliación femenina supone un 34,4% de la afiliación total. Respecto al año anterior, el número de mujeres afiliadas ha crecido más de un 6,6% pasando de una cifra de 462.604 a un total de 475.261 afiliadas según las últimas actualizaciones. El Partido Popular, con un crecimiento del número de mujeres afiliadas del 7,4% en el periodo octubre 2007-diciembre 2008, es el partido en el que se ha producido un mayor incremento de afiliación femenina.<sup>156</sup>

Su participación en los órganos ejecutivos de los principales partidos políticos es inferior a su porcentaje de afiliación 31,70% en 2008. La Paridad sólo se alcanza en el PSOE (51,6%) y en Coalición Canaria (50%). Del mismo modo, tras la primera legislatura de Zapatero (2004-2008), la presencia femenina en el Congreso y en el Senado se ha visto incrementada respecto a la anterior legislatura (ocupando, España, el cuarto lugar dentro de la Unión Europea con un 36,6% en 2009).

Equilibrada es su presencia en las Asambleas Legislativas de las Comunidades Autónomas (un 41,7% en 2009), como consecuencia directa de la Ley sobre Igualdad entre Mujeres y Hombres. Considerando que desde 1983 a 1988 la participación femenina fue nula, 1988, —el Gobierno del PSOE incorpora dos ministras a su gabinete—, puede considerarse el principio de la representación femenina en asuntos de política participativa. En 2004 se forma el primer Gobierno paritario (mismo número de ministras y ministros) y las Alcaldesas se multiplican por 7 en 2007, pero la representación femenina no es la misma en el extranjero, teniendo España, sólo, un 36% de eurodiputadas, superando escasamente la media europea.

---

<sup>156</sup> *Mujeres y hombres en España 2010*, cap. 7, «Poder y toma de decisiones», 2010, pág. 83.

La mujer en el Tribunal Constitucional siguen siendo minoría pese a que se ha duplicado (16,67% en 2008), siendo entre 2004 a 2011 presidenta María Emilia Casas Baamonde, convirtiéndose en la primera mujer en este cargo. La presencia femenina, en 2009, en el Consejo de Estado es del 18,5%; Consejo General del Poder Judicial un 33,3%, Tribunal de Cuentas un 7,1%, Junta Electoral Central un 15,4%; y en el Consejo Económico social un 23%. Las Fuerzas Armadas, por su parte, viven una lenta, pero progresiva incorporación de las mujeres (12,3% en 2009). Finalmente, en puesto directivos o gerencias de empresas, en 2009, llegó a un porcentaje de presencia femenina del 32,2%. El mayor crecimiento se vio en el ámbito de hostelería y comercio, con una paridad en la participación.

En lo social se puede hablar, claramente, de una «feminización de la pobreza» debido al enorme número de mujeres que se encuentran en situación de precariedad como consecuencia —en la mayoría de los casos—, de la violencia de género y, también, porque son mayoría en las llamadas familias monoparentales. En este sentido, otra importante aportación del Instituto de la Mujer, en materia estadística, es la *Macro encuesta sobre violencia de género* que ha permitido constatar esta situación; señalando que el número de mujeres extranjeras empadronadas ha descendido, debido al tráfico de seres humanos (en 2008, el 96,73% son mujeres) y a la prostitución; temas que no suelen considerarse como verdaderos problemas femeninos en el ámbito social patriarcal. Del mismo modo, en 2002, el Instituto de la Mujer y el Ministerio del Interior desarrollan un módulo estadístico sobre *Violencia a manos de la pareja y ex pareja* incluyendo, por primera vez, todas las agresiones que se producían dentro de una amplia tipología de infracciones penales que no eran consideradas en el pasado.

El número de muertes por violencia de género, muestra la cara más extrema del fenómeno (70 muertes en 2008), disminuyendo en las mujeres españolas y con una tendencia al alta en las mujeres de origen extranjero. Finalmente, hay que tener en consideración, que las denuncias interpuestas en las policías autonómicas, la policía local y los juzgados, no son consideradas en la contabilidad de casos y muertes, sí, sólo las interpuestas en las Fuerzas de Seguridad del Estado. En España, 2009, representó el año con menos muertes por esta causa con cincuenta y cinco defunciones; en 2010 se sobrepasó la cuota de 2008 con setenta y una muertes y en 2011, sólo en Cataluña la cifra de este año ha descendido un 4% con respecto a la del año anterior.

En lo jurídico son grandes avances la aportación de la Ley 15/2005 que permite el divorcio sin separación previa; la Ley 13/2005 que permite el matrimonio entre homosexuales, que sigue siendo menor en el caso de las mujeres y que son sólo superiores en algunas Comunidades Autónomas como País Vasco, Cantabria, Castilla-León, Navarra y Baleares. En Cataluña los que ejercen este derecho son más personas de origen extranjero; la Ley 3/2007 sobre la Igualdad Efectiva entre Mujeres y Hombres, que incluye el permiso de paternidad y la paridad en todos los ámbitos; la Ley Orgánica 11/2003 que modificó el Código Penal, al cambiar las faltas por delitos en el tema sobre la violencia de género; la Ley Orgánica 1/2004 sobre la Ley Integral sobre la Violencia de Género; y la creación del Ministerio de Igualdad que fue eliminado por la segunda legislatura de Rodríguez Zapatero debido a la crisis financiera y los recortes del Estado. Al igual que la Ley 2/2010 de Interrupción Voluntaria del Embarazo que el actual Gobierno de Mariano Rajoy plantea reformar para volver al modelo de 1985.<sup>157</sup>

---

<sup>157</sup> «La reforma de la ley del aborto se inspirará en la ‘defensa del derecho a la vida’ según la doctrina del Tribunal Constitucional de 1985, y exigirá el consentimiento paterno en

Aún queda camino por recorrer en España. Se han realizado grandes avances, que a su vez, sólo constituyen pequeños pasos que nos acercan un poco más a la igualdad. Faltará un cambio de mentalidad y un despojamiento de los valores patriarcales —pues sin este cambio, es imposible una consolidación—, debido a que los gobiernos patriarcales, en el ámbito de la política social, siempre sacrifican los logros conseguidos en favor de la política económica de un país, así:

la reforma laboral de mayo de 2010 ha eliminado las pequeñas ventajas que los trabajadores habían conquistado a lo largo de varios siglos de lucha, y con ella las mujeres son las más perdedoras. Las modificaciones previstas para las pensiones situarán en un escalón más pobre a las viudas y jubiladas, ya que es el sector de clase más desfavorecido. Finalmente, han suprimido los Institutos de la Mujer de Castilla La Mancha, Galicia, Murcia y el Observatorio de Violencia de Madrid. Y el día 20 de octubre acabó con el Ministerio de Igualdad y degradaron a Secretaria de Estado a Bibiana Aído. Así paga el gobierno a las mujeres que con tanta fidelidad le han servido. Pero no parece que vaya a cundir ni la rebeldía ni aún la protesta en sus filas.<sup>158</sup>

Como afirmara Beauvoir «la disputa durará mientras los hombres y las mujeres no se reconozcan como semejantes, es decir, mientras se perpetúe la

---

los casos de las menores de edad que quieran interrumpir voluntariamente su embarazo. El ministro de Justicia, Alberto Ruiz Gallardón, así lo ha anunciado hoy sin dar más detalles de su plan. Sus palabras sugieren una revisión a fondo de la Ley de Salud Sexual y Reproductiva de 2010, que establece un sistema de plazos en el cual no se obliga a la embarazada a dar una justificación para el aborto hasta la semana 14 de gestación, y que el PP llevó al Tribunal Constitucional. Este, fuertemente dividido, aún no se ha pronunciado sobre la legislación vigente». Ricardo de Querol. El gobierno reformará la ley del aborto y sugiere un regreso al modelo de 1985. *El País* [en línea]. 25.1.2012 [Consulta: 30 de enero 2012]. Disponible en: <[http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/01/25/actualidad/1327486130\\_332827.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/01/25/actualidad/1327486130_332827.html)>

<sup>158</sup> Lidia Falcón, «Ya han venido por nosotras», *R@mbra revista de sociedad, cultura y opinión* [en línea]. Oct. 2010, n.º 29 [Consulta: 25 de octubre 2010]. Disponible en: <<http://www.revistarambla.com/v1/sociedad/denuncias/370--ya-han-venido-por-nosotras>>

feminidad como tal». <sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, vol. II, 1998, pág. 532.

## Capítulo II

### La mujer y su reflejo social en el teatro

«Permaneció de pie completamente desnudo frente a nosotros,  
y mientras las trompetas pregonan:  
¡La verdad!, ¡la verdad!, ¡la verdad!, a nosotros no nos cabe otra  
elección que confesar que... él era una mujer»  
(Virginia Woolf, *Orlando*)

#### II.1 La mujer en el teatro

Durante mucho tiempo la mujer fue marginada de la creación artística en general y el teatro no fue una excepción. Desde los inicios de la cultura y sociedad patriarcal la mujer fue confinada a un segundo plano, a estar a la sombra de sus pares varones y a convertirse involuntariamente en el objeto de creación y de idealización masculinas. El teatro ha sido y es un reflejo de los cambios sociales, culturales y políticos, por lo que vemos en él nuestra historia contada bajo una mirada masculina: no olvidemos que el teatro griego fue el reflejo de la primera «democracia» sin mujeres. Con la aparición del feminismo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se comenzó a cuestionar la opresión machista sobre la mujer. Este movimiento de concienciación femenina, logró, por medio de arduas batallas,<sup>160</sup> los derechos y las libertades que disfrutamos hoy, aunque en algunos campos aún se necesitan más batallas por vencer. «Aunque las mujeres pueden haber logrado, de vez en cuando, algunas

---

<sup>160</sup> Véase cap. I. Situación y evolución de la mujer.

cosas bastantes agradables y disfrutarlas, todos los grandes logros innovadores han sido, con todo, territorio exclusivo de los grandes maestros de la pluma, el pincel o el teclado».<sup>161</sup>

El género femenino ha sido apartado históricamente de la vida pública. Sólo en los años sesenta del pasado siglo, los movimientos feministas intentaron conseguir que las mujeres encontraran su propia identidad y por tanto su propia expresividad, nacida, —para una parte de la crítica literaria femenina—, como metáfora de la página en blanco (The blank Page), y de la opresión silenciosa que ha mantenido a la mujer en un estado de invisibilidad creativa. Un teatro feminista lo encontramos con Lidia Falcón, el que podríamos considerar de agitprop<sup>162</sup> o teatro de agitación; que llevó a la escena los cambios y la nueva forma de pensamiento que se comenzaba a instaurar en el colectivo femenino, siendo un punto de inflexión en la historia del teatro de mujeres, por su enorme reivindicación política.

Hoy por hoy, en una época que se califica como integral, la pregunta de O'Connor sobre si «¿la voz femenina teatral podrá superar por lo menos las

---

<sup>161</sup> Silvia Bovenschen, «Existe una estética feminista», 1986, pág. 28.

<sup>162</sup> «El teatro de agitprop (procedente del ruso: agitatsiya-propaganda, agitación y propaganda) es una forma de animación teatral cuyo propósito es sensibilizar a un público con respecto a una situación política o social. Surge después de la revolución rusa de 1917 y se desarrolla principalmente en la URSS y en Alemania hasta 1932-1933 (proclamación del realismo socialista por JDANOV y toma del poder de HITLER) [...] El agitprop surge repentinamente, cuando la herencia humanista y 'burguesa' se presenta inutilizable y caduca. De la misma manera desaparece cuando la situación se estabiliza (con el fascismo, el estalinismo, pero también con el liberalismo, capaz de absorber todos los golpes), y cuando el sistema no tolera ni ser cuestionado ni una toma de posición. Por otra parte, desde que el momento en el que el mensaje 'pasa', el agitprop tiende a ser repetitivo. Su esquematismo y maniqueísmo indisponen (o hacen reír) al público, en vez de ayudarlo a 'progresar' ideológicamente». Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, 1998, pág. 441.

geográficas (barreras) para oírse claramente en este ámbito que algunos llaman, sin ironías, nuestra aldea global común?»;<sup>163</sup> cobra más vigencia que nunca, llevándonos a creer, que la respuesta es sí, en cuanto a la internacionalidad<sup>164</sup> lograda por las actuales dramaturgas españolas —como Marta Buchaca, Cristina Clemente, Lluïsa Cunillé, Àngels Aymar, Beth Escudé, Mercè Sarrias, Gemma Rodríguez y Victoria Szpunberg, en nuestro caso particular—, y por la representación que hacen de la mujer en su reconocida calidad como dramaturgas; cuyo camino hacia un reconocimiento teatral fue abierto, en España, por autoras como Ana Diosdado.

El reflejo de la mujer que se presenta en el teatro madrileño y en el teatro catalán, hoy en día, supone, en cierta medida, un avance con respecto al número de autoras, pues si tenemos presente los antecedentes de la mujer en la sociedad española —correspondientes al primer capítulo—, vemos como:

la dictadura interrumpió durante cuarenta años el curso natural de la historia de nuestra cultura. A contracorriente, y junto a un teatro que no cuestionaba la dictadura, surgieron la generación realista y la del ‘nuevo teatro’, que en condiciones de extrema precariedad volverían a

---

<sup>163</sup> Patricia O’Connor, «Dramaturgas españolas y norteamericanas y la superación de la frontera», 1998, pág. 117. Las comillas son de la doctoranda.

<sup>164</sup> «La única española cuyas obras han figurado masivamente en teatros internacionales prestigiosos es María Lejárraga, mejor conocida como María Martínez Sierra, pero las comedias llevan la firma de su marido, Gregorio Martínez Sierra, escritor e importante empresario teatral. Obras escritas por esta feminista (y diputada socialista a las Cortes en los años treinta) han sido traducidas, estrenadas y publicadas en todas partes. Con éxitos en Broadway de *Canción de cuna*, *Sueño de una noche de agosto*, *Madrigal*, *Primavera de otoño* y *El reino de Dios*, su currículum supera el de Benavente y Lorca. En cuanto a la situación de las españolas que ni firman con pseudónimo masculino ni tienen las ventajas de un poderoso marido empresario, después de María Martínez Sierra, la española más establecida y duradera y que estrena siempre a nivel comercial es Ana Diosdado». *Ibidem*, pág. 118. Cuya situación podría compararse a la de la autora catalana Lluïsa Cunillé.

reiniciar la tradición sobre la que han podido apoyarse las generaciones teatrales iniciadas a partir de 1975.<sup>165</sup>

El teatro surgido en tiempos de la democracia continúa siendo un terreno de hombres. Son muchos los dramaturgos —Benet i Jornet y José Sanchis Sinisterra por nombrar sólo dos—, que en estos primeros tiempos contribuyen a forjar una tradición teatral y por consiguiente una representación del personaje femenino desde el punto de vista masculino y que obedece a los cánones impuestos por la dictadura, pero a finales de ésta, a partir de 1975 «The sociopolitical changes of the past twenty years challenge the male domination of the word, and create an environment more receptive to women writing their own story».<sup>166</sup> Cabe considerar —aparte de Maria Aurèlia Capmany, que en 1963 ya había estrenado *Tu i l'hipòcrita* en el Teatre Romea de Barcelona por la Agrupació Dramàtica de Barcelona—, a Carmen Resino<sup>167</sup> como una de las pocas autoras que comenzó su carrera en la década de los cincuenta, pues «los personajes femeninos de Resino son mujeres rebeldes que se oponen al canon de

---

<sup>165</sup> Maria Josep Ragué Arias, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, 1996, pág.17.

<sup>166</sup> «los cambios sociopolíticos de los veinte años pasados desafían la dominación masculina de la palabra y crean un entorno más receptivo a mujeres que escriben su propia historia». Candyce Leonard, «Re-Writing/Re-Presenting. Textual/Sexual Gender Roles In Twentieth-Century Female-Authored Spanish Drama», 1998, pág. 27. La traducción es de la doctoranda.

<sup>167</sup> «Carmen Resino de Ron (Madrid, 1941). Licenciada en Historia por la Universidad Complutense de Madrid. Realizó estudios de Estética Teatral en la Universidad de Ginebra y cursos de Doctorado sobre el Arte de las Vanguardias en la Universidad Complutense de Madrid. Asimismo realizó su tesis doctoral sobre 'El teatro de vanguardia de los años sesenta'. En el año 1997 era catedrática de Historia de Enseñanzas Medias. Fue miembro fundador y presidenta de la Asociación de Dramaturgas Españolas y formó parte de la Junta Directiva de la Asociación de Autores de Teatro. En 1983 fue finalista del Premio Café Gijón de Novela Corta con su obra *Ya no hay sitio*. Participó también en numerosos debates, mesas redondas y congresos nacionales e internacionales sobre teatro. Su obra es objeto de estudio en universidades españolas y extranjeras, preferentemente norteamericanas». Juan A. Hormigón, *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, vol. II, 1997, pág. 1065.

feminidad establecido por la sociedad. Son mujeres fuertes que buscan la justicia y la realización personal, que luchan contra su frustración y su marginación».<sup>168</sup>

La imagen de la mujer cambia notoriamente desde la inserción de autoras en el ámbito de la escritura, debido a que «las autoras de la primera mitad del siglo (XX) hacen concesiones a los gustos masculinos en una página, mientras que en otra se burlan sutilmente de ellos».<sup>169</sup> El teatro fue una conquista tardía para la mujer, muy pocas fueron las dramaturgas en tiempos del franquismo y muchas menos las que lograron estrenar algunas de sus obras. Junto a Carmen Resino, Ana Diosdado,<sup>170</sup> también inició su trayectoria antes de 1975, teniendo vigencia en el periodo posterior. Salvo estas dos dramaturgas el teatro español continuaba inmerso en mostrar un teatro realista que reflejaba a la mujer como modelo patriarcal de idealización impuesto por la dictadura.

---

<sup>168</sup> Ragué Arias, *op. cit.*, pág. 74.

<sup>169</sup> Patricia O'Connor, *Mujeres sobre mujeres. Teatro breve español. One- Act. Spanish plays by women about women*, 1998, pág. 12.

<sup>170</sup> «Ana Diosdado (Ana Isabel Álvarez-Diosdado) (Buenos Aires, 1938). Hija del director y actor Enrique Diosdado, estuvo ligada al teatro desde muy pequeña. Siendo todavía una niña, trabaja en Argentina con la compañía de Margarita Xirgu. De regreso a España en 1950, actúa en la compañía de su padre y de Amalia de la Torre. Comenzó la carrera de Filosofía y Letras que abandonó por la escritura de relatos cortos y artículos de prensa. En 1964 fue finalista del Premio Planeta con la novela, *En cualquier lugar, ni importa cuándo*. En 1970 se reveló como autora dramática con *Olvida los tambores*. Con esta obra obtiene el Premio Maite y el Foro Teatral. En 1986 formó su propia compañía con la que estrenó una de sus obras, *Cuplé*, encargándose ella del personaje principal. Después del éxito conseguido en España con *Los ochentas son nuestros*, en 1988 la estrenó en Argentina, obteniendo el Premio de Teatro Mar del Plata a la mejor obra de la temporada. Su obra *Cristal de Bohemia*, fue estrenada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, en 1994. Ha realizado importantes guiones para televisión entre los que destacamos: *Juan y Manuela*, en 1976; *Anillos de Oro* y *Segunda enseñanza*, en los que interpretó a los personajes protagónicos. Estas dos últimas series le reportaron premios y galardones en el mundo de habla hispana y Estados Unidos. Fue miembro de la Junta Directiva de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) de España. Pertenece Igualmente a la Asociación de Directores de Escena de España».

Hormigón, *op. cit.*, pág. 434.

A la generación posterior a 1975, le corresponderá generar el contraste con el «nuevo teatro» y potenciar una imagen femenina, como personaje, más real y algunas veces, reivindicativo, dependiendo del contexto en el cual se enmarque. El reflejo que se comenzará a representar de la mujer vendrá a ser esa página en blanco (The blank page), en donde la expresividad femenina adquiere un protagonismo absoluto; «es importante que nos reapropriemos los momentos de potencial femenino de las culturas pasadas, sistemáticamente silenciadas en la historia masculina».<sup>171</sup> Esta reapropiación de los elementos que forman la expresividad femenina —ligada al rito—, son los nuevos pilares que sustentan la creación del personaje femenino de la transición y que se consolidan en tiempos de la democracia.

La mujer comienza así un nuevo camino en donde su representación conjuga historia y realidad. El personaje femenino encuentra por fin su correspondencia con su figura olvidada para dar paso a una representación de sí misma, lejos de idealizaciones mundanas y tópicos masculinos caducados. «Lo que ha sido impuesto a las mujeres por unas condiciones sociales opresivas o por prejuicios no debe formar parte de nuestra definición de artes de mujeres ni verse perpetuado».<sup>172</sup>

El nuevo rol que la mujer comienza a desempeñar en tiempos democráticos propicia una nueva forma de concebir y entender el mundo femenino. Sus homólogos teatrales representan esa nueva visión y cambio de valores, que ya Maria Aurèlia Capmany criticaba en 1965, en *Vent de garbí i una mica de por*, al igual que Rosa Victoria Gras en sus obras *La vigília* (1988) y *Dues Medees*

---

<sup>171</sup> Bovenschen, *op. cit.*, pág. 31.

<sup>172</sup> Gisela Ecker, *Estética feminista*, 1986, pág. 11.

(1990). Llegando a nuestra actualidad, representaciones femeninas en que la nueva expresividad rompe la habitualidad en la temática y en la praxis de los actantes, y el uso de metáforas más cercanas a la realidad exponen aún más estos cambios, como en las obras, *El destí de les violetes* (1995) de Beth Escudé, *Emergència* (2006) de Marta Buchaca y, *Nit de ràdio dos punt zero* (2011) de Cristina Clemente.

## II.2 Eclosión de autoras en Madrid y en Barcelona desde 1980

En el periodo de transición, que va desde la muerte del dictador en 1975 hasta la aprobación de una Constitución Democrática en 1978, ya se contaba con autoras cuya trayectoria había comenzado antes de esta etapa; nos referimos a Maria Aurèlia Capmany, Rosa Victoria Gras, Ana Diosdado y Carmen Resino, entre otras. La primera generación de dramaturgas surgirá en los años ochenta<sup>173</sup> y a partir de este momento la participación de las mujeres en el teatro escrito comenzará su ascenso.

Aproximadamente desde 1983 se viene produciendo en España un fenómeno de renacimiento de la dramaturgia femenina; lo llamo así porque, si bien ésta existía, o era escasa o estaba silenciada. Las mujeres cultivaban y exhibían su producción poética y narrativa, pero se mostraban remisas para expresarse y dar a conocer su actividad dramática por diversos motivos relacionados con el dominio ejercido sobre ellas por una sociedad que censuraba su salida al espacio público.<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> Véase *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, de Patricia O'Connor, quien realiza una presentación de las primeras autoras del posfranquismo.

<sup>174</sup> Virtudes Serrano, «El renacer de la dramaturgia femenina en España (1984-1994)», 1998, pág. 9.

Las ventajas de la mujer española de la democracia —obtenidas por los movimientos de mujeres tanto en Madrid como en Barcelona—, permiten su mayor acceso a un medio artístico hasta entonces dominado por el hombre. Es así como:

aún con el riesgo de muchas omisiones, a finales de los ochenta todavía podíamos enumerar a casi todas las autoras que habían estrenado después de 1975. Eran Maria Aurèlia Capmany, Ana Diosdado, María Manuela Reina, en las debidas condiciones de profesionalidad. También con normalidad comercial y profesional, pero con menores medios, habían sido estrenadas Carmen Resino, Paloma Pedrero, Marisa Ares y Yolanda García Serrano. Como otra categoría de autoras que dirigen sus propias obras, podríamos referirnos a Lourdes Ortiz, Armonía Rodríguez, Mercedes León, Sara Molina.<sup>175</sup>

La muerte de Franco (1975) supuso el fin a una etapa represiva de la mujer que llevó a la búsqueda de nuevos horizontes de igualdad, y el teatro no quedó indiferente a este nuevo proceso. Las nuevas dramaturgas se muestran comprometidas con el nuevo cambio, como es el caso de Lidia Falcón y el Premio Lisístrata<sup>176</sup> —premio feminista—, otorgado a escritoras como Rosa Victoria Gras en 1981 por su obra *El crit dins una capsa de coto*; suponían una reivindicación para la mujer en el mundo artístico teatral.

---

<sup>175</sup> Ragué Arias, *op. cit.*, pág. 189.

<sup>176</sup> «Un doble Jurado feminista otorgaba en Sitges el premio Lisístrata al mejor espectáculo y al mejor texto que significasen la presencia de la mujer en la creación teatral y defendiesen los postulados feministas. Como espectáculo se premió el presentado por el Teatro de la Ribera, de Zaragoza, texto y dirección de Pilar Laveaga, y que fue uno de los pocos éxitos unánimes en opinión del público. Como texto, el presentado por Rosa Victoria Gras, *El crit dins una capsa de coto*». Moisés Pérez Coterillo. Un festival que no debe morir. *ABC* [en línea]. 30.10.1981 [Consulta: 24 de agosto 2010]. Disponible en: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1981/10/30/087.html>>

Las dramaturgas del periodo democrático son un grupo que contrasta con sus homólogas anteriores tanto en lenguaje y técnicas teatrales, ya que «restando la maternidad de la ecuación femenina, logran presentar de modo más aceptable las parábolas del poder en las cuales las mujeres desafían al tan arraigado sistema patriarcal».<sup>177</sup> La primera generación de dramaturgas formada por Paloma Pedrero, Concha Romero y Lourdes Ortiz, son autoras que destacan por lo anteriormente mencionado.

Paloma Pedrero<sup>178</sup> es la autora que más estrena y publica con regularidad en este primer periodo. Sus obras *La llamada de Lauren* (1984), *Resguardo personal* (1985), *El color de agosto* (1987), y *Noches de amor efímero* (1989) han visto numerosas puestas en escena en el país y en el extranjero. Concha Romero<sup>179</sup> se dio a conocer con su obra *Un olor a ámbar*, publicada en 1983.

---

<sup>177</sup> O'Connor, *op. cit.*, pág. 13.

<sup>178</sup> «Paloma Pedrero Díaz-Caneja (Madrid, 1957). Es Licenciada en Sociología por la Universidad Complutense. Estudió también Arte dramático —interpretación, dirección y escritura— con diversos profesores: con Zulema Katz, Alberto Wainer, Dominic de Fazio, Jesús Aladrén, Martín Adjemian y John Strasberg estudia, interpretación, voz y dirección escénica; con Fermín Cabal y Jesús Campos, escritura dramática. Posteriormente trabajó profesionalmente como actriz y como directora escénica, y ha realizado cine y televisión. A partir de 1978 estuvo vinculada al teatro independiente, en concreto, formó parte como actriz y como autora de los textos del grupo Cachivache entre 1978 y 1981. Ha trabajado como actriz en diferentes espectáculos y ha dirigido o codirigido también algunos de los textos escritos por ella, como *Resguardo personal*, *Invierno de luna alegre*, *Locas de amar* o *Una estrella* (con Pantomila Vélez). Ha colaborado en diversos periódicos, ha dirigido talleres de escritura dramática desde 1989 y ha pertenecido al Consejo de redacción de la revista *Primer acto*. Su dedicación fundamental ha sido la escritura dramática, terreno en el que cuenta ya con una producción amplia, con varias piezas notables y con un reconocimiento por parte del público y de la crítica. Algunas de sus obras han sido traducidas y estrenadas en países como Estados Unidos, Francia, Brasil, Alemania, Argentina, Cuba, Inglaterra, Portugal, etc. Varios de sus textos han sido premiados; así, *La llamada de Lauren* obtuvo el II Premio de Teatro breve de Valladolid en 1984; *El color de agosto*, un accésit en el I Premio Nacional de Teatro breve de San Javier en 1987, e *Invierno de luna alegre*, El Tirso de Molina en 1987». Juan A. Hormigón, *Autoras en la historia del teatro español (1975-1994)*, vol. III, 2000, pág. 690.

También son de su autoría *Las bodas de una princesa* (1988), *Juego de reinas* (1989), *Así aman los dioses* (1991) y *El tiempo de Dios*. Sus obras ágiles, bien escritas y con el justo ingrediente de comercialidad logran mantenerse largas temporadas con éxito de cartelera. Por último, Lourdes Ortiz<sup>180</sup> más conocida como novelista —pero muy vinculada al mundo teatral—, es autora de un número considerable de obras, en su mayoría basadas en mitos. Así son *Penteo* (1982), *Fedra* (1983), *Yudita* (1986), *Electra/Babel* (1991), obras vindicadoras de todas las libertades y placeres de la sexualidad. Esta primera generación de autoras «demuestran un marcado desencanto con los papeles tradicionales de

---

<sup>179</sup> «Concha Romero (Concepción Romero Pineda) (Sevilla, 1948). Estudió Filosofía y Letras en Sevilla y Salamanca, universidad esta última donde se licenció en Filología Clásica. En Madrid estudia interpretación en la Escuela Oficial de Cinematografía. A raíz de estos estudios colabora con la directora Cecilia Bartolomé en la escritura de varios guiones para cine y televisión: *Vámonos*, *Bárbara*, *La linda Casilda* y *Los Omeyas*. Fue durante varios años profesora de Dramaturgia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. La aparición de su primera obra teatral, *Un olor a ámbar*, fue saludada por la crítica como una auténtica revelación. Esta primera impresión de autora de calidad se ha mantenido a lo largo de los años, pero no ha tenido un reflejo en los escenarios. Sigue siendo una autora más apreciada por los estudiosos que por los productores. Su teatro ha mantenido una línea de teatro histórico, en donde ha conseguido sus mejores logros: *Un olor a ámbar*, *Juego de reinas...* Pero ha tocado además otros temas y otros géneros, en donde ha mostrado su capacidad técnica, pero sin la misma fortuna que el género histórico». *Ibidem*, pág. 829.

<sup>180</sup> «Lourdes Ortiz Sánchez (Madrid, 1943). Licenciada en Historia por la Universidad Complutense de Madrid, fue Catedrática de Historia del Arte en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Desde muy joven participó en empresas culturales de todo tipo, siempre desde una postura crítica, muy a menudo política en el más amplio sentido de la palabra. Ha sido traductora, editora de autores como Larra y Rimbaud, periodista de opinión en diarios como *El Mundo* y *Diario 16* y ensayista de reconocido prestigio. Ha publicado novelas que le han conquistado uno de los primeros puestos dentro de los narradores españoles como: *Luz de memoria* (1976), *Picadura mortal* (1979), *En días como estos* (1981), etc. A esto hay que sumar una larga obra periodística como columnista de opinión. Y una dilatada obra dramática que tiene dos notas en común: la problemática de la mujer, que aparece en la mayor parte de ella y la utilización de los mitos clásicos como referente. Estas notas, sin embargo, no son uniformes ni suponen exclusividad. Algunas obras, como *Penteo*, apenas toca la temática femenina. Además en sus últimas obras tiene a abandonar el referente mítico para crear un mundo más realista, más cotidiano. Su teatro rompe con las formas tradicionales, aunque se integra en una tradición muy del siglo XX, la del teatro de vanguardia (en su expresión más amplia)». *Ibidem*, pág. 636.

género y no dudan en explotar temas nuevos en el teatro español, como por ejemplo, la orientación sexual o los juegos eróticos».<sup>181</sup>

Del mismo modo, a comienzos de los noventa, surge una nueva generación de autoras cuya especificidad de género comienza a perder importancia. Ella son: Encarna de las Heras, Itziar Pascual, Donina Romero, Elvira Lindo, Yolanda Pallín, Beth Escudé, Lucía Sánchez, Liliana Costa, A. Lidell Zoo, Yolanda Arrieta, Arantxa Urretabizkaia y Teresa Vilardell; que han aparecido en el circuito alternativo ganando algunos premios y que:

a diferencia de sus predecesoras, las dramaturgas de la época democrática son universitarias, han realizado estudios formales de teatro y viven en pleno mundanal ruido. El lenguaje coloquial empleado, el tratamiento franco de cuestiones contemporáneas y las múltiples referencias al teatro testimonian su rica formación y su considerable confianza en sí mismas.<sup>182</sup>

La Constitución de 1978 reconoció la igualdad entre hombres y mujeres, por lo que no resulta extraño que las autoras de esta segunda generación contaran con mayores oportunidades para poder realizar su profesión. Del mismo modo, el movimiento de mujeres, y sobre todo, el auge del movimiento feminista hizo esto posible. Lo interesante de esta segunda generación es que se aleja de su especificidad femenina, obteniendo así, una integración a nivel creativo, que la sitúa en un estado casi igualitario con el de la creación masculina; consiguiendo que un teatro escrito por mujeres —cuyo personaje femenino pierde, también, esa especificidad de género—, que logra abolir todo

---

<sup>181</sup> O'Connor, *op. cit.*, pág. 14.

<sup>182</sup> *Ibidem*, pág. 15.

tipo de dualidades aristotélicas.

Reconocer los aportes del teatro feminista, en la consolidación de la creatividad femenina, en el personaje femenino es importante. Por lo que no debemos olvidar el valioso aporte de Lidia Falcón, que representa el contrapunto y la crítica reivindicativa como agente activo en una sociedad patriarcal. Del mismo modo, los estudios feministas sobre una estética femenina ya que, sin ellos, sería imposible comprender y sustentar nuestro análisis en la creación del personaje femenino que nos presentan estas autoras, pues «la combinación de la capacidad artística con la capacidad innovadora ‘femenina’ es todavía un golpe de suerte poco frecuente. Sólo el progreso del feminismo puede lograr que se produzca con mayor frecuencia y que aparezca menos excepcional, en todos los campos».<sup>183</sup>

Esta eclosión de autoras surgida a raíz de los cambios sociales y políticos en España, tienen directa relación con el afán del movimientos de mujeres impulsado en Madrid y en Barcelona, pues no podemos entender el teatro sin tener en cuenta su entorno sociopolítico; ya que con la democratización de la cultura los aportes femeninos al mundo del teatro, logran un punto de encuentro entre mujer, arte y democracia.

Del mismo modo, «sí puede decirse que quienes han comenzado a escribir en periodo de democracia en España han tenido mayores facilidades para darse a conocer»,<sup>184</sup> debido, a que en los noventa —con el afán de olvidar los fantasmas

---

<sup>183</sup> Bovenschen, *op. cit.*, pág. 49.

<sup>184</sup> Maria Josep Ragué Arias, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Catalunya, Valencia y Baleares*, 2000, pág. 19.

del franquismo—, se olvidaron a los autores realistas y a los del llamado «nuevo teatro» —Josep Maria Benet i Jornet, Josep Maria Muñoz Pujol, Alexandre Ballester, Jaume Melendres, Jordi Bergonyó y Jordi Teixidor—, propiciando así, el surgimiento de una nueva joven generación cuyo máximo exponente es Sergi Belbel, encabezando la llamada Generación Bradomín.

Superar el pasado se convirtió en un deseo de olvido en el que se incluyó a los autores que durante el franquismo habían luchado por mantener vivo el teatro. La generación del ‘nuevo teatro’ que había iniciado más recientemente su camino sería la más perjudicada. Hoy como ayer, estos autores pueden seguir siendo considerados como ‘la generación más premiada y menos representada’. Como contrapartida, la discriminación positiva se aplicaría a los jóvenes para estimular la creación de nuevas generaciones, convertidas ya hoy en realidad.<sup>185</sup>

El número de autoras que forman parte de esta nueva joven generación — de mediados de los noventa—, conforman un número reducido pero significativo en cuanto a su producción. Como máxima representante, Lluïsa Cunillé, quien, con una prolífera creación puede ser considerada la autora catalana por excelencia. Al igual que ella, Àngels Aymar, Beth Escudé y Mercè Sarrias forman un grupo con una producción importante, que se mantiene vigente hasta el día de hoy. Todas ellas han sido publicadas, estrenadas y premiadas, conformando ese grupo reducido que gozó de los beneficios de escribir en democracia.

Finalmente, encontramos una tercera generación correspondiente a la década del dos mil. Son jóvenes autoras que no llevan consigo los fantasmas del franquismo y las luchas del movimiento feminista. Una generación no

---

<sup>185</sup> Ragué Arias, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, 1996, pág. 12.

contaminada por ideologías, tabúes y políticas rancias. Las incluidas en nuestra investigación son Marta Buchaca, Cristina Clemente, Eva Hibernia, Carol López, Gemma Rodríguez, Victoria Szpunberg; sin dejar de nombrar a Marilia Samper y Helena Tornero, que forman parte del último Proyecto T6, 2012-2013. Existen muchos más nombres que añadir a esta lista y el hecho de no nombrarlas, no quiere decir que no tengan importancia en el fenómeno de auge que vive la dramaturgia de mujer; sino que, más bien, nos remitimos a los hitos más influyentes en este proceso.

El periodo entre 1975 a 2011, trae consigo cambios en los modelos de participación debido a las leyes —que a nivel cultural—, fomentan la igualdad. Así fue como la Ley de Paridad supuso la incorporación femenina en el Proyecto T6 del Teatro Nacional de Cataluña. Del mismo modo, la muerte de Franco, otorgó voz pública a la mujer en todos los ámbitos, que junto con las reformas legales, le confirieron un papel, si no importante, sí visible en la sociedad. En este sentido, podemos hablar del nacimiento del protagonismo femenino en el teatro, en donde el personaje adquirirá un nuevo enfoque, y por ende, una nueva forma de hacer teatro; pues en el teatro actual:

lo que se llama ‘temática de género’ parece haber dejado de tener sentido, como ocurrió antes con la palabra ‘feminismo’, repudiada hoy por sus connotaciones más peyorativas aunque su esencia continúe siendo absolutamente vigente. Porque, en lo que se refiere a obras protagonizadas por mujeres, que, conservando o no su papel de madres y esposas, tienen una vida y un pensamiento independientes del hombre, aunque algunas son de autoría masculina, estos personajes suelen ser a menudo, protagonistas de obras de autoría femenina. Es decir, de la mujer como ser autónomo siguen ocupándose más las mujeres que los hombres.<sup>186</sup>

## II.3 Participación y representación femeninas

### II.3.1 Asociaciones

Desde el franquismo, la misoginia en el teatro, era latente tanto para la autora como para el personaje femenino. Un ejemplo, es la selección del repertorio que realizaba el Departamento Nacional del Teatro sobre las obras seleccionadas para su representación; donde se mostraba al personaje masculino como reflejo del espíritu social, —sobre todo en las comedias de adulterio—, ya que «esté condenado o no, lo importante es la redención del pecador —no siempre, sin embargo, la pecadora—, de manera que todo quede en la legalidad».<sup>187</sup>

Tomando como principio el marco de la legalidad, la participación femenina ha ido a la par con los cambios políticos que marcan su contexto. El teatro de autora, casi inexistente en los tiempos de la dictadura, encontrará, a partir de 1975, un punto de inflexión que marcará un antes y un después en la relación de la mujer con el proceso creativo teatral. «A Catalunya, al segle XX, es toleraven les dones que es dedicaven a la poesia i a la novel·la, però les pressions socials contra les que van intentar escriure teatre van fer que molt poques dones tinguessin continuïtat com a autores».<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> Ragué Arias, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Catalunya, Valencia y Baleares*, 2000, pág. 92.

<sup>187</sup> Enric Gallén, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, 1985, pág. 24.

El lenguaje es el medio que define nuestra identidad. Por eso, las autoras y sus personajes, además de estar condicionados por las características de género, también lo estaban por la prohibición del uso del catalán; por lo que la vuelta a una creación que naciera de su propia expresividad debía contar, ante todo, con la vuelta a su lengua de origen. En este sentido, Maria Aurèlia Capmany, con la creación de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, dirigida por Ricard Salvat, va ser una autora destacada en esta materia, pues «se ha dicho, y de hecho es posible demostrarlo, que muchos rasgos del arte de las mujeres que se originaron en sus consabidas desventajas fueron invertidos y transformados en instrumentos creativos por ciertas mujeres que, deliberadamente, se instituían en sujeto y objeto de la expresión artística».<sup>189</sup>

Del mismo modo, la creación femenina se vio reflejada en Madrid, cuando a finales de los ochenta, se crea por iniciativa de Patricia O'Connor, la Asociación de Mujeres Dramaturgas<sup>190</sup>, cuyas citas se realizaban en los sótanos de la librería *La Avispa* especializada en teatro. Las jóvenes dramaturgas se reunían, ahí, para hacer lecturas dramatizadas de sus textos abierto a público relacionado con el teatro —y también a hombres—, con los que discutían sobre

---

<sup>188</sup> Maria Josep Ragué Arias, «La Dona com autora i directora en el teatre català», 1994, pág. 55.

<sup>189</sup> Ecker, *op. cit.*, pág. 12.

<sup>190</sup> «En abril de 1987, la ahora desaparecida revista *El Público* da la noticia de que las dramaturgas se asocian (Oliva). Es éste un momento clave en la historia de la reincorporación de la mujer autora al panorama oficial del teatro en España. El grupo que compone la Asociación en un principio es heterogéneo en cuanto a edad y origen de sus participantes; amplio en cuanto a los temas abordados y diverso en cuanto a la estética; pero las reúne un proyecto en común que, según, su primera presidenta, Carmen Resino, es 'reivindicar, sin ningún tipo de tinturas ideológicas o pancartas feministas, la actividad dramática femenina y, a través del teatro, contribuir a mejorar la situación de la mujer, dentro del contexto social cuyo sistema se obstina todavía en cerrarle determinados ámbitos de actuación'». Virtudes Serrano, «El renacer de la dramaturgia femenina en España (1984-1994)», 1998, pág. 10.

ellos. Lamentablemente, la asociación no proliferó debido a «la falta de un criterio común del sentido que debía tener la asociación, temiendo, alguna de ellas ser identificadas con un movimiento feminista, lejano en la temática de sus textos y su intención».<sup>191</sup>

La reivindicación femenina supuso que la labor teatral fuera considerada un medio para conseguir crear una identidad propia. Por lo que el teatro se convierte en una acción frecuente dentro del marco de actividades lúdicas, organizadas por las primeras asociaciones de mujeres, siendo algunas de ellas, comprometidas con el ideal feminista; pues, «el fet teatral es tenia molt en compte com activitat complementària per la difusió i expansió de la idea».<sup>192</sup> Encontramos así la creación de *Ca la dona*<sup>193</sup> (coordinadora de grupos feministas), *El Grup Gram* y *Five Stars* (fundado por la actriz Lola Majoral), *Txiki i Anna* y el *Teatrí de la Dona* (fundado por la actriz y cantante Txiki Berraondo), y *Les Mari bruixes* (surgido del Grup de Dones Joves de Cornellà).

En 1994 el número de asociaciones y actividades teatrales femeninas va en

---

<sup>191</sup> Begoña Estevan e Isabel Alegre, «Teatro hecho por mujeres en Madrid», 1994, pág. 120.

<sup>192</sup> Lourdes Ibarz, «Recorregut pels grups de teatre de dones a Barcelona», 1994, pág. 58.

<sup>193</sup> «Ca la Dona és un espai de trobada i relació entre dones i grups de dones, obert a la participació i a les propostes de les dones que ho desitgin. És un espai físic, però, sobretot, simbòlic, un lloc d'experiències polítiques, de reflexió i producció de pensament [...] Esperem que aquest espai, que resta obert a les dones i que, a la fi, podem compartir, sigui un pol de referència, tant per a les dones del Moviment, com per a les que encara no ens coneixen, però que tenen interessos comuns i volen apropar-s'hi. Que sigui un espai on l'heterogeneïtat serveixi d'enriquiment col·lectiu gràcies al debat i a la reflexió conjunta. Un espai on cada grup pugui organitzar i desenvolupar les seves activitats: on es puguin fer actes culturals, trobades, manifestos [...] un espai que volem que sigui el teu, que sigui el de les dones que ens belluguem per tal de fer frontollar tot allò que ens oprimeix». *Ca la Dona* [en línea] [Consulta: 19 de mayo 2010]. Disponible en: <<http://www.caladona.org/ca-la-dona/>>

aumento, tomando protagonismo dos de ellas: *L'Associació per a la Dona Efectiva* (APDE)<sup>194</sup> y el *Taller de Teatre del Club Dona*. El primero, es un grupo de teatro que funciona dentro del marco de actividades vinculadas a la UNESCO, que tiene una finalidad lúdico-cultural. Está formado por mujeres con una edad mediana que roza los sesenta años y el grupo está formado de ocho a diez mujeres, cuya mayoría, no ha tenido ningún contacto anterior con el teatro. Los temas se adecuan para que todos los personajes en escena sean femeninos debido a que las actrices no desean representar roles masculinos, a excepción, de obras de otros autores, ya que las obras son escritas por la directora del grupo. «Tot i així, la història conté una visió des d'un punt de vista femení, on els sentiments i les vivències de les dones d'una determinada generació són el veritable contingut».<sup>195</sup>

*El Taller del Club Dona* fue una entidad cultural y lúdica coordinada en su comienzo por Maria Lluïsa Oliveda.<sup>196</sup> Compartió objetivos con la APDE con la diferencia sustancial de que la mayoría de sus componentes ya habían tenido alguna experiencia con el teatro amateur; perteneciendo algunas de ellas, al Grup Experimental de Teatre de Dones de Barcelona. El grupo representaba una

---

<sup>194</sup> Actualmente su sede se encuentra en la calle Diputació 306, Barcelona.

<sup>195</sup> Ibarz, *op. cit.*, pág. 62.

<sup>196</sup> «Maria Lluïsa Oliveda (Barcelona 1922). Es actriz, directora escénica y empresaria, autora de numerosas, versiones, dramaturgias y traducciones. Ha sido Presidenta de las Organizaciones No Gubernamentales: Consejo Nacional de Mujeres de España y Vicepresidenta de homólogo europeo, Centre Européen du Conseil International des Femmes. Fue fundadora junto a Miguel Narros, en 1957, de Pequeño Teatro de Barcelona. Desde 1968 a 1971 fue directora artística de los festivales populares de Teatro de l'Hospitalet. De 1973 a 1975 dirigió el Festival de Teatro Griego de Barcelona. Abrió como empresaria un nuevo teatro en el centro de Barcelona, el 'Don Juan', 1972, que funcionó como tal bajo su dirección hasta 1976, en que el local fue transformado en sala cinematográfica, el cine 'Arkadin'. Desde los primeros años ochenta, se dedicó a dirigir grupo de teatro de mujeres de tendencia feminista moderada. En 1985 creó la Asociación Teatre-Dona de la que fue presidenta. En 1986 creó, también, el Grup Teatre Experimental de Dones». Hormigón, *op. cit.*, pág. 625.

obra al año como culminación del curso de teatro y la directora o director era un profesional del ámbito contratado por el Club. No se puede hablar de un grupo con una trayectoria determinada como en la ADPE ya que existe la movilidad entre las actrices.

Del mismo modo, *El Taller Experimental de Dones de Barcelona* —a cargo de Maria Lluïsa Oliveda—, se va a dar a conocer en 1983 dentro del marco del Festival de Teatre de Sitges, cuando va a representar la obra *Les Fades tenen set* de la autora canadiense Denise Boucher con la cual obtienen el premio *Off-festival*. El perfil del grupo enmarca su actividad teatral en transmitir un matiz de denuncia de los hechos que afectan a la mujer en la sociedad, por ello, su estrecha relación con otras asociaciones de carácter socio-cultural como *L'Associació Independent de Dones de Catalunya* y *L'Associació de Dones Separades de Catalunya*, ya que «la problemàtica de la dona i la lluita per la igualtat de condicions sigui un terreny prou conegut per aquestes dones, cansades de recórrer dependències de l'Administració a la recerca de possibilitats per difondre les activitats artístiques promogudes i realitzades per dones».<sup>197</sup>

*El Borinot Negre*<sup>198</sup> —sin nacer de un feminismo organizado—, sigue la

---

<sup>197</sup> Ibarz, *op. cit.*, pág. 65.

<sup>198</sup> El último espectáculo de que se tiene referencia es *Espai obligatori* (1987), anteriores a éste, Ibarz, menciona *Quart tercera y Fibril·lacions*. «La compañía El Borinot Negre estrenará esta noche en la sala KGB de nuestra ciudad su espectáculo 'Espai obligatori', construido en base a tres historias cortas que transcurren en tres espacios: una cabina para seleccionar actores, un ascensor detenido entre dos pisos y un camerino teatral. El montaje cuenta con la interpretación de Montserrat Alcoverro, Teresa Urroz y Dolors Puyaltó y con la dirección de Gabriel Piñuel, quien actualmente colabora con José Sanchis Sinisterra. La base del espectáculo es la conversión de unos espacios cotidianos en lugares opresivos». *La Vanguardia. Cartelera* [en línea]. 22.04.1987 [Consulta: 5 de mayo 2010]. Disponible en: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1987/04/22/pagina-45/32996485/pdf.html>>

misma dinámica de las anteriores. Los integrantes van a coincidir en sus años de estudio y lo que la diferencia de las demás agrupaciones es que su proyección siempre fue profesional, pues:

la coincidència generacional d'aquestes actrius amb les dels altres grups amb vinculacions feministes fa que el seu treball com a autores transmeti un contingut progressista en aquest aspecte i, aprofitant el fet que els membres del grup són tot dones, la seva experimentació expressiva va adreçada a una recerca de fórmules noves per transmetre una visió actual i profunda i, de vegades divertida, de les situacions en què es pot trobar la dona, pel fet de ser-ho, en aquesta societat.<sup>199</sup>

La primera idea de la agrupación fue la creación de montajes realizando, paralelamente, un trabajo sistemático de formación e investigación teatral. De sus integrantes, destacan las actrices Montserrat Alcoverro y Teresa Urroz.

Del mismo modo, es necesario nombrar a grupos como *Metadones* (1993-1998)<sup>200</sup> y *Teatro de las Sorámbulas*. El primero, formado por actrices profesionales bajo la dirección de Magda Puyo, no pretendió ser un grupo estable centrado en una estética y temática feminista ni femenina. Un espectáculo representativo e importante —a nivel de la crítica—, fue su obra *La Bernarda es Calva*, con el cual obtuvieron un merecido reconocimiento, siendo el nombre del grupo, una «definició d'una actitud i d'una estètica. La metadona

---

<sup>199</sup> Ibarz, *op. cit.*, pág. 68.

<sup>200</sup> «Compañía dirigida por Magda Puyo, Txiki Berraondo y Graciela Gil. En 1993 estrenaron un 'collage' escénico, basado en los textos de García Lorca, Alberti y Pera Carda, con el título *La Bernarda es calva*. El placer de la mezcla, los enmascaramientos reveladores, la gestualidad grotesca, la agilidad en las asociaciones y la provocación lúdica practicada por Puyo y Berraondo volverían a aparecer en su producción de 1997, *Medea Mix*». *Archivo Virtual de Artes Escénicas* [en línea].1997 [Consulta: 24 de mayo 2010]. Disponible en: <<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=87&PHPSESSID=azhwlexmmzvpjce>>

és la droga que substitueix l'heroïna per tractar de combatre-la. Però 'metadona' significa també 'més enllà de la dona'». <sup>201</sup> *Teatro de las Sorámbulas* <sup>202</sup> es un grupo formado por actrices no profesionales que no excluye la cooperación de hombres en sus montajes, y que a diferencia de *Metadones*, sí tenía la voluntad de mostrar una estética y temática feminista y femenina. Esta agrupación nacida en Alicante bajo la dirección de Margarita Borja, <sup>203</sup> recibe el reconocimiento del público con su obra *Helénica, poemas para el público* en 1992.

Destaca también la Compañía *T de Teatre*, conformada en sus inicios por cinco actrices egresadas del Institut del Teatre de Barcelona en 1991. Su estreno fue con la obra *Pequeños cuentos misóginos* de Patricia Highsmith. Su producción abarca ocho espectáculos: *Hombres* (1995), *Criatures* (1998), *Jet Lag* (2000, comedia de situaciones para TV3), *¡Esto no es vida!* (2003), *T de*

---

<sup>201</sup> Maria Josep Ragué Arias, «El llenguatge escènic de les dones: Aportacions recents», 1994, pág. 163.

<sup>202</sup> El último espectáculo que se le conoce es *Olimpia o la pasión de existir*, escrita y dirigida por Margarita Borja, siendo una coproducción española-argentina de 2005. «La figura de la Olimpia de Gouges es un personaje de una actualidad extraordinaria. Fue la primera en sistematizar la carta de derechos de las ciudadanas, pero además era una mujer combativa de teatro y fecunda en la escritura de estudios políticos. Pocos recuerdan a esta valerosa mujer que inauguró la lucha que hoy prosigue y supo plantear preguntas pertinentes sobre la crueldad y la justicia social con una lógica que hoy sigue siendo necesaria. Levantar la metáfora de su figura y de su tiempo, con guiños sobre el actual, puede ser una delicada y oportuna apuesta». Alternativa Teatral. *Cartelera* [en línea]. 29.09.2005 [Consulta: 24 de mayo 2010]. Disponible en: <<http://www.alternivateatral.com/obra5316-olimpia-o-la-pasion-de-existir>>

<sup>203</sup> «Alicante 1942. Autora y directora del Teatro de las Sorámbulas, escribe su primera pieza para teatro: *Helénica, poemas para El Público*, a instancias del Teatro de las Sorámbulas y comparte la versión escénica con el director Luis Alvares Auzzani. *Helénica...* se estrena en 1993 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Recorre distintas ciudades españolas y se representa en el Primer Simposio/Festival 'Un escenario propio', celebrado en Cincinnati, Ohio (oct. 1994). El texto se ha publicado por la Editorial ANTHROPOS en coedición con el Instituto de Cultura Juan Albert (marzo, 1996)». *Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos* [en línea]. 1996 [Consulta: 26 de mayo 2010]. Disponible en: <<http://www.mustrateatro.com/home.html#pagina=/autores/a0016.html>>

*Teatre 15* (2006), *Cómo es posible que te quiera tanto* (2007), *Nelly blue* (2009), y *Delicadas* (2010). Han recibido el reconocimiento del público y de la crítica, obteniendo importantes premios como: El Premi Butxaca al Mejor Texto Teatral de la Temporada, por *Criaturas* (1998), que también fue nominada a los Premios Max por Mejor Espectáculo Teatral. Y en 2006, reciben el Premi Butxaca Honorífica a la Trajectòria Professional. Comenzaron en los circuitos alternativos como La Cuina, La Sala Beckett y FERIA de Teatre de Tàrrrega, para terminar exhibiendo sus obras en el Festival Grec, Mercat de les Flors y teatros oficiales de España y Latinoamérica.

En lo anteriormente mencionado, se aprecia cómo desde los inicios de la democracia, son muchas las asociaciones y grupos de mujeres —tanto amateur como profesionales—, que comienzan su trayectoria en el mundo teatral. Aunque algunos grupos existen por un corto periodo, no quiere decir que su aporte sea menor, como es el caso de *Mari bruixes*, *Grup Gram* y *Five Stars*. La mujer de teatro, tanto la autora como la actriz, inicia un nuevo periodo en donde comienza a asumir el protagonismo que le es negado por la sociedad patriarcal; no siendo esto posible sin la asociación de las propias mujeres, pues todo cambio en el sistema social, que tenga que ver con los avances en temas femeninos, siempre cae en la acción de sus propias afectadas.

En la actualidad son cuatro las asociaciones teatrales destacadas de mujeres en España, cuyo objetivo común es incentivar la participación femenina en la creación teatral, facilitando las herramientas para que la integración de la mujer sea del todo un hecho. Nos referimos a: *Projecte Vaca* de Barcelona,<sup>204</sup> *Las*

---

<sup>204</sup> Àngels Aymar, Beth Escudé, Eva Hibernia y Gemma Rodríguez forman parte de esta asociación. Esta última como miembro fundador y presidenta entre 1998 y 2000.

*Marías Guerreras* de Madrid, *Dones en Art* de Valencia, y *Mujer Creadora* de Extremadura.

La *Associació de Creadores Escèniques Projecte Vaca*,<sup>205</sup> se constituyó en Barcelona en 1998 y su objetivo consiste en: «aglutinar a todas aquellas mujeres que intervienen de forma creativa en las artes escénicas, con la voluntad de llevar a cabo un trabajo de investigación y de experimentación en el ámbito de la creación y el de analizar el rol de la mujer en el teatro del futuro».<sup>206</sup> La asociación, mediante el estudio de trabajos hechos por mujeres en el teatro actual y analizando sus metodologías, sus formas y contenidos; estimulan la creatividad, ya que mediante ésta, se revelan temas e imágenes que permiten identificar un vocabulario de resonancia universal común para todas las mujeres, dejando claro también, que esto puede no ocurrir.

---

<sup>205</sup> «En el otoño de 1997 se convocó una reunión en Barcelona a la que asistieron diferentes integrantes del mundo de las artes escénicas. Las participantes tenían en común su condición de mujeres y el hecho de formar parte del actual panorama escénico catalán. En los encuentros que siguieron a la reunión inicial, se manifestaron diferentes inquietudes que remiten a una misma cuestión fundamental. Si bien en las últimas décadas han surgido trabajos de estudio y documentación e iniciativas serias relacionadas con la mujer y la creación artística —institución del *Premi Lisístrata* (Festival de Teatre de Sitges), fundación de la *Associació Teatre-Teatre Dona* (creadora del Premio Casandra), fundación del colectivo *Drac Màgic* (organizador del festival Internacional de Cinema de Dones)—, la participación de la mujer dentro del sector teatral sigue siendo escasa, sobre todo en ámbitos como la dirección, la autoría y la gestión pública [...] Reconocemos la existencia de problemas y objetivos comunes; en todo terreno diversificado y competitivo, es difícil afrontar aisladamente las dificultades. Los esfuerzos personales se dispersan fácilmente y creemos en la fuerza de la acción conjunta y en el estímulo de la reunión y el intercambio. Existe una innegable falta de contacto entre las mujeres que trabajan en el teatro: la falta de conocimiento es pérdida; el contacto y la apertura significan apoyo y nuevas posibilidades. La *Associació de Creadores Escèniques* es un organismo autónomo y abierto a todas aquellas mujeres interesadas que intervengan de manera creativa en las artes escénicas y desarrollen su actividad en Cataluña». Gemma Rodríguez, «Projecte Vaca», 1999, págs. 151-152.

<sup>206</sup> *Asociación Proyecto Vaca de Barcelona* [en línea] [Consulta: 26 de mayo 2010]. Disponible en: <[http://www.projectevaca.com/cat/home\\_proyevaca.htm](http://www.projectevaca.com/cat/home_proyevaca.htm)>

En la actualidad su presidenta es Gemma Juliá, que junto a los otros miembros de la asociación, pretende generar proyectos que contribuyan a la creación escénica contemporánea e independiente, además, de crear vías de comunicación con las instituciones públicas y privadas para que éstas fomenten los soportes necesarios para las actividades del colectivo. Una de las actividades más relevantes que organiza es el *Novembre Vaca*, una muestra que se realiza cada mes noviembre desde 1999. Una actividad impulsada por las socias donde son ocupados diferentes espacios culturales de la ciudad. Del mismo modo, colabora con El Encuentro de Mujeres en las Artes Escénicas de Cádiz y el Festival Magdalena Project<sup>207</sup> fundado en Gales en 1986.

Por su parte, desde su constitución en Madrid de 2001, como asociación cultural sin ánimo de lucro, *Las Marías Guerreras*, se dedican a visibilizar la labor de la mujer en las artes escénicas. Actualmente su presidenta es Carmen Gómez de la Bandera, que junto a numerosas profesionales, realizan actividades en forma de espectáculos, talleres, conferencias, homenajes, artículos de prensa, colaboraciones en festivales y ciclos de actividades multidisciplinares —en colaboración con las otras cuatro asociaciones—, con el objetivo de insertar a la mujer al ámbito del teatro y la cultura.

Apostamos por la creación femenina contemporánea con un discurso plural, dirigiéndonos al público en general, al público profesional y al

---

<sup>207</sup> «El Magdalena Project, fundado en Gales en 1986, es una dinámica intercultural de la red, que proporciona una plataforma para el desempeño laboral de las mujeres, un foro para la discusión crítica, y una fuente de apoyo, inspiración y entrenamiento de alto rendimiento. Funciona como un nexo central para diversas empresas, artistas y académicos cuyo interés común es el compromiso de garantizar la visibilidad de la actividad de las mujeres en el campo de actuación. A través de esta red, los profesionales aislados en todo el mundo han encontrado un adecuado reconocimiento crítico de su trabajo». *Proyecto Magdalena* [en línea] [Consulta: 27 de mayo 2010]. Disponible en: <<http://www.themagdalenaproject.org/es/content/el-proyecto-magdalena>>

académico. realizamos múltiples actividades de gran calidad que hablan de la mujer de hoy, constituyéndonos en la plataforma más importante de Madrid para la creación femenina contemporánea con proyección nacional e internacional, abarcando las diferentes áreas expresivas de la escena.<sup>208</sup>

La *Associació Dones en Art* se constituyó en Valencia en 2005. Su presidenta es Antonia Bueno Mingallón y a diferencia de las dos anteriores —siendo una entidad de corte eminentemente femenino—, da cabida al sexo opuesto en el desarrollo de sus actividades.

Nos planteamos la construcción de un espacio vivo de creación e investigación escénica y social dirigido por mujeres, fomentando la difusión de sus iniciativas y producciones, promoviendo la igualdad de oportunidades en las Artes Escénicas, fomentando la desaparición de prácticas discriminatorias respecto a las mujeres, en coherencia con la legislación europea y los derechos fundamentales recogidos en el tratado constitucional, y trabajando para articular una red de comunicación e intercambio que facilite el conocimiento y comprensión de formas escénicas diversas generadas por mujeres creadoras de realidades ideológicas y sociales diferentes, fomentando así la interculturalidad y la interacción entre las creadoras y la sociedad.<sup>209</sup>

Finalmente, la *Asociación Mujer Creadora*, se constituyó en Extremadura en 2006 como consecuencia de la inquietud de su fundadora Sara García Guisado —bailarina, directora, creadora escénica y empresaria en el sector

---

<sup>208</sup> *Marias Guerreras* [en línea] [Consulta: 27 de mayo 2010]. Disponible en: <[http://mariasguerreras.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=46&Itemid=61](http://mariasguerreras.com/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=61)>

<sup>209</sup> *Dones en Art* [en línea] [Consulta: 27 de mayo 2010]. Disponible en: <[http://donesenart.com/?page\\_id=4](http://donesenart.com/?page_id=4)>

cultural—, por conseguir los apoyos necesarios para la realización, en abril de 2007, del *Primer Encuentro Internacional Mujer Creadora*.

El Encuentro Internacional Mujer Creadora pretende compartir caminos futuros, labrando día a día el presente y por ello, desde hace cuatro años, abre un espacio para que las manifestaciones artísticas, creativas y culturales, ocupen un lugar para su expresión y comunicación. Pero, no sólo apuesta por las artes como un valor a exhibir, sino que pone la atención en arte, cultura y creatividad como posibles herramientas de transformación social, factor de progreso, desarrollo y cohesión social; objetiva estos claves para construir un mundo mejor.<sup>210</sup>

El encuentro se compone de diferentes actividades, algunas de carácter más técnico, otras más lúdico-participativas, con un congreso, muestras audiovisuales, exposiciones artísticas, acciones escénicas y performs, todas ellas con una fuerte sensibilización hacia la temática social.

En los Encuentros Mujer Creadora, participan artistas de diferentes disciplinas, procedentes de diversas partes del mundo que trabajan para hacer oír su voz y las de otras personas o causas que aún, no tienen la oportunidad de ser visibles o escuchadas. También, comparten programación en el encuentro, gestoras y técnicos en producción cultural, así como personas que representan a entidades, de interés económico-social y cultural..., que comparten proyectos y experiencia profesional con las participantes y público asistente en general.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> *Mujer Creadora* [en línea] [Consulta: 27 de mayo 2010]. Disponible en: <<http://www.mujercreadora.es/organizacion.html>>

<sup>211</sup> *Mujer Creadora* [en línea] [Consulta: 27 de mayo 2010]. Disponible en: <<http://www.mujercreadora.es/participantes.html>>

Del mismo modo, no podemos dejar de mencionar, *L'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* (AIET) fundada en 1993, que fue creada y dirigida por Ricard Salvat hasta 2009; que tuvo la voluntad de heredar y desarrollar la tradición del Teatro Experimental de la Universidad de Barcelona. De hecho, es la continuadora del Departamento de Teatro Experimental fundado en 1970 y de su remodelación en el Instituto de Experimentación Teatral en 1980; siendo esta casa de estudios, la primera en impartir cursos de teatro (1956) y la primera en conseguir en el Estado Español una Cátedra de Teatro en 1985. La AIET realizó diversos ciclos como el de *Dones i Teatre* que fomentó las obras escritas y dirigidas por mujeres. «Una de les preocupacions de l'AIET és definir un repertori completament diferent del dels teatres subvencionats i, evidentment, dels comercials. Ens preocupem de donar a conèixer autors que no han entrat als circuits de les programacions d'aquests teatres».<sup>212</sup>

Como podemos observar, las diferentes asociaciones teatrales de mujeres existentes en España son fruto del esfuerzo colectivo de creadoras con ansias de presentar sus proyectos y que éstos sean reconocidos por el ámbito teatral masculino. Gracias a la colaboración de todas estas entidades, se logra un enriquecedor intercambio cultural entre las regiones de España, que a pesar de ser muy diferentes entre sí, presentan los mismos síntomas de agotamiento sobre la necesidad de que a la mujer se le faciliten los accesos al mundo artístico.

---

<sup>212</sup> Ricard Salvat, «Programa de mà del cicle 1999: “Dones i Teatre”», 1999, pág. 473.

### II.3.2 Espectáculos

La creación femenina tiene estrecha relación con su entorno ya que es él quien moldea el mundo en el que se desarrollarán los personajes. Tomamos como base este fundamento de Millett que expone en su *Política sexual* (1970), asentándose sobre la premisa que «el crítico ha de tener en cuenta el amplio contexto cultural en el que se concibe y se desarrolla la obra literaria»,<sup>213</sup> pues en él, vemos el impacto que dicha creación obtiene y la significación que recibe del medio en el que se presenta.

Desde el comienzo de la eclosión de dramaturgas surgida en los ochenta y que sigue en ascenso hasta hoy, encontramos espectáculos escritos y dirigidos por mujeres que han marcado un antes y un después en el fenómeno teatral español, y en los cuales, el personaje femenino comienza a elevar su protagonismo en la escena, partiendo por una reinterpretación del canon masculino, producto de una necesidad que, en sus inicios, se ve reflejada y apoyada por el feminismo —que junto con la ayuda y el reconocimiento de Ricard Salvat—, van a jugar un papel determinante en la incorporación de la mujer en el ámbito teatral. Encontramos así, el Primer Festival de Teatro Feminista de Madrid en 1987. Donde el feminismo representó obras que clamaban por cambios en las desigualdades de la mujer, siendo, su máxima exponente Lidia Falcón.<sup>214</sup> Que con su participación en *Dones i Catalunya*

---

<sup>213</sup> Kate Millett, *Política sexual*, 1995, pág. 28.

<sup>214</sup> «Las únicas representaciones profesionales del teatro feminista, sin embargo, han sido *Dones i Catalunya*, representada en Barcelona en 1983, y las obras incluidas en el Primer Festival de Teatro Feminista en Madrid en 1987. *Dones i Catalunya*, collage de obras en un

(1982), reinició su producción dramática tan censurada en tiempos del franquismo.

Un primer espectáculo es el de la Cía. Metadones con su obra *La Bernarda es calva* (1994).<sup>215</sup> Una creación colectiva que representa los personajes de Federico García Lorca desde una perspectiva muy diferente; reconvirtiendo el tema y acercándolo esencialmente a la mujer, eliminan personajes y trabajan sólo con tres de las hijas de Bernarda: Angustias, Martirio y Adela; a quienes confieren otros nombres: Astenia, Algia y Aurea, relacionados por el simbolismo, pero diferentes en los referentes estéticos. «Els codis són distints, la manera d'expressar-los és una altra, la ironia, el sarcasme, la burla, la descontextualització del gest, la seva distorsió, el grotesc de l'espectacle deforma la realitat per conformar-ne una altra de nova».<sup>216</sup> El espectáculo mezclaba diferentes lenguas y coqueteaba con el grotesco como un error con la realidad. Del mismo modo, aparece un personaje «exterior» y distanciado: Sibila; convirtiendo a Pepe, «el Romano», en el deseo de libertad de las protagonistas.

La Bernarda és calva perquè els cabells són un dels emblemes de la feminitat arquetípica. No hi ha només denúncia, sinó que també hi ha

---

acto [...] exploraron varias manifestaciones de la opresión de las mujeres de Cataluña en siglo veinte. El festival feminista, que duró una semana, ofreció entre sus diversas actividades representaciones de obras de Dacia Maraini (Italia), Jocelyn Carmichael (Francia), y Roberto Athayde (Brasil). La única obra española incluida fue *Tres idiotas españolas* de Lidia Falcón». Patricia O'Connor, *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, 1988, pág. 52.

<sup>215</sup> «Representada en el Teatre Màlic, Festival d'Estiu Grec 94, Fira de Teatre al Carrer de Tàrrrega y gira por España, Francia e Italia». Currículum de Magda Puyo en *Asociación de Directores de Escena de España* [en línea] [Consulta: 29 de mayo 2010]. Disponible en: <[http://www.adeteatro.com/detalle\\_socio.php?id\\_socio=214](http://www.adeteatro.com/detalle_socio.php?id_socio=214)>

<sup>216</sup> Maria Josep Ragué Arias, «El llenguatge escènic de les dones: Aportacions recents», 1994, pág. 166.

proposta, però es llança sense dogmatismes, amb desvergonyida riallada, amb una estètica que no exclou la crueltat, amb un ritme trepidant que conté elements de còmic —no en va, el disseny dels figurins corre a càrrec de la dibuixant de còmic Mariel Barceló— i de l'estètica del videoclip.<sup>217</sup>

El espectáculo de la Cía. Metadones es una representación que dice cosas, pero que no olvida el principio de la fiesta, del entretener. La música, la palabra, la canción, los chistes se unen para llevar a cabo el fenómeno teatral. Sus personajes nos invitan a la reflexión y a la solidaridad. En palabras de Ragué:

En alguna cosa ens recorden les Metadones a quell theatre of the ridiculous dels seixanta americans, de Ludham i Lahr. Però la sensibilitat no és la de l'homosexualitat masculina, sinó la de la dona. El suïcidi impossible es compensa amb La vie en rose que canta la Sibila. No hi ha Pepe el Romano, no hi ha suïcidi. Adela-Aurea fuig del l'estretor dels murs de la família i envia una postal a les seves germanes. Està treballant a la costa de Benidorm, compendi de tòpics de la nostra societat feliç. És la llibertat que trenca el tradicional silenci de la Bernarda Alba.<sup>218</sup>

En los inicios de la democracia cultural nos encontramos con la obra *Helénica, poemas para El Público* (1996)<sup>219</sup> de la Cía. Teatro de las Sorámbulas,

---

<sup>217</sup> *Ibidem*, pág. 166.

<sup>218</sup> *Ibidem*, pág. 167.

<sup>219</sup> «Reproduzco la escena titulada: *Público sobre la arena o el ágora de las mujeres*: por el patio de butacas hacia el escenario, vuelve a entrar el Criado, personaje de *El Público*. Se dirige al Director (que es el Director de la obra, Luis Alvares Auzzani, en este caso) y luego a la Directora, yo misma), lo hace así porque en mi versión de la cita para *Helénica*, desdoblé esa función. El Criado dice: 'Señor, Señora: el público'. Los Directores responden al unísono: '¡que pase!'. Estas son, como es bien conocido, las últimas palabras pronunciadas en la última obra de teatro de García Lorca. 'El público, que pase', me pareció la más sugerente de las invitaciones, ahora que sabemos que no hay un público sino diversos. En *Helénica* podíamos darnos por aludidas, y quienes 'pasan' por todos los accesos entre bambalinas, por

cuya estética difiere de la anteriormente nombrada. El texto incluye también — como en el de Metadones— fragmentos de Lorca, al igual que de José María Parreño, Safo y Corina. El argumento se enmarca en un teatro que evoca la infancia y el universo mitológico que —a diferencia de *La Bernarda es calva*—, no subvierte los textos de Lorca, presentando la identidad femenina, antes de su lucha emancipadora, es decir, en un sentido diacrónico. Esta compañía, como hemos mencionado, no excluye a los hombres de su trabajo, por lo que no pretende ser una compañía exclusivamente feminista.

El text inicial de l'espectacle és de Margarita Borja, però tant la direcció escènica com el vestuari, la música i els elements escènics són creacions masculines. I en el nucli de l'espectacle hi ha la paraula de Borja junt a la plàstica de Giménez de Haro. Las Sorámbulas és un grup de dones de distinta condició, edat i origen, al qual se suma la creativitat de companys i artistes masculins.<sup>220</sup>

Hay en esta obra un trabajo literario, lírico y poético que utiliza símbolos femeninos y recorre mitos griegos de la antigüedad clásica. Hay un homenaje a la mujer, a su historia y una reconstrucción de la genealogía de la mujer y «al cant a Helena, Temis, Venus, Minerva, s'uneix el cant de éssers reals, dones del passat remot com Safo o Corina, també el cant a grans dones del nostre moment, homenatge a la mort de María Zambrano».<sup>221</sup>

---

todos los accesos del patio de butacas y convergen en el escenario, son gentes de distintas edades y presencia mayoritaria femenina. Es uno de los nuevos públicos que tiene sobradas razones para secundar la llamada, porque ha llegado su tiempo histórico de presencia pública, su tiempo de construcción de una identidad genérica en tanto que sujeto social». Margarita Borja, «EL Teatro de las Sorámbulas o la toma del espacio escénico como una acto de belleza que significa poder y lenguaje», 1998, pág. 49.

<sup>220</sup> Ragué Arias, *op. cit.*, pág. 168.

<sup>221</sup> *Ibidem*, pág. 169.

Es importante mencionar el espectáculo *Dones i Catalunya* (1982) — anterior a los dos primeros— como muestra de la nueva dramaturgia femenina surgida en los primeros años de la democracia española y que lleva una marcada presencia feminista. Se estrena en la segunda edición del Encuentro Internacional de Teatro en Grecia, que va tener como lema *La expresión de las mujeres* y donde Ricard Salvat es invitado a participar dirigiendo a la Compañía de Adrià Gual, por lo cual se pone en contacto con diferentes autoras: Lidia Falcón, Carmen Riera, Isabel-Clara Simó, Marta Pessarrodona, Maria Josep Ragué y Marisa Hajar; quienes tratan la historia de Cataluña mediante la óptica femenina. Cada una de ellas hace su aportación y su visión sobre la historia de Cataluña, realzando siempre el papel de la mujer en el desarrollo de la misma.<sup>222</sup>

Así, Lidia Falcón, en su fragmento titulado *Como el siglo* explica la historia de Cataluña desde 1900 hasta 1982, pero sobre todo en torno a la Guerra Civil Española contada por quienes más perdieron en ella: las mujeres. Carme Riera, en su escena, *Senyora, ha vist els meus fills?*, trata de la soledad de la madre en la posguerra española. Isabel-Clara Simó, comenta la huelga de tranvías de Barcelona en 1951 en su escena titulada *Segur que torna*, retratando a dos hermanas que toman caminos diferentes, una, la lucha contra el régimen y la otra, la adaptación. Siguiendo un orden cronológico, en *Tres dies que varen sotraguejar el règim franquista*, Marta Pessarrodona, retrata la resistencia por medio del personaje de una joven estudiante, hija de familia burguesa. Finalmente, Maria Josep Ragué y Marisa Hajar, van a presentar *Carlota, la Solitud i Inés, la Soledat*, que trataba de dos mujeres enfrentadas por la misma

---

<sup>222</sup> «L'obra tenia a més un suport videogràfic amb imatges documentals (a càrrec de Josep Maria Forn) i una ambientació musical a partir de cançons de l'època que les actrius cantaven, a les escenes o intercalades entre l'una i l'altra, amb acompanyament musical en directe a càrrec del grup Pegasus, dirigit per Santi Arisa». Carina Mañas, «L'espectacle Dones i Catalunya», 1994, pág. 143.

cosa en común: la soledad. Una, la asistenta que sufre la tragedia de un aborto, y la otra, una mujer que sufre los traumas del divorcio y la angustia de la maternidad. Ideada y dirigida por Ricard Salvat,<sup>223</sup> el montaje va tener una excelente crítica en Grecia, pero al ser representada en Barcelona va a sufrir un revés:

A Barcelona, l'obra només va poder ser representada al teatre de l'Institut Francès i les crítiques dels diaris van ser negatives. Amb això es demostra una vegada més que tota obra sospitosa de feminisme només aconseguix el rebuig dels crítics, dels cercles dels entesos i de les institucions que, al cap i a la fi, són els que decideixen l'èxit de les obres.<sup>224</sup>

Igualmente, cabe mencionar otro espectáculo, que aunque no tiene que ver directamente con una temática de mujer, sí alude en algún momento de su tercera parte a la situación de los géneros; y si bien, no pertenece al ámbito catalán, no está de más detenernos en él. Nos referimos a la Cía. mixta Teatro para un Instante (Granada), dirigida por Sara Molina. Su espectáculo *Tres disparos, dos leones* (1994),<sup>225</sup> es una meditación sobre la concepción artística,

---

<sup>223</sup> «He de confessar que em va decidir a fer aquest espectacle el fet d'haver assistit el dimarts següent al dia de l'estrena de la Plaça del Diamant, a la primera sessió de la tarda del cinema Alexandra [...] Em vaig adonar que Mercè Rodoreda recuperava totes aquelles dones per a la història, per a la nostra història, per a la història de Catalunya. Va ser aleshores quan vaig decidir d'acceptar la proposta de Nikos Armaos i de cridar totes les dones que al llarg de la meva feina m'havien ajudat a comprendre que és el molt enriquidor que la dona expliqui el món des de l'experiència seva particular, des del segon sexe, com diria la gran pensadora i novel·lista francesa Simone de Beauvoir». Ricard Salvat, «A propòsit del nostre espectacle Dones i Catalunya», 1999, pág. 144.

<sup>224</sup> Mañas, *op. cit.*, pág. 144.

<sup>225</sup> «Es un espectáculo anticonvencional, coproducido por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, profundamente intelectual y distante de las normas al uso. Su autora y directora, Sara Molina, confiesa que lleva diez años apostando por un teatro nuevo, apartado de lo clásico, que ella define como drama contemporáneo. Y añade que 'si el público nos

en donde «la estética de la coreografía y de la danza sí guarda un equilibrio en el que la mujer recibe igual tratamiento plástico y enérgico que el hombre».<sup>226</sup>

### II.3.3 Premios

España y Cataluña han tenido que sufrir una profunda transformación para que el reconocimiento al aporte femenino fuera un hecho tangible. En Madrid en 1994 la Asociación de Directores de Escena (ADE) y el Instituto de la Mujer del Ministerio de Asuntos Sociales, crean el premio *María Teresa León*<sup>227</sup> para autoras dramáticas, destinado «a propiciar y favorecer la escritura de obras literario-dramáticas por parte de mujeres»;<sup>228</sup> sumándose a este premio, en 1996, la colaboración de la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE). El premio tiene carácter internacional, está dotado con 8.200 euros, un accésit de 4.000 euros<sup>229</sup> y su posterior publicación. Del mismo modo, en

---

conoce así defraudaríamos si presentáramos otro tipo de espectáculos'». Julio Martínez. Ulen Spigel, a la conquista de Lope de Vega. *ABC* [en línea]. 21.10.1994 [Consulta: 1 de junio 2010]. Disponible en: <<http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1994/10/21/095.html>>

<sup>226</sup> Ragué Arias, *op. cit.*, pág. 20.

<sup>227</sup> De nuestro grupo de dramaturgas, Beth Escudé es finalista en el primer certamen con *El destí de les violetes* en 1994, Mercè Sarrias gana el accésit con *Àfrica 30* en 1996, Lluïsa Cunillé gana el accésit con *El instante* en 1997, Carol López gana con *Susie* en 1998, en ese mismo año Victoria Szpunberg obtiene el accésit con *Entre aquí y allá (lo que dura un paseo)*, Gemma Rodríguez gana con *Estamos quedando fatal* en 2003 y, Àngels Aymar recibe la mención honorífica del jurado por *Sonrisa inacabada* el mismo año.

<sup>228</sup> *Asociación de Directores de Escena de España* [en línea] [Consulta: 1 de junio 2010]. Disponible en: <[www.adeteatro.com/premios/mtere/prmtere.htm](http://www.adeteatro.com/premios/mtere/prmtere.htm)>

<sup>229</sup> Estas dotaciones varían según el año, pero son aproximadas al monto que mencionamos.

Barcelona, en 1984, la Associació Teatre-Dona, fundada por Maria Lluïsa Oliveda y Araceli Bruch, otorgaba el premio *Cassandra*<sup>230</sup> para autoras dramáticas. Siendo Cataluña, la primera comunidad autónoma que instauró un premio feminista que —por un corto periodo—, va a demostrar una situación teatral más abierta que en el resto de España. Hablamos del Premio *Lisístrata*<sup>231</sup> creado en 1980 en el Festival Internacional de Teatre de Sitges, que era dirigido, en ese entonces, por Ricard Salvat desde 1977.

La creación de este premio otorgó una nueva dimensión al certamen. «L'objectiu principal del premi Lisístrata per a textos, atorgat aquest any per primera vegada (1981), és contribuir a l'accés de la dona al teatre com autora, i també a la inclusió dels motius feministes en les obres de teatre».<sup>232</sup> Volvemos a reiterar el aporte de Ricard Salvat al teatro escrito por mujeres y al teatro feminista, pues, cuando deja la dirección del certamen, en 1986, se inicia otra etapa que va hacia otros caminos. Así encontramos sólo dos premios destinados y específicos para las mujeres: el Premio *Cassandra*, que ya no se otorga, y el

---

<sup>230</sup> De nuestro grupo de dramaturgas, Rosa Victoria Gras gana en 1988 con *La vigília* y Àngels Aymar gana en 1995 con *La furgoneta*.

<sup>231</sup> «L'any 1979, al XII Festival Internacional de Teatre de Sitges, a la vegada que vam poder veure dos espectacles feministes excel·lents del grup italià Isabella Morra, i un muntatge sobre textos de Mercè Rodoreda dirigit per Araceli Bruch, el Partit Feminista, en el seminari del Festival Política Cultural dels Partits Polítics, proposava la creació d'un premi dedicat a la millor aportació feminista del festival. En els següents Festivals vam poder veure —com participants del Premi Lisístrata— els magnífics espectacles *Maria Stoarda*, de Dàcia Marini, *Desencuentros*, dirigit per Pilar Laveaga, *Medea*, de Maricla Boggio, *Moman*, de Louissette Dassault, *In the pink*, de The Raving Beauties. A la vegada hem vist com algunes dones que dirigien teatre s'han ocupat en els seus espectacles del tema de la dona, com altres dones han començat a dirigir (Xènia Casanovas, Iva Vigatà, Carme Portaceli), com s'han creat grups de teatre de dones (DON-NA, Grup de Teatre de l'Institut d'Experimentació Teatral de la Universitat) i com poc a poc la dona comença a introduir-se en el teatre». Maria Josep Ragué Arias, «Dona i Teatre», 1999, pág. 151.

<sup>232</sup> Itziar Araluce, «El feminisme i el teatre de la dona en el Festival de Teatre de Sitges (1967-1991)», 1994, pág. 131.

Premio *María Teresa León* que continua vigente.

Del mismo modo, dos premios en que la presencia femenina es destacada, son: el premio *Calderón de la Barca* y el premio *Marqués de Bradomín*, otorgados desde 1984 y 1985 respectivamente. El premio *Calderón de Barca* se otorga a los autores noveles y es convocado por el Ministerio de Cultura a través del Instituto de Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y tiene como objetivo reconocer y promocionar la labor de los jóvenes autores de la literatura dramática. Durante los veinte y ocho años de vida que lleva el premio, se ha otorgado a ocho autoras: María Manuela Reina Galán, *La libertad esclava* (1984), Elena Cánovas Vacas, *Mal Bajío* (1989), Lluïsa Cunillé, *Rodeo* (1991), María Yolanda Pallín Herrero, *Los motivos de Anselmo Fuentes* (1996), Inmaculada Alvear Valero de Bernabé, *El sonido de tu boca* (2004), Blanca Domènech Casares, *Vagamundos* (2009), Zo Brinviyer (María Burgos), *El deseo de ser infierno* (2010), y Mar Gómez Glez, *Cifras* (2011).

Por su parte, el premio *Marqués de Bradomín*, se otorga a autores menores de treinta años y es el galardón más importante para jóvenes dramaturgos. Fue creado por iniciativa de Jesús Cracio, director técnico del Área Teatral del Instituto de la Juventud del Ministerio de Asuntos Sociales del Gobierno de España —hoy llamado, Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad—, entidad que lo convoca, cada año, en homenaje al extravagante y fantástico Ramón María del Valle Inclán.

Fue otorgado por primera vez en 1985 y está destinado a autores nacidos o residentes en España menores de treinta años cuyos textos hayan sido escritos en cualquiera de las lenguas del territorio español. Su objetivo —en palabras del fundador— es “descubrir y potenciar nuevos valores en el complejo mundo de los dramaturgos”, así como

“premiar a los recientes creadores que apuestan por la búsqueda de nuevos lenguajes teatrales”.<sup>233</sup>

Desde 1985 las autoras que han sido galardonadas con este premio, en la categoría de Accésit son trece, mientras que sólo dos lo han ganado: en 2000, Gracia María Morales (España) con *Quince peldaños* y en 2001, Pilar Campos (España) con *La herida en el costado*. Las autoras que han obtenido el accésit son: Daniela Fejerman (Argentina) con *Ejercicios de olvido* (1985), Margarita Sánchez (España) con *Búscame en Honolulu* (1989), Carmen Delgado Salas (España) con *Sueña Lucifer* (1990), Yolanda Pallín Herrero (España) con *La mirada* (1995), Eva Hibernia (España) con *El arponero herido por el tiempo* (1997), Itziar Pascual (España) con *Las voces de Penélope* (1997), Dámaris Mato (España) con *Cuaderno de Bitácora* (2000), Marilia Samper (Brasil) con *405* (2001) y *Menú del día* (2002), Denise Duncan Villalobos (Costa Rica) con *Negra* (2005), María Rosa Molero Cumplido (España) con *Atalaya*, Marta Buchaca (España) con *Plastilina de Miss Sunshine* (2007), y María Velasco González (España) con *Perros en danza* (2010).

Otro galardón que contribuye al enriquecimiento de la cultura es el *Premio de Teatro de la Sociedad General de Autores y Editores* (SGAE); que convoca premios en la categoría general como en la infantil y juvenil. Los galardones están dotados con un premio en metálico, un trofeo y la publicación de la obra ganadora en la Colección Teatro-Autor (Fundación Autor). Dos autoras han ganado el premio: Irma Correa con *Friday* (2010) y Gracia María Morales Ortiz con *Nn 12* (2008). Y seis han ganado el Accésit, ellas son: Roma Mahieu, *El dragón de fuego* (1991), Raquel Pérez, *El último verano* (2000), (texto en

---

<sup>233</sup> Wikipedia Enciclopedia Libre [en línea] [Consulta: 1 de junio 2010]. Disponible en: <[http://es.wikipedia.org/wiki/Premio\\_Marqu%C3%A9s\\_de\\_Bradom%C3%ADn](http://es.wikipedia.org/wiki/Premio_Marqu%C3%A9s_de_Bradom%C3%ADn)>

colaboración con Cote Soler), Liliana Pérez, *Para los recuerdos* (2003), Paloma Pedrero, *Magia Café* (2004), Eva Hibernia, *Fuso negro* (2005), y Lluïsa Cunillé, *Barcelona mapa de sombras* (2006). En la categoría infantil han sido galardonadas cinco autoras: Carmen Fernández Villalba, *Dora, la hija del sol* (2003), Tina Rodríguez Olivares, *Au revoir, Marie* (2004), Helena Tornero Brugués, *Sumergirse en el agua* (2007), Magdalena Labarga, *Lejos* (2009), y Gracia Morales, *De aventuras* (2011).

Los Premios Max de las Artes Escénicas nacieron en 1998 de la mano de la Sociedad General de Autores y Editores. Su principal característica es la de itinerar por el Estado Español, convirtiendo la ciudad de la presentación de los premios en la capital anual de las artes escénicas. Desde su primera edición dos autoras han sido galardonadas, ellas son: Lluïsa Cunillé en la categoría de mejor texto teatral en castellano con su obra *Barcelona mapa de sombras* (2007), y Carol López en la categoría de mejor texto teatral en catalán o valenciano con su obra *Germanes* (2009). En la categoría de mejor autoría en castellano encontramos como finalistas a: Yolanda Pallín (con José Ramón Fernández y Javier García Yagüe), *Las manos* (2000), y Laila Ripoll *Atra bilis (cuando estemos tranquilas...)* (2003). En la categoría de mejor autoría en catalán o valenciano encontramos como finalistas a: Lluïsa Cunillé, *Et dirè sempre la veritat* (2005), *Après moi, le déluge* (2009), *El bordell* (2010) y *Dictadura, Trancisió, Democràcia* (2011), coescrita con Roger Bernat, Jordi Casanovas, Nao Albet y Manuel Borràs; y Marta Buchaca con su obra *Plastilina* (2010).

Asimismo, el *Premio Nacional de Teatro*, que otorga anualmente el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte desde los años cincuenta, y que en la actualidad, es concedido por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música; está destinado a reconocer y recompensar la labor de toda una

trayectoria o vida profesional y a destacar nuevas aportaciones al campo del teatro. El premio está dotado de 30.000 euros y son concedidos dos premios anuales en el ámbito del teatro desde 1978. No han sido galardonadas dramaturgas en este premio, pero sí, nueve mujeres en la categoría de actriz, ellas son: Carmen Carbonell (1980), Anna Lizaran (1984), Nuria Espert Romero (1985), Ana Marzoa (1987), Berta Raiza Gómez (1992), Maria Amparo Rivelles Ladrón de Guevara (1996), Natividad Macho Álvarez (1997), María Jesús Valdés Díaz (1999), y María Victoria Peña Carulla (2009).<sup>234</sup>

Aparecen, también, premios para incentivar la escritura teatral tanto en Barcelona como en Madrid. Así encontramos el premio *Ignasi Iglesias*,<sup>235</sup> para textos originales e inéditos, creado en 1976 por el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, y que actualmente, no se otorga. Lluïsa Cunillé lo gana con *Berna* en 1991 y Àngels Aymar es finalista con *La podrida* en 1994.

En Madrid, el premio *Lope de Vega*, es un galardón que otorga cada año el Ayuntamiento de Madrid, al autor de una obra de teatro, con el objetivo de elegir el mejor texto dramático escrito en verso. Con el tiempo este galardón pasó a llamarse el *Premio Lope de Vega de Teatro*, que en la actualidad, es una de las veintidós categorías que componen los *Premios Villa de Madrid*. El galardón ha venido cumpliendo un papel muy relevante en el patrimonio teatral español.

---

<sup>234</sup> *Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música* [en línea] [Consulta: 1 de junio 2010]. Disponible en: <<http://www.mcu.es/artesEscenicas/CE/Premios/TeatroPremiados.html>>

<sup>235</sup> «Per tal de cobrir un buit en la programació editorial de l'Institut i per suplir la inexistència d'una col·lecció de traduccions de textos teatrals contemporanis, el 1983 és represa la 'Biblioteca Teatral', estroncada al any 1983. Una part important dels esforços pressupostaris són dedicats a aquesta col·lecció, atesa la gran manca i demanda d'aquesta mena de edicions. S'hi publiquen 52 títols, que inclouen els textos guanyadors del Premi Iglesias (Sans, Sirera, Begueria, Abellán, Capellà, Teixidor, Gibert, Belbel)». Guillem-Jordi Graells, *L'Institut del Teatre 1913-1988. Història gràfica*, 1990, pág. 227.

El “Lope de Vega” de teatro fue el primer premio que convocó el Ayuntamiento de Madrid en 1932. Entre 1935 y 1947 dicho premio no fue convocado por cuestiones inherentes a la Guerra Civil y a los primeros años de la posguerra. A comienzos de la década del 70 del pasado siglo fueron incorporándose nuevas modalidades y pasaron todas a denominarse Premios Villa de Madrid.<sup>236</sup>

En 2006, la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) y la Concejalía de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, comienza una serie con las ochenta y ocho obras premiadas hasta la fecha, así como una biografía sobre los autores. Cabe destacar que en sus ochenta años de existencia, sólo una mujer ha sido premiada: Tania Cárdenas Paulsen con su obra *Cuarto frío* en 1998.

Los premios otorgados por la prensa y crítica especializada en teatro, y cuyos galardones han ganado prestigio a través de los años, en Cataluña, son: *El Premi de la Crítica de Barcelona*, otorgado por la prensa de la ciudad. Donde encontramos a Lluïsa Cunillé, galardonada por sus obras: *Libración* (1994), *Passatge Gutenberg* (2000), *El dúo de la africana* (mejor musical 2007), y *Après moi, le deluge* (2008). Este mismo año, Carol López, es galardonada por la mejor dirección de su obra *Germanes*. El *Premi Recull de Blanes*, de la revista de Gerona, que se fundó en 1920 y que corresponde a la tercera más antigua de Cataluña; premia las modalidades de narrativa, teatro, poesía, retrato literario y periodismo con premios en metálico. Sólo dos mujeres han sido galardonadas en la categoría de teatro (premio Josep Ametller): Maria Josep Ragué Arias, *Ritual para Medea* (1989) y Rosa Victoria Gras, *La nit de les dues llunes* (1990). El *Premi de la Crítica Serra d'Or*, instaurado en 1967 por la *Revista Serra d'Or* de la Abadía de Montserrat; que incluye las modalidades de novela, cuento, poesía,

---

<sup>236</sup> *Premios Villa de Madrid* [en línea] [Consulta: 1 de junio 2010]. Disponible en: <<http://premiosvillademadrid.esmadrid.com/index.php/historico>>

traducción, literatura juvenil, crítica literaria y teatro. Éste último:

es tracta d'una distinció sense dotació econòmica, però que ha assolit un gran prestigi i renom en l'àmbit cultural català, i que premia, en les seves diferents categories, una obra publicada l'any anterior. Per tant, no es tracta d'un premi a persones o obres que s'hi hagin de presentar com a candidates, sinó que el jurat distingeix les obres que, dins l'àmbit cultural català, considera que en són mereixedores.<sup>237</sup>

En la categoría de teatro han sido galardonadas las siguientes dramaturgas: Maria Aurèlia Capmany por *L'ombra de l'escorpí* (1972), Nathalie Sarraute (Francesa) por *Per un sí o per un no* (1987), y Gemma Rodríguez por *L'ham* (2008).

Encontramos en las Islas Baleares, el premio *Born de Teatre*, que nace en 1970, con la voluntad de promover y estimular la creación literaria, en un sentido amplio, en una primera instancia, pero que al año siguiente, se va a corregir y se va a enfocar sólo a textos teatrales.

És possible que, com va dir el portaveu del jurat del 1971, fos una heroïcitat la creació d'aquest premi contra vent i oratge. Avui, aquella "rara rosa blanca" del vers d'Espriu, aquella llavor de generositat i compromís amb la Cultura, ha esdevingut a Ciutadella de Menorca el centre de la festa del teatre que celebrem la primavera d'hivern de cada any, fita d'atenció obligada de la dramaturgia dels Països Catalans i de tot l'Estat espanyol.<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> *Viquipèdia L'enciclopèdia lliure* [en línea] [Consulta: 1 de junio 2010]. Disponible en: <[http://ca.wikipedia.org/wiki/Premi\\_Cr%C3%ADtica\\_Serra\\_d%E2%80%99Or](http://ca.wikipedia.org/wiki/Premi_Cr%C3%ADtica_Serra_d%E2%80%99Or)>

<sup>238</sup> *Premi Born de Teatre* [en línea] [Consulta: 1 de junio 2010]. Disponible en: <<http://premiborn.wordpress.com/acerca-de/>>

Es el galardón con la dotación económica más alta de España, que asciende a 18.500 euros, además de la edición del texto ganador en las cuatro lenguas oficiales de España. Desde su creación sólo dos autoras han ganado este premio: María Dolors Cortey con *Dora i la Nit* (1970) —en su primera edición—, y Lluïsa Cunillé con *L'aniversari* (1999) y *El temps* (2010). Convirtiéndose en el cuarto participante que repite este galardón en las treinta seis ediciones que organiza el Cercle Artístic de Ciutadella.

Sin la participación del público, el fenómeno teatral no sería posible, es por ello que el reconocimiento de éste tiene un valor añadido. Así encontramos en Barcelona el *Butxaca Premis de Teatre de Catalunya*, que pueden considerarse, actualmente, como los premios de referencia del mundo del teatro en Cataluña. «Aquests guardons van néixer a Premià de Mar l'any 1995 amb l'objectiu de crear uns premis escollits exclusivament pels espectadors».<sup>239</sup> Y desde sus inicios sólo han sido galardonadas dos autoras: Bibiana Puig de Fàbregas con *European House* —coescrita con Sebastià Brossa— (2007, Edición XIII), y Carol López con *Germanes* (2008, Edición XIV).

Dentro de este último tiempo han surgido nuevos galardones que premian la autoría. En Madrid, la creación del *Premio Internacional de Teatro para Autores Noveles Agustín González*, instaurado en 2008, por Luis Lorente, es prueba de ello. «Este autor y productor teatral, amigo de Agustín González, ideó el premio para que la memoria de este excelente actor permaneciera en el recuerdo de todos. El galardón se concede a los autores noveles y el jurado de honor está compuesto por acreditadas personalidades del mundo del

---

<sup>239</sup> *Premis de Teatre de Catalunya* [en línea] [Consulta: 1 de junio 2010]. Disponible en: <<http://www.premisbutaca.cat/>>

espectáculo».<sup>240</sup> En su primera edición, que se falló en marzo de 2009, destaca la presencia femenina. La obra ganadora fue *Tiza*, escrita a dos voces por las guionistas Susana Prieto Rodríguez y Lea Vélez Martín. Las obras finalistas fueron: *El último poema de Zaratustra* de María Jesús Franco Durán, *Un juego divertido* de Andrés Cirac, y, *Detrás de la puerta* de Elena Domínguez Sánchez. Asimismo, en su tercera edición de 2011, la ganadora fue Amparo Climent con su obra *El último destello*.

Del mismo modo, la creación del premio *María Léjarraga* por la Dirección General de Igualdad de Oportunidades del Ayuntamiento de Madrid, en 2006, abre una nueva puerta al reconocimiento de la igualdad de las mujeres, pero desde el contenido, más que a la participación de autoras, pues el galardón hace una invitación tanto autoras como autores y:

tiene por finalidad premiar textos de teatro cuyo tema o argumento sea el reconocimiento de las mujeres en el mantenimiento y desarrollo de una sociedad, civil, democrática y justa. Su objetivo: Resaltar el trabajo creativo de autoras/es teatrales que desarrollen en sus obras el principio de igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres, así como otros temas de interés entre los que destaca la prevención de la violencia de género; asimismo, las obras han de reflejar la contribución de las mujeres en la creación de una sociedad civil democrática, justa e igualitaria.<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> *Premio Agustín González* [en línea] [Consulta: 1 de junio 2010]. Disponible en: <<http://www.premiodeteatroagustingonzalez.com/Presentacion2.htm>>

<sup>241</sup> *Premio María Lejarraga* [en línea] [Consulta: 5 de junio 2010]. Disponible en: <<http://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Ayuntamiento/Boletin-Oficial-del-Ayuntamiento/UltimoBoletin/1241-Convocatoria-Premio-Teatro-MariaLejarraga?vgnextfmt=default&vgnextoid=bd70e9c344e92110VgnVCM1000000b205a0aRCRD&vgnnextchannel=8d4eb351fd18d010VgnVCM1000009b25680aRCRD>>

En Cataluña, por su parte, el ayuntamiento de Barcelona, convoca cada año *Els Premis Ciutat de Barcelona*, con el objetivo premiar la creación, la investigación y las producciones de calidad realizada por artistas, colectivos o instituciones que lo promuevan. «Les obres guardonades han de contribuir al desenvolupament del fet cultural i han d'estar integrades en el teixit ciutadà en el que participen els creadors, les associacions, les institucions i les indústries culturals».<sup>242</sup> Desde su primera edición, en 2001, han sido galardonadas con esta distinción: Lluïsa Cunillé con *Barcelona mapa d'ombres* (2004), la actriz Anna Lizaran por *Un matrimoni de Boston* (David Mamet-2005), y a la actriz Vicky Peña por *Homeboy/Kabul* y *Après moi, le déluge* (texto de Lluïsa Cunillé) (2008).

Otros premios importantes son: el premio *Josep Maria de Sagarra*, como representación de la generación de dramaturgos surgidos en la década del sesenta y setenta, en el cual, sólo destacan autores como Benet i Jornet, Puyol, Ballester, etc., asimismo, el premio *Salvador Espriu*. No dejamos de mencionar, también, el premio *Mayte*, creado en 1960 en el ámbito de la tauromaquia, que desde 1969 se amplía al ámbito de las Artes Escénicas; siendo galardonadas más actrices que dramaturgas, en éstas última destacan: Ana Diosdado *Olvida los tambores* (1972) —obra con la que gana también el premio *Foro Teatral*—, Angélica Liddell, finalista, con *El tríptico de la aflicción* (2004), y, Lluïsa Cunillé, finalista también, con *Barcelona mapa d'ombres* (2007).

Destacamos, también, el premio *Lletra d'Or* que es «una distinció privada que, des del 1956, premia cada any el millor llibre publicat en llengua catalana

---

<sup>242</sup> *Premis Ciutat de Barcelona* [en línea] [Consulta 5 de junio 2010]. Disponible en: <<http://www.bcn.cat/cultura/premisciutatbcn/2011/index.shtml>>

durant l'any anterior. Aquest premi va néixer per decisió d'un grup de nou amics lletraferits, els quals es van constituir en jurat i van establir les bases de concessió del guardó». <sup>243</sup> Siendo los miembros del jurado inicial: Enric Badosa, Maria Aurèlia Capmany, Josep M. Castellet, Antoni Comas, Fèlix Cucurull, Gonçal Lloveras, Joan Teixidor, Federic-Pau Verrié y Antoni Vilanova. Desde su creación, han sido galardonadas ocho escritoras, dos dramaturgas entre ellas: Mercè Rodoreda con *Mirall trencat* (1976), y Lluïsa Cunillé con *Après moi, le déluge* (2008).

El premio *Ciutat d'Alcoi*, es otro galardón destacado que promociona el teatro escrito en lengua catalana:

El prestigi i l'alt grau de consolidació d'aquest certamen, que es desplega amb continuïtat des de 1971 —una trajectòria força remarcable— l'han convertit en punt de referència entre tots aquells que es convoquen en llengua pròpia al nostre àmbit lingüístic, i que es concreta en una afluença d'obres en cap cas només d'autors valencians sinó, amb percentatges molt elevats, procedents de Catalunya, de les Illes Balears i dels altres territoris. <sup>244</sup>

Es otorgado, anualmente, por el Ajuntament d'Alcoi desde la década del setenta. Desde su origen han sido galardonadas las siguientes dramaturgas: Lluïsa Cunillé, *L'afer* (1998), Marta Buchaca, *Plastilina* (2007), Blanca Bardagil y Montserrat Mas, *L'amant de Diògenes* (2009), e, Isabel-Clara Simó, *La visita* (2011). Del mismo modo, promocionando la lengua encontramos los premios

---

<sup>243</sup> *Lletra. La literatura catalana a internet* [en línea] [Consulta 5 de junio 2010]. Disponible en: <<http://lletra.uoc.edu/ca/premi/premi-lletra-dor>>

<sup>244</sup> *Bases Premio Ciutat d'Alcoi* [en línea] [Consulta: 5 de junio 2010]. Disponible en: <[http://www.alcoi.org/export/sites/default/es/areas/cultura/noticias/descargas/BASES\\_2010.pdf](http://www.alcoi.org/export/sites/default/es/areas/cultura/noticias/descargas/BASES_2010.pdf)>

*Ciutat de Castelló, Ciutat de Sagunt y Ciutat de Lleida.*

Finalmente, el *Premio Nacional de Literatura Dramática* —que es una de las modalidades del *Premio Nacional de Literatura*— que concede el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte desde 1992, premia a la mejor obra de autor español de entre todas las obras de este género, publicadas en España, el año anterior, en su primera edición. Dotado con un premio de 20.000 euros, sólo una mujer ha sido galardonada: Lluïsa Cunillé con *Aquel aire infinito* (2010). Del mismo modo, en 2007, esta autora, fue galardonada con el *Premi Nacional de Teatre* —una de las modalidades de los *Premis Nacionals de Cultura de la Generalitat de Catalunya*—, instituidos por el gobierno catalán en 1982:

Amb la institució dels Premis Nacionals de Cultura, es vol correspondre a la vàlua i la transcendència que per a la societat catalana té la cultura. Alhora, es vol contribuir a donar-li el màxim relleu i atorgar públicament aquell reconeixement que mereixen persones o entitats que hagin excel·lit en el seu foment.<sup>245</sup>

## **II.4 El Proyecto T-6 del Teatro Nacional de Cataluña**

Observamos que la inserción de las dramaturgas ha sido de manera paulatina, debido, mayormente, a que el teatro es un ámbito, como tantos otros, de orden masculino. Su reconocimiento ha sido del mismo modo ya que no conforman un grupo masivo las galardonadas en los diferentes certámenes; pero las que lo han sido, sí ostentan premios destacados e importantes, siendo el caso

---

<sup>245</sup> *Premis Nacionals de Cultura de la Generalitat de Catalunya* [en línea] [Consulta: 5 de junio 2010]. Disponible en: <[http://www10.gencat.cat/sac/AppJava/servei\\_fitxa.jsp?codi=8311](http://www10.gencat.cat/sac/AppJava/servei_fitxa.jsp?codi=8311)>

más notable el de Lluïsa Cunillé.

La promoción de autoras se ha visto incrementada —como hemos mencionado en el capítulo anterior—, en una primera etapa, a partir de 1980, como consecuencia directa de la democracia. A inicios de los noventa aparece la figura de Lluïsa Cunillé —formada en los talleres de la Sala Beckett—, que comienza su protagonismo al obtener el accésit al premio Ignasi Iglesias con *Berna* (1991) y el premio Calderón de la Barca con *Rodeo* (1992).

Los talleres de José Sanchis Sinisterra son determinantes, pues las autoras de esta generación se identificarán con su lenguaje para enfrentarse a la escritura. Y —en el corpus que nos compete—, no sólo Lluïsa Cunillé se hará partícipe de esta nueva forma de hacer teatro: Eva Hibernia, Gemma Rodríguez y Mercè Sarrias, también lo harán.

El Teatre Fronterizo és un lloc de trobada, investigació i creació, una zona oberta i franquejable per a tots els professionals del teatre que plantegin el seu treball des d'una perspectiva crítica i qüestionadora. El que avui anomenem teatre, aquesta institució que llangueix a la perifèria de la nostra vida social —malgrat que les seves sales s'alcen al centre de la ciutat— no és més que una forma peculiar de la teatralitat, una estructura sociocultural generada per i per una classe determinada, la burgesia, en una etapa de la seva evolució històrica.<sup>246</sup>

La democracia se ha visto reflejada, para la mujer, en nuevas leyes y reformas legislativas. Uno de estos reflejos ha sido la inserción de la dramaturga a la escena contemporánea, logro obtenido como consecuencia de la Ley de Paridad (Ley Orgánica 3/2007) que supone un mecanismo legal —de la

---

<sup>246</sup> Santiago Fondevila, *José Sanchis Sinisterra: l'espai fronterer*, 1998, págs. 40-41.

democracia paritaria—,<sup>247</sup> que logra su inclusión real al ámbito de la cultura y que ha incidido de manera favorable en el Proyecto T-6 que desarrolla el Teatro Nacional de Cataluña.

El primer gobierno socialista —de Felipe González—, creó nuevas formas de expresión, como fue el Centro Dramático de Nuevas Tendencias Escénicas en 1984.<sup>248</sup> Del mismo modo, el Premio Marqués de Bradomín en 1985 con el firme propósito de alejar las expresiones artísticas de cualquier vínculo con el franquismo. El primer galardonado con esta distinción fue Sergi Belbel<sup>249</sup> con *A.G./V.W. Calidoscopios y faros de hoy*, quien será el creador y responsable del Proyecto T-6 del Teatro Nacional de Cataluña a partir de 2002. Nace así —con este autor a la cabeza— una nueva generación de dramaturgos en donde la

---

<sup>247</sup> «Democracia Paritaria es un término acuñado recientemente, pero que si pensamos en sus antecedentes históricos bien se puede afirmar que se sitúa dos siglos atrás, cuando se formulan las reglas de la democracia representativa moderna. El proceso hacia la paridad se inició en el momento en que la diferencia sexual se elevó a categoría política para excluir a las mujeres, y ese proceso sólo se cerrará cuando de nuevo la diferencia sexual sea plenamente aceptada como categoría política para la inclusión de las mujeres». Teresa Gallego Méndez, «Feminismo y política: sobre el criterio de paridad», 2000, pág. 390.

<sup>248</sup> «El 20 de julio de 1984 la Sala Olimpia pasa a ser la sede del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), dirigido por Guillermo Heras. Durante la primera temporada se programan allí producciones tanto del CNNTE como del CDN, y ambas instituciones colaboran posteriormente en alguna coproducción. En 1994, tras la desaparición del CNNTE, el edificio pasa a depender del Centro Dramático Nacional y adquiere la denominación de Teatro Olimpia, convirtiéndose en la segunda sede del CDN». *Centro Dramático Nacional* [en línea] [Consulta: 10 de junio 2010]. Disponible en: <[http://cdn.mcu.es/index.php/es/Nuestros\\_teatros/T\\_Valle-Inclan/](http://cdn.mcu.es/index.php/es/Nuestros_teatros/T_Valle-Inclan/)>

<sup>249</sup> «En Barcelona, los gestores del teatro decidieron emprender lo que se dio en llamar ‘Operación Belbel’. Belbel estrenaba tres obras en excelentes condiciones en el Romea, el Mercat, la Adrià Gual... En el Institut del Teatre, Belbel ofrecía un seminario basado en su idea de teatro y en el visionado de los espectáculos que más le habían impresionado. Muchas gentes de teatro se indignaron por lo que suponía de agravio comparativo y de grave discriminación hacia quienes, tras los años de censura franquista, estaban luchando por ver estrenado su teatro. Lo fue sin duda, y el agravio nunca se corrigió. Pero con el tiempo, también nos hemos convencido de que la Operación Belbel fue un acierto». Maria Josep Ragué Arias, «El T-6 del TNC, una cierta promoción de autores», 2011, pág. 2.

autora comenzará a tener un papel destacado. Así, en un primer lugar, Lluïsa Cunillé, que será acompañada por Beth Escudé y Àngels Aymar, en una primera etapa, para luego sumarse Mercè Sarrias, Gemma Rodríguez, Victoria Szpunberg, Carol López, Eva Hibernia, Marta Buchaca, Cristina Clemente, Marília Sampere y Helena Tornero; recuperando el texto dramático dotándolo de protagonismo. En palabras de Sirera:

estas dramaturgias no implican ausencia de compromiso con la realidad. En ellas hay, en ocasiones, un teatro crítico con los mecanismos profundos de la sociedad, las estructuras sociales básicas, la incapacidad del individuo para ser libre en la sociedad actual, los mecanismos de control ideológicos; en muchas hallamos un cuestionamiento profundo de la realidad.<sup>250</sup>

La recuperación del teatro de texto y su realización en la escena serán dos de los objetivos de Sergi Belbel en la temporada 2002-03, cuando inicie el Proyecto T-6, contando con Ramón Simó como asesor y con Carlota Subirós como colaboradora eventual.

En el TNC se recupera a autores catalanes y se estrena grandes producciones pero la Sala Tallers se destina desde entonces casi exclusivamente a promocionar a autores emergentes, una idea que es muy coherente con la trayectoria de Belbel y que parecería responder en cierta manera a su propio éxito como autor teatral gracias al impulso en los inicios de su trayectoria, de un proyecto político-cultural.<sup>251</sup>

Lo que hace diferente al Proyecto T-6, es que los autores cuentan con los

---

<sup>250</sup> Ragué Arias, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Catalunya, Valencia y Baleares*, 2000, pág. 41.

<sup>251</sup> *Ibidem*, pág. 3.

medios tanto profesionales como humanos gracias a la colaboración del Teatro Nacional de Cataluña. En este sentido, el T-6, otorga a sus autores las condiciones idóneas para la creación artística; muy diferente a como era con la generación predecesora de dramaturgos. La Sala Tallers se convierte así, en un centro autoral de creación contemporánea, que utiliza un nuevo concepto: el del «autor-residente». En su inicio, serán cuatro los autores-residentes, para posteriormente alcanzar los seis miembros por edición. Donde cada autor presenta un texto dramático, que en su cuarta edición, se convertirán en dos textos a estrenar: uno, en el TNC (Sala Tallers), y otro, en una sala alternativa de Barcelona (Sala Beckett, Versus Teatre, Teatre Tantarantana, etc.)

En su primera temporada 2002-03, encontramos sólo una dramaturga: Victoria Szpunberg con su obra *L'aparador*, que junto a David Plana (*Paradís oblidat*), Dani Salgado (*El clavicèmbal*), Enric Nolla (*Àrea privada de caça*), y Jordi Galceran (*El Método Grönholm*), forman el primer grupo de autores-residentes; convirtiéndose en un éxito de taquilla la obra de Galceran, que le valdrá una adaptación al cinema.

La participación femenina ha ido en aumento durante los últimos años. De pasar, en las tres primeras ediciones, de un total de dos autoras, a partir de la cuarta edición —que coincide con la aprobación y puesta en marcha de la Ley de Paridad (3/2007) —, el número de autoras se iguala con el de autores, siendo tres por cada sexo.

Como hemos mencionado, en la segunda edición 2003-04, el número de autoras asciende a dos: Gemma Rodríguez con *T'estimaré infinittt* e Isabel Díaz con *El plan B*.<sup>252</sup> Junto a ellas Carles Alberola (*Almenys no és Nadal*), Albert

Espinosa (*El club de les palles*), y Carles Batlle (*Temptació*). Sus textos salieron de la órbita del TNC, pero que no supusieron grandes éxitos. En su tercera edición 2005-06, sólo una autora es invitada como residente: Beth Escudé con su obra *Aurora De Gollada*. Junto a ella, Gerard Vázquez (*Uuuuh!*), Manuel Veiga (*16.000 pessetes*), Esteve Soler (*Jo sóc un altre!*), y un dramaturgo consagrado, Rodolf Sirera (*Raccord*). Hubo un único éxito de público, que fue para Gerard Vázquez con su obra dedicada al clown Charlie Rivel, que hizo giras durante varios meses por Catalunya.

El balance de estas tres primeras ediciones deja en claro que de las obras presentadas, Galceran (*El Método Grönholm*) y Vázquez (*Uuuuh!*), tuvieron mejor acogida por parte del público, y que la participación de autoras sigue siendo insuficiente. En palabras de Ragué, el proyecto tenía y debía tener mayor ambición.

Los cambios fueron importantes y positivos en la cuarta edición que coincidió con el nombramiento de Sergi Belbel como director artístico del TNC quien nombró asesor del T-6 a Toni Casares, elemento significativo en sí mismo y también por ser director o coordinador de la Sala Beckett. En esta convocatoria, se eligieron seis autores pero además se estableció un período de residencia de tres años. Se incorporaron al proyecto las salas alternativas de manera que cada autor estrenaba una obra en el TNC y otra en una sala alternativa. Además la SGAE se unía también al proyecto aportando un dinero (4.500 Euros por autor y año) para poder remunerar a los autores en residencia.<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> Isabel Díaz no está en nuestra selección de autoras aunque sí haya participado en el Proyecto T-6, debido a que su producción es menor y está dirigida a un público infantil y juvenil; por lo cual, no se adecuaba a nuestros parámetros de selección que comentamos en la introducción.

<sup>253</sup> Ragué, Arias, «El T-6 del TNC, una cierta promoción de autores», 2011, pág. 5.

Estos cambios otorgaron una nueva perspectiva al proyecto, que esta vez, pretendía que «los autores elegidos fueran representativos de la complejidad del panorama actual de la dramaturgia catalana, intentando ampliar al máximo el abanico de registros estilísticos, intereses estéticos, niveles de experiencia profesional y ámbitos de formación o procedencia».<sup>254</sup> Encontramos así, en su cuarta edición, temporada 2006-07, a tres autoras: Àngels Aymar con *L'Indiana* estrenada en el Teatre Tantarantana, y Mercè Sarrias con *En defensa dels mosquits albins* estrenada en la Sala Tallers del TNC. Junto a ellas, Jordi Silva (*La millor nit de la teva vida*) y Albert Mestres (*Temps Real*). Además del Teatre Tantarantana, se contaba con la participación de la Sala Beckett y el Versus Teatre, donde los dos últimos ya estrenaban a autores jóvenes y nóveles.

Continuando, en la segunda temporada 2007-08, de su cuarta edición, se suma una nueva autora: Eva Hibernia con su obra *Una mujer en transparencia* estrenada en la Sala Tallers del TNC. Junto a ella, Pau Miró (*Singapur*), Albert Mestres (*Dos de dos*), y Jordi Silva (*Un fill, un llibre, un arbre*). La tercera temporada 2008-09, de la misma edición, Eva Hibernia estrena su obra *L'Amèrica d'Edward Hopper* en la Sala Beckett, Mercè Sarrias estrena *Informe per a un policia volador* en la Sala Muntaner, y Àngels Aymar y Pau Miró, estrenan en la Sala Tallers del TNC, *Trueta* y *Lleons*, respectivamente.

En su quinta edición se producen novedosos cambios. Se pone a disposición de los autores una compañía estable de nueve miembros para que no se vean limitados por las necesidades de escribir para un número de actores reducido, siendo, otra novedad, que los mismos autores sean los encargados de dirigir sus textos; que vuelve a ser uno por dramaturgo. En su temporada 2009-

---

<sup>254</sup> *Ibidem*, pág. 6.

10, encontramos a Marta Buchaca que estrena su obra *A mi no em diguis amor* y Cristina Clemente, que en la temporada 2010-11 estrena su obra *Vimbodí vs. Praga*, ambas, en la Sala Tallers del TNC. Junto a ellas, Carles Mallol (*M de morta*), Pere Riera (*Lluny de Nuuk*), Josep Maria Miró (*Gang Bang*), y Jordi Casanovas (*Una història catalana*).

En su sexta edición de 2012-13, encontramos que el número de autores-residentes sube a siete, dos de los cuales son autoras: Marilia Samper estrenará su obra *L'ombra al meu costat* en la Sala Tallers del TNC, en 2012, y Helena Tornero *No parlis amb estranys (fragments de memoria)* en 2013.<sup>255</sup> Junto a ellas, Marc Angelet (*Voyager*), Jordi Oriol (*t-ERROR*), Jordi Faura (*Groenlàndia*), y Nao Albet y Marcel Borràs (*Atraco, paliza y muerte en Agbanäspach*).

La presencia del Proyecto T-6 del Teatro Nacional de Cataluña, supone una plataforma de exhibición para nuevas autoras y autores dramáticos. Cabría preguntarse si el número de autoras seguirá en aumento. Por ahora, sabemos que su presencia está asegurada debido a la «democracia paritaria» en la que estamos insertos, pero ¿es realmente esta presencia femenina reflejo de igualdad? «Se supone que cualquier hombre accede siempre por mérito (aunque la cuota de hombres sea del 80% o 90%), y que cualquier mujer que accede por haberse fijado una cuota, accede sólo por el hecho de ser mujer».<sup>256</sup>

Esperamos que no sea el caso, ya que sería una falta de objetividad el pensar que estas dramaturgas llenan una cuota sin que su calidad artística sea

---

<sup>255</sup> Estas dos autoras, por estrenar fuera del marco temporal de nuestra investigación, no entran en el corpus analítico.

<sup>256</sup> Gallego Méndez, *op. cit.*, 2000, pág. 393.

valorada. Todas ellas se mantienen en los circuitos teatrales, han sido publicadas y crean personajes femeninos definidos y con temáticas ricas e interesantes. Todo ello nos lleva a creer, que si en el supuesto, que su presencia sea para llenar una cuota, es un lugar en el que han sabido trabajar y demostrar su valía.