

# INFORMAL CIVIL

8

**LAS MUJERES**

**EN LA**

**PRODUCCIÓN ARTÍSTICA**

**DE EUSKADI**



**EMAKUNDE**  
EMAKUMEAREN EUSKAL ERAKUNDEA  
INSTITUTO VASCO DE LA MUJER

Erakunde Autonomiaduna

Organismo Autónomo del

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

**LAS MUJERES**  
**EN LA**  
**PRODUCCIÓN ARTÍSTICA**  
**DE EUSKADI**

EMAKUNDE  
INSTITUTO VASCO DE LA MUJER

Vitoria-Gasteiz 1994



<b>TÍTULO:</b>	"Las mujeres en la producción artística de Euskadi"
<b>EDITA:</b>	EMAKUNDE / Instituto Vasco de la Mujer C/ Manuel Iradier, 36. 01005 Vitoria-Gasteiz
<b>ASESORAMIENTO TÉCNICO:</b>	Mª Jesús Izquierdo Benito
<b>FECHA:</b>	Diciembre 1994
<b>Nº EJEMPLARES:</b>	1.000
<b>DESCRIPTORES:</b>	Profesionales de las artes, cine, artes escénicas, música, artesanía, literatura, datos estadísticos
<b>DISEÑO GRÁFICO:</b>	Ana Badiola e Isabel Madinabeitia
<b>FOTOCOMPOSICIÓN:</b>	RALI, S.A. C/ Particular de Costa, 12-14. 48010 Bilbao
<b>IMPRESIÓN:</b>	Gráficas Santamaría, S.A. Bekolarra, 4. 01010 Vitoria-Gasteiz
<b>ISBN:</b>	84-87595-30-8
<b>DEPÓSITO LEGAL:</b>	VI-560/94

## ÍNDICE

	Págs.
<b>PRESENTACIÓN</b> .....	15
<b>OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b> .....	19
<b>1. LAS MUJERES Y EL CINE</b> .....	29
<b>1.1.</b> Participación de las mujeres en la industria del cine .....	31
<b>1.1.1.</b> Participación de las mujeres en las facetas laborales de la producción cinematográfica .....	32
<b>1.2.</b> Las mujeres como espectadoras y consumidoras de filmes: los personajes femeninos .....	39
<b>1.3.</b> Cine feminista .....	42
<b>1.4.</b> Las mujeres y el cine en la Comunidad Autónoma de Euskadi .....	43
<b>1.4.1.</b> Las mujeres y la dirección de cine en la C.A.E. ....	44
<b>1.4.2.</b> Las mujeres y otras actividades de realización de cine en la C.A.E. ...	45
<b>1.4.3.</b> Las mujeres y la producción de cine vasco .....	46
<b>1.4.4.</b> Las actrices en la C.A.E. ....	47
<b>1.4.5.</b> Asociaciones relacionadas con el cine en la C.A.E. ....	49
<b>1.4.6.</b> Los premios al cine vasco, otorgados por El Mundo, 1992 .....	49
<b>1.4.7.</b> Otros premios cinematográficos .....	51
<b>1.4.8.</b> Las mujeres como estudiantes de cine en la C.A.E. ....	53
<b>1.4.9.</b> Actitud y asistencia de la población de la C.A.E. hacia el cine .....	54
<b>2. LAS MUJERES Y EL TEATRO</b> .....	59
<b>2.1.</b> Participación de las mujeres en el teatro .....	61
<b>2.1.1.</b> Participación de las mujeres en las facetas laborales de la producción teatral .....	62
<b>2.2.</b> Las mujeres como espectadoras y consumidoras de obras teatrales: los personajes femeninos .....	68
<b>2.3.</b> Teatro feminista .....	69
<b>2.4.</b> Las mujeres y el teatro en la Comunidad Autónoma de Euskadi .....	70
<b>2.4.1.</b> Las mujeres en la dirección de grupos o de obras de teatro .....	71
<b>2.4.2.</b> Las mujeres y la dirección de los grupos de teatro en la C.A.E. ....	72
<b>2.4.3.</b> El reparto de actrices y actores en los grupos de teatro de la C.A.E. ....	73
<b>2.4.4.</b> Las Escuelas de Teatro en la C.A.E.: alumnado y profesorado .....	75
<b>2.4.5.</b> La asistencia y gusto por el teatro de la población de la C.A.E. ....	76
<b>3. LAS MUJERES Y LA MÚSICA</b> .....	81
<b>3.1.</b> Las mujeres y la historia de la música .....	83
<b>3.1.1.</b> De la Grecia antigua al siglo XVII .....	84



	Págs.
3.1.2. Del siglo XVII a nuestros días .....	86
3.1.3. De la dirección de orquesta a las asociaciones de mujeres .....	88
3.1.4. El futuro, una reflexión sobre el tema .....	90
3.2. La educación musical femenina .....	90
3.2.1. Los impedimentos a la educación musical de las mujeres .....	92
3.3. Disyuntiva entre la vida profesional y la vida privada de las mujeres músicas .....	93
3.4. Las mujeres y la música en la Comunidad Autónoma de Euskadi .....	95
3.4.1. Participación de las mujeres en las actividades musicales de la C.A.E. ....	96
3.4.2. Participación de las mujeres en las actividades musicales en el ámbito estatal .....	106
<b>4. LAS MUJERES Y LA DANZA .....</b>	<b>111</b>
4.1. Participación de las mujeres en la historia de la danza .....	113
4.1.1. Las mujeres como innovadoras de la danza .....	114
4.1.2. Las mujeres en las grandes compañías internacionales .....	115
4.1.3. Las mujeres coreógrafas .....	117
4.1.4. Las mujeres y la danza en el Estado español .....	118
4.1.5. La danza en la Comunidad Autónoma de Euskadi .....	120
4.2. Las mujeres y la danza en la Comunidad Autónoma de Euskadi .....	122
4.2.1. La danza clásica en la C.A.E. ....	123
4.2.2. Las mujeres en la C.A.E. y la danza, como práctica cotidiana .....	125
4.2.3. Las mujeres y las danzas populares en la C.A.E. ....	126
4.2.4. La población de la C.A.E. y la práctica de la danza en todas sus variantes .....	128
4.2.5. Atractivo e interés de la población de la C.A.E. ante la gimnasia y el patinaje .....	130
<b>5. LAS MUJERES Y LAS ARTES PLÁSTICAS .....</b>	<b>133</b>
5.1. Artes plásticas y artesanía: categorización del arte, jerarquización del género .....	136
5.1.1. Creación artesanal y género femenino .....	137
5.1.2. Factores culturales que intervienen en la jerarquización de las Artes ..	140
5.2. Ausencia y presencia de la mujer en la historia del arte .....	144
5.2.1. Las imágenes femeninas en el arte .....	146
5.3. Arte de mujeres y estética feminista .....	150
5.3.1. Identidad femenina, estética feminista .....	151
5.4. Las mujeres en las artes plásticas y la artesanía de la Comunidad Autónoma de Euskadi .....	154
5.4.1. Participación de las mujeres de la C.A.E. en las artes plásticas .....	154
5.4.2. Participación de las mujeres de la C.A.E. en la artesanía .....	170
<b>6. LAS MUJERES Y LA LITERATURA .....</b>	<b>177</b>
6.1. Las mujeres escritoras a través de los siglos: una cuestión de géneros, no precisamente literarios .....	179
6.1.1. Las mujeres escritoras hasta el siglo XVIII .....	180
6.1.2. Las mujeres escritoras desde el siglo XVIII hasta nuestros días .....	186

	Págs.
6.2. Los personajes femeninos en la literatura .....	195
6.2.1. Los personajes femeninos en la literatura castellana .....	196
6.2.2. Los personajes femeninos en la literatura vasca .....	203
6.3. Literatura femenina / Literatura feminista .....	204
6.3.1. Elementos diferenciadores del discurso femenino .....	204
6.3.2. Escribir desde la desigualdad, reivindicar la diferencia .....	207
6.3.3. Literatura feminista: escritura y transmisión consciente de ideología ..	209
6.4. Las mujeres y la literatura en la Comunidad Autónoma de Euskadi .....	211
6.4.1. Las escritoras y los escritores en la C.A.E. ....	212
6.4.2. La población de la C.A.E. y la literatura .....	217
6.4.3. Los premios literarios y la participación de las mujeres .....	221
6.4.4. Las escritoras y los escritores en el Estado español .....	227
 7. CONCLUSIONES .....	 231
 BIBLIOGRAFÍA .....	 237



## ÍNDICE DE CUADROS

	Págs.
<b>1. LAS MUJERES Y EL CINE</b> .....	29
1.1. Directoras/es de cine vasco durante el período 81-89 .....	44
1.2. Porcentaje de directoras/es de cine en largometraje con subvención del Gobierno Vasco (1981-1991) .....	44
1.3. Porcentaje de directoras/es de cine con cortometraje con subvención del Gobierno Vasco (1981-1991) .....	45
1.4. Ayudantes de dirección (1988-1991), según licencias fiscales y sexo .....	46
1.5. Operadores de cámara (1988-1991), según licencias fiscales y sexo .....	46
1.6. Porcentaje de participación de las mujeres en productoras de cine, 1991 ....	47
1.7. Productores cinematográficos (1985-1991), según licencias fiscales y sexo .....	47
1.8. Porcentaje de participación de las mujeres en Euskal Aktoreen Batasuna, 1991 .....	48
1.9. Actrices y actores de reparto (1987-1991), según licencias fiscales .....	48
1.10. Porcentaje de participación de las mujeres en asociaciones que tienen relación con el cine .....	49
1.11. Participación de mujeres y hombres en los premios de cine de El Mundo 1992 .....	50
1.12. Participación de las mujeres en las especialidades cinematográficas de los premios de El Mundo 1992 .....	50
1.13. Mujeres y hombres que recibieron el Premio Goya 1990, otorgado por la Academia de las Artes Cinematográficas del Estado español .....	51
1.14. Mujeres y hombres que recibieron el Premio Goya 1991, otorgado por la Academia de las Artes Cinematográficas del Estado español .....	51
1.15. Mujeres y hombres que recibieron el Oscar 1990, otorgado por la Academia de Cine Norteamericana .....	52
1.16. Mujeres y hombres que recibieron el Oscar 1991, otorgado por la Academia de Cine Norteamericana .....	52
1.17. Alumnas/os de la Escuela de Cine y Vídeo, 1991 .....	53
1.18. Asistencia al cine por sexos, 1984 .....	54
<b>2. LAS MUJERES Y EL TEATRO</b> .....	59
2.1. Directoras/es de teatro en la Comunidad Autónoma de Euskadi .....	71
2.2. Directoras/es de teatro por territorios históricos .....	71
2.3. Porcentaje de directoras/es de teatro con subvención del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 1990-1991 .....	72
2.4. Actrices/actores componentes de los grupos de teatro de la C.A.E. ....	73
2.5. Actrices/actores componentes de grupos de teatro por territorios históricos .....	73
2.6. Profesoras/es de teatro en la Comunidad Autónoma de Euskadi .....	75
2.7. Alumnas/os de teatro en la Comunidad Autónoma de Euskadi .....	75



	Págs.
2.8. Alumnas/os de teatro por escuelas de teatro .....	76
2.9. Porcentajes de asistencia al teatro por sexos en 1984 .....	76
2.10. Porcentajes de asistencia al teatro por sexos .....	77
2.11. Atracción de los espectáculos teatrales por sexos .....	77
2.12. Autoras/es que estrenaron obra en Madrid en 1990 .....	79
2.13. Autoras/es que estrenaron obra en Madrid en 1991 .....	79
2.14. Autoras/es que estrenaron obra de teatro en Barcelona en 1990 .....	79
2.15. Autoras/es que estrenaron obra en Barcelona en 1991 .....	80
 <b>3. LAS MUJERES Y LA MÚSICA .....</b>	 <b>81</b>
3.1. Autoras/es en los 10 espectáculos teatrales del año 1990 .....	96
3.2. Directoras/es en los 10 espectáculos teatrales del año 1990 .....	96
3.3. Directoras/es de coros profesionales en la C.A.E. ....	97
3.4. Intérpretes por sexos en la C.A.E. ....	97
3.5. Instrumentistas por sexos en la C.A.E. ....	97
3.6. Composición de la Orquesta Sinfónica de Euskadi por sexos .....	98
3.7. Composición de la Orquesta Sinfónica de Bilbao por sexos .....	98
3.8. Composición de agrupaciones de música de cámara en la C.A.E. por sexos (17 agrupaciones) .....	98
3.9. Composición del Orfeón Donostiarra por sexos .....	99
3.10. Composición del Coro Juvenil del Orfeón Donostiarra por sexos .....	99
3.11. Composición de la Escolanía del Orfeón Donostiarra por sexos (niños/as de 8 a 10 años) .....	99
3.12. Compositoras/compositores profesionales en la C.A.E. ....	100
3.13. Profesoras/es de música en la C.A.E. ....	100
3.14. Alumnas/os escuela de canto profesional del Orfeón Donostiarra .....	101
3.15. Investigadoras/investigadores musicales en la C.A.E. ....	101
3.16. Afinadoras/es en la C.A.E. ....	102
3.17. Comercio mayorista de música en la C.A.E. (Directoras/es tienda) .....	102
3.18. Críticas/críticos profesionales en la C.A.E. ....	102
3.19. La dirección en revistas musicales en la C.A.E. ....	103
3.20. Colaboradoras/es Revista Mínima .....	103
3.21. Escuchar música por sexos, 1989 .....	104
3.22. Audiencia de música por sexos, 1989 (a) .....	104
3.23. Audiencia de música por sexos, 1989 (b) .....	104
3.24. Gustos musicales por géneros de la población de la C.A.E. ....	105
3.25. Preferencia por géneros musicales de la población de la C.A.E. por territorios históricos .....	105
3.26. Porcentajes de socios de la ABAO por sexos .....	106
3.27. Directoras/es de orquesta en el Estado español .....	107
3.28. Directoras/es de banda de música en el Estado español .....	107
3.29. Directoras/es de coros en el Estado español .....	107
3.30. Intérpretes musicales en el Estado español .....	108
3.31. Instrumentistas en el Estado español .....	108
3.32. Componentes de agrupaciones de cámara en el Estado español .....	108



	Págs.
3.33. Compositoras/es de música en el Estado español .....	108
3.34. Docentes de música en el Estado español .....	109
3.35. Investigadoras/es musicales en el Estado español .....	109
3.36. Afinadoras/es de instrumentos musicales en el Estado español .....	109
3.37. Críticas/os en el Estado español .....	110
3.38. Directoras/es de publicaciones musicales en el Estado español .....	110
<b>4. LAS MUJERES Y LA DANZA .....</b>	<b>111</b>
4.1. Porcentajes del total de los componentes del Ballet de Euskadi por sexos ...	123
4.2. Participación de bailarinas/es en el Ballet de Euskadi por sexos .....	123
4.3. Porcentajes en dirección en el Ballet de Euskadi por sexos .....	124
4.4. Porcentajes en coreografía en el Ballet de Euskadi por sexos .....	124
4.5. Porcentajes en ayudantes de dirección en el Ballet de Euskadi por sexos .....	124
4.6. Porcentajes en administración en el Ballet de Euskadi por sexos .....	124
4.7. Porcentaje del profesorado de danza/ballet asociado a Bizdantza por sexos .	125
4.8. Porcentaje del alumnado de los centros asociados a Bizdantza por sexos ....	126
4.9. Porcentaje de participación en Andra Mari Eusko Dantzari Taldea. Grupo mayores, por sexos .....	127
4.10. Porcentaje de participación en Andra Mari Eusko Dantzari Taldea. Grupo txiki, por sexos .....	127
4.11. Porcentajes de inscripción en el IMD de Bilbao y Barakaldo, por sexos .....	128
4.12. Participación en los cursillos UPV/EHU, por sexos .....	129
4.13. Porcentajes de federados, por sexos .....	129
4.14. Porcentajes de interés ante la gimnasia y el patinaje, por sexos .....	130
<b>5. LAS MUJERES Y LAS ARTES PLÁSTICAS .....</b>	<b>133</b>
5.1. Mujeres en la composición de los jurados en el Gure Artea .....	155
5.2. Participación de mujeres y hombres en el Gure Artea .....	155
5.3. Galardones otorgados a mujeres por especialidades en Gure Artea de 1982	156
5.4. Galardones otorgados a mujeres por especialidades en Gure Artea de 1990	156
5.5. Galardones otorgados a mujeres por especialidades en Gure Artea de 1991	156
5.6. Participación de artistas en galerías de arte, por sexos .....	158
5.7. Participación de mujeres y hombres en galerías de la Comunidad Autónoma de Euskadi .....	158
5.8. Profesoras/es de Bellas Artes .....	159
5.9. Porcentaje de alumnas por especialidades en Bellas Artes (curso 90-91) .....	160
5.10. Porcentaje de alumnas/alumnos que finalizaron la carrera de Bellas Artes en el curso 85-86 .....	161
5.11. Porcentaje de alumnas/alumnos que finalizaron la carrera de Bellas Artes respecto al total del alumnado en el curso 85-86 .....	161
5.12. Porcentaje de alumnas/alumnos que finalizaron la carrera de Bellas Artes en el curso 90-91 .....	161
5.13. Porcentaje de alumnas/alumnos que finalizaron la carrera de Bellas Artes respecto al total del alumnado en el curso 90-91 .....	161



	Págs.
5.14. Nota media de las alumnas por especialidades de fin de carrera en Bellas Artes en el curso 90-91 .....	162
5.15. Participación de mujeres y hombres en Escultura y Grabado, según licencias fiscales .....	163
5.16. Participación de mujeres y hombres en Restauración, según licencias fiscales .....	163
5.17. Porcentaje de mujeres en la actividad de Pintura en la C.A.E. ....	164
5.18. Porcentaje de mujeres y hombres en la asistencia a museos y exposiciones de arte en la C.A.E. ....	165
5.19. Representación de artistas en Arco 91 C.A.E./resto del Estado/ámbito internacional .....	165
5.20. Porcentajes de participación en Arco 91 de mujeres artistas por Comunidades Autónomas (Estado español) .....	166
5.21. Porcentajes de participación por sexos en Arco 91 de artistas extranjeros ....	166
5.22. Porcentaje de participación de mujeres en exposiciones en la C.A.E./Estado español/ámbito internacional .....	167
5.23. Porcentaje de participación de mujeres en exposiciones por Comunidades Autónomas .....	168
5.24. Porcentaje de exposiciones de mujeres en galerías, en el ámbito internacional .....	168
5.25. La Artesanía por sexos en la C.A.E. ....	171
5.26. La Artesanía en la C.A.E. por territorios históricos y sexos .....	171
5.27. Porcentaje de mujeres y hombres en los Registro de Artesanos de Álava, Bizkaia y Gipuzkoa. 1992 .....	172
5.28. Porcentaje de participación por sexos en la Feria de Artesanía de Getxo. 1992 .....	172
5.29. Porcentaje de mujeres y hombres por especialidades artesanales. Álava .....	173
5.30. Porcentaje de mujeres y hombres por especialidades artesanales. Bizkaia ....	174
5.31. Porcentaje de mujeres y hombres por especialidades artesanales. Gipuzkoa .....	174
5.32. Mujeres con actividades de Artesanía en la C.A.E. (%) .....	175
<b>6. LAS MUJERES Y LA LITERATURA .....</b>	<b>177</b>
6.1. Escritoras/es vascos que escriben en lengua castellana .....	212
6.2. Escritoras/es que escriben en euskera.....	213
6.3. Número de obras publicadas según sexos .....	213
6.4. Autoras/es de ediciones en euskera más vendidas, 1989 .....	214
6.5. Autoras/es de ediciones en euskera más vendidas, 1990 .....	214
6.6. Autoras/es de ediciones en euskera más vendidas, 1991 .....	214
6.7. Número de premios obtenidos según sexo .....	215
6.8. Mujeres y hombres en la composición de la Junta Directiva de la Real Academia de la Lengua Vasca/Euskaltzaindia .....	216
6.9. Mujeres y hombres en la composición de las Batzordeak/Comisiones de la Real Academia de la Lengua Vasca/Euskaltzaindia .....	217
6.10. La actividad de leer por sexos y días de la semana .....	217
6.11. Géneros literarios preferidos por mujeres y hombres .....	218
6.12. Porcentaje de lectura de mujeres y hombres .....	219



	Págs.
<b>6.13.</b> ¿Cuánto lee la población de la Comunidad Autónoma de Euskadi? 1989 .....	219
<b>6.14.</b> Porcentaje de mujeres y hombres en la actividad de escribir géneros literarios, 1984 .....	221
<b>6.15.</b> Premios otorgados en la C.A.E. por sexos en 1988, 1989, 1990 .....	222
<b>6.16.</b> Porcentajes de mujeres y hombres premiadas/os en la especialidad de narrativa en el Premio Nacional de Literatura (1978-1988) .....	222
<b>6.17.</b> Porcentaje de mujeres premiadas en la especialidad de narrativa en el Premio Nacional de Literatura (1989, 1990 y 1991) .....	223
<b>6.18.</b> Porcentaje de mujeres y hombres premiadas/os en la especialidad de poesía en el Premio Nacional de Literatura (1978-1988) .....	223
<b>6.19.</b> Porcentaje de mujeres premiadas en la especialidad de poesía en el Premio Nacional de Literatura (1989, 1990 y 1991) .....	223
<b>6.20.</b> Porcentaje de mujeres y hombres premiadas/os en la especialidad de ensayo en el Premio Nacional de Literatura (1978-1988) .....	224
<b>6.21.</b> Porcentaje de mujeres premiadas en la especialidad de ensayo en el Premio Nacional de Literatura (1989, 1990 y 1991) .....	224
<b>6.22.</b> Porcentaje de mujeres y hombres premiadas/os en el Premio Nacional de las Letras Españolas (1984-1988) .....	224
<b>6.23.</b> Porcentaje de mujeres premiadas en el Premio Nacional de las Letras Españolas (1989, 1990 y 1991) .....	225
<b>6.24.</b> Porcentaje de mujeres y hombres premiadas/os con los Premios de la Crítica en 1983 .....	225
<b>6.25.</b> Porcentaje de mujeres y hombres premiadas/os con los Premios de la Crítica en 1988 .....	226
<b>6.26.</b> Porcentaje de escritoras/es en el Estado español .....	227
<b>6.27.</b> Composición de la Junta Directiva de la Real Academia de la Lengua Española, por sexos .....	227
<b>6.28.</b> Composición de la Junta Directiva de la Real Academia de las Bones Lletres de Barcelona, por sexos .....	228
<b>6.29.</b> Directoras/es de bibliotecas y hemerotecas en el Estado español .....	228
<b>6.30.</b> Directoras/es de archivos en el Estado español .....	229

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

	<u>Págs.</u>
1. Evolución del alumnado de cine del curso 87-88 al 90-91 en el centro de FP de Erandio .....	53
2. Actitud hacia el cine por sexos, 1989 .....	55
3. Afición por actividades artesanas (%), según sexo .....	176
4. Afición por la lectura (%) según sexo, 1989 .....	220



P

**PRESENTACIÓN**

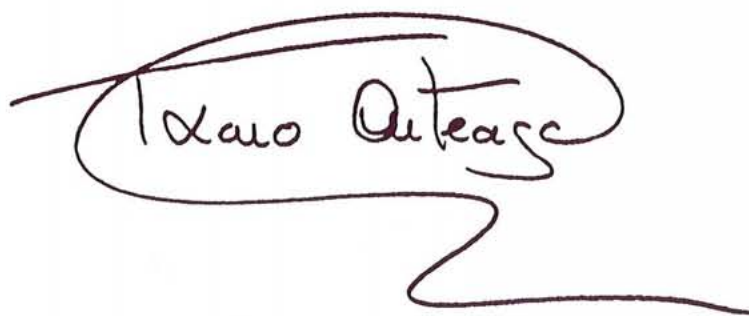
**L**a participación de las mujeres en los distintos ámbitos y manifestaciones culturales es todavía escasa. Sin embargo, existe una producción artística desarrollada por las propias mujeres, insuficientemente conocida y no incorporada al patrimonio cultural de nuestro pueblo, tal como demuestra el presente estudio.

La tradicional división sexual del trabajo ha supuesto una importante barrera al acercamiento de las mujeres a las manifestaciones artísticas y a su quehacer creativo, además de una infravaloración de su obra.

Por ello, y dentro de la línea de objetivos y acciones recogidos en el Plan de Acción Positiva para las mujeres en la Comunidad Autónoma de Euskadi, 1991-1994, consideramos necesario fomentar el acceso de las mujeres a las distintas formas de cultura que se producen en su entorno como elemento de enriquecimiento y desarrollo personal.

Asimismo, ha de potenciarse la creación artística y cultural de las mujeres a fin de superar la segregación existente e incorporar sus propios valores y experiencias como elementos enriquecedores de la vida cultural de nuestro país y de la sociedad en su conjunto.

Como forma de superar la parcialidad de la cultura y recuperar la memoria histórica de las mujeres se hace preciso divulgar las obras culturales y científicas que incorporen una visión no sexista de la sociedad y rescaten de la invisibilidad las aportaciones realizadas por las mujeres en las distintas áreas del pensamiento y la cultura, y cuya finalidad última ha motivado la publicación de este informe.



Txaro Arteaga Ansa  
Directora de EMAKUNDE /  
Instituto Vasco de la Mujer





# **OBJETIVOS Y METODOLOGÍA**



Conocer la participación y contribución de las mujeres en las diferentes actividades culturales, que se producen actualmente en el marco de la Comunidad Autónoma de Euskadi (C.A.E.), han sido los presupuestos de partida en el planteamiento de este informe realizado para Emakunde, según sus criterios, por Bizilan S.A., con la participación de Nati Abril, profesora de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), como directora del equipo de trabajo y autora de los apartados teóricos del mismo. La delimitación de estos objetivos trajo consigo una serie de cuestiones previas encaminadas a definir y seleccionar el tipo de actividades que se consideraban propiamente culturales y se adecuaban a los objetivos planteados.

Dado que, con la elaboración de este estudio, se pretendía un acercamiento al conocimiento de la situación de las mujeres, en relación con la de los hombres, en términos de participación en la vida cultural vasca, creímos conveniente seleccionar las siguientes áreas: Cine, Teatro, Música, Danza, Artes Plásticas y Artesanía, y Literatura. Estas actividades, evocadoras de las facultades intelectuales y del espíritu, serían, en su acepción más clásica, generadoras de cultura, siendo el ámbito de lo público el lugar apropiado para la difusión, desarrollo y reconocimiento social de los trabajos que se producen.

Con este estudio se ha tratado también de comprobar si la idea, cada vez más extendida entre la población, de que no existen razones objetivas que justifiquen la discriminación de las mujeres en la sociedad, es un hecho que se puede constatar en el caso de las creadoras vascas. De ahí que una de nuestras búsquedas en este trabajo haya estado encaminada a conocer si la participación de las mujeres vascas en las diferentes producciones artísticas y creativas en la actualidad es igualitaria cuantitativamente a la de los hombres. Es decir, si mujeres y hombres comparten, en principio, similares inquietudes y aptitudes ante el quehacer artístico y creativo, y si posteriormente se da o no un trato discriminatorio a las obras de las mujeres en los canales de distribución y difusión habituales que hoy configuran los parámetros culturales y de mercado. Por otro lado, y en la medida que nos ha sido posible, se ha procurado recabar información sobre las mujeres creadoras en los ámbitos estatal e internacional, fundamentalmente en los países europeos occidentales, con el fin de saber si existen diferencias significativas o se reproduce la misma situación.

### • Marco teórico

El marco teórico del que hemos partido en este estudio sobre las actividades artísticas y creativas de las mujeres gira en torno a la división sexual del trabajo y la organización sexual que lo controla —el sistema de género— que afecta a las relaciones entre los sexos, y cuyo origen histórico se encuentra en la regulación social de la reproducción humana. La capacidad biológica de las mujeres para engendrar vida ha sido utilizada a través de la historia como el argumento fundamental que justificaría la incapacidad intelectual de las mujeres. La prohibición y los impedimentos para que las mujeres pudieran acceder a la educación y las fuentes del conocimiento han llegado prácticamente hasta nuestros días.

Se ha considerado que de cara a entender y comprender las razones por las que las mujeres han estado ausentes —salvo contadas excepciones— del reconocimiento social de sus trabajos, en este caso culturales, se hacía imprescindible tener en cuenta los mecanismos de exclusión empleados, así como su funcionamiento. Esta falta de reconocimiento y su ausencia de la historiografía no siempre tiene que ver con el hecho de que las mujeres no hayan participado en las actividades artísticas y creativas. Como se está demostrando en los nuevos estudios feministas, las mujeres, sobre todo las de las clases sociales privilegiadas, gozaron de prestigio, fueron innovadoras, e influyeron con sus creaciones en los movimientos o estilos



de determinadas épocas históricas. Otra cosa diferente es que la visión androcéntrica de la historia haya dejado fuera sus aportaciones, reafirmandose así como único modelo de cultura el modelo masculino.

Con la llegada de la industrialización y el capitalismo, que dieron lugar al nacimiento de la familia burguesa, se remarcó y consolidó la existencia de las dos esferas sociales: el ámbito de la vida privada, relacionado con las tareas de reproducción, cuidado y mantenimiento de la especie humana —actividades consideradas propias del género femenino— y el ámbito de la vida pública, espacio desde el cual se regula la política, la economía y también la cultura, actividades consideradas como propias del género masculino.

No es ninguna casualidad que los valores más estimados en esta sociedad, capitalista y patriarcal, sean el poder, el dinero y el prestigio social, a los que tan sólo se puede acceder desde el ámbito de lo público, propio de las actividades masculinas. Sin embargo, las mujeres realizan gratuitamente el trabajo doméstico en el ámbito de lo privado, y los valores que allí se generan, vinculados con la vida cotidiana y las relaciones familiares, no se aprecian socialmente como bienes deseables. Aunque no podamos pasar por alto la existencia de clases sociales y que, en el caso de las actividades masculinas, repercutirá notoriamente en la obtención de los valores antes citados, no es menos cierto que, en cualquier situación, el trabajo doméstico, actividad característica del género femenino, es el más devaluado socialmente; tanto es así, que el ama de casa es definida como la mujer que “no trabaja”, luego el trabajo doméstico no existe. A esta situación de desigualdad en las relaciones entre los dos sexos, en la que los hombres gozan de privilegios sobre las mujeres para acceder a los bienes que la sociedad considera deseables, se ha denominado sociedad patriarcal.

Lo cierto es que esta situación de jerarquización y poder del género masculino sobre el femenino, basado en la división sexual del trabajo, no pone las cosas fáciles a las mujeres que se dedican a las actividades artísticas y creativas. Por un lado, el hecho de estar obligadas a ser las responsables de la familia y el trabajo doméstico, les resta tiempo para dedicarse a otras actividades. Las mujeres, a diferencia de los hombres —que cuentan con la infraestructura doméstica que les libera de preocupaciones privadas, por lo que pueden dedicarse en exclusiva a sus tareas—, se ven obligadas a realizar dos tipos de opciones: compatibilizar el trabajo doméstico con cualquiera de las actividades públicas —lo que supondrá jornadas laborales más largas que las de sus colegas masculinos y siempre en situación de desventaja—, o bien renunciar a la vida familiar y la maternidad. Además no se puede olvidar que las mujeres son socializadas para que asuman como propios comportamientos basados en la entrega, la dulzura y la amabilidad, por lo que encuentran también mayores dificultades para aceptar y desarrollar la competencia y agresividad necesarias en esta esfera, con el fin de mostrar y hacer valer su capacitación artística y creativa.

#### • Género femenino, arte y creatividad

La lista de testimonios que ejemplifiquen la situación que ha sido descrita podría ser inacabable, pero podemos referirnos a algunos de los casos más conocidos. Virginia Woolf, en su obra “Las mujeres y la literatura”, ha descrito con gran acierto las circunstancias a las que históricamente tuvieron que enfrentarse las mujeres escritoras y que se podrían extender igualmente a los otros campos que estudiamos. Para Virginia Woolf, las mujeres se habrían visto limitadas e incluso privadas del acceso a la literatura debido a que se les denegaba la



debida formación y la posibilidad de publicar, además de que las leyes prohibía a las mujeres poseer el dinero ganado. “Todos los factores” —afirma la escritora— “crearon una situación en la que, virtualmente, se prohibía a las mujeres escribir literatura”.

Defensora a ultranza de la necesidad de que las mujeres sean independientes económicamente para así poderse dedicar a la escritura, Virginia Woolf ha destacado la importancia que ha tenido a lo largo de la historia, en lo tocante a oportunidades ofrecidas a la mujer, la pertenencia a una clase social privilegiada. El difícil acceso a la educación, señala la escritora, “sólo se hallaba al alcance de las hijas de los hombres con educación, y no tenían acceso a ella las mujeres (ni los hombres) de la clase trabajadora”.

Pero además de los factores educacionales y económicos hay que añadir los que se derivan de las funciones asignadas al género femenino. Así, la escritora ha relatado cómo los primeros originales de la señorita Burney (madre de la literatura narrativa inglesa) fueron quemados por orden de la madrastra, “y la autora tuvo que dedicarse a las labores de punto, a modo de penitencia”. Experiencia similar viviría, pocos años después, Jane Austen, quien “escondía lo que estaba escribiendo debajo de un libro cuando entraba alguien”, o Charlotte Brönte, que interrumpía su labor literaria para pelar patatas. George Eliot abandonó su trabajo para cuidar a su padre... En relación con las dificultades que entraña la división sexual del trabajo para que las mujeres puedan realizar con libertad y dedicación las labores creativas y artísticas, no deja de ser significativo, como bien señala Virginia Woolf, “el que cuatro de las grandes novelistas —Jane Austen, Emily Brönte, Charlotte Brönte y George Eliot— ninguna de ellas tuviera hijos y dos de ellas no se casaran”.

En otro de los apartados estudiados, el de las artes plásticas, se reitera nuevamente la importancia que tuvo en épocas pasadas la procedencia social de las mujeres que pudieron dedicarse a las labores creativas. Griselda Pollock, profesora de Historia Crítica y Social del Arte en la Universidad de Leeds (Reino Unido), ha señalado al respecto que “aristocracia y artista son dos términos que históricamente parecían vinculados”. Cita como ejemplo a Sofonisba Anguissola, que trabajó en la Corte de Felipe II, mantuvo correspondencia con Miguel Ángel y era visitada como una gran dama en su residencia de Nápoles. “Representa a un tipo de mujer aristócrata que recibe una educación muy especial por su misma categoría social en la que su propio padre quiere que ella sea pintora”, señala la profesora.

Por otro lado y respecto a la doble jornada laboral que las mujeres deben afrontar en la sociedad patriarcal, si deciden transgredir las obligaciones impuestas como exclusivas al género femenino, la galerista Soledad Lorenzo ha calificado este doble esfuerzo como de “algo histórico”. A su juicio, “la mujer sigue siendo el eje de la familia, como madre, como organizadora, como repartidora de afecto. Sus responsabilidades siguen siendo las mismas que cuando se dedicaba exclusivamente a la casa. Me parece asombroso que esas mujeres puedan compaginar la vida familiar y el mundo de la creación, un mundo para el que todos sabemos que se necesita una concentración absoluta”. Soledad Lorenzo, en relación con las posibles elecciones a las que las mujeres se ven abocadas cuando desean participar en el ámbito de lo público, ha comentado el caso de una de las artistas de su galería que un día se cuestionó su papel en la familia, siempre alrededor del núcleo familiar en el que su profesión ocupaba un lugar escaso, y decidió que ella era el núcleo y que los demás tenían que adaptarse a sus necesidades. “Fue una decisión dolorosa y drástica” —señala la galerista—, “ya que no se juega con la seguridad de que la profesión —en este caso el arte— valga más la pena que la familia. Es un salto al vacío para el que se necesita todo el coraje del mundo”.



Una de las escasísimas actividades artísticas que ha estado, a través de los siglos, vinculada al género femenino, y para la que no han existido más coacciones y restricciones que la de pertenecer a una clase social privilegiada, ha sido la danza. En el baile, entendido éste como una profesión, lo que se puede observar, lo que se ve, se mira y se admira, es, entre otras cosas, la belleza y el sentido rítmico del cuerpo en movimiento. No resulta insensato recordar que el cuerpo femenino ha sido alabado por igual en todas las civilizaciones. El baile femenino, en su acepción más clásica, produce y sugiere a quien lo contempla sensaciones relacionadas con la belleza, armonía, fragilidad, delicadeza... cualidades todas ellas que no entran en contradicción con las concepciones que de lo femenino se ha venido fraguando a través de la historia, muy al contrario, casi lo ejemplifica.

Sin embargo, tendríamos que llegar al siglo XX para que el coreógrafo considerado como el más importante de la segunda mitad del siglo, Maurice Béjart, haya llegado a hacer las siguientes declaraciones: "el baile es el hombre". Recientemente, preguntado acerca de esa polémica frase, pronunciada hace unos años, no tuvo ninguna duda en responder lo siguiente: "dije esto porque cuando yo empecé era el baile femenino por excelencia. Es igual que el hecho de que las mujeres luchen por tener posición en la sociedad actual. Yo luché por dar al bailarín un lugar en el mundo del ballet dominado por la mujer. Ahora que están en igualdad, no hay problemas".

Resulta muy difícil imaginar a una mujer pintora, cineasta, escritora... haciendo una declaración de este estilo, justificando años más tarde que lo hizo para combatir el predominio de los hombres en esa actividad, misión que daba por cumplida. Es otro ejemplo más, no tanto de las dificultades que las mujeres encuentran para dedicarse a una profesión que no sea la del trabajo doméstico, sino de que los hombres cuentan con mayores ventajas, ya que, además de poder dedicarse en exclusiva a la tarea emprendida, el terreno en el que se mueven es el apropiado y el reconocido para los seres de su género. Sin embargo, para las mujeres que se dedican profesionalmente al baile, actividad en la que efectivamente han perdido su protagonismo, o, en otros términos menos desiguales, lo comparten con los hombres, siguen persistiendo los mismos problemas que caracterizan a cualquier actividad que se realice fuera del ámbito de lo privado.

### • Planteamiento y contenidos

Debido a la situación que ha sido descrita, es por lo que, a la hora de afrontar la participación y contribución de las mujeres en el campo de la creatividad y las artes en la C.A.E. en estos últimos años, no se puede obviar el marco de relaciones en el que se desarrollan las mismas. En este estudio, además de intentar acercarnos a conocer cómo está la situación, en términos cuantitativos, de la participación de las mujeres en el ámbito de lo público en relación con la de los hombres, hemos dado entrada también a otras cuestiones y preocupaciones de las mujeres vinculadas con la cultura.

Cada uno de los seis capítulos que integran este estudio consta de dos partes. En la primera de ellas se ubica el estado de la situación en los tres ámbitos estudiados (C.A.E., Estado español, internacional), a partir de las diversas aportaciones, tanto teóricas, históricas como metodológicas, que han sido realizadas en otros estudios o investigaciones. También se ha tratado de mostrar y ofrecer las distintas y últimas propuestas, visiones y opiniones que se exponen y argumentan desde las diversas líneas ideológicas feministas.



En la primera parte de cada capítulo se ha pretendido abordar las relaciones de las mujeres con las producciones culturales desde un enfoque doble. Por un lado, nos hemos ocupado de conocer la situación de las mujeres que han hecho de cualquiera de las actividades culturales estudiadas (cine, teatro, música, danza, artes plásticas y artesanía y literatura) su profesión, así como de sus relaciones con la misma en el curso de la historia, y por otro, hemos abordado igualmente las imágenes de las mujeres que a través de las producciones culturales se han transmitido a lo largo de las distintas etapas históricas.

Nos hubiera gustado poder trabajar un tercer nivel, que no ha sido posible, como sería la recogida de opiniones sistematizadas de las mujeres que participan como receptoras de los distintos mensajes que se transmiten desde las diversas manifestaciones culturales. El planteamiento de este nivel de análisis tan sólo lo hemos encontrado formulado teóricamente, pero no hemos encontrado resultados o conclusiones de investigaciones realizadas. Para poder acceder a este conocimiento se hubiera necesitado realizar una investigación propia por parte del equipo del trabajo, lo cual se alejaba y quedaba fuera de los objetivos de los que se partía en el planteamiento inicial de este estudio.

La segunda parte de cada capítulo muestra, mediante la exposición y el análisis de los datos, los niveles de participación de las mujeres y de los hombres en las seis actividades reseñadas. Aunque, dadas las características del estudio, los datos que se ofrecen son mayoritariamente de la Comunidad Autónoma de Euskadi, es de señalar que se ha hecho un esfuerzo por tratar de ofrecer en términos cuantitativos la situación de las mujeres y de los hombres en los ámbitos del Estado español e internacional, con el fin de poder llegar a establecer comparaciones entre los niveles de participación de las mujeres de la C.A.E. con las de los otros ámbitos geográficos.

Teniendo en cuenta que uno de los argumentos más manidos para explicar la ausencia o menor presencia de mujeres que de hombres en las actividades profesionales se refugia en su falta de preparación, hemos consultado los centros donde se imparten enseñanzas artísticas con el fin de conocer si los resultados académicos de las alumnas son inferiores a los de los alumnos, o si es frecuente que las mujeres abandonen los estudios. Se aporta complementariamente información sobre la participación y categorías laborales del profesorado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU).

También hemos recabado, mediante entrevistas personales, la opinión de las mujeres y hombres que trabajan en los distintos campos de la cultura, así como de quienes ejercen la crítica en los medios de comunicación, profesión que se considera clave tanto a la hora del análisis y valoración de las obras como en la promoción de las mismas.

Por otro lado, hemos podido tener acceso a unos estudios realizados en el ámbito del País Vasco acerca de los hábitos culturales de la población vasca, en los que señalan los hábitos, costumbres y preferencias culturales de las mujeres y de los hombres. Aunque en este caso el estudio recae sobre las receptoras y receptores de los mensajes, los objetivos del mismo se han limitado a mostrar estas preferencias, pero no se aborda lógicamente el nivel de análisis planteado anteriormente sobre las receptoras.

Resulta imprescindible, antes de cerrar esta presentación del área, no hacer referencia a las importantes y a veces infranqueables barreras con las que hemos tropezado durante todo el desarrollo del estudio. Son numerosas las fuentes que han sido consultadas, pero también



son muchas las que han resultado inservibles, unas veces por falta de respuesta, a pesar de la insistencia demostrada, y otras porque los datos no servían para el cometido perseguido.

La recogida de información, la consulta de fuentes y el acceso a los datos que buscábamos, son labores que han estado jalonadas de manera constante por notorias dificultades, dificultades que encuentran su razón de ser en ese “olvido” sintomático de las aportaciones realizadas por las mujeres. Los datos no se diferencian por sexo, el sexo de las personas no está indicado, la especificidad de las mujeres no se tiene en cuenta... factores todos ellos que han contribuido a que no se haya podido completar y uniformar, en un buen número de ocasiones, las muestras que se presentan.

Se ha consultado y trabajado con numerosos materiales que trataban sobre vanguardias artísticas, estética, géneros literarios o cinematográficos, tendencias, corrientes, movimientos artísticos o teatrales... y así hasta un largo etcétera, pero los datos, la información sobre la que se indagaba, no se mencionaba en la mayoría de los documentos, con la excepción de los nuevos materiales analíticos y teóricos elaborados por las propias mujeres —y algunos pocos hombres— centrados específicamente en la problemática que nos ocupa.

De ahí que se haya tenido que realizar un considerable esfuerzo de documentación bibliográfica que pensamos no sólo ayuda a comprender y centrar la problemática de las difíciles relaciones de las mujeres con las actividades artísticas y creativas, sino que a la vez insinúan o indican abiertamente los senderos que están tomando o podrían tomar acertadamente las mujeres de cara al reconocimiento social de sus obras tras una reconciliación consigo mismas, y también los caminos que no harían más que desviar las posibles direcciones adecuadas y conducirían a una desorientación permanente.

Las distintas fuentes consultadas han sido las siguientes:

Administración de Tributos Locales de la Diputación Foral de Bizkaia.

Antzerti.

Area de la Mujer, Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Bilbao.

Arteleku.

Asociación Artística de Vizcaya.

Asociación de Escritores Vascos.

Asociación de Mujeres en la Música.

Asociación Vasca de Productores de Cine.

Asociaciones feministas: Clara Campoamor, Asamblea de mujeres de Bizkaia, Lanbroa.

Ayuntamiento de Azpeitia.

Ayuntamiento de Bermeo.

Ayuntamiento de Bilbao.

Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián.

Ayuntamiento de Irún.

Ayuntamiento de Portugalete.

Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.

Aula de Cultura de Basauri.  
Aula de Cultura de Getxo.  
Aula de Cultura de Portugalete.  
Base Datos Seminario Estudios de la Mujer.  
Base de Datos del Instituto de la Mujer de Madrid.  
Ballet de Euskadi.  
Ballet Víctor Ullate.  
Biblioteca de Emakunde/Instituto Vasco de la Mujer.  
Biblioteca Municipal de Bilbao.  
Biblioteca Universidad de Deusto.  
Biblioteca Universidad del País Vasco. UPV/EHU.  
Bizdantza.  
Centro de Cultura Popular en Vitoria-Gasteiz.  
Centro de Documentación de la Asamblea de Mujeres de Bizkaia.  
Centro de Documentación Musical.  
Centros de promoción de la mujer de Bizkaia.  
Centro Feminista de Archivo y Documentación Sibilla Arellano.  
Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).  
Centro Vasco de Nuevas Profesiones.  
Conservatorio Superior de Música Juan Crisóstomo Arriaga.  
Coros y escolanías en los tres territorios históricos de la C.A.E.  
Delegación del Ministerio de Cultura en Bizkaia.  
Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.  
Departamento de Prospecciones Sociológicas del Gobierno Vasco.  
Diferentes asociaciones de mujeres en los tres territorios históricos de la C.A.E.  
Difusión Cultural del Gobierno Vasco.  
Diputación Foral de Alava.  
Diputación Foral de Bizkaia.  
Diputación Foral de Gipuzkoa.  
Diversos grupos de danzas folklóricas de Euskadi.  
Eroski, S. Coop.  
Escuela de Cine y Vídeo de Bilbao.  
Escuela F.P. de Erandio.



Euskal Aktoreen Batasuna/Federación de Actores Vascos.  
Eusko Dantzari Taldea.  
Euskal Estatistika Erakundea. Instituto Vasco de Estadística (EUSTAT).  
Euskal Herriko Bertsolari Taldea.  
Federación Vasca de Dantzaris.  
Federación Vasca de Patinaje.  
Festival de Cine de Donostia-San Sebastián.  
Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz.  
Festival de Teatro de Vitoria-Gasteiz.  
Filmoteca Vasca.  
Fundación Germán Sánchez Ruipérez.  
Galerías de arte en los tres territorios históricos de la C.A.E.: Trayecto, Vanguardia, Windsor, etcétera.  
Grupos de teatro: Orain, Karraka, etc.  
Ifema. Madrid.  
Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales del Ministerio de Cultura.  
Instituto Municipal de Deportes de Barakaldo.  
Instituto Municipal de Deportes de Bilbao (IMD).  
Instituto Nacional de Estadística (INE).  
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.  
Ministerio de Cultura. Madrid.  
Orfeón Donostiarra.  
Orquesta Sinfónica de Bilbao.  
Orquesta Sinfónica de Euskadi.  
Patronato de Cultura del Ayuntamiento de San Sebastián.  
Periódico "El Mundo".  
Productoras de cine: EPISA, Ezkruz, etc.  
Real Academia de la Lengua Vasca/Euskaltzandia.  
Real Sociedad Vascongada de Amigos del País.  
Salas de Exposiciones de la BBK, Caja Vital, Gipuzkoako Kutxa.  
Secretaría de la Facultad de Bellas Artes. UPV/EHU.  
Sociedad General de autores.  
Sociofile CD Rom de la UPV/EHU.

**1**

**LAS MUJERES  
Y  
EL CINE**



Aunque todavía no se han cumplido cien años desde que los hermanos Lumière proyectasen en París, en el año 1895, el primer filme en pantalla con el título "Salida de los obreros de la fábrica Lumière", el voluminoso número de películas que se han producido hasta el día de hoy impediría poder hacer un recuento de las mismas sin dejar a un buen número de títulos fuera de la lista. El denominado Séptimo Arte contó desde el principio de la industria cinematográfica con un público adicto a sus producciones, que todavía creció más desde la llegada, en 1926, del cine sonoro, llegándose a convertir, con el paso de los años, en el producto por excelencia de la cultura de masas.

Si bien la llegada de la televisión a los hogares afectó profundamente en la frecuencia de asistencia del público a las salas cinematográficas, este hecho, sin embargo, no significa que el cine dejase de interesar a las personas, sino simplemente que ya no necesitaban pagar una entrada y salir de su casa para ver películas. Hoy en día, y no hace falta más que echar un vistazo a las programaciones de los canales de televisión, se ven más filmes que nunca, pero, sobre todo, a través de la televisión.

Hecha esta breve introducción sobre el papel estelar que juega el cine en los hábitos de vida de las personas, y conocido su poder de influencia en el público en relación con los contenidos que se transmiten desde las películas, pasaremos a presentar las líneas generales que componen este apartado del estudio sobre la participación de las mujeres en la creación y producción cultural de la Comunidad Autónoma de Euskadi.

## **PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN LA INDUSTRIA DEL CINE**

# 1.1

Las diferentes actividades que configuran el quehacer cinematográfico se desarrollan en todo momento en el ámbito de lo público; es decir, en aquellos espacios que son propios del género masculino, espacios en los que, por lo tanto, los varones trabajan y se relacionan. Uno de los intereses de esta investigación ha estado fundamentado en conocer qué es lo que sucede cuando las mujeres transgreden los roles del género femenino en el ámbito de lo privado y se incorporan, en este caso, en el campo cinematográfico.

Los procesos que intervienen en la industria cinematográfica son tres: Producción, Distribución y Exhibición. El primero de ellos comprende desde la financiación, preparación, organización y fabricación de la película, hasta el guión, rodaje, montaje, posproducción y laboratorios. La segunda fase media entre la producción y los exhibidores, canalizando el film hacia su comercialización. En tercer lugar, la exhibición, tiene que ver con el lugar en que se proyecta el film. En este estudio nos centraremos exclusivamente en la primera fase, es decir, en la producción de películas, ya que es en la que se interviene directamente en la creación y confección del filme.

Teniendo en cuenta el carácter, el alcance y los objetivos de este estudio, tenemos que indicar que será en el ámbito del País Vasco donde desarrollaremos con mayor amplitud el panorama actual en lo relativo a niveles de participación de las mujeres en las distintas facetas de la producción cinematográfica vasca.



**PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES  
EN LAS FACETAS LABORALES  
DE LA PRODUCCIÓN  
CINEMATOGRÁFICA**

## **1.1.1**

Antes de iniciar el desarrollo de este apartado, se hace necesario hacer una observación de tipo general relacionada con los tres ámbitos geográficos que se estudian. Cabe indicar, en este sentido, los grandes desniveles existentes entre la industria cinematográfica de los países europeos y norteamericanos, pioneros de la misma, y la del Estado español y la Comunidad Autónoma de Euskadi, lugares donde la precariedad y falta de una infraestructura cinematográfica son sus características más predominantes, sobre todo en la C.A.E. Además de esta falta de medios y de tradición cinematográfica señaladas, tampoco se pueden infravalorar las evidentes diferencias culturales y políticas que han caracterizado al crecimiento de varias generaciones en estos distintos ámbitos geográficos y que, lógicamente —es algo así como la pescadilla que se muerde la cola—, también han influido en que las calidades y cualidades de los productos cinematográficos sean asimismo diferentes.

Hemos hecho esta observación con la finalidad de contextualizar las condiciones objetivas que caracterizan al desarrollo de la industria cinematográfica en los tres ámbitos estudiados, ya que, como es lógico suponer, estas condiciones objetivas se van a ver también reflejadas en los resultados de nuestro estudio al tratar de conocer los niveles de participación de las mujeres en el campo cinematográfico.

De entre las muy diversas facetas laborales que configura el quehacer de la producción cinematográfica, hay dos de ellas que resultan altamente significativas, por razones contrarias, a la hora de constatar la presencia de las mujeres en las mismas. Es el caso de las directoras y de las actrices, profesiones que abordaremos a continuación. Sin embargo, antes de entrar de lleno a describir y comentar las características y razones que pueden rodear el hecho de esta desigual presencia de mujeres en una u otra actividad cinematográfica, abordaremos otras especializaciones laborales que también intervienen en la fase de la producción de un film, como son los apartados técnicos.

**PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES  
EN LOS APARTADOS TÉCNICOS**

No resulta extraño interrogarse sobre las razones que han podido influir para que la presencia de las mujeres en las producciones cinematográficas parezca, en principio, tan escasa en una actividad que, después de todo, alcanza su máxima expansión y florecimiento en una época en la que las mujeres europeas y norteamericanas, por ejemplo, estaban dando grandes pasos —teóricos y vivenciales— en la andadura de la liberación de la mujer. Sin embargo, la preponderancia de los hombres en el ámbito de lo público, también en el cinematográfico, es una constante.

Hay un hecho, recogido en recientes investigaciones, que si bien no explica ni justifica, por supuesto, el predominio de los varones en el campo cinematográfico, sí resulta bastante significativo y ejemplificador de cómo se ejerce la jerarquía del género.

Según se indica en estos estudios, las mujeres norteamericanas y europeas habrían participado activamente en todas las facetas de la producción cinematográfica —con excepción del



manejo de la cámara— en los primeros años de la naciente industria cinematográfica. Curiosamente y en la medida en que la nueva industria empezó a prosperar —a partir de los años 20—, las mujeres fueron alejadas de los espacios de producción y en su lugar se contrataron a los varones. Las aportaciones que realizaron, por ejemplo las guionistas y directoras, no han sido recogidas en la crónica histórica de la producción cinematográfica. Habría que esperar hasta finales de la década de los 60 para que las mujeres volvieran a acercarse en un número apreciable a las producciones cinematográficas, motivadas por la variedad de formas, tendencias y estilos cinematográficos surgidos en aquellos años.

En el Estado español —que en este caso no se diferencia del ámbito internacional— y en los apartados técnicos, será la categoría laboral de “script” (secretaria del realizador) la que tradicionalmente ha sido considerada como la más apropiada para las mujeres. Tanto es así que, por ejemplo, en un diccionario del cine, se diferencia entre script (guión técnico más los diálogos) y script-girl (secretaria del realizador). Las peluqueras y maquilladoras también habrían tenido un acceso normal a la producción cinematográfica española, pero no así las guionistas, que son poco habituales, y prácticamente desconocidas las músicas, las técnicas de sonido y las fotógrafas. También se ha indicado que en la vertiente más libre del cortometraje, las mujeres están trabajando como productoras (encargadas de la administración del dinero), tarea que, junto a las anteriormente indicadas, pueden considerarse propias del género femenino.

En la Comunidad Autónoma de Euskadi, y en base a los datos a los que hemos tenido acceso, se ha podido observar, en la parte correspondiente a los apartados técnicos, que existe una feminización (porcentaje mayor de mujeres que de hombres) en la profesión de operador/a de cámara (Ver Cuadro 1.5). Por otro lado, también se ha comprobado que los porcentajes de las mujeres en las productoras de cine está prácticamente nivelado con el de los hombres (Ver Cuadro 1.6). Sin embargo, este dato puede crear confusiones. No es lo mismo trabajar en una productora de cine como secretaria, publicista, relaciones públicas, etc., que ser la persona que produce o financia una película. Los datos son claros e inequívocos en este sentido. La presencia de las mujeres como entidades físicas que producen o financian un filme se torna casi insignificante (Ver Cuadro 1.7).

Finalmente cabría añadir que al menos una de las dificultades tradicionales a la que se enfrentaban las mujeres, como era el acceso a la formación profesional, paulatinamente va siendo superada desde la creación de centros especializados en estas enseñanzas. En concreto se ha podido observar un interés creciente de las mujeres por este aprendizaje, ya que mientras en el curso 1987/88 el porcentaje de matrículas de mujeres, en dos centros de Bizkaia, era de 18 %, en el curso 1990/91 éste habría aumentado hasta un 42 % (Ver Cuadro 1.8). Otra cosa son las salidas profesionales que puedan tener el día de mañana en la C.A.E., pero ese es un problema que afectaría a los dos sexos, mientras no se dé un impulso y desarrollo de la industria cinematográfica vasca.

## **PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN LA DIRECCIÓN DE PELÍCULAS**

En el cine, como en cualquier profesión, existen jerarquías laborales. En la cúspide de esta jerarquía, cuando de hacer una película se trata, está el puesto de dirección. Esta persona será la responsable de la calidad artística del producto y de los contenidos, y lo que allí se



cuenta y el cómo se cuenta tendrá que ver, en definitiva, con las cosas que le preocupan, con su manera de entender la vida. Es un trabajo en el que las ideas, además de la técnica, juegan un papel fundamental. De hecho, cuando conocemos el nombre de la persona que ha dirigido una película, casi sabemos de antemano por dónde irán los mensajes que vamos a recibir (aunque a veces se produzcan sorpresas). La dirección de una película es, por así decirlo, una labor que conlleva una carga intelectual y que, además de los pingües beneficios económicos que reporta (en caso de éxito comercial), goza de un elevado prestigio social.

Al inicio de este apartado hemos hecho alusión a la notable historiografía existente sobre el mundo del cine. Nombres como Einsestein, Chaplin, Godard, Capra, Buñuel, Cocteau, Truffaut, Fellini, Welles, Bergman, Pasolini, Almodóvar, Cukor, Allen, Hitchcock..., en una lista interminable, están presentes en nuestra memoria y llenan las páginas de diccionarios, libros y revistas especializadas en cine. Resulta bastante más difícil encontrarlos registrados cuando estos nombres son de mujeres, siendo notoria su ausencia de la crónica histórica de la dirección cinematográfica. Sin embargo, haberlas las hay.

Si bien en los planteamientos de este estudio no se encuentra el de la recuperación de los nombres de las mujeres que han dirigido películas, ni las temáticas abordadas, o la tipología de los personajes femeninos contruidos —que sería objeto de una investigación diferente—, sí nos parece interesante resaltar, sin embargo, los nombres de algunas de las mujeres que, con sus aportaciones, han contribuido a enriquecer o modificar el quehacer cinematográfico.

Convendría resaltar un hecho que resulta muy frecuente cada vez que las mujeres se incorporan en las actividades artísticas y creativas del ámbito de lo público, como es el caso de la realización cinematográfica. Las creaciones de estas mujeres son, en un buen número de ocasiones, innovadoras, rupturistas con los estilos precedentes, en una línea muy vanguardista. Las directoras a las que vamos a hacer referencia seguidamente son mujeres que han utilizado, desde perspectivas y visiones diferentes, sus propios materiales de imaginación, experiencias, inquietudes y reflexiones, sugiriendo pautas que puedan ayudar a entender ese difícil papel que las personas desempeñamos cada día en esa gran pantalla de la realidad —blanca, rosa, negra, gris, roja, violeta...—, que es la existencia humana.

En concreto, las que se citan en el ámbito internacional —que, por supuesto, no son todas las directoras cinematográficas que hoy trabajan en el mundo, sino una selección de europeas y americanas— tienen en común el haberse interesado en sus filmes por distintas facetas de la vida de las mujeres. No es así en el caso estatal ni en el vasco. En estos últimos ámbitos, las poquísimas mujeres que han conseguido los medios de financiación para sus películas han abordado temáticas generales en sus filmes, salvo, quizás, alguna excepción. La precariedad y falta de infraestructura cinematográfica que, como anteriormente hemos indicado, han impedido un desarrollo paralelo a los circuitos europeos y norteamericanos, pensamos que son razones que también han podido influir en la ya difícil integración de las mujeres en la realización de filmes, tanto en los aspectos cuantitativos como en la elección de las temáticas que, como ya se ha dicho, no han estado centradas, por lo general, en indagar sobre temáticas relacionadas con la vida de las mujeres.

Con esta consideración no intentamos establecer, ni mucho menos, una norma general que conllevaría a que todas las mujeres que trabajan en la realización de filmes, y por el único hecho de serlo, manifestarían una inquietud o sensibilidad por las cuestiones del género femenino. Bien sabemos que esto no es así ni en el cine ni en cualquier otra faceta profesional. Lo más probable es que quizás las mujeres europeas y norteamericanas han gozado de ma-



yores posibilidades de acceso a la realización de filmes —algunas sensibilizadas con la problemática femenina y otras no— que sus colegas españolas o vascas, precisamente por esa tradición cinematográfica tantas veces aludida.

También quisiéramos hacer mención a otro fenómeno que se produce en la dirección de las películas, como es el caso de los directores que François Truffaut denomina directores femeninos, estilo o tendencia en la que se siente incluido. Para este realizador, femeninos serían Antonioni, Roman Polanski, Orson Welles, Bergman y Bertolucci, que son sus directores preferidos. Truffaut, cuando utiliza este concepto, se ampara ante todo en la habilidad de estos directores para construir los personajes femeninos, resultando, a su entender, mucho más interesantes las mujeres que los hombres en estos filmes. El realizador se considera muy sensible a la magia de las mujeres, al eterno femenino y espera que “las feministas no supriman también este concepto”. Al referirse a los cineastas femeninos ha reparado, por ejemplo, en valores como la ternura, la inseguridad o el miedo de los propios directores, que se encontrarían escondidos y cobijados tras los papeles femeninos.

En una línea similar, el cronista del nuevo cine americano, Jonas Mekas, declaraba lo siguiente: “El cine de las grandes producciones y de pesado equipo era una ocupación demasiado masculina. La búsqueda de nuevas sensibilidades destronó el aspecto mecánico del arte del cine, adaptándolo a una autoexpresión donde interviene, con su forma tan delicada de ver las cosas, la mujer”.

Tanto para el director François Truffaut como para el crítico Jonas Mekas, están muy claros los valores que caracterizarían al género femenino: delicadeza, ternura, magia, miedo e inseguridad en un mundo de hombres...

A raíz de estas reflexiones se podría deducir que en este ámbito de lo público y que por definición es masculino, mujeres y hombres podrían plantearse su labor creativa, bien a partir de los valores característicos del género masculino o bien de los del femenino. Sin embargo, se hace preciso puntualizar que esta libre elección, que en algunos de los casos transgrediría el género asignado en razón de su sexo, no lleva implícita una revisión o cuestionamiento del estado de las cosas en las relaciones entre las mujeres y los hombres.

## **Directoras europeas**

Aunque no existan datos estadísticos sobre el número de mujeres directoras en el mundo, sí se puede afirmar que éste será muy elevado. La única cifra que manejamos hace referencia a la actual Alemania reunificada, donde se baraja el número de unas cuatrocientas realizadoras cinematográficas. Los comentarios en torno a la situación de las realizadoras alemanas tienen un cierto tono optimista al comparar la situación actual con épocas anteriores, tanto cuantitativa como cualitativamente; si bien se deja claro que las dificultades aún persisten y que estos cambios se deben a los esfuerzos de las propias mujeres. Uno de los ejemplos que se citan hace referencia a que, hace treinta años, cuando el 28 de febrero de 1962 se firmó el legendario Manifiesto de Oberhausen, declarando la guerra al cine reinante y proclamando un nuevo cine alemán, no había una sola mujer entre los también escasos veintiséis jóvenes cineastas que lo firmaron.

Nos gustaría también dejar plasmado de alguna manera ese carácter innovador y vanguardista al que antes hemos aludido como una de las características de las directoras de cine, por



lo que ofrecemos a continuación una muestra de algunas de las actividades en las que participaron realizadoras europeas. Así, por ejemplo, en Francia, la directora Agnes Varda intervino activamente en el nacimiento de la "nouvelle vague" con la película "Cleo de 5 a 7". En Inglaterra, hacia mediados de los cincuenta, surge un nuevo tipo de cine, el "free cinema", y en su creación participa la realizadora Lorenza Mazzetti con "Together". Ella, junto a Lindsay Anderson, Karol Reisz y Tony Richardson, hicieron posible el joven cine airado, movimiento artístico que ya disponía de un lenguaje teatral a través de John Osborne. En Italia, Liliana Cavani pasó de la televisión italiana al largometraje con "Los caníbales". Su segunda película, "Portero de noche", constituyó un gran escándalo y se puso a la cabeza de las taquillas europeas. La también italiana Lina Wertmüller dirige "Mimi metalúrgico", trasladándose posteriormente a Estados Unidos y continuando allí su labor como realizadora. "Seven beauties" alcanzó un verdadero éxito en toda Europa. Margarethe Von Trotta, Liliane de Kermadec o Mai Zetterling son algunas más de las directoras de cine con reconocimiento y prestigio internacional.

### **Directoras americanas**

Continuando con esta crónica del ayer, es de señalar que la norteamericana Dorothy Arzner ha sido reconocida como una de las pioneras de las realizadoras cinematográficas en la época dorada de Hollywood de los años 30. Trabajó con las actrices del momento como Joan Crawford, Maureen O'Hara y Katharine Hepburn. En los años 40, la actriz Ida Lupino se pasó a la dirección de películas. Estas dos directoras son las que han conseguido una mayor estabilidad y solidez en el mercado cinematográfico norteamericano. Fue precisamente en este país donde por vez primera se celebró el Primer Festival de Mujeres en el Cine, a finales de los años 70.

En América Latina será, sobre todo en estos últimos años, cuando las mujeres irrumpen en la dirección cinematográfica en un número no desdeñable y alcanzando notables éxitos. La mayoría de ellas son documentalistas, hecho que es importante señalar, porque a la mujer que decide trabajar en la dirección de películas no siempre se le da facilidades inmediatas para hacer filmes de ficción, que suelen ser mucho más caros y de mayor complejidad técnica. Colombia, Brasil, Venezuela, México, Nicaragua, Cuba, Chile y Argentina son los países que cuentan con un mayor número de realizadoras, siendo las más representativas la venezolana Fina Torres, la cubana Marisol Trujillo y la argentina María Luisa Bemberg.

### **Directoras españolas**

En el Estado español, la incorporación de las mujeres a la dirección cinematográfica ha sido más lenta y tardía, como ya ha sido explicado. Se conoce, así todo, el nombre de dos precursoras en estas lides, como lo fueron Rosario Pi, que rodó "El gato montés", en 1936, y Margarita Alexandre, que codirigió con Rafael M. Torrecilla, "Cristo", en 1953. Desde 1960 a 1980 cuatro españolas quedaron inscritas en el elenco de los hasta entonces directores —salvadas las dos excepciones citadas— del país. Ana Mariscal, que se inició como actriz y rodó su primera película como realizadora, "Segundo López", en 1952; Josefina Molina, que debutaría con "Vera, un cuento cruel", en 1973; Pilar Miró, con "La petición", en 1976, y, finalmente, Cecilia Bartolomé, un año después, con "Vámonos Bárbara". Cortometrajistas que han



tenido distribución comercial son Eva Lesmes, Lourdes Gómez Gras, Manuela García de la Vega, fundadora de su propia productora, y otras cuyos nombres empiezan a situarse junto a los de realizadores noveles. En esta última década, directoras como Josefina Molina, Cecilia Bartolomé y Pilar Miró, han continuado realizando películas, incorporándose a esta lista el nombre de Ana Belén, que ha realizado una sola película.

Si el panorama de las directoras en el ámbito español es un tanto penoso, qué podemos decir de la situación de la Comunidad Autónoma de Euskadi. En toda la historia del cine vasco —que, por otro lado, es muy corta— hay tan sólo una mujer directora de largometrajes. Ella es Ana Díez, realizadora de la película “Ander eta Jul”, que en la actualidad está trabajando en su segundo largometraje. El acceso de las mujeres vascas a cortos y medimetros es un poco más elevado, pero así todo las cifras resultan escasísimas, ya que la suma total de las mujeres en estas dos especialidades era de ocho. (Ver Cuadro 1.1).

De esta situación resulta inevitable deducir, sobre todo si la comparamos con la actividad de las mujeres europeas, que el panorama no es precisamente fructífero. Pero esta comparación no se puede realizar sin tener en cuenta el contexto en el que se da, ya que, como podremos comprobar, la industria cinematográfica no ha sido precisamente la más floreciente en el País Vasco.

Conviene recordar que, por ejemplo, durante casi los cien años de vida que tiene la historia del cine, apenas sí se han realizado películas en el País Vasco, y las pocas que se hicieron fue a costa de meritorios esfuerzos personales, esfuerzos que siempre aparecieron como masculinos. Algunas de las películas más relevantes de la historia del cine vasco serían “El mayorazgo de Basterretxe”, de Mauro Azcona (1928); “Sinfonía Vasca”, dirigida por Adolf Trotz, con música de Jesús García Leoz y producida por José Luis Duro (1936), y “Ama Lur”, de Larruquert y Néstor Basterretxea (1968).

Será en los años 80 cuando propiamente se empieza a hablar de cine vasco, coincidiendo con la política de subvenciones que para la realización de filmes inicia el Gobierno Vasco.

El hecho de que se produjeran media docena de películas al año supuso su lanzamiento. El número total de películas producidas hasta la fecha, en estos últimos diez años, hace una suma de cuarenta títulos.

## **PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES COMO ACTRICES**

La profesión de actriz es la profesión artística más antigua en que han participado las mujeres, en un principio, como actrices del teatro. El trabajo de actriz ya estaba considerado, por lo tanto, cuando se inició la industria del cine, como propio o apropiado del género femenino. Si bien en los anteriores apartados hemos dado cuenta de las trabas y dificultades con las que las mujeres se enfrentan para poder acceder a la realización de las películas y también a los puestos técnicos, a las actrices no se les excluyó de su participación en las películas. De hecho ésta fue la única profesión en la que las mujeres fueron aceptadas. Lógicamente tampoco se puede obviar un hecho, y es que la industria cinematográfica necesitaba de ellas para mostrar en las pantallas las historias, narraciones o relatos cinematográficos. Otra cosa diferente es el papel que jugaban en esa historia.



Los nombres de mujeres que han conseguido traspasar las fronteras del olvido de la historia de la cinematografía mundial han estado vinculados precisamente con su trabajo de actrices y asociados a diferentes pero elevados modelos de belleza. Estas estrellas de la pantalla, reconvertidas en mitos publicitarios en aras a los intereses mercantiles de las industrias del cine, no cesaron de retroalimentar en sus papeles —salvo contadas excepciones— los más variados estereotipos del género femenino, desde la más extremada perversidad hasta la más infinita dulzura, resultando premiadas o castigadas (incluso con la muerte), según los roles que se les asignaran.

En este sentido se ha indicado que “la mujer descarriada encontraba, si no su castigo, sí su felicidad suprema en esferas morales situadas más allá de la carne. Era así como, al final de muchas agonías de la moral, Hollywood era capaz de convertir a Gilda en una perfecta hermanita de la caridad”. Respecto a los “finales felices” en que culminaban prácticamente todas las películas norteamericanas en los años de su expansión y esplendor comercial, se ha escrito que “nadie estuvo tan estafado como la mujer, que para acceder a los ‘fines felices’ propuestos por el cine, no podía tener otra alternativa que la de renunciar a sus aspiraciones de persona, tema común de todos los ensueños rosados que en el cine han sido”.

Nombres como Marlene Dietrich, Rita Hayword, Bette Davis, Gina Lollobrigida, Jean Seberg, Simone Signoret, Marilyn Monroe, Ava Gardner, Ingrid Bergman, Katharine Hepburn, Sofia Loren... son tan sólo algunos pocos de los numerosos y famosos nombres de actrices que han quedado inscritos en la historia del cine.

Pero no todas las actrices han podido acceder al éxito de las mujeres mencionadas anteriormente, y no por falta de profesionalidad, sino porque uno de los requisitos fundamentales para conseguir un papel de primera protagonista reside en la belleza, criterio que, junto a la juventud, nunca se ha aplicado de manera tan estricta para los protagonistas masculinos, donde los registros de estos cánones han sido mucho más amplios.

En el caso de las actrices del Estado español se ha señalado que desde que en 1897 Eduardo Jimeno Correas impresionara los primeros metros de película española con “Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza” y hasta 1980, las ocupaciones de las protagonistas podrían contarse con los dedos de una mano. De no pertenecer al sector de la hermosura reconocida, las actrices casi no encontraban más opción que interpretar a empleadas del hogar.

El requisito de la belleza, vinculado a la juventud, para interpretar los principales papeles femeninos de las películas realizadas en el País Vasco —que en un buen número de ocasiones han recaído en profesionales madrileñas o catalanas— ha estado igualmente contemplado en la realización de estos filmes.

Aunque continuamente nos estamos refiriendo al reconocimiento social del trabajo de las actrices, no debemos de olvidar que éstas han denunciado en numerosas ocasiones discriminaciones laborales respecto a sus colegas de reparto y también que el paro les afecta más que a ellos.

En el caso de la C.A.E. se ha podido comprobar que, mientras en la Federación de Actores Vascos/Euskal Aktoreen Batasuna, la proporción de participación de las mujeres y los hombres es casi similar, la situación cambia radicalmente al comprobar las Licencias Fiscales de los actores y actrices de reparto. Aquí las mujeres tan sólo alcanzan el 16 %, de lo que se puede deducir que es mayor el número de actores que está en activo o, por lo menos, con mayores expectativas laborales.



El surgimiento y desarrollo del nuevo movimiento feminista de los años 60, en un primer momento en Europa y Norteamérica y después en el resto del mundo, trajo consigo, entre las muchas reflexiones, discusiones, revisiones y propuestas, el que las mujeres también se interesaran por todas las cuestiones relacionadas con el cine.

Desde la necesidad de elaborar una historiografía propia donde se recogieran las aportaciones que las mujeres ofrecieron a la industria cinematográfica, hasta la de potenciar la realización de filmes por parte de las mujeres. También constataron la importante influencia que el cine, como medio de comunicación de masas, ejerce sobre las personas, y se han dedicado numerosos estudios a analizar las imágenes de las mujeres proyectadas por el cine americano y europeo fundamentalmente, desde diversas teorías. Si en las primeras investigaciones se trató de analizar la relación entre el cine y la sociedad, posteriormente, y a partir de una teoría fundamental en la que se indica que el cine, como medio de comunicación, produce imágenes significativas y la comunicación de la ideología tiene lugar esencialmente en el lenguaje visual del cine, se concluyó que un análisis feminista debe abarcar tanto el lenguaje visual como el narrativo y la interrelación entre ambos.

Ateniéndonos a los resultados de algunos estudios, se puede afirmar que en las producciones europeas y norteamericanas, en contraste con la fuerza creciente de las mujeres en la vida real, el cambio de sus papeles, unos estilos de vida más productivos, su libertad sexual, la mujer fuerte e independiente y la mujer empleada no están representadas en los papeles cinematográficos recientes. También se opina que la degeneración de las imágenes cinematográficas de la mujer se manifiesta en la celebración del poder masculino unido a la violencia contra las mujeres, en la explotación sexual de éstas y en el enfoque en las películas de mundos exclusivamente masculinos. Igualmente se hace alusión a la aparición del héroe femenino, como una réplica del héroe masculino, y se insiste en que la imagen de las mujeres está fundamentalmente definida desde una perspectiva masculina.

Por otro lado, se ha indicado que las imágenes más interesantes de las mujeres se encuentran, aunque con poca frecuencia, en las películas que relacionan la psicología femenina con la estructura de la sociedad, que condiciona a las mujeres en la creencia de que son inferiores. Cuando se representan a las mujeres como seres angustiados y vacilantes sin relacionar sus personalidades con la estructura social, se está sugiriendo que tales rasgos son inherentes a la naturaleza femenina. De todas formas se señala que las únicas películas que representan creaciones de verdaderas mujeres, se encuentran fuera de los canales comerciales en las producciones independientes.

También se ha hecho alusión a que los directores europeos enfocan a la mujer de una manera más comprensiva y se considera que directores como Fellini, Truffaut y Bergman representan mujeres multidimensionales, en vez de los tipos norteamericanos rígidamente categorizados, aunque, en todos los casos, la visión de las mujeres sigue estando definida por el hombre y es la que se refleja.



Como posibles soluciones para que mejorase la situación actual en los ámbitos citados, se hace referencia a la necesidad de un cambio en la orientación lucrativa de la industria cinematográfica, que perpetúa la producción de películas rentables centradas en la violencia, el sensacionalismo y el sexo. Asimismo, también se alude a que las representaciones de las mujeres no cambiarán mientras las condiciones socioculturales y las oportunidades de las mujeres en la industria del cine no se modifiquen radicalmente.

Los nuevos estudios feministas están centrándose en estos momentos no tanto en los mensajes que se difunden desde las construcciones fílmicas como en la recepción de las películas. Partiendo de un enfoque psicoanalítico, se insiste en que no basta, por ejemplo, decir que los filmes hechos por hombres retratan a las mujeres a través de los ojos de ellos, que dan una visión más o menos patológicamente distorsionada de la mujer y, por tanto, dicen más sobre la naturaleza interna de las representantes de la cultura patriarcal que sobre las mujeres presentadas o el público femenino. El manifiesto comportamiento de las mujeres, que sólo en los últimos quince años se han alejado del cine, porque las películas que constituyen gran parte de la oferta son aquellas que tradicionalmente no les gustan —las mujeres preferirían melodramas, comedias y el llamado cine de problemas y rechazarían el cine negro, el de terror y el de guerra, los westerns y la pornografía—, todavía no ha sido explicado. A lo que se añade que la cuestión de por qué las mujeres iban al cine en el pasado, a pesar de la dominación patriarcal, y de por qué todavía acuden ocasionalmente, no se ha resuelto.

De ahí que se haga hincapié remarcando que la falta de investigaciones históricas sobre la respuesta de las mujeres ante las películas no es menor prueba de la incapacidad para reconocer a la mujer como sujeto. Se sabe que ha tenido que haber una respuesta, pero se desconoce cómo se produjo o qué forma toma hoy día. Esto hace que se critique que en la búsqueda de su propia identidad, las mujeres todavía se preocupan mucho más por las imágenes que la sociedad masculina ha hecho de ellas que por las propias mujeres. Tras hacer referencia a los cuantiosos y excelentes análisis feministas sobre las imágenes de las mujeres, demostrándose en todos ellos que esas imágenes son invenciones masculinas, proyecciones de los mitos y temores de los hombres sobre las mujeres, se sale al paso de que apenas mencionan el significado subjetivo que tienen esas imágenes para las propias mujeres. Lo que se sugiere es que quizás debería de haber existido algo como una historia (subhistoria) de la reacción de las mujeres ante las películas y ante el cine, que no estuviera enteramente dictada por la mirada masculina, sino que diera un mínimo espacio a las proyecciones femeninas.

Retomando de nuevo a las espectadoras, se ha señalado que la introyección, que es la forma más poderosa de identificación, se ha vuelto cada vez más difícil para las mujeres, ya que aquellos géneros que la hacían más fácil han desaparecido de la gama de películas que se exhiben hoy en día. Esto explicaría, desde esta perspectiva de análisis, que haya decaído tan bruscamente la asistencia al cine por parte de las mujeres, puesto que las nuevas películas tan sólo permitirían formas más débiles de identificación, como la proyección y la sustitución. En las películas que se pasan por televisión tampoco podrían las mujeres llegar a la introyección, ya que su estética y sus características sociales hacen que muchas dispersiones inter vengan en la contemplación de la televisión.

Se considera que en las películas actuales se ha desatendido la necesidad que tiene el público femenino de elementos narcisistas y voyeuristas. El estereotipo de la vampiresa, la mujer autónoma y narcisista habría dejado sitio a una vaga imagen de mujer que sólo distingue



entre camarada y compañera sexual, una polarización que en realidad sólo corresponde aproximadamente a las ambivalencias y fragmentación de roles de la condición femenina. La ausencia de las mujeres en los cines formaría parte de la crisis de identidad que están viviendo. Las imágenes de mujer que propagan las películas de los hombres sólo perpetuarían la desmitificación represiva de la mujer, cuyo enigma —su bisexualidad— se ofrecería como estímulo superficial en los pornos esteticistas. El uso de una hiperbólica grandilocuencia, considerada como rasgo perverso y como auténtica aura del narcisismo femenino, habría desaparecido casi enteramente del cine.

Cuando se trata de comparar la situación entre los ámbitos internacionales estudiados y los del Estado español y la C.A.E., en relación con los estudios e investigaciones realizadas, en este caso, no sólo sobre las realizadoras o los papeles femeninos y masculinos difundidos en las películas, sino también acerca de cómo son interiorizadas estas construcciones por las mujeres que ven las películas, topamos, una vez más, con importantes desniveles. Así todo, es de señalar que tanto en el Estado español como en la C.A.E. sabemos que hay mujeres que están trabajando sobre distintas temáticas vinculadas con las producciones cinematográficas.

Consultadas diferentes fuentes —desde gubernamentales hasta privadas—, con el propósito de obtener datos en los que se reflejaran las preferencias de las mujeres y los hombres por las temáticas o géneros cinematográficos, sólo pudimos conseguirlo parcialmente, ya que la variable sexo no ha sido contemplada. Aunque somos conscientes de las limitaciones de estos datos, hemos preferido aportarlos. De todas formas sí habría que aclarar que la inclusión de la variable sexo, si bien se hace necesaria, no sería suficiente para poder interpretar los datos, pues se hace preciso de un análisis posterior que intentara responder, por lo menos, a alguna de las preguntas que ya han sido formuladas en líneas anteriores.

Sobre los datos que se refieren al Estado español —incluida la C.A.E.—, hemos podido saber que las tres películas de producción extranjera que más se vieron en el año 1990 fueron "Pretty Woman", "El Club de los poetas muertos" y "Desafío total". En el caso de producciones españolas, y durante el mismo año, ocuparon los tres primeros puestos "Aquí huele a muerto", "Átame" y "Yo soy esa". Las películas producidas en la C.A.E. que más se vieron en todo el Estado español, también en 1990, fueron "Remando al viento" y "Tu novia está loca". Todos estos datos hacen referencia al total de la población.

Otros datos, también generales, señalan que el filme más taquillero de la historia ha sido "ET", del director Spielberg (1982), con más de setenta mil millones de pesetas recaudadas hasta 1992, y que la película española más taquillera ha sido "Mujeres al borde de un ataque de nervios", del director Pedro Almodóvar (1989), con más de mil trescientos millones de pesetas. En 1991 fueron al cine 79.095.268 personas y se recaudó 30.956.229.635 pesetas. En el Estado español hay 1.806 salas de cine.

Respecto a los hábitos de la población vasca, tanto a la hora de asistir al cine como de ver películas por televisión, están bastante igualados entre los dos sexos, destacándose, quizás como dato a tener en cuenta, el hecho de que la costumbre de ir al cine en 1984 alcanzaba unos porcentajes superiores a los registrados en 1989. Este dato, así expresado, queda un tanto vacío, ya que rápidamente acuden preguntas del tipo: ¿cuándo las mujeres van al cine, cómo acostumbra a hacerlo?, ¿Solas?, ¿Con amigas?, ¿Con la pareja?, ¿Cómo eligen la película?, ¿Quién decide la película habitualmente cuando no van solas?, etc., etc. Interrogantes todos estos que al desbordar los objetivos planteados en este estudio no podremos responder, aunque pensamos que sería de gran interés conseguir en otro momento las respuestas.



Hasta finales de los 60, coincidiendo con la crisis cinematográfica producida por el interés creciente hacia la televisión y, a su vez, con el nacimiento del movimiento feminista contemporáneo, no se vuelve a encontrar a un importante número de mujeres dedicadas a la realización de películas, compartiendo, muchas de ellas, una ideología feminista. Los nuevos planteamientos del cine feminista surgieron especialmente en Estados Unidos e Inglaterra; si bien después se extendieron a otros países europeos. Hablar de un cine feminista en el Estado español o en la Comunidad Autónoma de Euskadi —lo cual no quiere decir que no haya mujeres interesadas en el tema— resultaría un tanto desmedido, teniendo en cuenta que ni siquiera existe un cine independiente fuerte y el cine comercial carece de una infraestructura sólida. En 1972 se celebró el Primer Festival Internacional de Cine de Mujeres en New York. Con posterioridad a esas fechas se fueron celebrando en Edimburgo, Londres, Toronto, Chicago, Washington y París, y también en el Estado español, en Madrid.

El cine documental y de vanguardia, como estéticas narrativas, han sido las más utilizadas por las directoras feministas para expresar sus temas o ideas. Con esta elección, las realizadoras se proponían operar fuera de las estructuras institucionales y textuales del cine dominante y construir otro modo de discurso y formas diferentes de producción, distribución y exhibición. La estructura del documental, por ejemplo, les permitía entrar en el circuito de 16 mm. y proyectar sus películas en los locales de mujeres, escuelas, sindicatos o librerías.

Las realizadoras feministas se inscribieron dentro del denominado cine independiente, fuera de los canales comerciales. Sobre esta tendencia cinematográfica, Jan Rosemberg ha aportado la siguiente definición: "El término independiente implica que una única persona tiene todo el control creativo sobre la película. Para tener ese control es necesario que un único individuo conciba el filme que, además, sea la principal fuerza en el proceso de producción y controle el capital invertido. Esto es cierto si la película es un largometraje, un documental, o un filme de vanguardia".

Acerca de las estéticas narrativas elegidas por las directoras feministas, Ann Kaplan ha dicho lo siguiente: "Para muchas mujeres, el cine experimental significa una liberación de las representaciones opresivas y artificiales creadas en las películas de Hollywood. Una experiencia similar era producida por los documentales, pero el enfoque era opuesto. Las mujeres que realizaban filmes experimentales intentaban expresar sus sensaciones, sentimientos, pensamientos..., mientras que las directoras de los documentales estaban interesadas por la vida de las mujeres dentro de la sociedad".

La realizadora Jutta Brückner ha salido al paso de las tremendas dificultades que las mujeres realizadoras encuentran cuando se enfrentan a la creación de una estética feminista. Estas dificultades residirían en el propio pasado de las mujeres y en el mismo proceso de producción, que tiene sus orígenes en formas masculinas de pensar y sentir la separación y la composición.

Las películas de las mujeres buscarían, para la citada realizadora, claves y huellas de su pasado, siendo la consolidación de la identidad su tema. Son testimonio de la esperanza de una vida consciente en que el pensamiento está vinculado al sentimiento. El camino lleva simul-



táneamente hacia dentro y hacia afuera. La mirada busca tanto hacia atrás como hacia adelante. La búsqueda de huellas se extiende hacia el pasado y hacia el futuro. El presente se convierte en un momento del viaje de lo que ya no... todavía no es real.

Una estética feminista sería, a su entender, la expresión de la dificultad para combinar el ver y el sentir, en un momento en que la vista, el más abstracto de todos los sentidos, ha llevado la falsa objetivación a los extremos, aunque, por otro lado, también sería la expresión de un proceso que tiene como finalidad lograr la fuerza que lo pone en marcha, como es la misma creación de esa estética feminista.

Pero esta estética, para la cual existe una demanda tan amplia, como si se pudiera crear de la noche a la mañana, no puede surgir repentinamente, sólo porque ahora hay mujeres detrás de la cámara. Las dificultades, a su entender, no van a disminuir porque haya una mayor familiarización con el aparato y las técnicas de producción. Para ella, las mujeres, que sólo tienen, por el momento, una confianza frágil en sí mismas, porque sólo eso es aceptable por la sociedad moderna, deberían antes de organizar cualquier otra cosa, organizarse a sí mismas.

## **LAS MUJERES Y EL CINE EN LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE EUSKADI**

# 1.4

Este apartado analiza fundamentalmente la participación de las mujeres en el cine que se hace en la Comunidad Autónoma de Euskadi.

El esquema general del mismo aborda dos aspectos fundamentales y diferenciados claramente, ya que cada uno de ellos relaciona a la mujer de la C.A.E. con el cine en diferentes ámbitos.

En un primer momento se tratará de conocer cuestiones relacionadas con la participación de la mujer como profesional en este ámbito, mientras que posteriormente se recogen los aspectos de la mujer vasca como receptora del producto cinematográfico.

En el capítulo de la mujer y el cine, como en otros, se han buscado referencias bibliográficas y datos cuantitativos sobre la participación de la mujer en el cine en todas sus facetas.

Para las referencias bibliográficas se consultaron las siguientes fuentes de datos: Biblioteca de Emakunde/Instituto Vasco de la Mujer, Universidad del País Vasco, Universidad de Deusto, Base de Datos Sociofile C.D. Rom de la UPV / EHU y también se consultaron artículos en revistas, libros, periódicos, etc.

Los datos cuantitativos se obtuvieron del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, Administración de Tributos Locales de la Diputación Foral de Bizkaia e Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales del Ministerio de Cultura. También se realizó una encuesta directa a diversas instituciones y se hizo un tratamiento posterior de la información

obtenida por el equipo de trabajo, tanto de las escuelas de cine y vídeo de la C.A.E., los premios cinematográficos otorgados en los ámbitos vasco, estatal e internacional, como de los premios de cine de El Mundo, Goya, Oscar y otros.

## LAS MUJERES Y LA DIRECCIÓN DE CINE EN LA C.A.E.

### 1.4.1

Tal como se puede observar en el cuadro 1.1, la participación total de las mujeres vascas en la dirección de películas, incluidas las tres categorías de Largometraje, Mediometrage y Cortos, en 1989, es mínima, ya que tan sólo alcanza el 7,56 %, frente al 92,4 % de los varones. Además de la poca representación en largometrajes, también se puede comprobar que en las otras dos categorías, y fijándonos en los números absolutos, son todavía muy pocas las que hoy trabajan en el campo de la dirección cinematográfica.

**CUADRO 1.1.** Directoras/es de cine vasco durante el período 81-89

	LARGOMETRAJES		MEDIOMETRAJES		CORTOS		TOTAL	
	Abs.	% Ver	Abs.	% Ver	Abs.	% Ver	Abs.	% Ver
Directoras	1	2,56	3	21,42	5	7,57	9	7,56
Total directoras/es	39	100	14	100	66	100	119	100

*Fuente:* Libro publicado por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. 1989

Dentro de la escasez general en la producción de largometrajes, en el cuadro 1.2 aparece el dato revelador del número de películas realizadas, bajo subvención del Gobierno Vasco, en el período 1981-91. Ha aumentado el porcentaje de mujeres, hasta un 7,1 %. ¿Se está feminizando? Podríamos aventurarnos a decir que las mujeres empiezan a hacer cine; pero, por el contrario, viendo el cuadro 1.3, no parece conveniente aventurar comentarios triunfalistas, ya que el porcentaje de directoras de cortos en el período 1981-89 ha disminuido hasta un 5,7 % en aquellas producciones que contaban con subvención.

**CUADRO 1.2.** Porcentaje de directoras/es de cine en largometraje con subvención del Gobierno Vasco (1981-1991)

TOTAL	% DIRECTORAS	% DIRECTORES
42	7,1	92,9

*Fuente:* Elaboración propia. Datos obtenidos Dpto. Cultura. Gobierno Vasco. 1991.



**CUADRO 1.3. Porcentaje de directoras/es de cine con cortometraje con subvención del Gobierno Vasco (1981-1991)**

TOTAL	% DIRECTORAS	% DIRECTORES
70	5,7	94,3

*Fuente:* Elaboración propia. Datos obtenidos Dpto. Cultura. Gobierno Vasco. 1991.

Con las leves mejoras, no quiere decir que haya comenzado la feminización de la dirección cinematográfica, ni mucho menos. La dirección de películas, sean del metraje que sean (largometrajes, medimetrajes y cortos), no está aún ni remotamente equilibrada entre la participación de hombres y mujeres.

A este respecto, la entrevistada Carmen Altuna, crítica de cine, comentó que tan sólo conocía a una directora de largometraje, y que sería necesario un apoyo mayor por parte de las instituciones:

“Hay una mujer que conozco, que es directora, Ana Díez. Ana hizo una película, hace 3 ó 4 años, que se llamaba ‘Ander eta Jul’.(...). En ella demostraba que podía ponerse detrás de una cámara. Ha sido una pena que durante estos últimos años no se haya visto nada de ella. Pienso que todas las instituciones de aquí deberían apoyarla para que continúe haciendo cine y siga en acción”.

También comentaba que, del mismo modo que hay todavía directores que se erigen profesores de cine con tan sólo un filme, ¿por qué no podía ser considerada ella igual?

“Si ahora mismo, gente como los Medem y compañía, están haciendo de profesores por ahí, y sólo han hecho una película, ¿por qué no se la considera a ella también?, ¿no?”.

**LAS MUJERES Y OTRAS  
ACTIVIDADES DE REALIZACIÓN  
DE CINE EN LA C.A.E.**

## 1.4.2

En este subapartado estarían recogidas aquellas profesiones y profesionales contempladas como tales, según las licencias fiscales. La única información conseguida proviene del Departamento de Hacienda y Finanzas de la Diputación Foral de Bizkaia, quedando recogidas las siguientes profesiones: Ayudantes de Dirección y Operadores de Cámara. Sabemos que existen otras profesiones más, relacionadas con la realización de un filme, pero no se han encontrado datos sobre ellas.

En el cuadro 1.4 aparece recogida la licencia fiscal de los/as Ayudantes de Dirección. Este cuadro, dentro de la escasez de personas dedicadas a este trabajo, presenta una mayoría de hombres de un 75 %, frente al 25 % de mujeres.

#### CUADRO 1.4. Ayudantes de dirección (1988-1991), según licencias fiscales y sexo

	ABS.	%
Mujeres	1	25
Hombres	3	75
<b>TOTAL</b>	<b>4</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Elaboración propia. Administración de Tributos Locales Diputación Foral de Bizkaia. 1991.

#### CUADRO 1.5. Operadores de cámara (1988-1991), según licencias fiscales y sexo

	ABS.	%
Mujeres	7	70
Hombres	3	30
<b>TOTAL</b>	<b>10</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Elaboración propia. Administración de Tributos Locales Diputación Foral de Bizkaia. 1991.

En el cuadro 1.5 quedan recogidos los/as Operadores de Cámara, o también llamados Cámaras. Aquí el porcentaje de las mujeres es significativamente mayor al de los hombres, con un 70 % frente a un 30 %. Aunque la parcialidad de los datos es una realidad, muy bien podrían éstos ser tomados como reflejo de lo que ocurre a nivel de la C.A.E., y más en ámbitos y actividades donde prácticamente se conocen todos.

No obstante estos datos, la crítica entrevistada, Carmen Altuna, comentó que hay mujeres en los equipos técnicos, pero que siguen existiendo algunas especializaciones propiamente masculinas.

“Sé que hay mujeres que están dentro del equipo técnico, en producción. Desde luego, hay muchas más mujeres que en el campo de los electricistas”.

### LAS MUJERES Y LA PRODUCCIÓN DE CINE VASCO

## 1.4.3

La actividad de Productor/a de películas de cine la vamos a estudiar a través de los datos que se encuentran en los dos cuadros que se presentan, no sin antes señalar que existe una diferencia sustancial entre el significado de la palabra productor de cine y el de productora de cine.

El productor de cine es la entidad física, la persona que ejerce la actividad de producir películas, el que la financia; mientras que la productora es la entidad comercial, la empresa que se dedica a producir películas. Una vez establecida esta diferencia, se analizarán los cuadros.



En el cuadro 1.6 vemos que de un total de cinco Productoras de Cine (empresas) encuestadas directamente por el Equipo de este trabajo, y que vienen a ser las más importantes de Euskadi, el porcentaje de participación de las mujeres en la labor de una productora como empresa casi llega al 50 %, concretamente un 48,9 %.

**CUADRO 1.6. Porcentaje de participación de las mujeres en productoras de cine, 1991**

	ABS.	% MUJERES	% HOMBRES
Productoras vascas (5)	49	48,9	51,1

*Fuente:* Elaboración propia, según datos obtenidos por encuestación directa. 1991.

Pero no debemos olvidar que en este porcentaje están recogidos todos los trabajadores/as de estas cinco Productoras, es decir, que el porcentaje de mujeres puede estar englobado en actividades administrativas, relaciones públicas, etc.

La información que se observa en el cuadro 1.7, donde aparecen los porcentajes obtenidos de Productores que, como tal, figuran en las Licencias Fiscales, como señalábamos anteriormente, del Departamento de Hacienda y Finanzas de la Diputación Foral de Bizkaia, es más relevante. Este cuadro confirma el claro grado de masculinización en esta actividad. La mujer tiene solamente un 3 %, frente al 97 % de los hombres. Con las lógicas reservas, sí podría afirmarse que la actividad de Productor de Cine gira alrededor de un ámbito eminentemente masculino.

**CUADRO 1.7. Productores cinematográficos (1985-1991), según licencias fiscales y sexo**

	ABS.	%
Mujeres	9	3,0
Hombres	246	97,0
<b>TOTAL</b>	<b>255</b>	<b>100,0</b>

*Fuente:* Elaboración propia. Administración de Tributos Locales Diputación Foral de Bizkaia. 1991.

## LAS ACTRICES EN LA C.A.E.

### 1.4.4

Este apartado será estudiado en base a la información recogida a través de la Federación de Actores Vascos/Euskal Aktoreen Batasuna, y por medio de las Licencias Fiscales obtenidas del Departamento de Hacienda y Finanzas de la Diputación Foral de Bizkaia en cuanto a los actores y actrices profesionales.

La diferencia entre las distintas informaciones obtenidas es sustancial. En el Cuadro 1.8 se ve que el porcentaje de mujeres actrices es casi un 42 %. En este caso no podemos decir más que la representación de ambos sexos es muy pareja. Sin embargo, la contradicción llega cuando observamos el cuadro 1.9, en el que el porcentaje de mujeres desciende a un 16 %. Sólo se nos ocurre una explicación para este hecho, que sería que aquellas mujeres que son actrices y que aparecen en Euskal Aktoreen Batasuna, no sólo ejercen como actrices, sino que combinan la profesión con otras actividades que les reportan una mayor seguridad de tipo económico. También es patente que a las mujeres se les exige una mayor solidez profesional que a los hombres a la hora de continuar con una actividad de este tipo, y que la falta de una infraestructura cinematográfica en la Comunidad Autónoma de Euskadi hace que o bien se dediquen a otras actividades, abandonen su profesión de actriz o emigren a otras tierras, donde exista una mayor facilidad o siquiera oportunidad de seguir ejerciendo la profesión de actriz.

**CUADRO 1.8.** Porcentaje de participación de las mujeres en Euskal Aktoreen Batasuna, 1991

	ABS.	% MUJERES	% HOMBRES
Euskal Aktoreen Batasuna	113	41,5	58,5

*Fuente:* Elaboración propia, según datos obtenidos por encuestación directa. 1991.

**CUADRO 1.9.** Actrices y actores de reparto (1987-1991), según licencias fiscales

	ABS.	%
Mujeres	3	16
Hombres	15	84
<b>TOTAL</b>	<b>18</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Elaboración propia. Administración de Tributos Locales. Diputación Foral de Bizkaia. 1991.

También se ha visto en las entrevistas que existía una falta de motivación considerable en las mujeres de la C.A.E. hacia el cine como labor profesional. Asimismo, se hablaba del papel tradicional que ha jugado y sigue jugando la connotación "actriz de cine" en las mujeres, y lo que eso conlleva.

Se señala, no obstante, que la solución está en aspectos de la producción cinematográfica, que aun hoy están relacionados con el ámbito masculino.

"Me parece muy pobre; creo que a la mujer debería incentivársele muchísimo más en todos los puestos de cine, no solamente en los bonitos de ser actriz, que más o menos es a lo que toda mujer aspira".

Pero, en concreto, el problema de la poca participación de la población de la C.A.E. en las actividades cinematográficas, lo achaca nuestra entrevistada al hecho de que no exista en este país una infraestructura cinematográfica suficientemente consolidada, por lo que los pro-



ductores de la Comunidad Autónoma no se dedican exclusivamente al cine, sino que para sobrevivir hacen otras cosas.

“No existe una industria del cine vasco, lo que significaría poder contar con unos estudios cinematográficos para el sonido, para el montaje. Al no haber, la gente tiene que mandar las cosas fuera, no existiendo tampoco una producción continuada. Las pequeñas productoras no se dedican todo el tiempo a hacer cine, ni mucho menos, sino que se dedican a hacer otras cosas”.

“Como no hay una industria cinematográfica vasca, nadie, ni mujeres ni hombres, pueden acceder al mercado laboral, ya que éste no existe, o porque es tan mínimo que en estos momentos se está rodando una película aquí, y los técnicos no se van a contratar en Euskadi, sino que llegarán de Madrid directamente”.

## ASOCIACIONES RELACIONADAS CON EL CINE EN LA C.A.E. 1.4.5

Este capítulo recoge fundamentalmente la Asociación Vasca de Productores y la Filmoteca Vasca. Su composición, tan escasa y de carácter administrativo y burocrático, es un reflejo general de la mínima actividad cinematográfica en la Comunidad Autónoma de Euskadi. Aunque están integradas únicamente por mujeres, no deben extraerse más conclusiones que las resultantes de la general vinculación de las féminas a tareas administrativas o similares.

**CUADRO 1.10.** Porcentaje de participación de las mujeres en asociaciones que tienen relación con el cine

	ABS.	% MUJERES	% HOMBRES
Asociación Vasca de Productores	1	100,0	00,0
Filmoteca Vasca	2	50,0	50,0

*Fuente:* Elaboración propia, a través de datos obtenidos según encuestación directa, 1991.

## LOS PREMIOS AL CINE VASCO, OTORGADOS POR EL MUNDO, 1992 1.4.6

Los premios del cine vasco del periódico El Mundo se otorgaron en las mismas especialidades que en los más afamados certámenes cinematográficos mundiales, como los Oscars, el Festival de Cine de Berlín, el Festival de Cine de San Sebastián, etc. Estas especialidades premiadas fueron las siguientes:

- A la mejor dirección.
- A la mejor interpretación femenina.
- A la mejor interpretación masculina.
- A la mejor música de cine.
- Al mejor guión.
- A la mejor labor personal.

El cuadro 1.11 corresponde a la participación total de hombres y mujeres en estos premios. Tanto en términos absolutos como en los porcentajes, la participación de mujeres es más baja, un 16 % frente al 84 % de los hombres.

**CUADRO 1.11.** Participación de mujeres y hombres en los premios de cine de El Mundo 1992

	ABS.	%
Mujeres	5	16
Hombres	27	84
<b>TOTAL</b>	<b>32</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Elaboración propia en base a datos facilitados por El Mundo. 1992.

En el cuadro 1.12 quedan recogidas las candidaturas a los premios por especialidades.

**CUADRO 1.12.** Participación de las mujeres en las especialidades cinematográficas de los premios de El Mundo 1992

	ABS.	% MUJERES
Mejor dirección	5	0
Mejor interpretación	4	100
Mejor interpretación masculina	4	0
Mejor música cine	4	0
Mejor guión	8	13
Mejor labor personal	5	0

*Fuente:* El Mundo del País Vasco. 1992.

A la vista de los datos, tan sólo hay mujeres en dos especialidades de las cinco en las cuales podía estar presente. Hay un 100 % de participación de la mujer en la especialidad obvia, Mejor interpretación femenina, y un 13 % en la de Mejor guión, pero en las otras tres restantes la participación es nula. Los datos previos nos revelan cómo la participación de la mujer es escasa en la actividad cinematográfica general, siendo más patente en determinadas es-



pecialidades, en las que la vinculación de la mujer ha sido más coyuntural; y, sobre todo, estando amparada en una industria vasca de corta tradición y escaso potencial económico.

## OTROS PREMIOS CINEMATOGRAFICOS

## 1.4.7

Además de estos premios otorgados al cine vasco por el periódico El Mundo, hemos querido recoger los datos sobre otros certámenes donde se premia la labor cinematográfica. Estos han sido los premios Goya, concedidos por la Academia de las Artes Cinematográficas del Estado español, y los Oscar, premios otorgados por la Academia de Cine de Norteamérica, y que tienen una indudable trascendencia en todo el panorama cinematográfico internacional. Las ediciones de los premios a los que haremos mención se corresponden con los años 1990 y 1991.

Los datos más significativos de los premios Goya aparecen recogidos en los cuadros siguientes:

**CUADRO 1.13.** Mujeres y hombres que recibieron el Premio Goya 1990, otorgado por la Academia de las Artes Cinematográficas del Estado español

	ABS.	%
Mujeres	6	22
Hombres	21	78
<b>TOTAL</b>	<b>27</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Anuario El País. 1991.

**CUADRO 1.14.** Mujeres y hombres que recibieron el Premio Goya 1991, otorgado por la Academia de las Artes Cinematográficas del Estado español

	ABS.	%
Mujeres	4	14
Hombres	24	86
<b>TOTAL</b>	<b>28</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Anuario El País. 1992.

Como se puede observar, los porcentajes de las mujeres premiadas con los Goya son muy semejantes a los manejados anteriormente en los premios al cine vasco, y tampoco se crea una situación dispar en el caso de los Oscar.

Si bien, en la concesión de los premios de la Academia de las Artes Cinematográficas del Estado español, los premios a las mujeres decrecían en el año 1991 en relación a la edición anterior y, por el contrario, en el caso de los Oscar, el porcentaje de las mujeres premiadas se incrementaba, estas variaciones no pueden ser tomadas en ningún caso como conclusorias o definitivas.

Todo lo más se puede llegar a hablar de tendencias a lo largo de los años, y, en este sentido, la práctica habitual que se desprende de la concesión de los premios a mujeres y hombres que trabajan en la industria cinematográfica, denota que el trabajo realizado por los hombres se reconoce y, por lo tanto, se premia, mucho más abundantemente que el de las mujeres.

**CUADRO 1.15.** Mujeres y hombres que recibieron el Oscar 1990, otorgado por la Academia de Cine Norteamericana

	ABS.	%
Mujeres	4	15
Hombres	22	85
<b>TOTAL</b>	<b>26</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Anuario El País. 1991.

**CUADRO 1.16.** Mujeres y hombres que recibieron el Oscar 1991, otorgado por la Academia de Cine Norteamericana

	ABS.	%
Mujeres	6	30
Hombres	14	70
<b>TOTAL</b>	<b>20</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Anuario El País. 1992.

Ante estas situaciones, lo único que se puede deducir es que existe una realidad a través de la cual se observa que la participación de la mujer no es amplia, y sobre todo en determinadas facetas de la producción cinematográfica.

No debemos dejar al margen de nuestro estudio una referencia al Festival de Cine de San Sebastián, el más importante de la C.A.E., y que goza de gran prestigio en el Estado español.

En este caso, el aspecto que reflejaremos trata sobre la participación de las mujeres en la organización del Festival. Del total de personas que se dedican de forma estable a su organización, cabe que en los puestos de mayor responsabilidad como son el Consejo de Administración y la Dirección, el 31 % de los componentes de aquél son mujeres, mientras que en la Dirección, las dos personas que lo componen son hombres.



Fundamentalmente, este apartado trata de responder a las siguientes cuestiones:

¿Cómo está el porcentaje de hombres y de mujeres estudiantes?

¿Está masculinizado el aprendizaje de cine?

Para encontrar respuestas recurrimos a dos Escuelas de Cine de la Comunidad Autónoma de Euskadi. Los datos fueron facilitados por los propios centros, ya que no estaban recogidos en el Departamento de Educación del Gobierno Vasco. Asimismo, nos hubiese gustado saber cuántas escuelas de este tipo existen en la C.A.E., pero este dato tampoco lo hemos podido confirmar. En estas escuelas se nos explicó que no se enseña la actividad de Director/a o Guionista o Cámara por separado, sino como un todo.

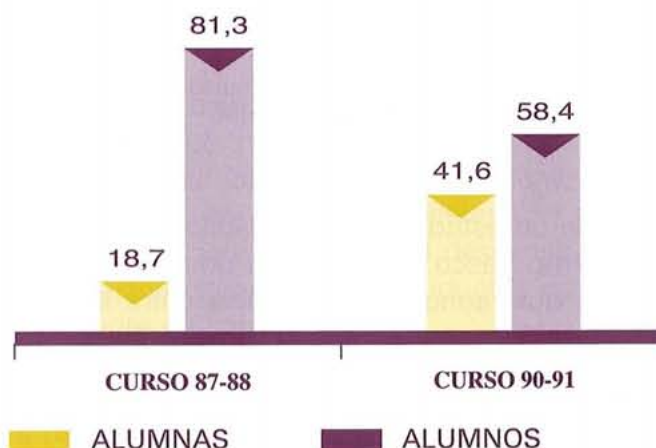
En el cuadro 1.17 queda reflejada la información referente a la Escuela de Cine y Vídeo. En ella hay dos tipos de cursos, uno subvencionado por el INEM y el otro privado; en ambos cursos se puede comprobar que en la actividad de aprendizaje se observa que los hombres son mayoría, aunque hay que señalar que los porcentajes que nos encontramos aquí no son tan irrelevantes como en otros apartados, casi el 40 % de alumnas.

**CUADRO 1.17. Alumnas/os de la Escuela de Cine y Vídeo, 1991**

	ABS.	% MUJERES	% HOMBRES
Curso INEM 91	20	35,0	65,0
Curso privado 91	8	37,5	62,5

*Fuente:* Datos obtenidos por encuestación directa a Escuela de Cine y Vídeo, 1991.

**GRÁFICO 1. Evolución del alumnado de cine del curso 87-88 al 90-91 en el centro de FP de Erandio**



En el gráfico 1 vemos la información sobre la Escuela de Formación Profesional de Erandio en dos años distintos, el curso 87-88 y el curso 90-91. Según este gráfico se puede ver la

evolución positiva que tiene la asistencia de mujeres a clases de cine; en el curso 87-88 había un 18,7 % de mujeres, y en el curso 90-91 hay un 41,6 % sobre el total. Ante estos datos, se puede considerar que las mujeres han avanzado, tienen la intención de trabajar en cine y para ello se preparan.

## ACTITUD Y ASISTENCIA DE LA POBLACIÓN DE LA C.A.E. HACIA EL CINE

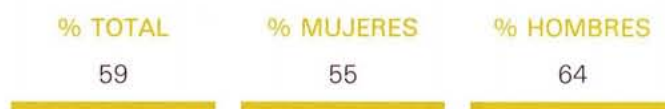
### 1.4.9

Antes de comentar la información pertinente, queremos señalar que se hizo un intento de analizar la asistencia de la población a los títulos de películas extranjeras y los títulos de películas realizadas en el Estado español en los tres territorios históricos, pero una vez hecha la solicitud al Instituto de Cinematografía y de las Artes Visuales del Ministerio de Cultura de Madrid, nos fue imposible analizar esta información, ya que no se contempla en su Boletín Informativo Anual la variable sexo. Asimismo, tampoco el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco tiene recogida información de este tipo.

Según la información que manejamos, existen tres maneras diferentes de ver películas de cine. Una sería asistir a una sala donde se exhiben películas de cine, otra ver películas en la televisión y otra alquilar películas de cine para el vídeo doméstico.

Antes de ver los datos que corresponden a estas tres maneras diferentes de ver cine, nos gustaría acercarnos a conocer cómo fue la asistencia al cine por sexos en el año 1984.

#### CUADRO 1.18. Asistencia al cine por sexos, 1984



*Fuente:* "Hábitos culturales en la Comunidad Autónoma de Euskadi". Gobierno Vasco. 1986.

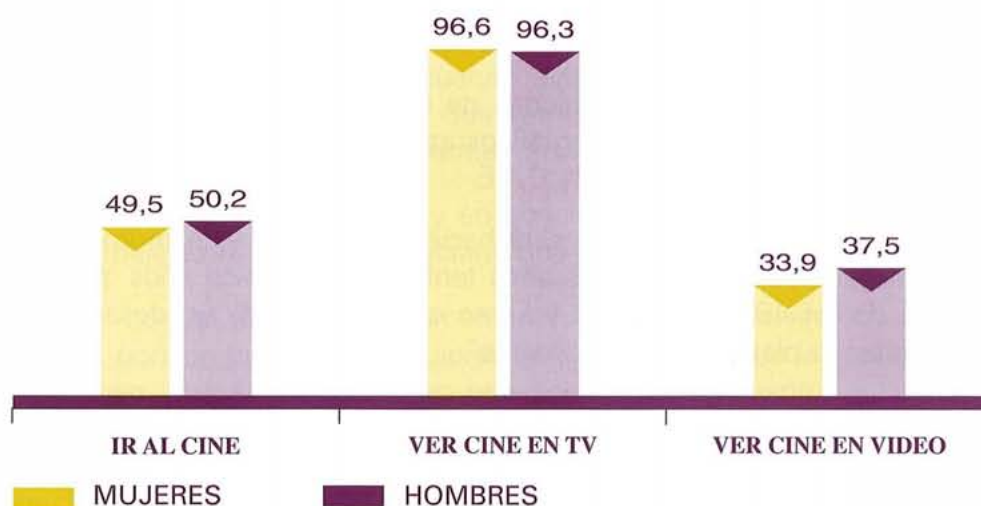
Esta información, obtenida de un estudio titulado "Hábitos Culturales en la Comunidad Autónoma de Euskadi", del Gobierno Vasco, nos muestra porcentualmente la asistencia que tenía el cine en 1984; así vemos que, aunque la diferencia entre los porcentajes de hombres y mujeres no es muy grande, de 9 puntos, lo que sí llama la atención es que en 1984 la asistencia al cine de la población vasca superaba el 50 %, en ambos sexos.

En un intento de ver si han existido cambios en el tiempo respecto a la asistencia al cine en 1984, se disponen de datos más recientes del Eustat de 1989, en la Encuesta de Condiciones de Vida. Aunque estos datos no son estrictamente comparables, ya que cada uno de los estudios recoge variables diferentes, sí nos facilitan una aproximación al tema.



Esta última información aparece en el gráfico 2. Lo primero que llama la atención es que aquí entran en juego las tres maneras de ver cine a que nos referíamos al comienzo del apartado.

**GRÁFICO 2. Actitud hacia el cine por sexos, 1989**



En el caso concreto de ir al cine, hecho físico de desplazarse hasta una sala de cine, se observa que, con respecto a 1984, ha descendido el porcentaje en ambos sexos, pero aún así van al cine más hombres que mujeres; lo confirman los porcentajes correspondientes a cada uno; 50,2 % de hombres frente al 49,5 % de mujeres.

En el otro caso, que corresponde a ver cine en la TV, vemos que en ambos sexos los porcentajes están disparados, con porcentajes, en las mujeres del 96,9 %, y en los hombres del 96,3 %, es decir apenas hay diferencias.

Y por último, ver cine en vídeo doméstico. Aquí los porcentajes descienden, pero siguen siendo sustancialmente iguales en ambos sexos: 33,9 % de mujeres y 37,5 % de hombres.

La única conclusión que podría desprenderse de estos datos es que, tanto hombres como mujeres, ven cine por igual, no está ni masculinizado ni feminizado.

Otro hecho que destaca es que si bien ha descendido la asistencia a las salas de cine de 1984 a 1989, la población de la C.A.E. no ha dejado de ver cine, sino que ha optado por ver cine en la comodidad de su domicilio. Esto se explica fácilmente teniendo en cuenta la oferta cinematográfica que hay hoy en día, no sólo en los diferentes canales de TV existentes, sino también en los Vídeo Clubes. Todo esto, junto con el descenso de los precios en los televisores y en el vídeo, dejando estos últimos de ser productos conspicuos, hacen que el cine, hoy en día, se vea cómodamente en casa.

Otro aspecto que queremos recoger en este apartado del capítulo Las Mujeres y el Cine, son las opiniones suscitadas acerca de una serie de cuestiones muy relacionadas con el cine.

Las posibles diferencias entre las producciones cinematográficas de la C.A.E. y las del resto del Estado español quedan recogidas en estas opiniones de la crítica cinematográfica Carmen Altuna.



Los rasgos específicos de diferenciación que se encuentran en el cine realizado en el ámbito vasco tendrían que ver fundamentalmente con las temáticas que se abordan: cuestiones nacionalistas, lucha armada, ambiente rural...

"Hasta el momento, el cine vasco sí se ha diferenciado del cine español y también del resto, porque ha habido una tendencia bastante grande a plasmar una serie de temas: el tema de ETA, los problemas nacionalistas, la gente que vuelve, y el choque que se produce con la gente que está aquí, que no los acepta..."

Otra cuestión que se deduce de las opiniones de la crítica de cine Carmen Altuna son las edades de los/as realizadores/as cinematográficos/as del momento, y cómo plasman sus sentimientos, cuestionándolos en el cine de la C.A.E.

"La mayor parte de la gente que está haciendo cine en este momento pertenece a una misma generación. Hace unos años tenían treinta y pico años, pero ahora ya están dentro de los 40; a esta edad yo creo que se sufre de un desamor terrible, y no ven otra cosa, lo plasman continuamente".

Pero también habla de la gente nueva, joven, que está comenzando a hacer cine en la C.A.E. Personas que cuentan historias totalmente distintas, que optan por las comedias, el cine negro, etc.

"La gente nueva está contando historias completamente distintas a las que se contaban antes; parece que todos aquellos que eran unos niños cuando se empezaba a hacer películas en la Comunidad Autónoma, se han despegado y no quieren saber nada de lo que a los otros todavía les ronda por la cabeza y les vuelve locos. Se dedican a hacer comedias, a hacer películas de cine negro, pero también divertidas (...). Esta gente nueva va a ser una punta de lanza del cine de todo el Estado; en este momento son ellos los que van a mover el cine en los próximos 10 años".

La reproducción de los comportamientos masculinos en las protagonistas aparecen totalmente refrendados por nuestra entrevistada. Dice que es difícil que escribiendo el guión un hombre, haya papeles importantes para la mujer.

"Es muy difícil que haya unos papeles en los que la mujer tenga un papel protagonista siendo una mujer; si el guión lo escribe un hombre, ¿cómo un hombre puede hacer que una mujer sea ella misma? En 'Bonita, dura de matar' se demostró que una mujer podía hacer lo mismo que un hombre, podía ser un arma de matar mortal, pero haciendo lo mismo, pegando los mismos tortazos, tiros, y siendo igual de violenta, y cargándose hombres. Cambiar los papeles y ya está, punto".

Igualmente, opina que las obras de cine escritas o dirigidas por mujeres no tienen por qué ser esencialmente distintas a las de los hombres, que las cosas se ven de una forma o de otra, independientemente del sexo.

"No creo que tengan que ser diferentes las obras de mujeres, ¿por qué? Creo que en cada persona, sea hombre o mujer, hay una sensibilidad que se demuestra detrás de una cámara, como hay muchos hombres que saben contar las cosas de maneras distintas, las mujeres también. Hay mujeres que lo ven de una forma, y hay mujeres que lo ven de otra".



Pero, sin embargo, matiza que cuando las mujeres son dirigidas por una compañera, existe un ligero cambio del punto de vista, hay una cierta sensibilidad latente, aunque hay hombres directores que también han sabido crear esa sensación.

“Se nota, cuando ves una película dirigida por una mujer, que el punto de vista de las actrices protagonistas cambia ligeramente, porque se demuestra una cierta sensibilidad. Hay una sensibilidad que está en el aire, aunque no se vea claramente, aunque también hay hombres directores de cine que han demostrado una gran sensibilidad (...). Es verdad que las mujeres, cuando dirigen, parece que se ponen más de parte de las mujeres. Eso es cierto, ya que ves o sientes que hay una forma con la que estás conectando, con la que te sientes más próxima”.

Al hablar del futuro del cine en general, y en concreto sobre el futuro de los papeles representados por las mujeres en el cine, se notaría una evolución, aunque bastante pequeña.

“Sí, pienso que en realidad se ha mantenido una misma trayectoria, que se está rompiendo un poquito cuando hay mujeres que están detrás de las historias que cuentan, que escriben, que se ven un poco reflejados sus sentimientos y su forma de ver la vida, pero lo de los estereotipos... yo creo que ha seguido una trayectoria a lo largo de toda la historia del cine, y que es verdad que ya no es lo mismo lo que se cuenta ahora que lo que se contaba hace 20 años. Ha habido una evolución, aunque sigan siendo ellos quienes llevan la metralleta, y ellas las que se ponen detrás”.

Otro aspecto muy importante del cine es la crítica, cómo se aborda y se trata a los hombres y las mujeres realizadores/as. Normalmente, las películas dirigidas por mujeres tienen que ser mejores que las de los hombres, tienen que demostrar más lo bien que lo hacen, frente a los hombres, ya que los críticos intentan cargarse con una mayor facilidad las películas de las mujeres.

“He observado que las críticas escritas por hombres sobre películas dirigidas por mujeres son más duras e intentan cargárselas más rápidamente. Supongo porque, una vez más, nosotras las mujeres, tenemos que demostrar el doble que ellos lo bien que lo sabemos hacer, y como nos exigen siempre el doble, al dirigir una película ocurre igual”.

# 2

## **LAS MUJERES Y EL TEATRO**



Según se cuenta en los libros y diccionarios de la historia de la literatura universal, fue Esquilo de Eleusis (525/456 antes de J.C.) quien descubrió la tragedia a la literatura universal, convirtiendo la representación del culto tradicional, hecha por ciudadanos enmascarados en honor a Dionisos, en el drama del choque fatal, inevitable, entre tendencias de igual fuerza, pero de inconciliable signo. Al parecer sería un actor ateniense, llamado Tespis, el que representó la primera tragedia. Esquilo introdujo el segundo actor en escena y Sófocles el tercero, atribuyéndose a este último el primer uso de la decoración pintada en los escenarios.

Los actores procedían de los ciudadanos corrientes y parece que no había verdaderos profesionales. Todos los actores eran hombres. En Grecia, por lo menos en el siglo V antes de J.C., los actores gozaron de mayor prestigio que en Roma.

La tragedia romana estaría representada principalmente por los nombres de Ennio (239/169 antes de J.C.), Pacuvio (220/130 antes de J.C.) y Accio (170/86 antes de J.C.). Las tragedias de Séneca (el 65 antes de J.C.) son consideradas como dramas de cámara. Roscio, amigo de Cicerón, y Clodio Esopo, fueron los dos actores romanos más famosos. El drama republicano romano degeneró finalmente en el mimo, que, según se explica, era una especie de bajo vaudeville. Curiosamente, será en el momento en el que el teatro romano alcanza importantes cotas de desprestigio social cuando, por primera vez, las mujeres aparecerán como actrices.

Existen pruebas de que el arte teatral estaba mal considerado en Roma, social y oficialmente, y se ha sostenido que los primeros actores eran esclavos. Otros autores relacionan la pérdida del estatus social por los actores con la gradual degeneración del propio teatro. En concreto, se señala que los mimos de la última época eran tan groseros que los ciudadanos libres no querían representar papeles en ellos, por lo que se obligaba a los esclavos.

En este primer contacto establecido con los orígenes del teatro, no podemos dejar pasar por alto un hecho que resulta evidente y que confirmaría la exclusión tradicional de las mujeres de aquellas actividades artísticas desarrolladas en el ámbito público. No resulta ninguna sorpresa comprobar que cuando alguna de estas actividades deviene en desprestigio —como, por ejemplo, en el caso del teatro romano—, los poderes establecidos no tendrán ningún reparo en “confiar” esta tarea a las mujeres, aun cuando se haya estado hasta ese momento esgrimiendo como argumento para su exclusión la falta de capacitación de las mujeres para poder realizarla.

## **PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN EL TEATRO** 2.1

En este apartado abordaremos la participación de las mujeres en el mundo teatral, teniendo en cuenta diferentes facetas, como son la participación de las mujeres en las distintas actividades teatrales, los personajes femeninos en las obras de teatro y el teatro feminista.



De entre todas las actividades artísticas con proyección en el ámbito de lo público, fue en el mundo del teatro, según se ha señalado, donde por primera vez las mujeres obtuvieron un reconocimiento social de su labor. Con el transcurrir de los años, las mujeres fueron afianzándose en este campo, en el que primeramente se dieron a conocer como actrices, para posteriormente iniciar nuevas andaduras en otras facetas inherentes al desarrollo de la actividad teatral.

Creemos que es importante señalar que la actividad teatral —salvo en las grandes compañías estables— la realizan mayoritariamente grupos de teatro independiente. Las actividades de estos grupos (composición de los grupos, obras que llevan, distribución de trabajo...) no están recogidas oficialmente y no ha resultado sencillo conectar con sus componentes y conocer estas actividades.

En este apartado, sobre las facetas laborales de las mujeres en el teatro, nos referiremos en primer lugar a las actrices y también a las autoras de obras teatrales. Posteriormente trataremos de una manera más general aquellos otros aspectos o facetas del mundo teatral —escenografía, sonido e iluminación, empresarias, directoras...— a las que tan sólo hemos podido acceder a un nivel de comentarios, algunas reseñas, apuntes verbales e impresiones de personas a las que se les ha preguntado por su opinión, con el fin de tratar de paliar el vacío existente sobre estas cuestiones.

### **ACTRICES DE TEATRO**

Una de las actividades profesionales artísticas en la que el trabajo de las mujeres fue reconocido con mayor prontitud en el ámbito de lo público fue, precisamente, como ya se ha dicho, la labor teatral, en calidad de actrices. Para que las mujeres fueran reconocidas también como profesionales en las demás artes se requirieron trescientos años más.

La profesión de actriz es, por tanto, la profesión artística más antigua en que han participado las mujeres, y en la que, con el transcurrir de los años, incluso han logrado ascender en el escalafón profesional no sólo como ayudantes y asistentes de maestros y organizadores, sino por su propio derecho y en virtud de sus propios logros.

Sin embargo, esta situación tampoco fue siempre así. Al revisar la historia del teatro occidental se puede comprobar que nuestra tradición de dos mil quinientos años en este campo está marcada por dos mil años de ausencia de mujeres. Aunque las tragedias griegas tenían papeles femeninos, no se permitía a las mujeres representarlos y las grandes heroínas trágicas —Clitemnestra, Ifigenia o Antígona— eran representadas por hombres, es decir, por los llamados “actores femeninos”. La representación de los misterios cristianos —los papeles de la virgen María, los ángeles y la Magdalena arrepentida— también era asunto exclusivo de los hombres y en la Compañía de Shakespeare tampoco había ninguna mujer.

El cambio decisivo para que las mujeres se incorporasen a la escena, según se ha escrito, vino de Italia, con la Commedia dell'Arte y los primeros grupos profesionales que se formaron



en el Norte de Italia, en la segunda mitad del siglo XVI. Allí, las mujeres no eran simplemente miembros ocasionales o incidentales, sino que tenían una situación igual a la de los hombres, debido en gran parte a que la institución de los “actores femeninos” era incompatible con su repertorio.

Dos cuestiones parecen preocupar a las mujeres que han seguido de cerca la relación de las mujeres con el teatro:

- Cuáles fueron las razones o los motivos que hicieron posible que las mujeres se convirtieran en actrices, que pudieran practicar su primera actividad artística profesional, tras una exclusión de dos mil años.
- El hecho de que la Commedia dell’Arte rompiera con una antiquísima tradición respecto de las mujeres y que los estudiosos no hayan sentido prácticamente interés alguno por esta cuestión, ni se haya constituido nunca en un tema de debate serio. Esta situación se considera como sintomática y reveladora de la escasa relevancia que se ha concedido siempre a los asuntos o trabajos en los que han participado las mujeres.

Una de las interpretaciones que se hace acerca de esta irrupción de las mujeres en la escena teatral tendría su origen en las características de la Commedia dell’Arte, que es un teatro realista. El teatro ya no es la estilización de un pasado heroico, sino del humilde y ruidoso presente. En base a este cambio, tanto de personajes como de temática, el hecho de que los hombres representaran papeles de mujeres hubiera estado fuera de lugar, ya que entraría en contradicción con todo el realismo del teatro, por lo que se llega a afirmar que las mujeres debieron su primera profesión artística a una necesidad de describir la realidad cotidiana. La necesidad de una actuación realista en una situación cultural e histórica específica simplemente hizo necesaria la participación de las mujeres.

Es así como en el momento en que el teatro empezó a ocuparse de lo cotidiano, a dar forma a lo cotidiano, la colaboración de las mujeres se convirtió en una necesidad absoluta. Las mujeres conocían la rutina diaria. Podían aportar sus propias experiencias, cosa que nunca podrían haber hecho, por ejemplo, en el teatro erudito de los humanistas, que, generalmente, estaba en latín.

Italia fue, por lo tanto, el primer país en el que las mujeres conquistaron el escenario que supuestamente debía representar el mundo. Una vez que el público vio actuar a las mujeres, ya no se contentaban con los tradicionales “actores femeninos”. A Italia le siguieron Francia y España; Inglaterra vacilaba, y el triunfo de las mujeres en la escena llegó finalmente a Alemania.

Una vez conocidas las razones que han sido esgrimidas de cara a comprender los motivos que propiciaron la entrada de las mujeres en la escena teatral, debemos señalar que la andadura de las actrices tampoco ha sido precisamente una senda de rosas. Por ejemplo, no fue hasta finales del siglo XVII, cuando las mujeres suben al escenario amparadas por vez primera con un contrato adecuado. Además hay que añadir que el hecho de que el teatro encabezara la lista de las profesiones artísticas en la que despuntan las mujeres, se ha relacionado con su escaso prestigio social. Los actores eran itinerantes y generalmente no poseían siquiera derechos ciudadanos, teniendo vedada la sepultura cristiana. Las actrices, además, contaron con la oposición de la Iglesia, las autoridades y los teólogos moralistas, pero nunca, según se afirma, del propio teatro.



En la historia del teatro universal encontramos importantes y numerosos nombres de mujeres que han gozado de un gran prestigio y éxito profesional como actrices de teatro. Sin embargo, como apuntábamos al principio del capítulo, el desarrollo de la industria cinematográfica, que propició el descenso de la popularidad del teatro y el aumento de las dificultades de trabajo de los grupos teatrales, trajo también consigo que muchas de estas actrices se pasaran a la industria cinematográfica, mucho más rentable tanto económicamente como en popularidad, o que, también, como sucede en la actualidad, combinaran su trabajo en sendos campos escénicos. Acerca del trabajo de las actrices, creemos conveniente remarcar una diferencia entre las que trabajan en el cine o en el teatro.

Según se ha podido comprobar —aunque lógicamente siempre se pueda dar alguna excepción—, las actrices de teatro gozarían de una vida laboral más larga y de mayor reconocimiento profesional que las del cine, medio en el que, como ya dijimos, belleza y juventud eran dos requisitos indispensables para acceder a los primeros papeles. Si bien estos requisitos no están ausentes tampoco en el campo teatral, lo cierto es que el repertorio de papeles femeninos es más amplio y existe un mayor reconocimiento profesional para las actrices que dejan atrás su juventud.

En el País Vasco, a diferencia de otras zonas del Estado español como Madrid o Barcelona, apenas sí se ha contado con tradición teatral. En Euskadi Norte tuvieron gran importancia las Maskaradak, Paradak, Astolasterrak, Errandoak, Ihauteetako Trajicomeriak, y en Zuberoa también las Pastoralak, representaciones en las que participaban mujeres y hombres.

La gran eclosión de grupos de teatro en la C.A.E. empezó a originarse a finales de los años 60, encontrando su mayor auge y desarrollo en la década de los 70. Estos grupos de teatro surgen sin ningún apoyo y ayuda, contando tan sólo con grandes dosis de voluntarismo y un enorme esfuerzo profesional para llevar a escena las obras teatrales. Se enclavan dentro del teatro independiente y sus circuitos de trabajo no fueron siempre las tradicionales salas de teatro. Sus trabajos abarcaban desde el teatro de marionetas hasta los espectáculos de calle, aunque tampoco faltaron adaptaciones o libres interpretaciones de obras clásicas, como tampoco textos originales.

En la actualidad, muchos de aquellos grupos han cesado sus actividades, otros las han modificado. Los datos a los que nos vamos a referir, en relación con la participación de las actrices en los grupos de teatro de la C.A.E., hacen mención exclusivamente a los que se encuentran dentro del Antzerti, organismo dependiente del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. En concreto, si nos referimos a las actrices vascas que trabajan en el marco de la Comunidad Autónoma, podremos comprobar (Ver Cuadro 2.4) que la labor en la escena vasca está bastante masculinizada, ya que tan sólo el 37 % del total de los componentes de estos grupos son mujeres.

## DRAMATURGAS

Este apartado sobre las dramaturgas lo abordaremos fundamentalmente desde un punto de vista en el que la crítica a los motivos que han hecho posible una ausencia tan notoria de las mujeres en esta faceta laboral, en ningún momento puede dejar de estar ausente.

Podríamos partir de una reflexión de la escritora inglesa Virginia Woolf, autora que, en primer lugar, nos sitúa en uno de los dilemas de la ausencia de la historiografía de las autoras de



obras teatrales. Woolf, mirando las obras de Shakespeare en los estantes de una biblioteca, en los que no aparecía una sola obra de mujer, reflexionaba, no sin cierto humor, sobre las condiciones de vida que acompañaban a las mujeres en el siglo XVI y llegaba a la conclusión de que lo realmente extraño hubiera sido que una mujer, de pronto, habría escrito las obras de Shakespeare. Así escribía: "(...) Es impensable que una mujer hubiera podido tener el genio de Shakespeare en la época de Shakespeare. Porque genios como el de Shakespeare no florecen entre los trabajadores, los incultos, los sirvientes. No florecieron en Inglaterra entre los sajones ni entre los britanos. No florecen hoy en las clase obreras". Y añade: "¿Cómo, pues, hubieran podido florecer entre las mujeres, que empezaban a trabajar, según el profesor Trevelyan, apenas fuera del cuidado de sus niñeras, que se veían forzadas a ello por sus padres y el poder de la ley y las costumbres? Sin embargo, debe de haber existido un genio de alguna clase entre las mujeres, del mismo modo que debe de haber existido en las clases obreras".

A estas dificultades tradicionales en la educación de las mujeres habría que añadir el desprecio y la crítica social a la que han tenido —y tienen— que enfrentarse cada vez que han traspasado las barreras de las cosas permitidas a su género. Pero, además, tenemos que añadir otra dificultad, no menos seria, como es la exclusión de los nombres de mujeres en la cultura que nos ha sido transmitida a través de los libros. Por ejemplo, no deja de ser sintomático que el nombre de Roswitha von Gandersheim no forme parte de la conciencia cultural normal, cuando esta mujer es la primera autora teatral del mundo cristiano y su obra se sitúa en los orígenes del teatro europeo.

Se ha considerado que en el Estado español la mujer creadora ha tenido poco acceso al teatro y se alude a barreras tanto internas (la ansiedad de autoridad, falta de modelos, desconfianza de la capacidad de la mujer como líder, por parte de quienes ostentan el poder...), como externas (educación, presiones sociales, costumbres, leyes...). Aunque las barreras externas vayan disminuyendo paulatinamente en el mundo profesional y el ambiente actual aparenta ser menos hostil que en las pasadas décadas, el teatro seguiría siendo, en el umbral del siglo XXI, una fortaleza relativamente inexpugnable de la hegemonía masculina.

Respecto a una opinión bastante generalizada en el mundo de los hombres en relación con la capacidad de las mujeres como dramaturgas, baste recordar lo que el crítico Cristóbal de Castro, en pleno fermento republicano (1934), llegó a escribir en su libro "Teatro de Mujeres". Así, dijo: "Los 'hombres de teatro' —empresarios, autores, actores— consideran a las autoras, como Schopenhauer, 'sexu sequor'. Pese a todas las conquistas sociales, políticas y económicas del feminismo, ellos persisten en que la mujer es, como autora, algo inferior, por no decir algo imposible. La admiten como actriz o como empresaria; mas como autora, la recusan. Y si alguna —rara excepción, mirlo blanco— logra estrenar con éxito alguna vez, todos forman el 'frente único' para que no estrene la segunda. 'Los hombres de teatro', gregarios de la costumbre y del prejuicio por un lado, piensan que el teatro, como ciertas novelas, es sólo para hombres".

Otra de las problemáticas abordadas sobre la situación de las dramaturgas es la que tiene que ver con la premeditada ausencia de los libros de historia sobre el teatro. Así, se ha señalado que en la "Historia del teatro español: siglo XX", una de las obras más completas y consultadas, su autor, Francisco Ruiz Ramón, trata cientos de dramaturgos, desde los más destacados hasta los que han tenido un papel mínimo. En casi seiscientas páginas de texto, menciona a sólo una dramaturga, Julia Maura, a quien despacha con esta frase: "También la



comedia sentimental-costumbrista, o la pequeña comedia de tesis de la escuela benaventina, tiene representante en Julia Maura 1910". Como muy bien se ha indicado, incluso los adjetivos que utiliza el autor (también, pequeña, comedia, sentimental, de la escuela de Benavente) son peyorativos.

La crítica feminista María del Pilar Pérez Stansfield, en su libro "Teatro español de postguerra", publicado en 1983, cita sólo a María Aurelia Company, y la menciona sólo como un dramaturgo más en un grupo catalán. En otra historia publicada en 1989, "El teatro desde 1936", César Oliva cita de paso obras de Mercedes Ballesteros y Julia Maura, siendo más esperanzador su tratamiento de la época actual, quizá porque dependía menos de estudios anteriores. Oliva dedicaría, al menos, breves párrafos a dos figuras de los 80, Paloma Pedrero y Marisa Ares.

Los críticos teatrales americanos se habrían guiado, por lo general, al tratar sobre el teatro español, por los criterios establecidos por los críticos españoles. Así, Marion Peter Holt, en una historia muy consultada, "The contemporary spanish theater" (1949-1972), menciona brevemente a una sola dramaturga, Ana Diosdado. La crítica feminista Janet Pérez, en su "Contemporary women writers of Spain", editada en 1988, no trata ninguna obra teatral de autora femenina, aunque sí trata la narrativa de dos dramaturgas.

Como ya quedó dicho anteriormente, en el País Vasco apenas se ha dado tradición teatral, por lo que, en lo que concierne a la creación de obras teatrales, el panorama es bastante pobre y muy breve en cuanto a nombres de personas se refiere. En el caso de los nombres femeninos es tan breve, que la información que hemos manejado nos indica que no hay escritoras de teatro en euskara para mayores (puede que exista alguna obra en castellano, pero no lo hemos podido confirmar), y se citan los nombres de Marixan Minaberri y Lurdes Iriondo como autoras de obras teatrales para niñas y niños.

En vista de la situación que ha sido expuesta, hemos de convenir que un baluarte de gran importancia en el mundo artístico en general es el papel que juega la crítica. La crítica digamos que redoblaría su importancia, ya que cumple un doble cometido. Es decir, para que se enjucie una obra —al margen de lo acertada o errónea que sea esa opinión—, antes ha tenido que ser seleccionada como objeto de interés por la persona que elaborará su artículo y comentará la obra. En el caso de las dramaturgas, se ha afirmado que aunque estas autoras en todas las parcelas han tenido un papel minoritario, como hemos visto, el papel de la crítica lo habría disminuido, haciendo que la dramaturga sea casi un no-ser. Al no haberse tenido en cuenta a las relativamente pocas dramaturgas que ha habido, sus huellas son hoy difíciles de seguir. Las dramaturgas, como las mujeres de la historia en general, serían, aun entre los críticos más responsables, una ausencia, un silencio.

## **OTRAS FACETAS LABORALES DE LAS MUJERES PROFESIONALES DEL TEATRO**

Si bien al inicio del capítulo reparábamos en el hecho de que fue en el ámbito teatral donde a las mujeres, por primera vez, les fue reconocida socialmente su profesionalidad artística, este reconocimiento ha sido, en el transcurrir del tiempo, tal como hemos venido manifestando, más bien desigual. Sin embargo, a pesar de los patrones culturales establecidos, algunas mujeres trabajaron y están trabajando en la actualidad con gran éxito como empresarias y dirigiendo compañías y obras teatrales.



De todas las maneras, sería conveniente distinguir entre las grandes compañías de teatro estable y los grupos independientes, sin olvidarse tampoco de las compañías que dependen de las instituciones gubernamentales, donde los cargos de responsabilidad han recaído tradicionalmente en manos de los hombres.

En el caso de las compañías de teatro estable, que gozan de reconocimiento y prestigio social, no es infrecuente encontrar repetidamente a mujeres que han llegado a formar su propia compañía, convirtiéndose en empresarias, después de haber triunfado como actrices. Este mismo paso suele acompañar también a las directoras de teatro. La actriz Nuria Espert, que además de empresaria es también directora, comentaba, a propósito de su primer trabajo en esta última faceta, lo siguiente: "Me he decidido ahora (...) porque mi trabajo como actriz ya no me colma como antes, y muy especialmente porque en mis últimos espectáculos me impuse el aprendizaje del teatro como un fenómeno total. Por eso hacía también de ayudante de dirección. Yo, más que una actriz, me considero una gran mujer de teatro. No me refiero al talento. No digo que lo tenga. Pero sí puedo hablar de mi conocimiento del medio y mi dedicación total".

Aunque carecemos de datos que lo confirmen, no resulta descabellado asegurar que la proporción de mujeres empresarias de teatro es cuantitativamente inferior a la de los hombres, aunque desde luego superior a la de las empresarias cinematográficas.

Será en los grupos de teatro independiente, mucho más inestable económicamente, donde las mujeres alcanzan mayores cotas de participación en las diferentes facetas laborales que configuran el hecho teatral. Se da el caso de que algunas de estas mujeres se encuentran poliespecializadas y trabajan, según las necesidades, como directoras, actrices, autoras, escenógrafas, técnicas de luz y sonido, administrativas, profesoras...

Al comprobar los datos obtenidos en la Comunidad Autónoma de Euskadi, sobre la participación de las mujeres en el teatro, podemos observar que esta participación, si bien existe, no deja de ser desigual en relación con los hombres. Si en el apartado de las actrices ya comentamos la diferencia porcentual respecto a los actores, en el caso de la dirección de obras teatrales o compañías, (Ver cuadro 2.1) la diferencia es todavía mucho mayor, ya que alcanza con justeza el 30 %.

La única faceta del teatro que se encuentra altamente feminizada en la C.A.E., al igual que sucede en el mercado laboral, es la de la enseñanza, tanto en su vertiente laboral, como profesoras, como en la de alumnas. En el primero de los casos, la participación de las mujeres como enseñantes de teatro alcanza casi el 58 % en relación con los hombres (Ver cuadro 2.6), mientras que en el caso de las alumnas es del 64 % en relación con la de los alumnos (Ver cuadro 2.7).

En vista a estos últimos datos podemos preguntarnos ¿qué es lo que sucede más tarde en el mercado laboral, para que todas estas actrices potenciales, que son mayoría respecto a los futuros actores, bajen de una manera tan drástica sus niveles de participación como profesionales en el mundo del teatro?

Aunque no tengamos una única respuesta, sí podemos comentar algunos aspectos que pueden guardar relación con esta situación. En primer lugar, se hace preciso volver a recordar la escasa tradición teatral que caracteriza a la Comunidad Autónoma. No se puede obviar el hecho de que, detrás de los porcentajes señalados, los números absolutos que hay detrás de



ellos son, en todos los casos, muy bajos. Es decir, no se trata sólo de potenciar la participación de las mujeres en el teatro, sino que lo que hay que potenciar es, en primer lugar, el teatro en sí, para fomentar tanto su difusión como su prestigio.

En segundo lugar, otro hecho evidente es que debido a los parámetros culturales en los que todavía nos movemos, los hombres continúan teniendo —sin olvidar lógicamente las dificultades de mercado señaladas— un acceso más asequible al mundo laboral que las mujeres. Además, tampoco se pueden olvidar las exigencias de dedicación total que caracteriza a esta profesión, exigencias que, quizás en determinados momentos de la vida de las mujeres, como, por ejemplo, una maternidad, resulten menos llevaderas para ellas que para los hombres y se aparten del teatro, sobre todo si se tiene en cuenta la poca rentabilidad económica de esta profesión, salvo en contadas excepciones.

Una idea bastante compartida entre las personas del mundo del teatro es que, aunque en esta profesión, la mujer siempre ha tenido un lugar y ha sido respetada su labor, sobre todo como actriz, el mundo del teatro, como todos los mundos, está en manos de los hombres. Se ha considerado que la barrera más importante que impide la participación global de las mujeres en el teatro reside en el canon, que, en términos de la crítica literaria, es un compendio de valores compartidos por una sociedad. Valores que se reflejan, se solidifican y se eternalizan en las obras maestras hechas por famosos escritores. Como las figuras revalorizadas en el teatro han sido hombres, sus gustos y sus deseos habrían dictado las normas y estéticas, relegando a las voces femeninas al silencio. Pero en la determinación de este canon participarían igualmente críticos e historiadores de teatro, que o bien han sido hombres, o bien se han formado en centros androcéntricos.

Para modificar este canon se necesitaría, según se ha indicado, no sólo fomentar una toma de conciencia de esta situación entre los críticos, sino también animar y facilitar la participación de las mujeres interesadas en el teatro como dramaturgas, empresarias, directoras o críticas.

## **LAS MUJERES COMO ESPECTADORAS Y CONSUMIDORAS DE OBRAS TEATRALES: LOS PERSONAJES FEMENINOS**

# 2.2

Los materiales que hemos podido recabar para este apartado han sido escasos y muy limitados, sobre todo si los comparamos con los del capítulo del Cine. Aunque no hayamos encontrado estudios específicos en los que se plantee, por ejemplo, maneras novedosas y adecuadas de cara a estudiar la influencia de los papeles femeninos en las espectadoras de obras teatrales, o acerca de cómo se producen las vivencias de identificación de estas espectadoras con los papeles que representan las actrices, sí se puede considerar que, por lo menos, las pautas más importantes que se han marcado para las investigaciones sobre las mujeres y las producciones cinematográficas, pueden ser tenidas en cuenta también a la hora de estudiar el teatro, aunque, por supuesto, sin olvidar que el lenguaje y la estética cinematográfica y



teatral tienen profundas diferencias y que estas diferencias también pueden interferir en los grados de introyección y/o forma suprema de identificación.

En unos estudios acerca de los personajes femeninos en el teatro español (en realidad ambos trabajos abordan toda la literatura castellana), se vuelve a plantear la problemática a la que se ha hecho referencia anteriormente en relación con el canon teatral. La representación, una y otra vez, a través de los siglos, de las obras teatrales más famosas, escritas por los hombres, habrían servido para difundir, reiterar y mantener las costumbres y las ideas erróneas de los hombres acerca de las mujeres hasta nuestros días. Por ejemplo, “Don Juan el burlador”, que seduce mintiendo a las mujeres y, porque es incapaz de amar, se venga riéndose de ellas, sigue llenando los teatros cada temporada.

Según las conclusiones a las que se llega en estos estudios, la mujer, a través del teatro (las conclusiones abarcan toda la literatura), ha sido tratada, y sigue siéndolo en parte, en relación al hombre, quien la asocia casi ineludiblemente a Eva o a María —el pecado o la virtud—, estilizando su imagen mediante la idealización o deformándola, haciendo de los personajes femeninos una proyección de sus propias necesidades masculinas, sin dejar que sus creaciones femeninas tengan libertad de decidir, de ser. Así, el teatro, casi siempre hecho por hombres y en la medida del canon patriarcal, habría reproducido y registrado durante siglos la voz de la sociedad dominante, autoritaria y paternalista, que relegaba y relega a la mujer a las funciones de esposa, madre y prostituta.

Por otro lado, y ateniéndonos a los datos recogidos sobre la asistencia y gusto por el teatro de la población de la C.A.E., tal y como podemos comprobar (Ver Cuadros 2.9, 2.10 y 2.11), la costumbre de asistir a funciones teatrales no parece que esté muy arraigada en la Comunidad Autónoma, si bien se puede distinguir que el público femenino está más sensibilizado o tiene mayor preferencia por acudir al teatro que el masculino. De todas las maneras, a la hora de enjuiciar estos datos no debemos olvidar la situación de crisis general que atraviesa el teatro, incluso en las zonas de mayor tradición, y la particular del País Vasco, que ni tuvo ni tiene una mínima infraestructura que le permita sacar adelante obras de envergadura y calidad. Esta situación de dejación del mundo del teatro, lógicamente ha influido en los hábitos de la población, que ni ha sido educada para disfrutar de las representaciones teatrales, ni ha tenido casi oportunidad —salvo en la temporada de verano— de acercarse al teatro.

## TEATRO FEMINISTA

# 2.3

¿Qué podemos decir del teatro feminista? Apenas nada, salvo entrar muy someramente a reconsiderar qué es lo que se puede entender o interpretar como teatro feminista. En primer lugar cabría señalar que la carencia de información sobre el hecho teatral, propiamente feminista, tal como se planteó en el capítulo del Cine, no nos puede llevar a negar su existencia.

Un dato que es cierto y comprobable es que teatro y feminismo fue un binomio que tuvo su mayor época de florecimiento en los años en los que el nuevo feminismo cobraba fuerza y dimensión en las conciencias de las mujeres. En la medida que la ideología feminista iba surcando países, el teatro realizado por mujeres y para las mujeres era un fenómeno que se iba



repitiendo en todos los lugares y, por ello mismo, también se dio en Euskadi. Es más, lo extraño hubiera sido que en las agrupaciones feministas no se contara con un grupo de mujeres que hiciera teatro, o que, en las jornadas y fiestas que se celebraban no hubiera habido, entre otras manifestaciones artísticas, una representación teatral.

Este fenómeno se dio en Euskadi y en todo el mundo, por lo menos en los países occidentales. En estas obras, las mujeres planteaban las problemáticas que les preocupaban, narraban los orígenes de la opresión, denunciaban todo tipo de discriminaciones y proponían salidas para superar la marginación. El teatro así vivido y realizado fue un eficaz instrumento para la divulgación de la ideología feminista, pero lo que nunca llegó a ser fue un medio de vida para las mujeres que lo realizaban, aunque hubo profesionales que lo intentaron.

Sobre la situación actual no tenemos datos. Sabemos de la existencia de obras esporádicas realizadas por mujeres con intenciones feministas, pero nada más. Pensamos que, así todo, la crisis por la que atraviesa el teatro puede que tampoco le sea ajena a estos grupos de mujeres que, en algunos de los casos, han continuado trabajando en grupos mixtos.

Por otro lado, también nos gustaría hacer referencia a determinadas obras de teatro, que aunque hayan sido escritas o dirigidas por hombres —y que desde luego no pueden librarse del apelativo de excepcionales dentro del panorama presentado—, también podrían considerarse feministas. Para hacer esta valoración nos basaríamos en criterios tales como un tratamiento justo, adecuado y respetuoso de los personajes femeninos y masculinos, y que en la temática planteada en la obra se cuestione, indague y reflexione, acerca de las diversas complejidades entroncadas en las relaciones humanas y sobre la división de papeles y valores atribuidos y desempeñados por los géneros femenino y masculino.

## **LAS MUJERES Y EL TEATRO EN LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE EUSKADI**

# 2.4

En este apartado vamos a hacer un recorrido por los diferentes aspectos que relacionan las categorías de mujer y teatro en la Comunidad Autónoma de Euskadi.

El primer paso metodológico que se dio fue la consulta sobre bibliografía y datos en diferentes fuentes. Se acudió al Euskal Estatistika-Erakundea (Eustat), al Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), al Instituto Nacional de Estadística (INE), buscando datos cuantitativos que nos darían información sobre las actividades teatrales de las mujeres no sólo en la C.A.E., sino también en el resto del Estado. Esta búsqueda fue escasa en resultados, ya que de estas fuentes tan sólo se consiguieron datos sobre asistencia y gusto por el teatro, pero sin estar homogeneizados y sin continuidad.

Respecto a las referencias bibliográficas, se acudió a la Biblioteca de Emakunde, Instituto de la Mujer, Universidad del País Vasco, Base de Datos Sociofile CD Rom de la UPV/EHU y otras, obteniendo de ellas algunas referencias bibliográficas. El análisis sobre las mujeres y el teatro se obtuvo gracias a un esfuerzo superior de recopilación de artículos, reportajes, informes, etc., que se realizó paralelamente a la búsqueda habitual de datos.



Los datos cuantitativos sobre la participación de la mujer en actividades de dirección teatral, actriz, etc., se obtuvieron de Emakunde, que a su vez los obtuvo del Antzerti, organismo oficial dependiente del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y que se encarga del teatro en la C.A.E.

Completando el trabajo metodológico y para dar una mayor solidez al capítulo, se realizaron una serie de entrevistas en profundidad, abiertas, a especialistas o personajes relevantes dentro del teatro en la Comunidad Autónoma.

## LAS MUJERES EN LA DIRECCIÓN DE GRUPOS O DE OBRAS DE TEATRO

### 2.4.1

Según la información que se encuentra en el cuadro 2.1, podemos apreciar a primera vista que la actividad de Dirección Teatral en Compañías de Teatro en la Comunidad Autónoma de Euskadi está altamente masculinizada, con un 29 % en las mujeres frente al 71 % que ostentan los hombres.

**CUADRO 2.1.** Directoras/es de teatro en la Comunidad Autónoma de Euskadi

	ABS.	%
Mujeres	19	29
Hombres	45	71
<b>TOTAL</b>	<b>64</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Elaboración propia, a través de datos proporcionados por Emakunde. 1990.

Desglosando la información por territorio histórico, como aparece en el Cuadro 2.2, no se aprecian diferencias muy amplias mas que considerar que es Gipuzkoa el territorio donde existe una mayor participación de la mujer en esta actividad, con un 40,9 %, mientras en Bizkaia sólo un 20 % realiza funciones de dirección.

**CUADRO 2.2.** Directoras/es de teatro por territorios históricos

		ABS.	%
Álava	Mujeres	4	33,3
	Total	12	100
Bizkaia	Mujeres	6	20
	Total	30	100
Gipuzkoa	Mujeres	9	40,9
	Total	22	100

*Fuente:* Elaboración propia, a través de datos proporcionados por Emakunde. 1990.



En el cuadro 2.3 se observan los porcentajes de directoras/es de teatro de la Comunidad Autónoma que obtuvieron subvención del Gobierno Vasco para sus montajes teatrales.

**CUADRO 2.3.** Porcentaje de directoras/es de teatro con subvención del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 1990-1991

	TOTAL	% DIRECTORAS	% DIRECTORES
Año 90 subvenciones	12	41,6	58,4
Año 91 subvenciones	12	41,6	58,4

*Fuente:* Datos obtenidos Dpto. Cultura Gobierno Vasco. 1991.

Durante dos años consecutivos (90-91) se otorgaron subvenciones a 12 montajes teatrales, de los cuales un 41,6 % era llevado a cabo por directoras y el 58,4 % por directores, confirmando todas las tendencias e hipótesis sobre las que trabajamos.

En estos últimos datos, que se presentan bajo subvenciones otorgadas por el Gobierno Vasco, la situación mejora si lo comparamos con los datos analizados anteriormente, pero también hay que apuntar que si no hay un mayor número de directoras de teatro subvencionadas es porque tampoco puede que haya un número elevado de directoras de teatro a las que subvencionar.

Como señalábamos anteriormente se realizaron una serie de entrevistas a personas expertas, para que expresaran su opinión y su visión profesional sobre estos temas.

Respecto al apartado de la dirección de los grupos de teatro, la opinión de estas personas tomaría dos caracteres diferentes.

Pedro Barea, crítico teatral, opina que un aumento en la producción, dirección de obras y compañías de teatro sería bueno y aconsejable, pero en todos los aspectos, no sólo un aumento de la participación de mujeres, sino de todas las participaciones.

“Me parecería bien que aumentase la actividad teatral, que se hiciera más presente el teatro realizado por mujeres, por hombres, por gays, por mutantes, por ordenadores y por marcianos. No creo que deba de haber una diferencia de principio entre el teatro de cuño masculino o femenino. El teatro es una forma de vida, representa la vida que cada día tiene su forma, y querer de antemano tenerlo atrapado por el sexo es una fantasía que probablemente no sea ni siquiera erótica. El teatro será lo que sea la sociedad”.

Maribel Belastegui, directora del grupo Orain, opina, entre otras cosas, que esta escasa participación de la mujer es un problema de valentía; también jugaría, según la opinión de esta persona, un papel decisivo, no sólo la familia como elección, sino incluso las responsabilidades que esta opción conlleva.

“Es un camino que se elige; yo soy de la opinión de que a las mujeres, en general, lo que nos falta es un poco de valentía, porque somos supercapaces. Hay mujeres que han dirigido películas, y esto les comporta una serie de responsabilidades que tienen que compartir con otras de tipo familiar. Creo que existe una realidad que hay que superar, que es pensar que ese es el segundo sueldo de la casa, y eso define que puedas dedicar sólo unas horas exclusivamente a esa labor. Es un paso de valentía ese paso de decidir: esta es mi vida y yo quiero hacer mi vida aquí (ese es el paso que tenemos que dar)”.

## EL REPARTO DE ACTRICES Y ACTORES EN LOS GRUPOS DE TEATRO DE LA C.A.E.

### 2.4.3

Según el cuadro 2.4, en la Comunidad Autónoma de Euskadi, la actividad de actor/actriz de teatro está francamente masculinizada, con un 63 % de los hombres frente al 37 % de las mujeres.

**CUADRO 2.4.** Actrices/actores componentes de los grupos de teatro de la C.A.E.

	ABS.	%
Mujeres	33	37,0
Hombres	56	63,0
<b>TOTAL</b>	<b>89</b>	<b>100,0</b>

*Fuente:* Elaboración propia, según datos proporcionados por Emakunde. 1990.

En el cuadro 2.5 se observan los datos anteriores, pero desglosados por territorios históricos.

**CUADRO 2.5.** (\*) Actrices/actores componentes de grupos de teatro por territorios históricos

		ABS.	%
Álava	Mujeres	13	62,2
	Total	21	100
Bizkaia	Mujeres	13	26,5
	Total	49	100
Gipuzkoa	Mujeres	7	37
	Total	19	100

*Fuente:* Elaboración propia, a través de datos proporcionados por Emakunde. 1990.

(\*) Los componentes de estos grupos corresponden a:  
 Álava: 6 grupos de teatro.  
 Bizkaia: 14 grupos de teatro.  
 Gipuzkoa: 6 grupos de teatro.



Curiosamente, en Álava, el porcentaje de actrices es muy superior al de actores (62,2 % frente a 37,8 %), superando a los otros territorios, que se sitúan en porcentajes semejantes a los habituales que nos hemos encontrado en el resto del análisis, es decir, en los que los porcentajes de participación de los hombres son siempre superiores a los de las mujeres.

De todas formas, se hace necesario recordar que la media de los componentes de estos grupos es de unas tres personas, por lo que los resultados de los porcentajes, así como los comentarios relativos a ellos, deben situarse en su justa media.

Por otro lado, no conviene olvidar que la falta de una infraestructura teatral sólida en la C.A.E. hace que el poner en escena una obra de teatro por una compañía sea como una hazaña. A la falta de infraestructura hay que añadir, además, la falta de difusión y promoción que origina que tanto las actrices como los actores vascos, así como las propias compañías de teatro y las obras teatrales, apenas se conozcan.

Para Pedro Barea el hecho está muy claro, las actrices no sólo han sido más valientes, sino que se han atrevido a romper lazos de todo tipo, y han llegado a obtener ese reconocimiento social tan anhelado.

“Sí se les reconoce, socialmente. Probablemente tengan mejor pasar que los actores. Las actrices han sido más valientes, han roto lazos —familiares, profesionales, amistosos, de éxito generacional—. Y sobre todo han roto el tabú de embarcarse en el carro de los títeres. Y son muchas veces grandes tipos humanos, más interesantes que sus compañeros de otro sexo. Doy fe”.

Maribel Belastegui, sin embargo, plantea la contradicción que coincide con nuestros datos. La labor de las actrices teatrales no está suficientemente reconocida en la C.A.E., afirmando que las causas guardarían relación con el tamaño del país y la falta de un star-system, como ella denomina a la promoción y publicidad:

“Lo que se reconoce en el mundo del espectáculo, del teatro, son las cabeceras de reparto. Es muy difícil tener en Euskadi, que es un país pequeñito en número de habitantes, un star-system que promocio... Vulgarizando, hay que salir en ‘Diez Minutos’. En este caso, igual empezamos dentro de poco a pagar reportajes. Claro, esto es lo que se hace en el mundo del espectáculo, y no existe todavía aquí”.

Esta misma persona nos da una visión de cómo funciona el teatro en la C.A.E., sus pormenores y las principales razones por las que las mujeres se sienten menos atraídas por él profesionalmente:

“El mundo del teatro es muy difícil, sobre todo desarrollarlo en Euskadi. El número de habitantes es como el de Vallecas, pero diseminados en una porción mayor de kilómetros; por lo tanto, no es lo mismo estar durante dos meses en un teatro, a hacer sesenta funciones itinerantes de aquí para allá. Es muy duro, tardas seis meses en hacerlas y eso hace que el ingreso económico sea muy relativo. Por lo tanto, estos aspectos hacen que, a largo plazo, tanto hombres como mujeres vayamos perdiendo grandes valores. Yo creo que es una cuestión de economía, como en casi todo”.

Lo anterior llama la atención si, como veremos más adelante, el número de mujeres que deciden estudiar teatro como profesión para su futuro es elevado.

La información que vamos a trabajar para analizar este apartado proviene del Antzerti, organismo oficial dependiente del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.

En el Antzerti están recogidos los cinco Talleres de Teatro que funcionan oficialmente en la Comunidad Autónoma de Euskadi: Taller de Teatro de Rentería, Taller de Artes Escénicas, Taller de Teatro de Basauri, Taller de Teatro de Getxo y el propio Antzerti. Asimismo, los datos referentes al profesorado son los correspondientes a los profesores/as que imparten clases en estos Talleres.

Los datos referentes al profesorado de teatro en la C.A.E. los podemos observar en el Cuadro 2.6. A la vista del mismo, podemos decir que la actividad de enseñante tiene un componente mayoritario de mujeres, con un 57 % frente al 43 % de hombres. Esta feminización del profesorado de teatro no causa extrañeza, dado que la actividad de enseñante, en determinados niveles y materias, ha sido considerada tradicionalmente como profesión femenina.

**CUADRO 2.6. Profesoras/es de teatro en la Comunidad Autónoma de Euskadi**

	ABS.	%
Mujeres	15	57
Hombres	11	43
<b>TOTAL</b>	<b>26</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Elaboración propia, según datos proporcionados por Emakunde. 1990.

En relación a la participación del alumnado de los Talleres Escuelas de Teatro en la Comunidad Autónoma, en el cuadro 2.7, observamos en bloque los porcentajes de participación de mujeres y hombres de todos los alumnos matriculados en los Talleres de Teatro que dependen del Antzerti. Vemos que otra vez, como ocurría en el caso del profesorado, el alumnado se sustenta en la potencialidad femenina, ya que de un total de 143 alumnos/as, tan sólo el 36 % son hombres.

**CUADRO 2.7. Alumnas/os de teatro en la Comunidad Autónoma de Euskadi**

	ABS.	%
Mujeres	91	64
Hombres	52	36
<b>TOTAL</b>	<b>143</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Elaboración propia, según datos proporcionados por Emakunde. 1990.



**CUADRO 2.8. Alumnas/os de teatro por escuelas de teatro**

	TALLER TEATRO RENTERIA		TALLER ARTES ESCÉNICAS		TALLER TEATRO BASAURI		TALLER TEATRO GETXO		ANTZERTI	
	Abs.	%	Abs.	%	Abs.	%	Abs.	%	Abs.	%
Mujeres	7	41,1	23	79,3	18	54,5	22	59,4	21	77,7
Hombres	10	59	6	21	15	46	15	41	6	23
<b>TOTAL</b>	<b>17</b>	<b>100</b>	<b>29</b>	<b>100</b>	<b>33</b>	<b>100</b>	<b>37</b>	<b>100</b>	<b>27</b>	<b>100</b>

Fuente: Antzerti. 1991. Gobierno Vasco.

Como se puede ver ante la observación de los datos, existe una participación activa alta de las mujeres en el aprendizaje de teatro como profesión.

A través del cuadro 2.8 se observará pormenorizadamente, y de forma ilustrativa, la participación de mujeres en el aprendizaje de teatro en cada uno de los Talleres.

Una vez conocida esta información, se nos plantea las siguientes cuestiones: ¿dónde están todas estas mujeres que se preparan para el teatro?, ¿cuáles son las razones por las cuales no continúan ejerciendo la carrera de teatro?, ¿por qué no aparecen en los circuitos profesionales?

Maribel Belastegui hacía la siguiente reflexión acerca del aprendizaje del teatro y las salidas profesionales para las mujeres:

“El teatro desarrolla mucho intelectualmente. Hay que leer, hay que dirigir, hay que saber de técnica...; creo que es un atractivo tremendo para una mujer. Está poco potenciado, pero hay muchas actrices, y normalmente en las Escuelas hay muchas mujeres; el problema está en el campo profesional”.

## LA ASISTENCIA Y GUSTO POR EL TEATRO DE LA POBLACIÓN DE LA C.A.E.

## 2.4.5

En el cuadro 2.9 se presentan los datos referidos a la asistencia de los hombres y las mujeres de la Comunidad Autónoma de Euskadi al teatro en 1984. Estos porcentajes no son reveladores más que del hecho de que en 1984 no existía un gran gusto o atractivo, ni para hombres ni para mujeres, por la asistencia al teatro.

**CUADRO 2.9. Porcentajes de asistencia al teatro por sexos en 1984**

	%
Mujeres	25
Hombres	26

Fuente: “Hábitos culturales en la Comunidad Autónoma de Euskadi”. Gobierno Vasco. 1986.

En el cuadro 2.10 observamos estos mismos datos, pero cinco años más tarde. Aquí se ve que no ha aumentado notablemente el gusto por la asistencia al teatro de la población de la C.A.E., pero sí existe un aumento de la asistencia de mujeres con un 33,4 % frente a la de los hombres, con un 26,5 %.

**CUADRO 2.10. Porcentajes de asistencia al teatro por sexos**

	%
Mujeres	33,4
Hombres	26,5

*Fuente:* "Encuesta de condiciones de vida". Eustat. 1989.

Por último, se analiza el cuadro 2.11, que corresponde a la pregunta ¿cuánto le gustan a Vd. los espectáculos teatrales?, de un estudio realizado por el Eustat en 1989.

En dicho cuadro se refleja que las mujeres tienen los porcentajes más altos que los hombres en las respuestas mucho y bastante, con un 21 % y un 24 %, respectivamente, frente al 16 % y 23 % masculino. Coinciden en la respuesta nada, con un 24 %, en ambos casos, y no hay diferencias significativas en algo y poco.

La información que nos da este cuadro no es muy esclarecedora respecto a las mujeres y el teatro en Euskadi, pero sí viene a confirmar la afirmación que a las mujeres de la C.A.E. les gusta, en general, el teatro más que a los hombres.

**CUADRO 2.11. Atracción de los espectáculos teatrales por sexos**

	% MUJERES	% HOMBRES
Mucho	21	16
Bastante	24	23
Algo	18	20
Poco	14	18
Nada	24	24
NS/NC	9	0

*Fuente:* "Encuesta de condiciones de vida". Eustat 1989.

Para finalizar este apartado sobre las mujeres y el teatro en la C.A.E., hemos traído hasta estas líneas algunas opiniones que fueron vertidas por la directora del grupo Orain, Maribel Belastegui, en la entrevista realizada, al considerarlas de gran interés para este estudio.

Maribel Belastegui opina que no existe propiamente un Teatro Vasco, aduciendo que, o bien hay unas raíces folklóricas, que todavía no tienen características propias, o bien existen gracias al idioma.



"Yo no creo que contemos con lo que sería un argumento, con unas formas propias. Ha habido intentos, pero más bien tirando al punto de vista del folklore, unificando danza con música (...), pero lo que más clásicamente reconocemos como teatro todavía no lo hemos encontrado; ... No, considero que no se puede hablar de un teatro autóctono, porque todavía no hemos hecho algo que es importante, como es encontrar una unión de las formas con nuestras raíces".

En relación con el idioma, Maribel Belastegui ha comentado lo siguiente:

"Hubo un momento en el que se tenía pudor cuando se trataba de interpretar en euskera traducciones del repertorio internacional. ¿Cómo hacer en vascuence teatro del absurdo?, ¿o Shakespeare?, ¿o Bernhard? ¿Qué referencias formales, o de imagen, se tenían a la hora de encarnar a un político contemporáneo en euskera?, ¿o a un gran industrial, o a un científico o a un juez?... El único euskera político como modelo era el de la iglesia, el de la predicación. Menudo panorama prosódico".

Otro aspecto que teníamos curiosidad por saber, al carecer el equipo de trabajo de datos cuantitativos, es si existían diferencias entre la producción teatral de ámbito estatal y la de ámbito vasco, y si estas diferencias se hacían también sentir entre las producciones teatrales de carácter institucional, como las de los Centros Dramáticos Nacionales, y el teatro en otras comunidades autónomas. Maribel Belastegui comentaba lo siguiente:

"No sé lo que es el teatro de ámbito estatal, sé lo que es el teatro comercial en Madrid. Los Centros Dramáticos Nacionales en Madrid son muy diferentes a los del resto de las Comunidades. Creo que el teatro gallego, el desarrollo del teatro en Galicia, no es el mismo que el desarrollo del teatro en Euskadi. Sé muy bien que el desarrollo del teatro en Cataluña es muy diferente; entonces yo creo que sí, en ese sentido somos distintos".

Otro tema que se planteó en la entrevista es si en las obras de teatro de la C.A.E. se seguían otorgando a las mujeres y a los hombres los roles tradicionales o, por el contrario, se habían dado algunos pasos innovadores. Maribel Belastegui contestaba que el problema no está en ese cambio de papeles tradicionales, sino que en el teatro literario hay pocos papeles importantes para mujeres.

"La relación de papeles atribuidos es exactamente igual, yo no creo que hay ninguna diferencia, porque en el teatro literario hay muy pocos papeles de mujeres importantes; diría que a lo largo de todo el mundo del espectáculo, a no ser que sean shows o cosas de este tipo. Tal y como se desarrolla en Euskadi, es prácticamente igual, a no ser que sea un trabajo específico (...). Todavía no se ven estereotipos innovadores, en mi opinión había que verlos".

A pesar de que muchas de las cuestiones que han sido planteadas en este apartado sobre las mujeres y el teatro en la C.A.E. estén todavía pendientes de respuesta y, por lo tanto, de posibles alternativas que modifiquen la actual situación que, a la vista de los datos manejados, es realmente desventajosa para las mujeres, pondremos el colofón final con esta cita textual de Maribel Belastegui:

"Yo sigo pensando que hay más hombres, en el teatro, porque hay más hombres en todo".

## ÁMBITO ESTATAL

Con el fin de poder acercarnos a conocer lo que sucede en el ámbito estatal y poder establecer alguna comparación con la situación de la Comunidad Autónoma de Euskadi, se ha recurrido a realizar una recopilación de las obras teatrales estrenadas en las dos capitales de las comunidades autónomas que gozan de mayor prestigio y tradición teatral, como son Madrid y Cataluña.

Los años estudiados han sido 1990 y 1991, y mientras en los cuadros 2.12 y 2.13 se reflejan los datos de las obras estrenadas en Madrid, en los cuadros 2.14 y 2.15 lo están las obras puestas en escena en Barcelona. En este caso nuestra mirada ha recaído sobre la autoría teatral.

**CUADRO 2.12.** Autoras/es que estrenaron obra en Madrid en 1990

	ABS.	%
Mujeres	19	7
Hombres	137	53
Otros	104	40
<b>TOTAL</b>	<b>260</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Anuario El País. 1990.

**CUADRO 2.13.** Autoras/es que estrenaron obra en Madrid en 1991

	ABS.	%
Mujeres	24	8,8
Hombres	148	54,6
Otros	93	34,3
<b>TOTAL</b>	<b>271</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Anuario El País. 1992.

**CUADRO 2.14.** Autoras/es que estrenaron obra de teatro en Barcelona en 1990

	ABS.	%
Mujeres	11	6
Hombres	156	79
Otros	30	15
<b>TOTAL</b>	<b>196</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Anuario El País. 1990.



**CUADRO 2.15.** Autoras/es que estrenaron obra en Barcelona en 1991

	ABS.	%
Mujeres	24	11,8
Hombres	140	68,9
Otros	39	19
<b>TOTAL</b>	<b>203</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Anuario El País. 1992.

Como se puede comprobar a la luz de los datos presentados, los desniveles porcentuales entre las mujeres y los hombres que estrenaron sus obras en estas dos ciudades muestran de manera evidente la discriminación existente. Del total de las obras estrenadas en Madrid y Barcelona entre los años 1990 y 1991, el porcentaje más elevado que llegaron a conseguir las obras con autoría femenina fue del 15,6 %, lo cual dice bastante de las dificultosas salidas profesionales que encuentran aquellas mujeres que deciden ser autoras teatrales.

3

**LAS MUJERES  
Y LA  
MÚSICA**



Tal y como imaginaba Tolkien, en su libro “El Silmarillion”, el mundo y el universo fueron creados gracias a diferentes compases musicales. Se puede decir, pensar y creer que la música está ahí desde el inicio de los tiempos.

También desde esa época se ha dado una vinculación entre la música y el género masculino y así los varones han sido considerados reproductores supremos de este arte. La música siempre se ha encontrado enmarcada en los espacios tradicionalmente masculinos, siendo utilizada en las bardos, las celebraciones guerreras, la muerte, las paradas militares, el gobierno, la religión.

A lo largo del análisis cualitativo de este capítulo vamos a ver cómo las mujeres, desde siempre, han sido relegadas de la música oficial, quedando en un segundo plano como reproductoras de música de acompañamiento.

Desde la no historia de las mujeres en la historia de la música, y a través de este capítulo, vamos a tratar de acercarnos lo más posible a estos aspectos puntuales que han determinado la historia musical de las mujeres.

En el estudio cualitativo hemos analizado y recogido información sobre la música profesional, la historia de las mujeres profesionales de la música, y la problemática que se suscita a la hora de acceder a los circuitos musicales.

En el apartado cuantitativo se ha realizado un análisis de la situación de las mujeres y la música en la Comunidad Autónoma de Euskadi y en el ámbito estatal, a través de sus diferentes manifestaciones profesionales de la música.

Otro aspecto que se ha tratado ha sido la música y su repercusión entre la población de la Comunidad Autónoma de Euskadi, es decir, el ámbito no profesional.

## **LAS MUJERES Y LA HISTORIA DE LA MÚSICA**

# 3.1

Todas aquellas personas que se han lanzado a investigar la existencia de un mundo musical femenino o la presencia de las mujeres en la música, han chocado con la ausencia de historia dentro de la historia general de la música. Las mujeres han sido borradas, tachadas, rechazadas bajo el peso de una misoginia secular, o bien han quedado olvidadas en beneficio de una historia de hombres, escrita por y para hombres. Meg Bogin, en las primeras líneas de su introducción a “Femmes Troubadours”, se cuestionaba lo siguiente: “¿quién de nosotros no ha oído hablar de los trovadores, esos cantores poetas medievales del sur de Francia?, pero, ¿quién, incluso entre los especialistas, se da cuenta de que las mujeres trovadoras vivían y escribían en la misma época y en la misma región?”.

Pero, aún así, son las musicólogas y los musicólogos quienes más se asombran, como si de repente surgiera una nueva Pompeya de las profundidades del olvido. Vilcosqui se manifestaba así a este respecto: “Evocar al lugar de las mujeres en el mundo musical es interrogarse sobre el aspecto social y cualitativo de la música; y es de extrañarse al ver que este arte se ha considerado durante mucho tiempo como algo exclusivamente masculino; es, sobre todo,



después de las investigaciones realizadas, comprobar las infinitas contradicciones que rodean la historia de las mujeres que han querido ser músicas”.

Otra musicóloga, Carol Weuls-Bates, en su obra “Women in music”, ha llegado a comentar: “Aunque las mujeres hayan hecho siempre música, han estado sometidas a limitaciones y obligaciones; históricamente se las ha animado a que fueran aficionadas, no a que fueran profesionales”.

## DE LA GRECIA ANTIGUA AL SIGLO XVII

### 3.1.1

En la primera historia de la música, escrita por Dionisio de Halicarnaso “el joven”, que constituye el primer intento de historia seria, los héroes musicólogos se mezclan con los personajes reales. Safo, una de las pocas mujeres que aparecen, no se distingue apenas del sátiro Harsias. Pero en esta obra, como ocurrirá a lo largo de toda la historia, hay muy poca información específica sobre las mujeres y la música.

El primer legado sobre las músicas nos llegó a través de Aristófanes de Bizancio, superintendente de la biblioteca alejandrina. En su obra “Il Sinfonías” mencionaba la historia de las mujeres y hombres famosos de Grecia, con un enfoque diferenciado de las músicas.

Entre las músicas que destacaban se encuentra Lais, música poetisa y filósofa, ciudadana de Corinto. A tanto llegó su fama, que los corintos le erigieron un templo y acuñaron una medalla con su efigie. Leontien fue también música, poetisa y filósofa. Aristófanes de Bizancio, hablaba también de las cortesanas, quienes gracias a la música enriquecieron su cultura y aumentaron sus atractivos; debido a que las cortesanas eran mujeres libres.

Las griegas, en general, estaban obligadas a vivir encerradas en el gineceo o a tener criaturas. No se les animaba a que se cultivasen. En el matrimonio, por ejemplo, se sustituía la autoridad del padre por la del marido.

Una música griega, Corina, escribió un canto en el que criticaba el comportamiento de Myrtis, célebre música de su época. A través de sus palabras se pone claramente de manifiesto lo profundamente calada que estaba entre la población —incluidas las propias mujeres— la enseñanza y asunción de los comportamientos y los lugares que se consideran los adecuados del género femenino. Así, decía:

“No le perdono a Myrtis,  
por muy dotada que esté,  
que haya osado competir, siendo mujer,  
con Píndaro.”

Desde Plutarco hasta mil años después no hubo noticias en la historia sobre las mujeres músicas.

Es en el siglo XIII cuando la mujer reaparece en las “Vidas o Razos” de los trovadores, y hay que indagar en la vida de los hombres para extraer algún dato referente a las trovadoras que hayan amado o admirado o competido en el Trobar elus.



Hasta el siglo XVII, más o menos, no aparecen las primeras biografías de músicas, prácticamente todas escritas por hombres y que tenían más en cuenta el carácter anecdótico que la personalidad musical de las divas, cantantes o instrumentistas.

Habría que esperar a la publicación de la "Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique", en 1821-1844, para que una historia general de la música considerada en su plano artístico y no en el anecdótico, eleve a la mujer al rango de su profesionalidad.

Tras la invasión de Europa por los bárbaros, y en tiempos de Gregorio Magno, siglo VII, la música toma un carácter fundamentalmente religioso.

Como la liturgia se reservaba exclusivamente para el oficio de los hombres y los niños, las mujeres quedaban excluidas del arte sacro, de los instrumentos y de la danza. Este período está dominado por los Padres de la Iglesia y en particular por San Pablo, que considera, "Mulier aceat in ecclesia", o San Jerónimo, que preconiza la educación de las mujeres de esta forma: Si va a dedicarse a la vida religiosa, tened cuidado de que no se emplee cosméticos, no lleve joyas, no toque ningún instrumento de música. Pero animadla a entonar salmos y cánticos.

Esta situación parece que se mantuvo hasta la primera mitad del siglo XII. No hay que olvidar que el año 1000 había supuesto no solamente las desgracias enviadas por el Anticristo, que provocaron el pánico en Europa, sino catástrofes reales, como el comienzo de las grandes epidemias.

Se encierra a las mujeres en austeros conventos donde, pese a todo, bajo la dirección de prestigiosas abadesas, se desarrollará una cultura que no dudamos en clasificar de fantástica. Da que pensar la inteligencia, la cultura, los conocimientos lingüísticos, el espíritu elevado de estas mujeres desconocidas que, sin embargo, participaron en la construcción de la Europa del siglo XII.

Es en estos conventos donde se desarrolla la música religiosa, y sus dos grandes figuras femeninas son la abadesa de Gandersheim e Hildegarda von Bingen. Esta última dejará un total de 74 obras musicales.

Al mismo tiempo que se edificaba el monasterio de Cluny, la modificación de la vestimenta femenina produjo una exaltación de la figura de la mujer. A esto hay que añadir la influencia árabe, preponderante en el lirismo provenzal, en la que las mujeres describen sus relaciones totalmente al revés que en los cantos masculinos. Meg Bogin señala: "Ellas no adoran a los hombres y no parecen desear que las adoren".

En esta época, una veintena de trovadoras ilustraron este período. Famosas son Leonor de Aquitania y Walther von der Vogelweide. Es característica de esta época la música de mujeres que se inscribe en los conventos y en una clase social, la de los trovadores y las cartas de amor.

Es de destacar que también en la música, como en otras artes, la figura femenina fue utilizada para embellecer los instrumentos de música. Así, la caja del órgano de la Iglesia de Notre Dame du Grand Angely representa una mujer que toca una gran viola. Los violines, las violas y los violoncelos tienen volutas esculpidas como si fueran cabezas de mujer.



En los conventos, las religiosas acompañaban su canto con un instrumento especial, la trompa marina. El empleo que hacían las mujeres de este instrumento da lugar al conocimiento de la posición del pulgar como cejilla móvil para notas altas.

## DEL SIGLO XVII A NUESTROS DÍAS

### 3.1.2

Durante la Reforma se admitió a las mujeres en el canto de la liturgia, en las iglesias protestantes, pero no ocurría lo mismo en las iglesias católicas. Pero las mujeres se emanciparon gracias a los instrumentos solistas, tales como el violín y el clavecín y sobre todo con la voz, que preside el nacimiento de la ópera. Las cantantes son muchísimas, se fijan los tonos de voz, cantos y altos para las mujeres y tenor y bassus para los hombres. Entre las mujeres, el cantus se deslizará por la técnica del conocimiento orgánico de la voz. Hacia arriba sería el superius, que más tarde pasaría a ser la voz de soprano. Además, gracias a la posibilidad de florituras, enriquecimientos y modulaciones, es decir, vocalizaciones, apoyaturas, gruppiti, arpeggios, trémolos, se produjo el nacimiento del Bel Canto: éste se convertiría en patrimonio de las cantantes.

La primera compositora profesional, Francesca Lacaini, abrió camino a un número de mujeres cada vez mayor. A pesar de que le negaron la difusión de sus obras, mantuvo su carrera y consiguió de su audiencia un éxito considerable.

Otra instrumentista, Marguerite Antoniette Couperain, obtuvo un puesto que hasta su nombramiento siempre había estado reservado a los hombres: el de clavicenista en la cámara real.

En esa misma época, la compositora Elizabeth Jacquet de la Guerre obtuvo un éxito tal con sus obras interpretadas en el teatro, que se llegó a acuñar una moneda con su efigie y la inscripción siguiente: "Disputé el premio a los grandes músicos". Este privilegio no volvió a ocurrir hasta fin del siglo XVII.

En los conventos, las religiosas se interesaban por la música instrumental, es decir, profana. La hermana Isabelle Leonarde, vicaria de Sant'Orsulla de Novara, se hizo famosa por sus composiciones. La reputación de todas estas mujeres instrumentistas, compositoras y cantantes se extendió rápidamente por toda Europa.

A principios del siglo XVIII, en Alemania se organizaban los Geishlichekortzertun y los Liedhaserkortzertun, concretamente en las ciudades de Berlín y Leipzig. Estos serían los primeros conciertos públicos de la historia, pero, si bien el público acepta a las intérpretes femeninas, no ocurre lo mismo con las compositoras, que se sienten amenazadas, hasta el punto de que se establece una verdadera segregación. La carta escrita por Lavinia Fuggita, que compuso cantatas, conciertos y obras diversas para Pascua en secreto e imitando la escritura de Vivaldi, es un buen testimonio de la situación: "Comprendo que no podía hacer otra cosa, no me habrían tomado en serio, nunca me permitirían componer, la música de los demás es como un discurso dirigido a mí, debo responder a él y oír el sonido de mi propia voz. Cuanto más los oigo, más sé que mis cantos y mis sonidos se distinguen (...); qué desgracia para mí si ellos no se dan cuenta".



El hospicio Ospedale della Pietá, en Italia, fue un semillero de virtuosas que constituyeron el material musical de Vivaldi. Estas músicas eran designadas por su nombre propio, seguido por el del instrumento que les era propio: maestra Lucietta della Viola, maestra Catherine del Cornetto, maestra Luciana Organista...

En 1768 se presentaba por primera vez en concierto el pianoforte, instrumento interpretado por una mujer, Mademoiselle Lechante, que acababa de inaugurar la carrera prodigiosa de este instrumento que, con el tiempo, destronaría a todos los demás.

En el siglo XIX, muchas mujeres, al no poder desarrollar sus aptitudes musicales, se hicieron editoras e imprimieron las obras de las compositoras famosas. Por ejemplo, las hermanas Erard, fueron ayudadas por musicólogas de la época. Una de las más importantes fue Cornelia Averbah, que llegó a reunir por primera vez una documentación considerable sobre el claricorno.

Pero la entrada en la Universidad seguía siendo la gran asignatura pendiente de las músicas, aun a finales del siglo XIX. A Adelaide Louisa Thomas, pianista y compositora inglesa, no se le otorgó el diploma de Bachelor of Music Degree en la Universidad de Oxford, por ser mujer.

No fue hasta seis años más tarde, en 1899, que una mujer —la primera—, se doctorase en música por la National University of Ireland.

Unos años antes, en 1876, se había publicado la primera obra sobre la historia de las mujeres y su música, realizada por una mujer, Fanny Raymond Rilter.

En ese mismo año fueron admitidas las primeras estudiantes de violín en la Escuela Superior de Londres. Otto Ebel precisó a este respecto lo siguiente: "Cuando Elizabeth Stirling publicó en Oxford su magnífico salmo CXXX para 6 voces y orquesta, no pudo obtener el título de licenciada en música, pese a que su obra cumplía todos los requisitos y pese al reconocimiento de sus méritos, ya que el reglamento no preveía que éste fuera concedido a una mujer".

Otras mujeres aportaron una contribución importante al desarrollo y dispersión de la música. Este es el caso de las constructoras de instrumentos como Nanette Stein, encargada de afinar los pianos de Beethoven, o también la hija de Blanchet, quien a la muerte de su padre siguió fabricando instrumentos que aún hoy en día se solicitan.

## **LAS MUJERES Y LA MÚSICA POPULAR**

La música popular se enclava en el inicio de los tiempos. Desde las primeras civilizaciones del mundo hasta las tribus más remotas del África central, todos los pueblos tienen sus músicas populares propias.

Las músicas populares que han llegado hasta nuestros días también llamadas músicas folklóricas, tienen sus raíces en diferentes acontecimientos y acompañaban a danzas de todo origen: guerreras, fecundidad, cosecha. También se usaban para celebrar natalicios reales o victorias guerreras.

Las mujeres siempre han estado presentes en las músicas populares. Este aspecto no les fue vedado, como les fueron acotados otros confines musicales, que ya hemos visto.



Desde el siglo XVIII, tanto los intelectuales burgueses, como la “rive gauche” de los años cincuenta, se constituyeron en público selecto y admiraron a numerosas figuras femeninas de la música popular, como Yvette Guilbert, Mistinguett, Joséphine Baker, Rina Leetty, Edith Piaf, entre otras. Estas han precedido en la escena mundial a una larga lista de mujeres célebres en el rock, godspel, rythm and blues, encontrando estrellas notables, desde Joan Baez o Janis Joplin, hasta las más recientes Madonna, Sinnead O’Connor o Chrissy Hyden.

Estas cantantes femeninas de hoy en día tienen en los públicos más jóvenes una aceptación tal que incluso marcan modas y pautas en el vestir, bailar, actuar, etc.

Por otro lado, en el Estado español ha sido creada recientemente la Orquesta Sinfónica de Galicia, compuesta por un total de 76 profesionales de la música, que provienen de 15 países diferentes. El proceso de selección de sus actuales integrantes se llevó a cabo tras diversas audiciones en Nueva York, Miami, San Petersburgo y La Coruña.

Uno de los hechos que conviene destacar en este estudio, en relación a la creación de esta nueva orquesta sinfónica, es la constatación de un cierto equilibrio en la contratación de mujeres y hombres, ya que, de un total de 76 personas, con una edad media entre los 28 y 29 años, 37 son mujeres.

## EL JAZZ

En el jazz, la música negra por excelencia, hay notables representantes femeninas como, por ejemplo, Mamie Smith o Bessie Smith, conocida también como la emperatriz del jazz.

¿Podría decirse que la palabra jazz la inventó una mujer? Escuchemos estas frases de Clarence Williams: “Yo fui la primera en emplear la palabra ‘jazz’ en una canción. En ‘Brown Skin, who you for?’ y en ‘Mam’s baby boy’. Usé las palabras ‘jazz song’ en la partitura. No recuerdo exactamente de dónde viene el término, pero sí recuerdo a una mujer decirlo cuando tocábamos un fragmento de ‘Oh! Jazz me, baby!’ ”.

## DE LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA A LAS ASOCIACIONES DE MUJERES

### 3.1.3

Si consideramos que la palabra director de orquesta se ha asociado íntimamente a una idea de casta, sobreentendiendo la identidad sexual, los hombres han aceptado mal la autoridad fememina. Por ello también han sido pocas las mujeres que han podido dedicarse a la dirección de orquesta.

A finales del siglo XIX y principios del XX, las orquestas sinfónicas de Europa cierran sus puertas a las mujeres. Pero, por el contrario, los conservatorios, las escuelas de música, con-



tinúan asegurando la formación profesional y distribuyendo premios que atraen a músicas que posteriormente no hallarán un puesto en el mercado de trabajo.

Esta presión, que empezó por no dejar ejercer a las mujeres la dirección de orquestas, que continuaba con la limitación al acceso a puestos de músicas profesionales y que frustraban todas sus aspiraciones, llevó a diversas mujeres músicas en todo el mundo a juntarse y crear diferentes asociaciones, para luchar contra esa marginación a la que se veían sometidas.

En 1904 se creaba la unión de profesoras y compositoras de música; seis años más tarde se creó la unión de mujeres artistas de música. Con el tiempo establecerían contactos entre las músicas de la mayoría de los países. Estas asociaciones tenían como fin principal atender a las necesidades de las músicas sin recursos.

Su eficacia, en principio, resultaba limitada, pero se ayudaban mutuamente, sobre todo a la hora de conseguir trabajo, como atestiguaba el artículo de Jacqueline Lenoir en el "Mercair du Monde": "Hay un café donde se reúnen y se ponen al corriente de sus respectivos compromisos. Nada de gestiones humillantes, ni de solicitudes en vano, saben que pueden contar unas con otras".

De todas las variantes de la profesión de música, la dirección de orquesta y la participación como músicas de orquesta, eran las de más difícil acceso. Grandes directores internacionales no aceptaban a mujeres en sus orquestas, como es el caso de Herbert Von Karajan, quien en una conferencia en Pekín señalaba lo siguiente: "El lugar de la mujer está en la cocina y no en una orquesta sinfónica". También los propios directores de las orquestas se negaban a contratar a mujeres como el caso de Wolfgang Stresemann, director de la Filarmónica de Berlín, quien en 1969, en respuesta a las solicitudes de algunas mujeres para formar parte de su orquesta, señalaba: "Siguiendo una antigua tradición, la Filarmónica de Berlín no acepta músicos mujeres".

Ante estas perspectivas, las asociaciones decidieron formar orquestas de mujeres. Las primeras fueron en Viena y retomaron la tradición de los conciertos dominicales en los quioscos, tan apreciados en la época de Strauss.

Además de éstas se comenzaron a formar orquestas de mujeres en todo el mundo, como la New York Women Shymphony Orchestra, fundada en 1937 por Antonia Brico. Chiquinha Gonzaga fue la primera mujer nombrada directora de la Orquesta Nacional del Teatro de Río de Janeiro. La religiosa Rosario Abajo, por ejemplo, pidió dispensa papal para dedicarse a la dirección de orquestas sinfónicas. En los años cincuenta, un hombre, Andrés Calson, creó una orquesta de cámara formada por mujeres, que haría giras por todo el mundo.

En Estados Unidos, las orquestas de variedades se multiplicaron: Babe Ego and Red head, Alex Lleyde's Musical Darlings, the Hollywood Debs the Diplomattes, the Sweethearts of the Rythm... todas éstas eran femeninas.

Si bien es cierto que en la actualidad la situación no ha cambiado notablemente, por lo menos existen mujeres que trabajan en las orquestas, como la Orquesta Sinfónica de Euskadi, o la de Radiotelevisión Española. También hay mujeres solistas muy apreciadas y reconocidas que actúan con grandes orquestas sinfónicas; ahora bien, en el día de hoy, a finales del siglo XX, el número de intérpretes masculinos y femeninos en las orquestas sinfónicas no está equiparado.



## 3.1.4

Eva Rieger, autora e investigadora musical, ha ofrecido una visión y análisis sobre la participación de las mujeres en la música en el futuro, a partir de la reciente historia del pasado. Su reflexión incide en la historia de aquellas mujeres que han sido investigadoras musicales.

Las mujeres que durante el siglo XIX escribieron sobre la música no eran muy entusiastas de los movimientos feministas. Lina Ramonn, maestra de música y biógrafa y Elisa Polka, que escribía obras catalogadas por los conocedores del tema como ambiciosas, eludían las cuestiones sociales críticas.

Marie Lipsius, que escribía bajo el pseudónimo de La Mora, por prescripción de su padre, escribió uno de sus Retratos musicales sobre las mujeres músicas, pero no mencionaba las dificultades con que tenían que enfrentarse las compositoras.

A primera vista se puede tener la impresión de que la situación ha mejorado mucho, gracias a las actividades de los colectivos feministas. En Estados Unidos, hoy en día se puede comprar música escrita en el pasado y el presente por mujeres. Una editorial de Munich da preferencia a las obras compuestas por las mujeres. En Alemania existe desde hace dos años un boletín dedicado a difundir exclusivamente la música realizada por mujeres, y hay dos asociaciones que promueven la interpretación de obras de mujeres.

Pero Eva Rieger señala que todo esto no sería más que una atractiva duplicación del repertorio si hubiéramos de contentarnos con dar publicidad a las obras de las mujeres. Para ella no resulta suficiente asombrar al mundo mostrando cuán buenas eran las muchas compositoras cuyas obras quedaron confinadas en los archivos. En cambio, sí considera necesario llamar la atención sobre las obras que nunca llegaron al papel. Una competición entre los sexos, hoy día, todavía implicará desventajas para las mujeres. A su entender, lo que realmente tiene importancia es descubrir por qué las mujeres desempeñan un papel menor en el proceso creativo, y crear las condiciones para su desarrollo artístico independiente.

## 3.2

Desde la Edad Media hasta el siglo XX los niños varones han tenido la opción de acceder a lecciones de canto. Tras la Reforma se utilizaron los coros escolares en los servicios eclesiales y también en las celebraciones laicas. Los grandes coros que durante siglos dominaron la vida musical alemana, así como la música eclesiástica, derivaron de esos coros de niños. Las mujeres no podían cantar en esos coros, y por tanto no eran iniciadas en las lecciones de canto.

La música perdió su importancia en las escuelas conforme el supremo poder de la iglesia menguaba. Esto ocurría hacia mediados del siglo XVII. Aun así, la vida musical siguió firme-



mente aposentada en manos de los hombres, ya que comenzaba a desarrollarse la profesión de músico autónomo.

Fue en el siglo XVIII, gracias a la influencia de la cultura francesa, cuando se produjo un cambio en la situación de las damitas de la alta burguesía. El papel de la mujer adquirió la connotación de proporcionar entretenimiento de salón, tocando el piano y cantando.

En los manuales que tratan sobre la culturización musical femenina se presenta una extraña ambivalencia. El destino de una mujer, como ama de casa, coartaba el estudio intensivo de las artes y de las ciencias. Por otro lado, sin embargo, era importante para el prestigio del hombre, que su mujer pudiera entretener a sus invitados con música. Esta situación llegaba a tal punto que la educación musical de las hijas era una inversión para conseguir un matrimonio ventajoso.

A finales del siglo XVIII, una serie de educadores hacían referencia al tema de la educación de las mujeres. Johann Daniel Hensel trazaba una lista sobre las materias esenciales e innecesarias en la educación de las mujeres. El tejido, la costura, la cocina, la pastelería y el lavado eran aspectos esenciales en su educación. La música, sobre todo el canto y el dominio de un instrumento, era una de las capacidades esenciales, pero todavía muy inútiles. La teoría musical y la composición eran consideradas absolutamente innecesarias.

Friedrich I. Wiethanwer lamentaba “ciertos rasgos de degeneración en la educación de las mujeres cuando eran educadas para convertirse en virtuosas y artistas”. Según el mismo educador, tan sólo había que despertar y refinar su gusto estético.

Otro educador de la época, Johan Heinrich Campe, advirtió que las mujeres por ningún motivo “debían usar la música para exhibirse y lucirse, y menos aún desatender por ella sus deberes domésticos”.

Eva Rieger señala en su análisis que el fondo de esta cuestión está claro: “La finalidad de todo esto consiste en trazar una frontera clara entre el diletantismo y el virtuosismo. Ir más allá del canto de oído e iniciar una búsqueda más profunda y seria del arte musical, no es conducta femenina adecuada”.

A mediados del siglo XIX se fundaron innumerables escuelas para las niñas de la alta burguesía. La música pasó a formar parte del programa de estudios en los internados y colegios de niñas, impartándose junto a la literatura, el dibujo y el francés.

Surgieron enseguida las primeras críticas a este método pedagógico. Lousie Büchner señalaba que, como consecuencia de estos planes de estudios de las escuelas para niñas, las pupilas de los colegios de señoritas también tendían a estudiar asignaturas artísticas en vez de ciencias y que esto no hacía sino reforzar la desigualdad sexual, en vez de disminuirla.

Louise Otto Peters hacía referencia en esta misma época a que, “cuando una esposa tiene que quedarse en casa y esperar hasta medianoche, o hasta más tarde, a que llegue su esposo, ¿qué otra cosa puede hacer que tocar un poco de música, leer un poco o bordar un poco, y todo esto sin más finalidad o utilidad que la de matar el tiempo?”.

La lucha del primer movimiento de mujeres contra la educación de los colegios para niñas y señoritas no fue contra las asignaturas, sino contra la educación sexista. Finalmente se implantó en los colegios para niñas un plan de estudios semejante al de los niños.



Las lecciones privadas de música, tal y como eran en el siglo XIX, tampoco daban a las niñas más que un barniz de conocimientos. Las academias de música del siglo XIX se dividían en dos categorías. En la primera, entran aquellas que fueron fundadas para subsanar una necesidad económica y cultural de músicos, sobre todo de los músicos de orquesta. Los discípulos de estos establecimientos percibían un adiestramiento profundo y profesional. Los alumnos varones asistían a la mayoría de las especialidades musicales, pero las niñas sólo podían estudiar canto y piano.

La otra categoría estaba constituida por escuelas que daban una educación más especializada y limitada. En ellas, los niños constituían la mayoría del alumnado.

La oferta de educación musical, en el siglo XIX, carecía de uniformidad, pero aun así las mujeres estaban en la profesión a finales del XIX. Se contabilizaban en Berlín unas 244 profesoras de música. A principios del siglo XX no existía una normativa precisa para los exámenes de maestros/as de música.

Junto a todo esto, continuó el deterioro de la palabra amateur. Cuando los hombres tocaban únicamente en casa, se les denominaba amateurs. La designación tenía un sentido totalmente positivo. Sólo adquirió sus connotaciones despectivas cuando se empezó a aplicar cada vez más a las mujeres.

Respecto a la enseñanza y la situación de las mujeres en la misma, para ilustrarla sirva el caso de la maestra de piano Fanni Schindelweisser. Fue una de las fundadoras de una escuela de música para niñas. Ella instruía a fondo a sus alumnas y conseguía máximos resultados en cortos períodos de tiempo. Pero esta mujer, cuyo método didáctico fue copiado hasta la saciedad, fue una marginada en su tiempo, por dos razones fundamentales: era miembro de una profesión insegura y era soltera.

Por último, dejar constancia del alegato hecho por la cantante, compositora y escritora, Nina d'Aubigny, en el que abogaba por una instrucción de las mujeres y porque se les proporcionara un adiestramiento vocal intensivo. Aunque también hay que decir que esta mujer coincidía con sus contemporáneos, en que el destino de una mujer era ser ama de casa y madre.

### LOS IMPEDIMENTOS A LA EDUCACIÓN MUSICAL DE LAS MUJERES

## 3.2.1

Es evidente que la conquista de actividades aparentemente viriles, al estar reservadas exclusivamente para los hombres, no se han hecho sin tropiezos. En un primer momento, la ofensiva masculina decretó que la mujer carecía de músculos, que su longitud de brazo no le permitía sostener los grandes violines. Así, B. Jullien, en su estudio titulado "Etude de la musique instrumentale dans les pensions de demoiselles", analizaba "las dificultades considerables que se oponen a la adopción general del violín, por parte de las jóvenes". También comentó este autor una serie de consideraciones generales respecto al mentón que sostiene el violín en posición horizontal, con el riesgo de producir una postura poco graciosa y las



vibraciones del instrumento sobre el pecho, que impedirían a las mujeres estudiar un instrumento en estas condiciones.

Este autor, a su vez, aludía a la longitud de los brazos de las mujeres, "considerablemente cortos para tocar ciertas notas". Además de esto, sus dedos resultarían poco fuertes para afinar el instrumento. Esto no es nuevo. En 1944, Ernest Closson escribía: "hoy se calcula en 80 gramos la presión media del dedo sobre la tecla, y, sin embargo, el organismo humano no ha cambiado. Esta observación tiene su importancia si pensamos, por ejemplo, que la 'Apassionata', de Beethoven, tenía 12.000 notas, basta para establecer el carácter realmente atlético de este aparato (el piano), al que débiles jovencitas consagran tres o cuatro horas de trabajo diario, haciendo con sus dedos sobre el violín una fuerza de varias toneladas".

Se inventó entonces un violín para mujeres, invento que sería comentado por un alumno de Kreutzer: "Las mujeres, que con razón no quieren renunciar a su gracia, tomarán (la postura) que mejor se preste a las posibilidades de su sexo".

La idea de la incapacidad física de la mujer para la práctica musical llega hasta nuestros días. No es raro que una mujer esté mal vista cuando pretende imponerse en una orquesta tocando el corno, la tuba y en general cualquier instrumento de viento.

Pese a ello, algunas mujeres se han preocupado de mejorar el sonido de los instrumentos o incluso fabricarlos. Por ejemplo, en los Países Bajos, Eva Leingona, de Wederhurst den Borg, tiene una empresa de fabricación de flautas traveseras.

En Francia, en Gran Bretaña, en Italia, en Suiza, en Bélgica, las mujeres han tomado el relevo en oficios que tienden a desaparecer y fabrican ejemplares de flautas traveseras, arcos barrocos, instrumentos de viento, clavecines, instrumentos antiguos, tales como los orlos, caramillos y laúdes. Otras, restauran viejos violines, violoncelos y clavecines.

### DISYUNTIVA ENTRE LA VIDA PROFESIONAL Y LA VIDA PRIVADA DE LAS MUJERES MÚSICAS

## 3.3

El conflicto entre la cocina y la profesión ha tenido consecuencias aún más graves si cabe para las mujeres empleadas en la música que en otras esferas artísticas. Una pintora, por ejemplo, podría casarse sin problema alguno, pero para las cantantes las cosas son diferentes. Muchos directores de ópera hacían del celibato una condición de la contratación. El matrimonio era considerado como el quebrantamiento del contrato y motivo de despido.

Hay numerosos ejemplos de cómo el marido ha influido en la decisión de la esposa para que abandonara la música. La pianista y compositora polaca Ingeborg Bronsort tuvo que dejar de ofrecer conciertos cuando su marido se hizo director de teatro. La famosa cantante Gertrud Mara consideraba que casarse equivalía a renunciar a su profesión. Esta misma cantante opinaba lo siguiente respecto a las propuestas matrimoniales que había recibido: "Si las acepta-



se, mi carrera artística terminaría; por tanto, las rechacé e hice de la corona de laureles mi objetivo. Si no, hubiera tenido que conformarme con la corona de flores de la novia”.

El papel femenino tradicional no resultaba compatible con la vida cotidiana profesional de la cantante. Una solista tenía que ser personal y artísticamente independiente y exigirse siempre lo más posible. Pero en su vida privada se suponía que debía aceptar el papel socialmente impuesto de esposa servil y subordinada. También era frecuente que los problemas familiares obligaran a las mujeres artistas a cumplir con sus ineludibles deberes femeninos. En resumen, la mayoría de las artistas tenían que elegir entre una cosa o la otra. No había esperanza de combinar carrera y familia.

Las mujeres, así todo, destacaron irremisiblemente en las otras disciplinas y también en las musicales. Pero su dependencia del marido-hombre queda plasmada, según dicen, incluso en las mejores músicas. Esto demostraría hasta qué punto puede la dependencia del hombre—díos cortar los impulsos más apasionados por el arte musical. Clara Schumann, pianista inimitable, no sólo interrumpió su carrera tras su matrimonio con Robert Schumann, sino que dedicó toda su vida al servicio de la música de éste. La situación de la mujer evidentemente estaba condicionada por su entorno social y cultural. Madame Island lo expresaba así: “Yo no haré de mi hija una virtuosa, recordaré que mi madre tenía miedo de que me convirtiese en una gran música o me consagrarse únicamente a la pintura, porque ella quería que, por encima de todo, amase los deberes de mi sexo, fuese ama de casa y madre de familia”.

El fenómeno de Clara Schumann se observaba en la mayor parte de las músicas de esta época, en la que cuando el virtuosismo y el talento son evidentes, es la explotación en beneficio de lo espectacular lo que predomina, como es el caso de Wannerh Mozart, hermana del gran Mozart, quien interpretaba las obras más difíciles de los grandes maestros, mientras que su hermano tocaba fragmentos en todos los tonos y con el teclado cubierto de telas para no verlo.

Las hermanas y mujeres de compositores son muy numerosas. Pero casi siempre, aunque se incitase su gusto por la música, más tarde se les frenaba e incluso se les reprimía su tendencia a ejercer profesionalmente la composición. Será también éste el caso de Adèle Hugo y Alma Mahler, sin olvidar tampoco a Fanny Mendelssohn y a muchas otras que han dejado muchos escritos sobre esta dificultad del ser.

Entre estas mujeres hay que señalar que algunas se hicieron ilustres en la difusión del arte musical. Es el caso de Catherine Vanderberg, mecenas de Lully y de Montensier. Esta última regentaba, a su costa, los teatros más importantes de Francia.

Por otro lado, fueron también grandes innovadoras, cuyos principios, hoy en día, aún se siguen manteniendo vigentes. Como ejemplo tomemos el de un cuadro berlinés que data de 1854, en el cual se representa en un concierto de piano y violín a Clara Wiede y a Joachim, dándose la espalda, mientras Joachim, el violinista, mira al público. Esta es la disposición habitual de hoy en día.

Otras muchas de estas mujeres se vieron obligadas a publicar sus obras bajo el nombre de su esposo, su nombre de soltera o sus iniciales. Son los casos, entre muchas otras, de Augusta Holmés, que publicaba bajo el nombre de Herman Zenta, o de Madame de Grandual, que usaba el de Clément Valgrand. Madame La Wye firmaba como Leon Saint-Amans, Madame John Macfarren con el pseudónimo de Jules Brissac. Otras como Ferrena, Chaminoda, Lebeau y Smyth firmaban con sus iniciales.



Aun así, dentro de las especialidades musicales, las cantantes podían permitirse una mayor libertad que las otras mujeres de su época, porque vivían al margen de las normas sociales existentes, pero aun así, dependían en gran medida de los hombres que controlaban su carrera. Aunque era sabido que sus pagas eran altas, los mayores beneficiarios eran los empresarios, los directores de ópera, sus patrocinadores, o quienes les financiaban. Muchos hombres contrataban un concierto a cambio de favores sexuales y existen pruebas de que incluso la crítica esperaba beneficios de este tipo a cambio de favorables comentarios. Esto producía en las mujeres una tensión emocional muy fuerte que en algunas ocasiones dio lugar a trágicos finales. Así, el caso de la cantante de opereta Eugenie Erdösy, quien se suicidó porque su prometido había dudado de su virginidad, y tantas otras.

Clara Schumann aporta una interesante visión sobre la situación de las mujeres compositoras, al aludir claramente a las obligaciones que llevan implícitas la pertenencia al género femenino: "Los niños y un marido que siempre está soñando no se pueden conciliar con la composición. Falta la precisión constante y esto con frecuencia me entristece, ya que muchos pensamientos profundos se pierden al no poder desarrollarlos".

## **LAS MUJERES Y LA MÚSICA EN LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE EUSKADI**

# 3.4

En este apartado se analiza la participación de las mujeres en la música que se hace en la Comunidad Autónoma de Euskadi.

El esquema general del mismo aborda dos aspectos básicos y claramente diferenciados. Cada uno de ellos relaciona a la mujer de la C.A.E. con la música en ámbitos diferentes.

En la primera parte se tratará de conocer cuestiones relacionadas con la participación de la mujer como profesional en este ámbito, mientras que en la segunda se recogen los aspectos de la mujer vasca como receptora de productos musicales.

En el capítulo de la mujer y la música, como en otros, se han buscado referencias bibliográficas y datos cuantitativos sobre la participación de la mujer en la música en todas sus facetas.

Para las referencias bibliográficas se consultaron las siguientes fuentes de datos: Biblioteca de Emakunde, Instituto de la Mujer, Universidad del País Vasco, Base de Datos Sociofile CD Rom de la UPV / EHU. También se consultaron artículos en revistas, libros, periódicos, etc.

Los datos cuantitativos se obtuvieron del Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura, del Estudio de Medios de la C.A.E., CIES, el EUSTAT y Gobierno Vasco. También se realizó la encuestación directa a diversas instituciones, tales como ABAO, Orquesta Sinfónica de Euskadi, Orfeón Donostiarra y otros, y el tratamiento posterior de la información obtenida por el equipo de trabajo.

**PARTICIPACIÓN DE  
LAS MUJERES EN LAS  
ACTIVIDADES MUSICALES  
DE LA C.A.E.**

## 3.4.1

En este apartado analizaremos cómo se encuentra la dirección musical en la C.A.E., a través de la observación de los tres ámbitos fundamentales en el panorama musical, las Orquestas, las Bandas y los Coros.

Dentro de la relatividad que significan los números y su importancia, la comparación de los cuadros que se presentan aporta la valoración ya evidente en todos los aspectos que estamos tratando, el predominio de la presencia masculina en cualquier actividad que se analice.

Es en el ámbito de la Dirección Coral donde la mujer tiene una presencia mayor, en valores absolutos, tal como era de esperar. Es habitual que la dirección de masas corales tenga un carácter básicamente amateur y cimentado en la afición. No obstante, dentro de la Dirección Orquestal, el hecho de que una mujer se encuentre dentro del colectivo tiene una gran importancia, ya que prácticamente esta actividad es masculina al 100 %.

A nivel ilustrativo, conviene destacar que la presencia de los hombres es absolutamente mayoritaria cuando se observa cómo la composición de las Juntas Directivas de las Orquestas (encargadas de la Dirección, Programación, Actuaciones, etc.) está en porcentajes próximos al 90 %.

### LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

Se englobará en este epígrafe el análisis de todos los elementos que tienen relación con la actividad profesional de la interpretación.

**CUADRO 3.1. Autoras/es en los 10 espectáculos teatrales del año 1990**

	ABS.	%
Mujeres	3	30
Hombres	7	70
<b>TOTAL</b>	<b>10</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Anuario El País. 1991

**CUADRO 3.2. Directoras/es en los 10 espectáculos teatrales del año 1990**

	ABS.	%
Mujeres	1	10
Hombres	9	90
<b>TOTAL</b>	<b>10</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Anuario El País. 1991.



**CUADRO 3.3. Directoras/es de coros profesionales en la C.A.E.**

	ABS.	%
Mujeres	3	10
Hombres	28	90
<b>TOTAL</b>	<b>31</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España". 1991. Ministerio de Cultura.

Nos referiremos a la interpretación vocal e instrumental que está formada tanto por agrupaciones orquestales y corales como por personas individuales.

En primer lugar, observando el cuadro 3.4, donde aparecen los/as intérpretes vocales, el porcentaje de mujeres es superior al de hombres. Teniendo en cuenta que estos intérpretes lo son fundamentalmente a nivel de música clásica (ópera, opereta, lieds...) y en ésta actúan por igual hombres y mujeres, se produce un equilibrio tal como queda reflejado en el cuadro.

**CUADRO 3.4. Intérpretes por sexos en la C.A.E.**

	ABS.	%
Mujeres	5	56
Hombres	4	44
<b>TOTAL</b>	<b>9</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España". 1991. Ministerio de Cultura.

Un nuevo elemento de análisis es el cuadro 3.5, que refleja el número de los/as instrumentistas. La importancia de las mujeres, aunque todavía alejada del equilibrio, es mayor en este apartado musical y denota ya una importante presencia en el campo de instrumentistas profesionales individuales.

**CUADRO 3.5. Instrumentistas por sexos en la C.A.E.**

	ABS.	%
Mujeres	29	37
Hombres	49	63
<b>TOTAL</b>	<b>78</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España". 1991. Ministerio de Cultura.

Avanzando peldaños en nuestra comprobación, el siguiente paso es la composición de las Orquestas de Euskadi y Bilbao. Tal como se observa en ambos cuadros, la distribución por sexos es muy pareja, con una participación de la mujer que oscila entre el 24 % y el 27 %, es decir, en consonancia con los porcentajes que se han venido manejando hasta ahora.

**CUADRO 3.6.** Composición de la Orquesta Sinfónica de Euskadi por sexos

	ABS.	%
Mujeres	23	24
Hombres	74	76
<b>TOTAL</b>	<b>97</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Datos facilitados por la Orquesta Sinfónica de Euskadi. 1992. Gobierno Vasco.

**CUADRO 3.7.** Composición de la Orquesta Sinfónica de Bilbao por sexos

	ABS.	%
Mujeres	25	27
Hombres	66	73
<b>TOTAL</b>	<b>91</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Datos facilitados por la Orquesta Sinfónica de Bilbao. 1992.

Otro de los índices que nos pueden dar una pauta sobre la participación de la mujer en la actividad musical es la estructura de las Agrupaciones de Cámara. Observando el cuadro correspondiente, se aprecia que los porcentajes de participación de la mujer se mantienen en los mismos términos que se han descrito en otros ámbitos musicales; en este caso, su "cuota" está fijada en el 24 %.

**CUADRO 3.8.** Composición de agrupaciones de música de cámara en la C.A.E. por sexos (17 agrupaciones)

	ABS.	%
Mujeres	14	24
Hombres	44	76
<b>TOTAL</b>	<b>58</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Datos facilitados por la Orquesta Sinfónica de Bilbao. 1992.

Dentro de este epígrafe se analiza, finalmente, la composición de la más famosa de las agrupaciones corales, El Orfeón Donostiarra.



En este caso, es necesario considerar que la propia exigencia de los Coros, Orfeones..., de mantener una determinada estructura vocal, obliga a tener cubiertas las texturas que su repertorio les exige. Por tal motivo, el que la composición de estas agrupaciones tenga una u otra estructura, no determinará en ningún caso la masculinización o feminización de dicha actividad.

Semejantes porcentajes se encuentran en el análisis de los componentes de las agrupaciones inferiores del Orfeón Donostiarra, el Coro Juvenil y la Escolanía, vivero del futuro Orfeón.

**CUADRO 3.9.** Composición del Orfeón Donostiarra por sexos

	ABS.	%
Mujeres	85	57
Hombres	63	43
<b>TOTAL</b>	<b>148</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Datos facilitados por el Orfeón Donostiarra. 1992.

**CUADRO 3.10.** Composición del Coro Juvenil del Orfeón Donostiarra por sexos

	ABS.	%
Mujeres	25	27
Hombres	66	73
<b>TOTAL</b>	<b>91</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Datos facilitados por el Orfeón Donostiarra. 1992.

**CUADRO 3.11.** Composición de la Escolanía del Orfeón Donostiarra por sexos (niños/as de 8 a 10 años)

	ABS.	%
Mujeres	40	50
Hombres	40	50
<b>TOTAL</b>	<b>80</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Datos facilitados por el Orfeón Donostiarra. 1991.

## LA COMPOSICIÓN MUSICAL EN LA C.A.E.

Un nuevo apartado dentro del ámbito musical es la creación de música, es decir la composición musical. En este apartado, el cuadro que refleja la situación en la C.A.E. es muy signi-

ficativo, más del 90 %, concretamente, el 93 % de los compositores reconocidos como tal son hombres.

### CUADRO 3.12. Compositoras/compositores profesionales en la C.A.E.

	ABS.	%
Mujeres	2	7
Hombres	27	93
<b>TOTAL</b>	<b>29</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España". 1991. Ministerio de Cultura.

La composición musical es, quizá, la actividad musical más dura y sacrificada. Para llegar a componer se necesita una basta preparación musical en todas sus variantes, para lo cual se requiere un enorme esfuerzo y dedicación.

La tradición musical apenas ha aportado compositoras musicales, siendo hoy en día muy parecida la situación a la que tradicionalmente se ha dado.

### LA ENSEÑANZA DE MÚSICA EN LA C.A.E.

En el análisis de este epígrafe, en principio la intención inicial del equipo de trabajo fue la de obtener los datos de las alumnas y alumnos matriculados en el conservatorio superior de Música de Bilbao, así como del profesorado. Esto resultó imposible, ya que se nos denegó la petición. La obtención de dichos datos posibilitaría haber establecido hipótesis sobre el futuro de la actividad musical, ya que los conservatorios son la cantera de la que se nutren luego todas las variadas actividades musicales.

En ausencia de los mismos, se recurrió a la Guía de Recursos Musicales de España 1991. De ella se extrajo la información del cuadro que se presenta a continuación, las profesoras/es de música de la C.A.E. Dicho cuadro refleja un hecho que es constante en este análisis, la participación de la mujer en la actividad musical es, hoy en día, minoritaria, sobre todo en la faceta profesional. No obstante, el porcentaje (32 %) es uno de los más altos, confirmando el hecho de que la mayor presencia de la mujer viene ligada a la labor docente.

### CUADRO 3.13. Profesoras/es de música en la C.A.E.

	ABS.	%
Mujeres	31	32
Hombres	65	68
<b>TOTAL</b>	<b>96</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España". 1991. Ministerio de Cultura.



Aunque no sea más que a nivel ilustrativo, se incluye también información sobre un aspecto parcial de la educación musical, el alumnado de la Escuela de Canto Profesional del Orfeón Donostiarra. En dicho cuadro existe un predominio de mujeres, confirmando lo que antes se comentaba en otro apartado previo, al comprobar que es en el campo de la interpretación vocal donde la mujer participa, casi de igual a igual, con el hombre.

**CUADRO 3.14. Alumnas/os escuela de canto profesional del Orfeón Donostiarra**

	ABS.	%
Mujeres	10	71
Hombres	4	29
<b>TOTAL</b>	<b>14</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Datos facilitados por el Orfeón Donostiarra. 1991.

### LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN LA C.A.E.

Esta faceta de la actividad musical es minoritaria en cuanto al número de personas que se dedicaban a la misma. Este trabajo requiere gran dedicación en general.

Con estos antecedentes, la actividad en este campo es mínima; en la C.A.E. se han contabilizado un total de 5, de las que 1 es mujer, lo cual representa un porcentaje similar a los que hasta ahora se han visto en este capítulo.

**CUADRO 3.15. Investigadoras/investigadores musicales en la C.A.E.**

	ABS.	%
Mujeres	1	20
Hombres	4	80
<b>TOTAL</b>	<b>5</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España". 1991. Ministerio de Cultura.

### PROFESIONES RELACIONADAS CON LA MÚSICA EN LA C.A.E.

En este análisis queremos hacer referencia a otra serie de profesiones y profesionales, cuya labor, si bien no es crear o interpretar música, sí se encuentra muy próxima. Estos/as profesionales serían:

- Afinador/a de instrumentos.
- La dirección en comercios mayoristas de artículos para la música.

**CUADRO 3.16. Afinadoras/es en la C.A.E.**

	ABS.	%
Mujeres	—	—
Hombres	4	100
<b>TOTAL</b>	<b>4</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España". 1991. Ministerio de Cultura.

Los datos que se presentan a continuación son básicamente ilustrativos. Su inclusión en este apartado no tiene otra misión que la de recoger, de la forma más amplia posible, toda la actividad que se genera en torno a la música.

**CUADRO 3.17. Comercio mayorista de música en la C.A.E. (Directoras/es tienda)**

	ABS.	%
Mujeres	3	38
Hombres	5	62
<b>TOTAL</b>	<b>8</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España". 1991. Ministerio de Cultura.

Tanto la profesión de afinador/a como la de comercios mayoristas de música revelan una situación que se viene produciendo a lo largo del capítulo.

### **LAS REVISTAS Y LA PRENSA MUSICAL EN LA C.A.E.**

Un último elemento de análisis en el ámbito profesional es la situación de la música desde el punto de vista de la crítica musical; es decir, ¿quiénes comentan la actividad musical?

**CUADRO 3.18. Críticas/críticos profesionales en la C.A.E.**

	ABS.	%
Mujeres	1	13
Hombres	7	87
<b>TOTAL</b>	<b>8</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España". 1991. Ministerio de Cultura.



El cuadro adjunto presenta a la crítica musical como un coto masculino, ya que dentro del global de personas dedicadas a esta actividad el porcentaje de hombres es del 87 %, frente al 13 % de mujeres.

Relacionado con este punto, a continuación se incluye un cuadro con la actividad de las revistas musicales en la Comunidad Autónoma de Euskadi a nivel de dirección y a nivel de colaboradores (en este último aspecto, a través de la más representativa).

**CUADRO 3.19.** La dirección en revistas musicales en la C.A.E.

	ABS.	%
Mujeres	—	—
Hombres	6	100
<b>TOTAL</b>	<b>6</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España". 1991. Ministerio de Cultura.

**CUADRO 3.20.** Colaboradoras/es Revista Mínima

	ABS.	%
Mujeres	2	20
Hombres	8	80
<b>TOTAL</b>	<b>10</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Revista Mínima. Música, Danza y Dramas. 1992.

Los datos de los cuadros nos ofrecen la información que sistemáticamente se repite a lo largo de este capítulo: la actividad musical general, en prácticamente todas sus facetas, está masculinizada.

### ÁMBITO NO PROFESIONAL DE LA ACTIVIDAD MUSICAL

En este epígrafe se analiza la actitud de las personas de la Comunidad Autónoma de Euskadi ante la actividad musical. Se estudiarán datos referidos a los gustos por géneros musicales, la audiencia, la afición..., es decir, la participación en la música como sujeto receptor.

Como primer aspecto, comprobaremos el grado de afición por la música en relación al nivel de intensidad a la hora de escucharla. Aunque utilicemos varias fuentes de datos, y no coinciden todas en cuanto a la magnitud de los datos, sí será interesante comprobar la actitud general de la población ante dichos temas.

En primer lugar se puede comprobar cómo al 59 % de la población le gusta "mucho" y "bastante" escuchar música, "algo" y "poco" al 31 %, y un 9 % "nada". Este primer dato es muy

positivo, por cuanto revela una posición favorable de las personas. Por lo que respecta al sexo, se notan unos ligeros porcentajes favorables a las mujeres en su actitud positiva ante la música, aunque sean datos muy parejos.

**CUADRO 3.21. Escuchar música por sexos, 1989**

LE GUSTA...	% TOTAL	% MUJERES	% HOMBRES
Mucho	28	31	26
Bastante	31	31	31
Algo	15	16	14
Poco	16	13	19
Nada	9	9	10
NS/NC	0	0	0

*Fuente:* "Encuesta de Condiciones de Vida". Eustat. 1989.

Los otros dos cuadros que también se adjuntan representan diversos posicionamientos parciales con datos tomados en determinados momentos. Como más interesantes podemos decir que más del 80 % de las personas escuchan música de forma habitual, concretamente el 80 % de los hombres y el 84,8 % de las mujeres. Como puede observarse con estos datos, aunque la actividad musical profesional no es muy amplia, la actitud general y la predisposición a escuchar música es muy favorable, y siempre algo más en el campo de las mujeres.

**CUADRO 3.22. Audiencia de música por sexos, 1989 (a)**

OÍR MUSICA	% TOTAL	% MUJERES	% HOMBRES
Sí	82,3	84,8	80
No	17,5	15,2	20

*Fuente:* "Encuesta Condiciones de Vida". Eustat. 1989.

**CUADRO 3.23. Audiencia de música por sexos, 1989 (b)**

OÍR MUSICA	% TOTAL	% MUJERES	% HOMBRES
Mujeres	49,9	50,4	50,8
Hombres	50,1	49,6	49,2

*Fuente:* "Encuesta Condiciones de Vida". Eustat. 1989.

Llevando los datos anteriores a su comparación por territorios históricos, los datos presentan situaciones muy parecidas entre los diversos territorios, así como su distribución entre mujeres y hombres.



**CUADRO 3.24. Gustos musicales por géneros de la población de la C.A.E.**

	CLÁSICA	POP	ROCK	TRADICIÓN ESPAÑOLA	EUSKERA ACTUAL	EUSKERA TRADICIÓN	MÚSICA VASCA
Mujeres	51	33	21	49	32	40	62
Hombres	43	36	31	41	33	36	49

*Fuente:* "Hábitos Culturales en la Comunidad Autónoma de Euskadi". Gobierno Vasco. 1986.

Puede decirse que es el único campo donde la actividad de la mujer supera habitualmente al hombre (en este sentido, los hábitos y las ocupaciones diarias tienen mucho que ver en los resultados).

En último término, y dentro del carácter de este capítulo, observaremos las variaciones que se han producido en los gustos musicales en el período 1984-1990. La observación de ambos cuadros nos ofrecen una evolución en los gustos musicales de las personas. Teniendo en cuenta cuál es la situación actual de la música, parece desprenderse de ambos cuadros, en principio, un aumento general de los gustos musicales de la población, es decir, casi todos los gustos musicales que coinciden en ambos cuadros experimentan crecimientos respecto al período anterior. Por géneros musicales, lo más destacable es que la música rock se consolida claramente y la música clásica se mantiene en porcentajes muy estimables.

**CUADRO 3.25. Preferencia por géneros musicales de la población de la C.A.E. por territorios históricos**

	ÁLAVA		BIZKAIA		GIPUZKOA	
	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres
Clásica	53,6	46,4	57	43	54,6	45,4
Melódica	59	41	59,7	40,3	58,2	41,8
Rock	47,3	52,7	41,8	58,2	42,1	57,9
Folk	52	48	53	47	53,7	46,3
Otras	52,1	47,9	51,2	48,8	50,5	49,5

*Fuente:* CIES. Estudio Medios de la C.A.E. 1990.

No podemos acabar el capítulo cuantitativo a nivel de Comunidad Autónoma de Euskadi sobre la música sin hablar, aunque sea mínimamente, de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Opera (ABAO).

La tarea de la Abao, como agrupación que se encarga de la temporada de ópera, es la de animar, entre otros, la temporada musical de Bilbao. Con un número de socios superior a los 3.000, concretamente 3.200, lo más destacado del análisis de esta asociación es la constitución, por sexos, de sus socios. En el cuadro que se adjunta, puede comprobarse cómo el número de mujeres es importante, el 53 % de los socios/as.

No debemos olvidar, sin embargo, que a nivel directivo, en esta sociedad (ABAO), la presencia de la mujer brilla por su ausencia, tal como quedó demostrado en anteriores referencias en otras agrupaciones orquestales.

### CUADRO 3.26. Porcentajes de socios de la ABAO por sexos

	ABS.	%
Mujeres	1.700	53
Hombres	1.500	47
<b>TOTAL</b>	<b>3.200</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Datos facilitados por la ABAO. 1991.

Todos estos datos nos confirman cómo las mujeres, desde el marco referencial de espectadoras, tienen un protagonismo importante, en contraposición con los datos de su escasa relevancia como parte activa de la música (instrumentista, directora...).

En última instancia queremos reflejar algunas opiniones suscitadas en la entrevista con M.<sup>a</sup> Luisa Ozaita, presidenta de la Asociación de Mujeres en la Música. Como se observará, las opiniones coinciden a nivel general, con la situación encontrada en otras actividades culturales.

Así, es de la opinión que “las mujeres participan cada vez más en la música, aunque en determinados campos, como la composición y la dirección, no lo tengan fácil por las propias dificultades de estas especialidades como por la específica de ser mujer”.

En dicho sentido, también considera que “la mujer debe estar continuamente demostrando su valía para acceder a los circuitos comerciales de la música”.

Igualmente, y desde el punto de vista de los apoyos institucionales que reciben las mujeres en su incorporación al mundo musical, afirma que “los organismos oficiales suelen poner parches y hacer que parezcan que hacen”. También que “los ministerios y consejerías de cultura, cuando se les hacen propuestas de acciones, deben apoyarlas, y que de una vez por todas se le dedique a la música el respeto y los recursos debidos”.

Por último, comenta que no existe una Comunidad Autónoma donde destaque la participación de las mujeres, aunque hace la salvedad de que en aquellas donde existen coros, por ser expresión de una tradición cultural, puede haber una mayor participación de las mujeres.

### PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN LAS ACTIVIDADES MUSICALES EN EL ÁMBITO ESTATAL

## 3.4.2

Para acabar el capítulo analizaremos, a nivel estatal, los datos correspondientes a los ya vistos a nivel de Comunidad Autónoma de Euskadi.

Se hará un breve recorrido, basado fundamentalmente en la observación de cuadros, de cara a conocer:

- Cómo es el panorama musical del Estado español en relación a la actividad musical.
- Observar si existen diferencias significativas entre los datos que ahora se presentan y los correspondientes a la C.A.E.



El primer aspecto que se analiza es el de la Dirección Musical en los diversos campos: orquesta, banda y coros.

La observación de los tres cuadros no presenta diferencias significativas con la C.A.E.: participación mínima de las mujeres dentro de estos campos, únicamente en la dirección coral la representación tiene un cierto carácter, 13,6 %.

En el somero análisis que estamos realizando no nos importa tanto la participación de la actividad musical de la C.A.E. como la cuantificación de la actividad femenina en el contexto general.

En el campo de la interpretación, lo más sobresaliente en el Estado español es la coincidencia prácticamente absoluta con los datos obtenidos en la C.A.E., tanto en tendencias observadas como en porcentajes de participación, mayoría de mujeres en el apartado de intérpretes vocales, así como mayoría de hombres en los apartados de instrumentistas y componentes de las agrupaciones de cámara.

**CUADRO 3.27. Directoras/es de orquesta en el Estado español**

	ABS.	%
Mujeres	—	—
Hombres	49	100
<b>TOTAL</b>	<b>49</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España". 1991. Ministerio de Cultura.

**CUADRO 3.28. Directoras/es de banda de música en el Estado español**

	ABS.	%
Mujeres	2	0,8
Hombres	290	99,2
<b>TOTAL</b>	<b>242</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España". 1991. Ministerio de Cultura.

**CUADRO 3.29. Directoras/es de coros en el Estado español**

	ABS.	%
Mujeres	44	13,6
Hombres	280	86,4
<b>TOTAL</b>	<b>324</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España". 1991. Ministerio de Cultura.

**CUADRO 3.30. Intérpretes musicales en el Estado español**

	ABS.	%
Mujeres	177	63,2
Hombres	103	36,8
<b>TOTAL</b>	<b>280</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España 1991". Ministerio de Cultura.

**CUADRO 3.31. Instrumentistas en el Estado español**

	ABS.	%
Mujeres	350	24,4
Hombres	1.087	75,6
<b>TOTAL</b>	<b>1.437</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España 1991". Ministerio de Cultura.

**CUADRO 3.32. Componentes de agrupaciones de cámara en el Estado español**

	ABS.	%
Mujeres	239	21,7
Hombres	861	78,3
<b>TOTAL</b>	<b>1.100</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España 1991". Ministerio de Cultura.

El campo de la composición es igual de representativo que en la C.A.E., es decir, muy escasa presencia de la mujer en la actividad compositora, con porcentajes que raramente superan el 30 % en general, siendo el 10 % en este caso.

**CUADRO 3.33. Compositoras/es de música en el Estado español**

	ABS.	%
Mujeres	32	10,4
Hombres	275	89,6
<b>TOTAL</b>	<b>307</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España 1991". Ministerio de Cultura.



En el caso de la Docencia, el porcentaje de participación de las mujeres es superior, llegando a las proximidades del 46 %. Este dato a nivel estatal tiene su confirmación en la C.A.E.; aunque en menor proporción (32 %). No obstante, el dato representa ya de por sí que la docencia está más equilibrada dentro de la actividad musical. Como ya se ha visto en otros apartados de esta monografía, la docencia es una tarea en la que, tradicionalmente, se ha aceptado la participación de las mujeres.

**CUADRO 3.34. Docentes de música en el Estado español**

	ABS.	%
Mujeres	492	45,5
Hombres	590	54,5
<b>TOTAL</b>	<b>1.082</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España 1991". Ministerio de Cultura.

La investigación musical presenta, al igual que en la C.A.E., una participación que ronda el 20 %.

**CUADRO 3.35. Investigadoras/es musicales en el Estado español**

	ABS.	%
Mujeres	19	24,4
Hombres	59	75,6
<b>TOTAL</b>	<b>78</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España". 1991. Ministerio de Cultura.

También coinciden los datos, en ambos ámbitos, en que el trabajo de afinador/a es exclusivamente masculino.

**CUADRO 3.36. Afinadoras/es de instrumentos musicales en el Estado español**

	ABS.	%
Mujeres	—	—
Hombres	47	100
<b>TOTAL</b>	<b>47</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España". 1991. Ministerio de Cultura.

Por último, en el campo relativo a la crítica musical y a la dirección de las publicaciones musicales se confirma también la coincidencia de resultados entre el ámbito estatal y el de nuestra Comunidad.

**CUADRO 3.37. Críticas/os en el Estado español**

	ABS.	%
Mujeres	6	6,3
Hombres	89	93,7
<b>TOTAL</b>	<b>95</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España". 1991. Ministerio de Cultura.

**CUADRO 3.38. Directoras/es de publicaciones musicales en el Estado español**

	ABS.	%
Mujeres	15	16,5
Hombres	76	83,5
<b>TOTAL</b>	<b>91</b>	<b>100</b>

*Fuente:* "Recursos Musicales en España". 1991. Ministerio de Cultura.

Como análisis final puede comentarse que:

- La actividad musical de las mujeres en sus aspectos más relevantes es muy escasa.
- Las comparaciones de datos entre la Comunidad Autónoma de Euskadi y el Estado español presenta porcentajes muy semejantes.



# 4

## **LAS MUJERES Y LA DANZA**



Desde el comienzo de los tiempos todas las culturas del mundo han tenido sus danzas. En éstas han participado las mujeres, siéndoles vedadas únicamente aquellas danzas que por sus características no se consideraban apropiadas al género femenino, como las danzas guerreras u otras de este estilo.

Los conceptos de belleza, expresividad, delicadeza, sensibilidad y armonía del cuerpo que han estado ligados siempre a las mujeres, son los adjetivos de la danza por antonomasia, y puede que ésta sea una de las explicaciones al fenómeno de la feminización de la danza. Las mujeres siempre han encontrado en la danza un vínculo de expresión, quizás por contar con la herramienta más eficaz para desarrollarla, su propio cuerpo.

La danza formó parte de la educación de las jóvenes de las clases acomodadas. Estas eran iniciadas como parte de la culturización femenina, en los pasos, los bailes de salón, los compases, etc. Esta catalogación de la danza no ha cambiado en nuestros días, puesto que se sigue iniciando a las niñas en ella, y se la contempla como el complemento ideal para su educación.

La idea de que la danza es algo femenino está muy enraizada en la sociedad. A pesar del reconocimiento de la existencia de grandes bailarines, existe una clara reticencia educacional y cultural hacia la iniciación de los niños en la danza, temiéndose que éstos sean catalogados con adjetivos femeninos.

Quizá por ser este campo tan específico de las mujeres, son muchas las figuras femeninas que han destacado en todo el mundo y también han sido ellas las que mayores aportaciones innovadoras han hecho en la danza.

La danza tiene diferentes manifestaciones, no son lo mismo las danzas populares que las clásicas o las de salón. Estas diferentes manifestaciones le dan distintas denominaciones. Normalmente se utiliza el término danza como una globalidad.

## **PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN LA HISTORIA DE LA DANZA**

# 4.1

La danza, como ya hemos visto, está ligada a diferentes conceptos y expresiones populares, desde lo religioso hasta lo lúdico o la diversión. A través de la danza, y desde las épocas más remotas, se han ido plasmando y transmitiendo los distintos roles asignados a las mujeres y a los hombres. Aunque las mujeres siempre han tenido una participación activa en la misma, lo cierto es que, ya desde las primeras danzas rituales que se conocen, las mujeres representaban mediante este arte funciones propias del género femenino, como las danzas nupciales, o las danzas de fertilidad, mientras los hombres, a su vez, expresaban las artes del género masculino, como las danzas guerreras.

Dejando a un lado las danzas populares, las mujeres han tenido un papel y una gran fuerza en la historia de la danza clásica profesional. Han existido bailarinas, pero también han destacado grandes innovadoras y fundadoras de compañías.



Una de las primeras mujeres que destacó en la danza, no sólo por su virtuosismo, sino porque rasgó los cánones del vestuario existentes hasta entonces fue María Camargo, "la Camargo". Fue la primera bailarina que subió a un escenario con una falda algo más corta. Se cree que ella desarrolló el primer entrechat de la historia, y fue admirada por la ligereza de sus pies.

Otra gran bailarina que rompió cánones en el siglo XVII fue Marie Salle, quien provocó una revolución en el vestuario bailando el ballet *Pigmalion* envuelta en una túnica griega. Lo hizo así en Londres, pero no se lo permitieron en París.

Desde el siglo XVII hasta el siglo XIX podemos nombrar a una serie de reconocidas bailarinas como Françoise Prenost, Fanny Carita, Fanny Elisler, Carlota Grassi, Lucile Graham y Marie Taglioni. Estas se recuerdan junto con famosos coreógrafos como, entre otros, Précount, Carla Blasis y Fevillet. Ellas se convertían así en las musas ejecutoras y ellos en los encantadores creadores.

#### **LAS MUJERES COMO INNOVADORAS DE LA DANZA**

### **4.1.1**

Después de una época en la cual la danza estaba supeditada a las exigencias del teatro y de la música, a finales del siglo XIX recuperó sus derechos de ente autónomo. Es el momento en el que las jóvenes generaciones no admitían la rigidez y el clasicismo de la escuela rusa, cuando surgen en Inglaterra, Alemania y Estados Unidos, movimientos que preconizaban las primeras luchas de las mujeres en busca de su propio lenguaje, justo, coincidiendo con el nacimiento del siglo XX. Aparecen una serie de mujeres en la danza que rompieron con ese lenguaje estoico de las rígidas escuelas y abogan por una oportunidad para ese lenguaje sencillo, dejando a un lado el brillo y el "glamour" de los personajes femeninos.

El primer nombre que salta al papel es el de la incomparable Isadora Duncan. Ella tuvo una gran influencia en la creación de la danza moderna de Michel Fokine. Las concepciones de Fokine, expuestas en 1944, tendrían una mayor valoración plástica del gesto. La danza, en vez de ser tributaria de las otras artes, debería "aliarse con ellas para crear una única", según manifestó el propio Fokine.

Isadora Duncan, ya desde la escuela de danza clásica, donde siendo niña se inició, declaraba su intención de crear una danza liberada del corsé académico; creó su propia escuela y asoció la espectacularidad de su baile a la de su vida. Así manifestó: "Mi arte es precisamente un esfuerzo que tiende a expresar en gestos y movimientos la verdad de mi ser".

Esta bailarina, Isadora Duncan, ha sido comparada por la trascendencia de su principio liberador, con la Revolución Francesa. Su vida y su obra encontraron un camino paralelo donde el torbellino creativo era un símil de la vida diaria de la artista. Bailó *La Marsellesa* y *La Internacional* e impuso un juego entre la figura humana y una simple túnica blanca.

A raíz de Isadora Duncan, que fue la creadora de la danza libre, nacieron escuelas y movimientos diversos que tuvieron numerosos adeptos. La danza rítmica de Jacques-Dalcroze, ba-



sada en el conocimiento del ritmo musical unido a los movimientos del cuerpo. La danza expresionista, que concede primacía a determinados gestos esenciales y a la evasión. El ballet moderno, deudor de la danza expresionista y las teorías de Rudolph von Laban, precursor de la danza sin música.

La gran ola expresionista de la danza nació en Alemania de la mano de otra gran innovadora, Mary Wigman. Se reveló esta bailarina con una fuerza expresiva que no encajaba en los moldes de su época. Se planteó que la estructura corporal femenina tenía que cambiar y volverse fuerte, atlética, abierta y de condiciones tales que le permitiera abordar en escena los principios de lo que se llamó danza expresionista. Su fuerte personalidad ha trascendido más en el baile de solista que en las coreografías colectivas. De sus enseñanzas y método pervive una afirmación en la libertad individual de la bailarina basada en el despliegue corporal.

El período de entreguerras conoció grandes momentos. Se abrieron numerosas escuelas y en Estados Unidos se perfilaba una nueva corriente que tendría como creadoras a Martha Graham, Ruth Saint-Denis, Doris Humphrey y Agnes de Mille.

En nuestros días, el panorama de la danza se ha visto poblado por varias luchadoras. Pero en contados casos la individualidad de la artista ha sido lo suficientemente fuerte como para atravesar la exigencia de la espectacularidad y no dejarse atrapar en lo convencional.

Margie Gillis es uno de los mejores exponentes de cómo no sucumbir a la tentación de la comercialización. Su formación ha alternado diferentes vanguardias. Después de experimentar el trabajo en grupos o en pareja, ha vuelto a aparecer sola en el escenario y de ahí radica la fuerza que ella despierta. Una mujer sola en escena capaz de llenar física y emotivamente el espacio. Es la tarea más difícil de una artista.

En sus solos, Margie Gillis, según se ha descrito, crea una atmósfera y acaba la danza en un final tan abierto como la realidad que se propone indagar.

## **LAS MUJERES EN LAS GRANDES COMPAÑÍAS INTERNACIONALES**

### **4.1.2**

La vida de los grandes ballets del mundo se sigue a través de las grandes compañías internacionales de danza. En ellas es donde se desarrolla, se innova, se perfecciona la danza, hasta los límites del virtuosismo. Es aquí donde la danza se vive de pleno en toda su máxima expresión. También en este apartado encontramos a mujeres que han creado y han participado en importantes compañías, las han dirigido y han trabajado en ellas.

Veamos, en un recorrido por la historia de las compañías de danza de algunos países del mundo, cómo ha sido la participación de las mujeres.

## **RUSIA**

La escuela rusa de danza es una de las más importantes del mundo. La técnica rusa de ballet ha sido adoptada por miles de compañías y es impartida por profesores y profesoras de todo



el mundo. Esta técnica está basada en la rigurosidad, la tenacidad y en la aproximación máxima al virtuosismo de la perfección.

Gracias a estas políticas, sus bailarines y bailarinas no sólo son disciplinados, sino que son muy apreciados entre las compañías.

Haciendo una breve retrospectiva, en 1909, con Serpe de Diaghilev, comenzó una nueva y fructífera era para la danza. Diaghilev se reveló en Rusia como empresario de ópera y consiguió reunir a grandes bailarines y bailarinas rusos de la época, del Teatro Imperial Ruso, como Ana Paulova, Tianova Karbalina, Ide Rubinstein y el coreógrafo Fokine.

Con la colaboración de la poesía, la música y la literatura se abrió un nuevo horizonte para la danza.

Nacieron en Rusia bailarinas como la famosísima Ana Paulova. "La Paulova" tenía un arte muy personal que rompe todos los cánones del momento, escapando a todas las leyes de la gravedad, gracias a su apariencia flexible y etérea.

## FRANCIA

Francia tiene una gran importancia en la trayectoria de la danza porque el establecimiento de la danza, tal y como hoy la conocemos, tuvo lugar en Francia.

Fue en la Ópera de París donde se creó una escuela oficial y se empezaron a ordenar los estudios de danza por el profesorado, en programas parecidos a los que hoy en día se siguen.

Desde esa época, hoy lejana, se utiliza el idioma francés para describir posiciones, pasos y movimientos de la danza. El francés es la "lengua oficial" de la danza.

El Ballet de París es, quizás, la compañía francesa más renombrada, y tuvo dos grandes bailarinas: Zizi Teyssier y Colette Marchand. Con ellas, esta compañía conquistó un gran éxito, como fue la puesta en escena de Carmen, de Bizet.

## GRAN BRETAÑA

En el Reino Unido también se desarrollaron compañías de danza de gran relevancia. El Ballet Club fue fundado por una mujer, Marie Racubert, que dio a conocer a importantes figuras que sobresalieron, tanto en el baile como en la coreografía. Entre ellas destacaríamos a Sally Gilmour, Harold Turner y Celie Francés, esta última sería posteriormente directora del Ballet Nacional del Canadá.

En el Old Vic Theater se dio a conocer, con tan sólo 16 años, una de las grandes bailarinas de la historia de la danza, Margot Fontain.

En 1946, el hasta entonces conocido Royal Ballet dejaría de serlo y pasaría a ser el Royal Opera House de Covent Garden; en su haber habrá figuras de la danza tales como, Margot Fontain, Svetanwa Beresore y Rudolf Nureyev. En 1950, Alicia Markova, rusa de origen, fundará el London Festival Ballet.



## ESTADOS UNIDOS

En Norteamérica ya habían bailado y enseñado bailarinas como Ana Paulova y Fanny Eissler, y se habían dado figuras tan relevantes como Isadora Duncan y Martha Graham. Esta última es la creadora de una danza auténticamente foránea. Martha Graham luchó por imponer un lenguaje de la mujer en la danza americana, inexistente hasta entonces. Su mentalidad social y política le permitió mantenerse permanentemente en vanguardia. Su famoso ballet “Primavera en los Apalaches” centra su argumento en la opresión que la sociedad protestante ejercía sobre la juventud. También realizó algunas piezas donde el papel de la mujer era de ruptura con el pasado y expansión, y hasta plasmaba una dominación sobre la escena. Frecuentemente se le compara con Picasso, por su genio creativo; es la única mujer que ha llevado a cabo todas las disciplinas escénicas con éxito. Consiguió extraer de la danza cualidades extraordinarias como vehículo dramático.

En 1940 apareció en Nueva York una compañía que cuenta con más de 100 artistas: el American National Ballet Theater. Su fundadora fue una mujer llamada Lucia Chase y agrupó en su compañía a grandes figuras de la danza europeas y americanas, como Alicia Morlerwa, Irina Baranova, Anton Aslih, Fokine. Sus sucesores en la dirección darán, sin embargo, una mayor importancia a los bailarines y bailarinas nacionales, contando con figuras de la talla, entre otras, de Agnes de Mille, Alicia Alonso, Nora Kaye, Roselle Hytower, Lupe Serrano, Carla Fracci.

Años más tarde, el New York City Center of Music and Drama fundó el New York City Ballet, dirigido por Jeromie Robbins, que a su vez colaboraba con Martha Graham. En esta compañía actuaron bailarinas de gran talla como Melisa Hoyden o Patricia Wilde. No hay que olvidar tampoco otros nombres de compañías como el Philadelphia Ballet y el Haklness Ballet.

## LAS MUJERES COREÓGRAFAS

### 4.1.3

En el siglo XVI se entendía por coreografía la representación gráfica de los pasos. El cambio de denominación de maestro de danza a coreógrafo se produjo hace muy poco tiempo. Hoy en día, el coreógrafo enseña a las bailarinas, ayuda a planificar el programa de trabajo de la compañía, dirige los ensayos y prepara a las personas aspirantes a incorporarse a una compañía de danza para que se aprendan sus papeles.

El trabajo que hoy por hoy desarrollan los coreógrafos y coreógrafas se divide en dos partes: Por un lado se encargan de ejecutar la labor creativa, intentan los “enchaînments” y crean un tema original. Mientras que por otro lado coordinan el trabajo de las personas que colaboran con ellos, y se encargan del vestuario, la música, los aspectos técnicos y la iluminación.

Asimismo, desde esta especialidad se puede trabajar de diferentes formas un ballet, por ejemplo “El lago de los cisnes”. Puede crear una nueva versión del ballet, realizar nuevos arreglos o mantener solamente algunos elementos de la coreografía original. También, en ocasiones, se le pide que cree una obra original para una compañía determinada. La coreógrafa o coreógrafo elige el argumento que dé mayores resultados, dependiendo de la compañía de danza que vaya a interpretarlo.



La coreografía es considerada, por estas labores, una de las partes más importantes de la puesta en escena de un ballet. Puede que la primera bailarina sea muy famosa, que el director de la orquesta goce de un reconocido prestigio, pero el gran aplauso se lo lleva quien ha tenido la idea, quien ha creado los pasos apropiados para esa pieza, quien ha ideado y sugerido el diseño del vestuario y quien, incluso a veces, sugiere o encarga una determinada música.

A menudo la coreografía se inspira en los bailarines y las bailarinas, por el modo en que se mueven, por las características de su personalidad, por sus aptitudes. De ahí que no sea lo mismo hacer la coreografía para un ballet con Margot Fontain de primera bailarina que con Lenn Seymour.

Dentro del mundo de la danza, es en el apartado de coreografía donde encontramos un mayor número de hombres. Parece que los hombres han tenido la visión, la disposición, la fuerza suficiente, el apoyo necesario, para crear los ballets más famosos de la historia. Entre los grandes coreógrafos de la historia destacan, entre otros, Fokine, George Balanchine, Brian Shaw y Markus Petipa, creador de los ballets de Tschaikowski.

Estos nombres célebres se han forjado en los bastidores de la danza clásica. No es así en el caso de las mujeres coreógrafas. En la coreografía, las mujeres son conocidas por haber roto los cánones de la danza clásica, por haber roto con la estética, la forma y el vestuario. En este apartado es donde encontramos a esas famosas mujeres de las que ya hemos hablado antes, las innovadoras de la danza; recordemos desde la americana Isodora Duncan hasta la gran coreógrafa de danza moderna Martha Graham, sin olvidar a otras como Louise Fuller, Mary Logman y Margie Gillis.

Nos preguntamos, ¿qué pasa con las coreógrafas?, ¿por qué no están presentes apenas las mujeres en la historia de la coreografía? Quizás el hecho de que naciese la coreografía en el siglo XVI, con los maestros del ballet, determinó definitivamente el curso de esta profesión. En aquella época la vida pública estaba muy acotada para la mujer, era impensable que las mujeres actuaran, dado que en un principio tan sólo existían los bailes de salón. En el siglo XVI, las mujeres que bailaban lo hacían exclusivamente en la corte. Estos orígenes marcan la historia de la coreografía en la danza, la coreografía queda inscrita en ese círculo de actividades masculinas. No fue hasta el siglo XVII cuando se darán a conocer las primeras bailarinas profesionales.

Hoy en día la coreografía ha avanzado como lo ha hecho todo, pero en las grandes compañías de danza esta profesión está mayoritariamente en manos de los hombres.

## **LAS MUJERES Y LA DANZA EN EL ESTADO ESPAÑOL**

### **4.1.4**

En España han existido danzas de gran riqueza y variedad, pero fue a partir de Felipe IV cuando comienza a existir una danza cortesana que sigue las corrientes extranjeras. Sólo a partir del siglo XIX se puede hablar de un baile español, que se impregna tanto de la creación popular como del mero reflejo exterior.



El terreno que había sido abonado por los maestros de danza de la corte se enriqueció con las modas populares y con las formas usuales en Europa del lenguaje de la danza.

En este panorama artístico decimonónico surgió una primera generación de bailarinas artísticas españolas, destacando entre ellas Lola de Valencia, Petra Cámara y Rosita Maruri. Esta última llegaría a ser primera bailarina de la Opera de París.

En 1925, Antonia Mercé, La Argentina, tuvo un gran éxito en París, con "El amor brujo", de Falla. Este hecho supuso la revelación internacional de una gran bailarina española. Con ella, la danza española adquirió una consciente programación estética, un estilo depurado y elegante que estaría llamado a crear escuela, a condicionar la posterior forma de bailar. En su repertorio se incluían, entre otros, "La vida breve", de Falla, y "El contrabandista", de Oscar Esplá.

Unos años después aparece la que fue denominada seguidora de Antonia Mercé, Encarnación López, La Argentinita. Su original concepción de la danza se plasma en los Ballets españoles fundados por ella.

En esta misma época, otras bailarinas también contribuyeron a elevar la danza española a las cumbres de la perfección estilística, como Rosario, Carmen Rojas y Flora de Albaicín, que fueron afianzando el prestigio de la danza española en el mundo.

En estos últimos años, un bailarín de la compañía de Pilar López, hermano de La Argentinita, ha pasado a ser una de las personas que con mayor solidez emprende caminos renovadores en el baile español, este hombre ha sido Antonio Gades.

Hasta hace unos años, la directora del Ballet Nacional de España fue la rusa Maia Plisetskai; sin embargo, hoy en día, el director es Nacho Duato. También hay grandes bailarinas españolas en compañías internacionales, como es el caso de Arancha Argüelles, Trinidad Sevillano.

## EL FLAMENCO

El flamenco es un vasto conjunto de canciones y danzas surespañolas, cuyo ámbito abarca casi toda Andalucía y se extiende por el Este hasta Levante. Está reconocido como una de las expresiones de danza más ricas y complejas de las que se tiene noticia. Ejerció gran atracción sobre músicos como Ravel, Falla o Rinski-Korsakov, en escritores como Lorca, Dos Passos, y en pintores como Picasso o Viola.

Cuajó en un medio social pobre y atrasado, durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX y con el tiempo se convirtió en un fenómeno musical de primer orden. Pese a su amplia gama de aspectos atractivos, su valoración por los medios intelectuales se produce en alternados y extremos períodos de interés y descrédito. Fue en el siglo XIX cuando cobró madurez plena.

El nacimiento del flamenco, según consta en la Enciclopedia Temática, data del siglo I, en Cádiz. Durante la Edad Media tuvo influencia hispanoárabe, visigótica, judía y fue en el siglo XV, con la llegada de los gitanos a Andalucía, cuando nace definitivamente el flamenco.

A partir de 1860, con los Café de Cante alcanzó proyección pública. En los últimos años ha aparecido una necesidad de establecer la pureza de los géneros, se ha producido un interés



del análisis intelectual hacia ellos. Readquieren cierto auge “los tablados” y se contribuye a la expansión del arte dentro y fuera de España.

En el flamenco también han existido importantes mujeres. Se produce un hecho curioso que coincide con una separación de actividades según el género. Así, cantar parece ser cosa de hombres, del género masculino, y bailar cosa de mujeres, del género femenino. No han existido mujeres cantaoras famosas, todos son hombres. Las mujeres flamencas más famosas han sido todas bailaoras, aunque, por el contrario, sí hay hombres que bailan flamenco. Entre estas bailaoras de las que hablamos, hay que recordar, entre otras, a Antonia la Ganza, Regla, Pastora Imperio, Carmen Cármenas, Rosario la Mejorana, Rita Ortega, La Macarrona, Rosa Durán y María Márquez.

#### LA DANZA EN LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE EUSKADI

### 4.1.5

En la Comunidad Autónoma de Euskadi, como en otras comunidades del Estado español, y como en otros países del mundo, existen y han existido manifestaciones propias de danza. Mientras la danza clásica profesional no ha contado con una trayectoria tradicional en la Comunidad, no sucede lo mismo con la danza folklórica, que, como en todos los países del mundo, existe y forma parte de sus tradiciones culturales.

#### LA DANZA PROFESIONAL EN LA C.A.E.

No tenemos noticia de cuál ha sido el desarrollo de la danza clásica en la C.A.E. No sabemos si existe una tradición hacia la danza clásica profesional en la Comunidad Autónoma, tampoco tenemos datos que nos lo aclaren.

La danza clásica ha estado presente en la Comunidad Autónoma como forma también de culturización femenina de la que ya hablamos en la introducción al capítulo. Desde siempre, la danza clásica ha formado parte de la educación de las niñas y señoritas de las clases acomodadas. En los años 70, el número de niñas que acudían a las academias de danza era muy elevado. Pero no pasaba de ahí, de ser un aspecto más de la educación femenina, como lo eran la música y las labores de costura.

Pocas han sido las mujeres, y los hombres, que han logrado considerar la danza clásica como su profesión en la C.A.E., ya que no sólo no era algo con futuro, sino que la falta de infraestructura y los costes que supone estudiar danza a nivel profesional hacía que muchos y muchas abandonasen.

Hace unos años nació en la C.A.E. una compañía de danza, el Ballet de Euskadi, que junto con el Ballet de Víctor Ullate son los máximos exponentes de la danza clásica profesional en la Comunidad.

Por otro lado, no ha sido hasta hace unos pocos años también, cuando se han podido ver y contemplar obras de ballet puestas en escena en nuestros teatros. Así, los Ballets rusos, el Ballet Nacional de España, entre otros, han acudido a la cita con la Comunidad de Euskadi.



## EL FOLKLORE EN LA C.A.E.

La danza ha formado parte de la cultura de los pueblos desde los anales de la historia. El folklore es el conjunto de manifestaciones colectivas de los pueblos en la esfera de las artes, las costumbres, las creencias... Dentro de esta globalidad están incluidas las danzas.

Todos los pueblos del mundo han tenido y tienen sus danzas propias. Algunas son más arcaicas, otras más simples, algunas más complejas, pero desde los pueblos europeos, hasta el rincón más remoto del Amazonas, siempre encontraremos este tipo de manifestación. Estas tienen hoy, en la mayoría de los casos, un sentido lúdico, de fiesta, de celebración, pero en los orígenes tuvieron significados propios y se hicieron por diferentes motivos. Como ya hemos explicado, existen danzas guerreras, danzas religiosas, danzas orgiásticas, danzas de bienvenida, danzas de la cosecha, etc.

El País Vasco ha sido y es tradicionalmente rico en danzas folklóricas y manifestaciones del folklore de cualquier tipo. Ahora bien, tal y como explicaba un conocido folklorista del País Vasco, Iñaki Irigoyen, existen dos tipos de vías folklóricas: la danza folklórica tradicional y la danza folklórica de las ciudades.

Centrándonos en la danza folklórica tradicional, ésta, aun hoy en día, se encuentra viva en todos los pueblos de la Comunidad, si bien en los más pequeños y alejados de los núcleos urbanos tiende a perderse por la emigración de las personas más jóvenes. En estas danzas tradicionales, como veremos, está también presente la división y separación de las actividades consideradas propias del género femenino o masculino.

Las danzas folklóricas tradicionales han sido siempre de carácter masculino, y han estado interpretadas por hombres. En este sentido, estas danzas se engloban dentro de la expresión générica Gizondantza. La estructura propia de las danzas exclusivas del género masculino datan de los siglos XVI y XVII. Ejemplos de este tipo de danzas los seguimos encontrando actualmente como en el caso de la Kaizarrantza, en la cual un dantzari, siempre varón, baila encima de un arca.

Pero también en esta época existieron una serie de danzas o canciones que se consideraban exclusivas del género femenino y eran bailadas por mujeres jóvenes. Ejemplos que han llegado hasta nuestros días son las Kantatiak de San Juan, que se interpretan en la zona de Urbaiain.

Por otro lado, destacaría otra tipología de danzas que presentan un marcado carácter de relación social, como el Aurreku o la Sokadantza. Este primer baile, sin embargo, ha sufrido transformaciones con el tiempo, sobre todo respecto a su simbología. Así, mientras en épocas anteriores representaba sin más un encuentro social, hoy día ha pasado a denominarse Aurreku de Honor y es el baile con el que se homenajea a personas consideradas relevantes o con motivo de acontecimientos muy especiales.

Iñaki Irigoyen, a este respecto, ha comentado que este Aurreku de Honor es una deformación del tradicional y que este término se acuñó hace unos cuarenta o sesenta años. Así todo, hay que señalar que también en épocas anteriores a esas fechas, cuando el encuentro social tenía algún significado especial, como la celebración de las fiestas del pueblo o fiestas religiosas, era el alcalde, máxima autoridad, quien iniciaba el Aurreku, a quien se le imponía su propio nombre.



Es en estos bailes tradicionales de carácter social —el Aurreku y la Sokadantza—, donde las mujeres han participado más activamente. En Lekeitio (Bizkaia) se da una Sokadantza realizada exclusivamente por mujeres y al que se le baila es al hombre. Son ellas las que inician el baile. También en Ordizia (Gipuzkoa) existe un Aurreku marcadamente femenino que se celebra la víspera de Santa Ana. En él bailan todas las mujeres que se han casado ese año y la figura del alcalde da cuenta del acto.

La otra vertiente de las danzas folklóricas son las danzas realizadas en las ciudades por grupos de danzas. El panorama en este caso cambia considerablemente, es decir, no se reproducen las danzas tradicionales tal y como son realmente, realizadas únicamente por varones. En el caso de las danzas de grupos folklóricos estas danzas tradicionales son realizadas mayoritariamente por mujeres, ya que hay más mujeres que hombres participando en estos grupos.

Pero las danzas folklóricas tradicionales del País Vasco son eminentemente masculinas, tan sólo el Aurreku es compartido por hombres y mujeres. Cuando en alguna ocasión, las mujeres representan danzas masculinas es porque, como acabamos de señalar, no hay hombres para representarlas.

## **LAS MUJERES Y LA DANZA EN LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE EUSKADI**

# 4.2

Es en este apartado donde nos vamos a acercar a la realidad cuantitativa de la práctica de la danza en la Comunidad Autónoma de Euskadi.

En este análisis sobre las mujeres y la danza se observarán dentro del mismo epígrafe, el ballet clásico, la danza moderna y las danzas populares o folklóricas.

Las fuentes que se consultaron por el equipo de trabajo para recopilar la información y los datos necesarios para el tratamiento de este tema fueron los siguientes: Ballet de Euskadi, Andra Mari Eusko Dantzari Taldea, Bizdantza, Instituto Municipal de Deportes (IMD) de Bilbao y Barakaldo, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), Federación Vasca de Patinaje y Gobierno Vasco.

Otro aspecto que se ha incluido en la metodología, con el fin de dar una mayor solidez al capítulo, ha sido una serie de entrevistas en profundidad, abiertas, realizadas a especialistas o personas relevantes dentro del mundo de la danza en la Comunidad.

En primer lugar debemos comentar que la danza/ballet, en este apartado, se estudia bajo dos aspectos diferentes. Por un lado, la situación de las mujeres en la danza/ballet profesional en la Comunidad Autónoma de Euskadi, y por otra parte vamos a acercarnos a la situación de las mujeres de la Comunidad Autónoma de Euskadi y la danza, como práctica cotidiana, como forma de ocio o de mantenerse en forma.

## 4.2.1

En este epígrafe estudiaremos la danza profesional y la participación de las mujeres a través de los datos del Ballet de Euskadi y de Bizdantza.

En el cuadro 4.1 se observa la distribución total de componentes del Ballet de Euskadi, sin distinción de categoría profesional. El hecho de tomar como referencia el Ballet de Euskadi como argumento de análisis se debe a que al ser una compañía estable, sus referencias son válidas.

**CUADRO 4.1.** Porcentajes del total de los componentes del Ballet de Euskadi por sexos

	ABS.	%
Mujeres	21	70
Hombres	9	30
<b>TOTAL</b>	<b>30</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Elaboración propia, según datos facilitados por el Ballet de Euskadi. 1991.

Estos porcentajes, si los comparamos con los obtenidos en capítulos anteriores, confirman que la danza es una profesión fundamentalmente femenina. De un total de 30 personas que componen el Ballet de Euskadi, tan sólo 9 son hombres, es decir que el 70 % corresponde a mujeres.

Profundizando en la participación de lo que es su actividad profesional, la de bailarinas/es, el cuadro 4.2 nos muestra la distribución porcentual entre mujeres y hombres. Del cuadro se desprende que tres mujeres y un hombre son quienes realizan labores de administración.

**CUADRO 4.2.** Participación de bailarinas/es en el Ballet de Euskadi por sexos

	ABS.	%
Mujeres	18	69
Hombres	8	31
<b>TOTAL</b>	<b>26</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Elaboración propia, según datos facilitados por el Ballet de Euskadi. 1991.

En los cuadros 4.3, 4.4, 4.5 y 4.6 aparecen desglosados los componentes de aquellas actividades más relacionadas con la administración. Solamente son cuatro puestos, Dirección, Administración, Coreografía y Ayudante de Dirección, ocupados cada uno por una sola persona. Por tanto, esta información sólo podemos tomarla como orientativa en cuanto a su importancia, ya que su significado global es escaso. En este sentido, hablar de tareas o trabajos



feminizados o masculinizados no tiene una gran relevancia, teniendo en cuenta el punto de partida anteriormente referido. Únicamente podemos afirmar que las tareas de Dirección y Coreografía (en principio de mayor relevancia que las otras dos) están desempeñadas por hombres, mientras que las de Administración, Ayudante de Dirección están ocupadas por mujeres.

**CUADRO 4.3. Porcentajes en dirección en el Ballet de Euskadi por sexos**

	ABS.	%
Mujeres	—	—
Hombres	1	100
<b>TOTAL</b>	<b>1</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Elaboración propia, según datos facilitados por el Ballet de Euskadi. 1991.

**CUADRO 4.4. Porcentajes en coreografía en el Ballet de Euskadi por sexos**

	ABS.	%
Mujeres	—	—
Hombres	1	100
<b>TOTAL</b>	<b>1</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Elaboración propia, según datos facilitados por el Ballet de Euskadi. 1991.

**CUADRO 4.5. Porcentajes en ayudantes de dirección en el Ballet de Euskadi por sexos**

	ABS.	%
Mujeres	1	100
Hombres	—	—
<b>TOTAL</b>	<b>1</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Elaboración propia, según datos facilitados por el Ballet de Euskadi. 1991.

**CUADRO 4.6. Porcentajes en administración en el Ballet de Euskadi por sexos**

	ABS.	%
Mujeres	1	100
Hombres	—	—
<b>TOTAL</b>	<b>1</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Elaboración propia, según datos facilitados por el Ballet de Euskadi. 1991.

No obstante, es necesario constatar que respecto al 100 % en Administración, según consta en el estudio sobre "La participación de la mujer en el mercado de trabajo de Euskadi", publicado por Emakunde, el porcentaje de mujeres trabajando en administración, sociedad y enseñanza en la C.A.E. es del 24,9 %, frente al 7,8 % de los hombres. De ahí que no nos ha de extrañar cuando en cualquier organización o asociación, en el apartado administrativo, haya un rotundo 100 % de mujeres, mientras que el apartado de dirección y organización sea preponderantemente masculino.

Una conclusión provisional de este apartado es que la danza clásica profesional parece ser algo femenino o muy feminizado, pero con la salvedad de aquellas actividades que reportan un mayor prestigio social, en este caso las de la dirección y la coreografía.

#### LAS MUJERES DE LA C.A.E. Y LA DANZA, COMO PRÁCTICA COTIDIANA

## 4.2.2

Los datos para analizar esta participación de la población en la danza clásica han sido obtenidos de la asociación vizcaína Bizdantza, que reúne a las profesoras y profesores de centros que imparten clases de danza y están asociados a ella. No se han encontrado asociaciones similares en Álava y Gipuzkoa, si bien se nos informó que en un futuro no muy lejano Bizdantza se va a convertir en una asociación global, a nivel de los tres territorios históricos.

El contactar con Bizdantza fue la opción más viable, dado el problema existente para acceder al conocimiento de esta participación de la población, debido a los innumerables centros privados que imparten clases de danza clásica. Esta es la razón por la que hemos utilizado los datos de Bizkaia, proporcionados por Bizdantza, como una muestra significativa.

En el cuadro 4.7 aparece la relación del profesorado de Danza y Ballet asociado a Bizdantza.

**CUADRO 4.7.** Porcentaje del profesorado de danza/ballet asociado a Bizdantza por sexos

	ABS.	%
Mujeres	31	97
Hombres	1	3
<b>TOTAL</b>	<b>32</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Bizdantza. 1992.

Esta información revela una feminización casi absoluta en el profesorado asociado a Bizdantza; así, de 32 profesores y profesoras de danza asociados, el 97 % son mujeres y tan sólo el 3 % restante corresponde a los hombres.



En relación al alumnado, también de los centros asociados a Bizdantza, prácticamente se da una situación muy semejante, ya que el 85 % del alumnado son mujeres y el restante 15 % hombres, tal como aparece en el cuadro 4.8.

**CUADRO 4.8. Porcentaje del alumnado de los centros asociados a Bizdantza por sexos**

	ABS.	%
Mujeres	255	85
Hombres	45	15
<b>TOTAL</b>	<b>300</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Bizdantza. 1992.

Por lo tanto, lo que ya se perfilaba como una realidad con el análisis de la situación de las mujeres y el Ballet de Euskadi, la alta feminización, se ratifica con los datos referentes a la práctica cotidiana de la danza por las mujeres de la Comunidad Autónoma de Euskadi obtenidos de Bizdantza.

#### **LAS MUJERES Y LAS DANZAS POPULARES EN LA C.A.E.**

### **4.2.3**

En la Comunidad Autónoma de Euskadi existen incontables grupos de danzas folklóricas y populares. En cada pueblo, y en cada ciudad, hay varios. Por lo tanto, conseguir información sobre cuántos hombres y cuántas mujeres componen los grupos, en cada uno de los tres territorios históricos, nos ha sido imposible. Como ocurrió en otros capítulos, no se encuentra esta información recogida por ningún organismo, ni existe un seguimiento de los grupos.

El equipo de trabajo supo de la existencia de la Federación de Danzas Vascas y trató de contactar con esta federación infructuosamente a lo largo de seis meses, y cuando finalmente la comunicación fue posible se nos informó que no tenían recogido el número de mujeres y de hombres que trabajan en grupos de la C.A.E.

Ante esta serie de problemas se ha elegido al azar un grupo de danzas vascas y utilizado como muestra de cómo está la participación de las mujeres en la C.A.E. en el folklore. El grupo seleccionado fue el Andra Mari Eusko Dantzari Taldea de Galdakao, que creemos responde a la tipología general del resto de grupos existentes.

El Andra Mari Eusko Dantzari Taldea está compuesto por dos categorías: la de los mayores y la txiki o infantil.

En los cuadros 4.9 y 4.10 se observa la participación femenina y masculina en este grupo.

**CUADRO 4.9.** Porcentaje de participación en Andra Mari Eusko Dantzari Taldea.  
Grupo mayores, por sexos

	ABS.	%
Mujeres	32	53
Hombres	28	47
<b>TOTAL</b>	<b>60</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Andra Mari Eusko Dantzari Taldea. 1990. Galdakao.

**CUADRO 4.10.** Porcentaje de participación en Andra Mari Eusko Dantzari Taldea.  
Grupo txiki, por sexos

	ABS.	%
Mujeres	140	70
Hombres	60	30
<b>TOTAL</b>	<b>200</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Andra Mari Eusko Dantzari Taldea. 1990. Galdakao.

Observamos que la participación está prácticamente igualada en adultos; las mujeres participan con un 53 %, frente al 47 % de los hombres. En este grupo, aun encontrándose relativamente feminizada la danza, se acerca a un equilibrio entre la participación de hombres y mujeres.

En relación al grupo infantil, la participación de las niñas es claramente superior a la de los niños.

Antes de dar por finalizado este epígrafe, queremos hacer las siguientes reflexiones:

- Mientras que el aprendizaje de la danza, tanto popular como clásica, se sigue considerando como una actividad deseable y óptima en los primeros años de la vida de las niñas, las actividades extraescolares de los niños tienden generalmente a orientarse con mayor frecuencia hacia otras que se consideran más apropiadas de su sexo y que vienen determinadas por los valores tradicionales que se enmarcan como propios del género masculino. Así, actividades en las que la fuerza, la decisión y el espíritu competitivo juegan un rol fundamental —como el fútbol, el kárate o el judo—, van a convertirse en las actividades extraescolares preferidas para los niños.
- En el caso de las personas adultas la situación es diferente. Estas lo hacen por decisión propia y eligen el aprendizaje de las danzas populares como un “hobby” que practican en sus ratos de ocio.



El equipo de trabajo ha considerado que la danza presenta hoy en día una serie de variantes cuyas raíces se encontrarían en la danza o el ballet, pero que actualmente componen parte de ese conjunto de actividades consideradas práctica de la danza.

Estas variantes de la danza actualmente se practican en toda la C.A.E. en diferentes academias, clubes sociales, deportivos, etc. Dado el gran número de sociedades: asociaciones de este tipo, nos pareció un medio más viable recurrir a aquella información que ya se encontraba recogida en otros estudios, como el de hábitos de nuestra comunidad, la mujer y el deporte, etc.

Estas variaciones de la danza y el ballet serían las siguientes:

- Aerobic.
- Gimnasia artística.
- Gimnasia de mantenimiento.
- Gimnasia rítmica.
- Patinaje.

En el cuadro 4.11 analizamos los porcentajes de inscripción por sexos, en los diferentes cursillos de los Institutos Municipales de Deporte de Bilbao y de Barakaldo, y en las diferentes especialidades. Estos datos han sido obtenidos del estudio "Participación femenina en el deporte" realizado para Emakunde por Mercedes Salcedo, en 1990 y publicado en 1993.

**CUADRO 4.11.** Porcentajes de inscripción en el IMD de Bilbao y Barakaldo, por sexos

	TOTAL INSCRITOS/AS	% MUJERES	% HOMBRES
Aerobic	189	100	0
Gimnasia artística	49	55,1	44,9
Gimnasia mantenimiento	633	96,2	3,8
Gimnasia rítmica	208	100	0
Gimnasia 3.ª edad	406	77,3	22,7

*Fuente:* "Participación femenina en el deporte". Mercedes Salcedo. 1993.

De las cinco especialidades que analiza este cuadro: aerobio, gimnasia artística, gimnasia de mantenimiento, gimnasia rítmica y gimnasia para la tercera edad, tan sólo existe un porcentaje aceptable de hombres en gimnasia artística, suponiendo esta participación el 44 % de un total de 49 personas.

En el resto de las especialidades que muestra este cuadro, la participación del hombre o bien no existe, como en aerobio y en gimnasia rítmica, o bien es pequeña, como en gimnasia de mantenimiento, con un 3,3 %.

El alto porcentaje de los hombres en gimnasia artística podríamos explicarlo si tenemos en cuenta que esta modalidad, desde siempre, ha sido una especialidad deportiva más extendida entre el colectivo de varones que en el de las mujeres. Ambas especialidades son olímpicas, pero, mientras la gimnasia artística femenina tiene sus orígenes en la danza, los orígenes de la gimnasia artística masculina son deportivos. Como ya sabemos, los varones siempre han sido más proclives, en razón del género al que pertenecen, a practicar especialidades deportivas.

Tal y como hemos venido observando, los porcentajes de hombres en este capítulo de las mujeres y la danza en la C.A.E. son prácticamente inexistentes. La danza parece ser una actividad de mujeres y altamente feminizada, además.

Corroborando los datos anteriores de las variaciones de la danza a través de los cursillos deportivos, se han comprobado, también, los que se imparten en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU).

**CUADRO 4.12. Participación en los cursillos UPV/EHU, por sexos**

	TOTAL CURSILLO	% MUJERES	% HOMBRES
Aerobic	12	100	0
Gimnasia mantenimiento	40	87,5	12,5

*Fuente:* "Participación femenina en el deporte". Mercedes Salcedo. 1993.

Los porcentajes de mujeres siguen siendo más altos que los de los hombres, ya que mujeres y hombres se decantan por actividades diferentes.

Otra vía para obtener información fue a través de dos especialidades deportivas cuyas raíces se encuentran muy unidas a la danza. Estas serían la Federación de Patinaje y la Federación de Gimnasia.

Recurrimos a estas dos federaciones anteriormente citadas, pero tan sólo obtuvimos contestación de la federación de patinaje, ya que la de gimnasia no respondió.

**CUADRO 4.13. Porcentajes de federados, por sexos**

	N.º TOTAL FEDERADOS/AS	% MUJERES	% HOMBRES
Gimnasia (*)	—	—	—
Patinaje	1.394	2	98

*Fuente:* "Participación femenina en el deporte". Mercedes Salcedo. 1993.



En los datos referentes a la federación de patinaje se observa que de un total de 1.394 personas federadas, el 98 % corresponde a los hombres y tan sólo el 2 % a las mujeres.

Esta es la primera vez, en este capítulo, en el que se encuentra un porcentaje masculino ampliamente superior al femenino.

Sin embargo, este alto porcentaje masculino en el patinaje tiene una explicación lógica. Los datos que se han utilizado para la obtención de estos cuadros se obtuvieron de la Federación Vasca de Patinaje. En esta federación se encuentran federados no sólo las mujeres y hombres patinadores, sino también los jugadores de hockey, tanto sobre hielo como de sala. De ahí que si bien el patinaje puede ser considerado como una variante de la danza, no así el hockey. Por ello, esta masculinización del patinaje no sería real, ya que al no tener los datos desglosados por actividades (patinaje y hockey), no lo podemos aclarar.

#### ATRACTIVO E INTERÉS DE LA POBLACIÓN DE LA C.A.E. ANTE LA GIMNASIA Y EL PATINAJE

## 4.2.5

En este epígrafe trataremos de acercarnos a la percepción de la gimnasia y el patinaje entre las mujeres y los hombres de la Comunidad Autónoma.

Los datos con que se ha trabajado aquí se han obtenido de un estudio sociológico de 1984, realizado para el Gobierno Vasco y publicado por éste en 1986 sin que se haya encontrado ningún otro estudio posterior que recoja datos sobre estas actividades.

**CUADRO 4.14.** Porcentajes de interés ante la gimnasia y el patinaje, por sexos

	% TOTAL	% MUJERES	% HOMBRES
Gimnasia	14	24	2
Patinaje	13	24	2

*Fuente:* "Hábitos Culturales en la Comunidad Autónoma de Euskadi". Gobierno Vasco. 1986.

La información que se recoge en el cuadro 4.14 muestra que las mujeres, en 1984, tenían un mayor interés que los hombres tanto en gimnasia como en patinaje, con un porcentaje del 24 %, frente al 2 % de los hombres.

Paradójicamente, aunque la práctica de patinaje estaba básicamente masculinizada en 1984, tal y como veíamos en la tabla previa, comprobamos que en cuanto al interés, el patinaje estaba feminizado en ese año.

Una vez visto el análisis de los datos, se incluyen algunas opiniones de las personas entrevistadas sobre diferentes temas relacionados con la danza y el ballet.

La primera bailarina del Ballet de Euskadi, Verónica Villar, al ser preguntada si se suscitaría algún tipo de problema en el hipotético caso de una masiva incorporación de niños y niñas en el ballet o danza de la Comunidad Autónoma, opinaba lo siguiente

“Creo que eso lleva tiempo, es una cuestión de educación. A la gente hay que educarla para el arte, para el ballet, para la música.

En Centroeuropa, por ejemplo, la gente está mucho más preparada en estos campos.

Considero que no tienen mayores problemas las mujeres en este ámbito que los hombres. Tanto si se trata de un chico como de una chica, las dificultades van a ser las mismas. Por lo tanto, no hay barreras, sino dificultades.

Si quieres hacer algo y estás convencido de ello, se salvan los obstáculos”.

También se le preguntó sobre el apoyo que daban las instituciones al ballet y a la danza.

“Siempre se pide más, pero creo que al Ballet de Euskadi nos están ayudando bastante. De hecho, la Diputación y Gobierno Vasco nos dan vía libre en la realización. Me imagino que a nosotros nos ayudan con los medios que más o menos pueden, pero sin ningún tipo de condición. Eso es muy importante para un artista, porque la libertad en arte es todo. Aunque siempre se necesite más, cuantos más medios existen mejor, conseguir una mayor calidad”.

Esta bailarina recalcó las diferencias existentes entre las diferentes compañías de Ballet, y cómo estos estilos, condiciones y planteamientos calan en el público de diversas maneras.

Por último, comentó que la tradición es una pieza clave, a la hora de que un país y un pueblo tenga ballet y danza arraigados. También afirmó que el gusto por la danza es una cuestión de educación.

“Es una cuestión de educación, a la gente hay que educarla para el arte, para ver ballet, para oír música. Fuera de aquí, por ejemplo en Centro Europa, la gente está mucho más educada desde hace más tiempo. El Boltsói y otras muchas compañías existen como tales desde hace cien años. Comparando, aquí el ballet existe desde hace tan sólo tres años. La diferencia de años es abismal. Es una cuestión de tiempo. No tenemos tampoco que esperar cien años, pero hay que empezar a educar y educar bien, haciendo cosas que gusten, amenas, fáciles, que la gente las digiera, las asimile poco a poco, pero seguido, no esporádicamente”.



# 5

## **LAS MUJERES Y LAS ARTES PLÁSTICAS**

Estando como está tan ligada la noción de arte a conceptos como belleza, sensibilidad, receptividad, espontaneidad, naturalidad..., valores con los que genéricamente se ha definido a las mujeres, se podría pensar, a priori, que el campo artístico sería el más apropiado para que la creatividad de las mujeres pudiera expresarse libremente.

Sin embargo, la representación de las mujeres en el arte constituye una rareza, rareza que habría sido medida siempre en términos de las normas de producción que operan dentro del marco establecido de la división del trabajo artístico, marco que no abarca formas de creatividad social. El arte habría sido producido, principalmente por los hombres, y ellos habrían separado y dominado claramente el sector público que lo controla, a la vez que definido los criterios normativos para valorarlo.

Los escasos nombres de mujeres incluidos en la historiografía del arte han sido utilizados como argumento suficiente para demostrar que el arte no es un trabajo de mujeres, puesto que no están representadas en él. Los intentos por interpretar imágenes tan alejadas de nuestros supuestos culturales que se ha perdido la clave de su lenguaje, sólo reflejarían nuestras propias ideologías. Esto se evidenciaría claramente en las descripciones del arte prehistórico, en las que la actual relación hombre/mujer se aplica sin escrúpulos al pasado remoto y se da por supuesto que todo arte, incluso el más antiguo, está realizado por los hombres.

Pero, según alguna opinión, ni siquiera en el pasado pudo la exclusión de las mujeres extinguir todas sus necesidades artísticas. Sin embargo, esos impulsos estéticos habrían sido desviados hacia lo que se ha denominado "reinos pre-estéticos", donde se evaporaban bajo la presión de la rutina diaria femenina. Las mujeres amueblaban la vivienda, ponían la mesa, arreglaban, decoraban y adornaban su ropa y, sobre todo, a sí mismas. Esto estaba permitido, mientras se hiciera para complacer al hombre, pero, por ello mismo, según se ha señalado, estas actividades corrumpían rápidamente a las mujeres, ya que no las hacían para sí mismas, ni unas para las otras, sino más bien en competencia unas con otras.

Queremos recordar que, dado que el objetivo de este trabajo es tratar de conocer cuál es el nivel de participación de las artistas en el ámbito público de la Comunidad Autónoma de Euskadi, distinguiremos entre aquellas mujeres que, por gusto y disfrute, dedican una parte de su tiempo a alguna de las especializaciones artísticas, de aquellas otras que han hecho del arte su profesión y, por tanto, su "modus vivendi".

Tratar de definir la contribución de las mujeres a la producción artística utilizando criterios tradicionales es un error, ya que la definición más frecuente del arte es insuficiente, dado que es producto de consenso entre las definiciones patriarcales del arte, de un monopolio masculino de la crítica. Desde este posicionamiento se ha argumentado que la definición de artista debería incluir también a quien decora una casa, un piso o una habitación, quien pone la mesa del desayuno de un modo agradable, o transforma un jardín en una sinfonía de color.

Sin embargo, si queremos conocer los niveles de participación de las artistas profesionales en la Comunidad Autónoma de Euskadi y en los ámbitos del Estado español e internacional, en relación con los artistas profesionales, esta actitud, que no deja de ser correcta y adecuada, sobre todo en un proceso de desmitificación del aurea mágica e inaprensible con que se ha culturizado la obra de arte, no nos sirve para nuestro cometido. Los esfuerzos que muchas profesionales están haciendo hoy día por conseguir un reconocimiento social de su obra, reconocimiento para el que, por supuesto, no les falta ningún derecho, quedaría fuera de esta manera de plantear o vivir el arte. Sí queremos dejar claro que, así todo, cuando hablamos



de Arte, no nos estamos refiriendo al concepto restringido de las Bellas Artes, acuñado en el siglo XIX, por el que tan sólo las obras de pintura y escultura serían dignas de esta nominación. En el planteamiento que hacemos sobre el Arte comprende desde la artesanía hasta el diseño, la incorporación de las nuevas tecnologías y los nuevos planteamientos estéticos. Destacaremos, además, que un buen número de mujeres ha elegido estos materiales “anti-clásicos” para la creación y producción de su obra.

## ARTES PLÁSTICAS Y ARTESANÍA: CATEGORIZACIÓN DEL ARTE, JERARQUIZACIÓN DEL GÉNERO

# 5.1

A la pregunta ¿qué es el Arte?, se le han dado infinidad de respuestas desde hace muchos siglos. Se dieron y se siguen dando, como se ha señalado, encarnizadas polémicas sobre la naturaleza y la función del arte. La discusión se habría centrado en “descubrir” cuál es la “verdadera” naturaleza del arte, a la vez que se plantea y especula sobre su deber ser: ¿qué es y qué debería ser el Arte?; ¿es culto o es popular?; ¿es burgués o proletario?; ¿es masculino, femenino o neutro?; ¿o es, simplemente, Arte con mayúscula?

Eli Bartra ha definido así el arte: “El arte es una forma de conocimiento, pero no sólo eso. Como toda forma de conocimiento, contiene elementos ideológicos, pero, a diferencia de otras formas de conocimiento, no se dirige fundamentalmente a la razón, sino también a la sensibilidad. El arte expresa ilusiones y mitos. Es cristalización de la imaginación creativa. El objeto artístico es el resultado de un proceso (de creación, distribución y consumo) y es un producto del trabajo humano que se plasma en un lenguaje”. La autora cita a Lefebvre (“The Sociology of Marx” y “Contribución a la estética”), para apoyar su postulado acerca de los contenidos ideológicos en la obra de arte, y posteriormente explicar un aspecto de la ideología dominante en torno al sexismo en relación con el arte, aspecto que abordaremos más adelante.

Lourdes Méndez ha señalado que aunque desde la Antropología se afirme que es Arte todo aquello que se crea con una voluntad estética, esta afirmación no se acepta universalmente. “Nuestra sociedad —dice— establece una jerarquización de las Artes y olvida, o no considera importante, que lo que no cambia es el intento del artista de darle a su obra una calidad estética. Se supone que las obras de Arte trascienden la Historia, las diferencias culturales, y que cualquier ser humano, sea cual sea su nacionalidad, sexo o clase social, es capaz de apreciarlas”.

La autora ha indicado que la conceptualización elaborada por filósofos como Kant, Heidegger o Croce, máximos exponentes de la denominada estética liberal, no ofrece explicaciones sobre el proceso de producción ni de recepción del Arte. Méndez considera imprescindible plantearse la cuestión sobre el origen social del gusto, pues, a su entender, “tanto el público receptor de la obra de Arte como la obra en sí, están determinados por todo un sistema de convenciones que adjudica, dentro de cada cultura y en cada época, los atributos de la esteticidad”. Estas convenciones variarán de función, significado y valor dentro de cada socie-



dad y de cada período histórico, y las personas que trabajan en el arte se nutrirán de ellas, dependiendo del contexto en el que estén inmersas. Para Lourdes Méndez, siempre que se considere que “el Arte es la expresión, la comunicación, la creación propia de un ser social que ha asimilado todo un sistema de signos y de símbolos propios de su cultura”, se debe tener en cuenta la dimensión social del Arte.

Gisela Breitling ha defendido la idea de que el arte, incluso el arte de una persona, nunca es simplemente producto de un individuo, ya que se origina y desarrolla en un marco social complejo. “El producto artístico individual —afirma— está envuelto en el tejido de las contribuciones de otros, ya se trate de estímulo, apoyo intelectual o material, o del arte que surge en cualquier momento particular y la tradición que lo sustenta”.

Desde planteamientos metafísicos se ha buscado en la obra de Arte una esencia invariable, extraída de la inspiración y del genio creador del artista, sin tener en cuenta ni los elementos ideológicos, ni su dimensión social, ni tampoco ese marco social al que nos acabamos de referir.

A las mujeres, como género, les ha sido negada históricamente su capacidad de creación artística, lo cual no quiere decir que algunas de ellas (como sexo), y excepcionalmente, hayan sido integradas en este ámbito de la creación, masculino por definición. Pensadores tan ilustres como Rousseau, Weininger y Schopenhauer difundieron desde sus teorías la idea de que el genio era una exclusiva del hombre, mientras la mujer, por naturaleza, estaba negada a la creación. Esta corriente de pensamiento le llevaría a afirmar al sociólogo alemán Karl Schefeler, en 1908, que “en una sociedad de amazonas no podrían existir ni la cultura ni el arte, pues el arte no es necesario para la mujer”.

Podríamos aventurarnos a pensar, quizás ingenuamente, que este tipo de argumentaciones ya han sido superadas en los estadios de nuestra cultura, o que, más razonablemente, hoy en día, aunque sólo sea por cuestiones de imagen y marketing, ya no se exhiben públicamente semejantes afirmaciones. Pero la realidad es bien diferente, y para muestra basten dos botones. Recientemente, el galerista berlinés Rudolf Springer, hombre de indudable peso en el mundo del arte, llegaba a afirmar públicamente, sin que le produjera ningún sonrojo, que “el arte hecho por las mujeres produce vómitos”. Otro colega suyo, el también galerista Michael Werner, respondía con ironía y violencia a la pregunta de por qué no exponía obra de mujeres, con un “tampoco expongo arte negro u homosexual” (?...).

## CREACIÓN ARTESANAL Y GÉNERO FEMENINO

### 5.1.1

El campo de expresión que se permitió y consideró propio de las mujeres, y en el que tradicionalmente han ocupado un lugar privilegiado, fue la creación artesanal, actividad que ha estado ligada al ámbito de lo doméstico. Mientras el Arte sería una necesidad vinculada a fenómenos mágico-religiosos y a un cuerpo de especialistas, la Artesanía vendría a ser un arte utilitario, vaciado de sus contenidos mágico-religiosos, sin proyección ni reconocimiento social, o con un reconocimiento no basado en la equivalencia. Esta división entre Arte y Artesanía, según se ha indicado, ya existía en la prehistoria, y pensamos que es de indudable



importancia en el tema que nos ocupa, puesto que establece una jerarquización de la creación artística, en la que se otorga a las mujeres (género) un estatus inferior.

¿Qué diferencia existe entre una obra de Arte y otra de Artesanía?, ¿a qué intereses responde esta jerarquización y quién la establece?, podríamos preguntarnos. Las mujeres han transformado y creado tradicionalmente cantidad de objetos que no trascendían las fronteras del espacio doméstico. Sin embargo, estos objetos artesanales no son considerados obras de arte. Los críticos de Arte, personajes esenciales en la apreciación y socialización de las obras, han establecido y jerarquizado esta diferencia. Si un objeto es percibido claramente como poseedor de un valor de uso, sus cualidades estéticas ocuparán un lugar secundario. Se valora lo artístico como creación única, el concepto hecho objeto, la idea original, y frente a ello se degrada lo artesanal, debido a sus características de producción múltiple y con valor de uso.

Al hilo de estas reflexiones, Griselda Pollock, al ser preguntada sobre el motivo de que las artes decorativas hubiesen contado con grandes artistas mujeres, respondía: "La historia del arte ha sido dividida en alta cultura (el hombre y la pintura y la escultura) y baja cultura (la mujer y las artes decorativas). Me planteo una doble pregunta: si las mujeres se dedican a las artes decorativas por ser consideradas inferiores, o bien si las artes decorativas se convierten en una forma de expresión menor por haber sido tratadas por mujeres". En "Old mistresses" ("Las viejas maestras"), libro que ha escrito junto a Rossika Parker, las autoras tratan de demostrar que esas artes decorativas pueden ser tan importantes como la alta cultura.

Otra autora, Silvia Bovenschen, aporta otro punto de vista, desde una visión diferente, sobre lo que también podría haber significado para las mujeres la dedicación a la artesanía. Tras recordar cómo las mujeres habrían estado siempre atareadas, tejiendo y bordando, y también el valor de inferioridad y ordinarietà que se otorgó a estas artes funcionales, artesanías o decoraciones, ha opinado que este veredicto no es enteramente injusto. La autora ha visto en estos esfuerzos una trampa afectiva para las mujeres e indica, refiriéndose al veredicto, que no lo sería "especialmente en aquellos casos en que incluso esos esfuerzos tímidos se canalizaban hacia una obsequiosidad servil y una excesiva búsqueda de afecto".

Qué mejor ejemplo que el siguiente texto de Sylvia Plath, de su obra "La campana de cristal", para clarificar esta ambivalencia a la que nos estamos refiriendo:

"Una vez que fui a visitar a Buddy encontré a la señora Willard tejiendo una alfombra con trozos de lana de los trajes viejos del señor Willard. Llevaba una semana trabajando en la alfombra y yo elogí los pardos y verdes y azules sutiles que destacaban en el trenzado; pero cuando la señora Willard terminó, en vez de colgar la alfombra en la pared como hubiera hecho yo, la colocó en el suelo en lugar de su estera de cocina, y en pocos días estaba sucia y opaca y no se distinguía de cualquier tapete de los que se pueden comprar por menos de un dólar en la tienda".

Son varias las lecturas, más bien las impresiones, que podrían desprenderse de este texto. Por un lado estaría la infravaloración de lo realizado y su utilización para un uso cotidiano, relegando la obra a un rol doméstico, que se corresponde con la asunción de todo un universo simbólico bien diferenciado del que marcaría las pautas de la obra de Arte. Bovenschen, al referirse a esta ambivalencia, destaca que "por una parte, vemos la actividad estética deformada, atrofiada, pero por otra encontramos, incluso en este campo restringido, impulsos socialmente creativos que, sin embargo, no tienen ninguna salida de desarrollo estético, ninguna oportunidad de crecimiento, ni pueden conducir a un deseo artificial de experimentar".



Considera que el precio que han tenido que pagar las mujeres por sus débiles intentos de hacer más estéticamente agradable la esfera de la vida cotidiana ha sido la estrechez de miras: "El objeto nunca podía dejar el reino en que cobraba la existencia, permanecía atado al hogar, no podía liberarse e iniciar la comunicación ...".

No es ninguna casualidad, sino una decisión consciente y decidida, el hecho de que un buen número de mujeres esté recuperando hoy para sus obras artísticas materiales de trabajo vinculados tradicionalmente con esos reinos "pre-estéticos" antes mencionados. El punto y la lana, por ejemplo, son utilizados indistintamente por dos artistas. Ann Anders recuperaba metafóricamente esta técnica, en la elaboración de una poesía, publicada en 1976, y titulada "On unravelling and reknitting a sweater" ("Sobre destejer y volver a tejer un jersey"):

"El viejo fue el primero que me hice, yo misma  
Ahora demasiado ancho.  
El apurado tiempo de la experiencia urgente  
todavía lo llena.  
Semanas de trabajo y sensualidad  
no divididas en días y noches  
solas o entretejidas con muchas otras.  
El aumento y la disminución de la tensión  
atestiguan la densidad en la memoria.  
Traída hasta aquí de nuevo la amplitud aparece,  
los pliegues rinden testimonio: desde el principio  
más delgada, la experiencia más fragmentaria  
los puntos lisos se convierten en un difícil cable,  
que crece hacia arriba y presta fuerza.  
Aunque tejí estrechas rayas de azul en el gris,  
apenas hubo suficiente lana".

La escultora R. Trookel utiliza el punto de aguja como técnica y la lana como material. El crítico Peter Weibel escribía lo siguiente sobre esta artista en el ensayo para el catálogo de la muestra de 1988, en la Kunsthalle de Basilea:

"En tanto en cuanto R.T. utiliza este deficiente procedimiento artístico, percibimos lo muy excluido que está lo femenino de la cultura. El material lana, el método punto y el motivo muestra, son significantes de lo femenino. Si los significantes están considerados como artísticamente deficientes, también lo estarán 'eo ipso' lo femenino. El primer desarme de las condiciones de la obra de arte nos muestra que la cultura no es el territorio de la mujer. Puesto que cualquier gesto de destrozo de la cultura puede ser posteriormente culturizado, consecuentemente es posible tanto más transformar la cultura, aunque no destruirla".



## 5.1.2

Ya hemos hecho alusión anteriormente a las condiciones sociales que rodean a todo producto artístico, indicándose que tanto las nociones que tienen las personas sobre el Arte y que guían su mirada y apreciaciones a la hora de contemplar una obra, como la obra en sí, estarían determinadas por un sistema de convenciones que adjudicaría dentro de cada época los atributos de la esteticidad.

En la jerarquización de las artes propia de nuestra cultura actual entrarían en juego una serie de elementos que, según ha expuesto Lourdes Méndez, esto implicaría:

- La existencia de unos especialistas encargados de la creación artística.
- La existencia de unos juicios de valor estéticos que se escalonan jerárquicamente.
- El reconocimiento de esos especialistas por parte de los críticos de Arte, creadores de las jerarquías estéticas.
- La necesidad y creación de un mercado artístico.
- La necesidad de una proyección social y de un reconocimiento de las obras de Arte.
- La institucionalización de aspectos artísticos consagrados (Museos).
- La diferente percepción y valoración social de la obra plástica, según el sexo de su autor/a (no a nivel individual, sino de género).

Para el análisis de los fenómenos artísticos serían tres los elementos que se revelarían como fundamentales:

- El individuo creador de la obra.
- El crítico que establece la escala de valores.
- El mercado artístico.

Teniendo en cuenta el contexto socio/cultural al que estamos haciendo referencia, y en el que se inscribe la creación artística, se considera esencial, desde estos planteamientos, tal como ha señalado Méndez, “reflexionar sobre la/el artista en tanto individuo perteneciente a un género, entendido en nuestra cultura como una identificación sexual, a una etnia, a una clase social, y que se encuentra sometido a las normas y valores imperantes en la época en la que le ha tocado vivir”; añadiendo que “analizar la figura del supuestamente neutro ‘artista’, insistiendo sobre su encarnación social y cultural en individuos de sexo diferente, es fundamental para el desarrollo de un marco teórico apropiado a la temática de las mujeres artistas”.

¿Cómo afectan todos estos elementos que acabamos de citar a la creación, valoración y percepción de las obras de las mujeres? Uno de los primeros problemas que se ha hecho constar en diversas investigaciones es la propia confusión de contenidos a la que nos aboca el lenguaje. Así, se ha señalado, de cara a poder comprender la complejidad de esta problemática, que no es lo mismo que una mujer diga “soy pintora” a que un hombre manifieste



“soy pintor”, puesto que si un hombre desea transmitir el mismo significado que el de la artista y situarse al mismo nivel de las mujeres, tendría que decir “soy un hombre que pinta”, ya que, cuando se anuncia este tipo de afirmación siendo mujer, lo principal no es lo que se hace, sino que se hace desde el sexo-mujer. De este modo se cuestiona la supuesta neutralidad lingüística que engloba en lo masculino lo universal, puesto que el lenguaje negaría a la mujer toda universalidad, encerrándola en su sexo. El lenguaje confinaría a las mujeres a unos espacios separados, en compañía de las mujeres que son pintoras, y se consideraría esa pintura, principalmente, dentro de ese contexto limitado y especial, negándoles toda pretensión de universalidad, de ponerse en relación con todos los seres humanos.

El establecimiento de esta relación sólo sería posible, tal como se ha señalado, para un sujeto femenino que niegue su feminidad y elija una formulación que pretenda trascender su género, pero que, de hecho, sólo se puede construir en masculino, es decir, englobando al sujeto femenino en un “sustantivo masculino”. Para establecer una relación que sobrepasaría los límites sexuales, habría que utilizar la siguiente formulación retorcida: “soy una mujer pintora y un pintor”.

El problema no residiría en que a las mujeres artistas se les destierre o desarraigue, sino en que nunca han ocupado ese espacio de un modo socialmente reconocido. Lo femenino, en tanto que género, estaría al margen de lo universal y de lo neutro/masculino, por lo que nunca puede ser vinculante, ni cumplir una función de identificador social, puesto que lo que se expresa individualmente es sexo.

Independientemente del aprendizaje técnico necesario para la realización de la obra, la artista debe utilizar un universo simbólico, un sistema de signos creados por una cultura dentro de la cual se encuentra marginada e investida de funciones y espacios específicos. Si, teóricamente, la/el artista debe ser capaz de ofrecer un sistema de signos, cuya mayor o menor arbitrariedad encuentre un eco (o un traductor) entre sus contemporáneos, ¿cómo resolver la contradicción artista/mujer?, se preguntaba Lourdes Méndez.

La misma autora recordaba cómo, por definición, el ser artista es pura abstracción, pura cultura, y que la mujer, definida por esa misma cultura, se encuentra emparentada con la naturaleza. “Conjugar ambos supuestos —manifiesta Méndez— resulta problemático, puesto que cuanto más cerca se te sitúe de la naturaleza, en tanto que individuo y colectivo, más se te aleja de todo intento de construcción cultural, en el sentido clásico”.

Pero el reconocimiento de las mujeres artistas no sólo se diluye, enmascara o resalta inadecuadamente mediante los falsos universales creados a través del lenguaje, sino que hay que añadir además otro grave problema, como es el de la identificación. Acostumbradas en tanto que mujeres a sentirse incluidas en el lenguaje, la cultura y las obras masculinas, muchas de ellas habrían aceptado presupuestos ideológicos desde los que se postula la creencia de que la obra de Arte está más allá de contingencias sociales y, por supuesto, de las sexuales. Sin embargo, a poco que nos paremos a mirar a nuestro alrededor, es fácil percibir que la mayor parte del arte socialmente reconocido y legitimado desde la historiografía y la crítica más reciente, es una obra masculina. Los museos, guardianes de la memoria histórica, están plagados de obras masculinas frente a débiles referencias de obras femeninas.

Esta carencia de precedentes femeninos en la historia del arte no debería interpretarse, sin embargo, al entender de Gisela Breitling, como que las nuevas creadoras “sólo deberían referirse a sus predecesoras y modelos mujeres, que sólo deberían trabajar temas y técnicas



artísticas dentro de la historia del arte de las mujeres, porque son 'diferentes' y porque el arte 'universal' es, hasta ahora, en realidad el arte de los hombres". En nuestra cultura, las mujeres predecesoras son pocas y están aisladas entre sí. Una visión femenina tan corta y pobre del mundo implicaría una limitación extrema para las mujeres artistas y, por tanto, reduciría el impacto de su arte, y además sería olvidar que el arte se desarrolla en un marco social de relaciones humanas, en el que las mujeres también han contribuido.

Al hilo de estas reflexiones, la artista Meret Oppenheim, al otorgar un premio artístico, manifestó:

"Los logros intelectuales de las mujeres parecen tan embarazosos. Por esa razón, la gente los reprime y olvida lo más pronto posible. ¿Ideas? Toda idea realmente nueva es, en realidad, un acto de agresión. Y la agresión es una característica absolutamente contradictoria con la imagen de la feminidad que los hombres tienen dentro de sí y que proyectan sobre las mujeres".

Ahondando más en esta idea de la agresividad inherente a un acto creativo, esbozada por Oppenheim, y en el enfrentamiento ideológico que surge en relación con el modelo de feminidad creado al albor del sistema patriarcal, nos parece interesante recordar unas palabras de Chantal Akerman sobre la violencia de las mujeres. Pensamos que estas palabras quizás nos indican el camino, o por lo menos nos dan paso, para adentrarnos en otra nueva problemática de la obra artística de las mujeres, como sería la falta bien de "intérpretes adecuados" o bien de una "interpretación idónea", a la hora de comentar y enjuiciar los resultados de estos trabajos.

"Por supuesto, oiremos decir, 'Oh, una mujer hizo eso', y 'Las mujeres son suaves y dulces como la miel'. Pero cuando las mujeres concretan sus formas de ver, el resultado es muy vehemente, muy violento. Sólo que esta violencia se manifiesta de una manera diferente que en los hombres. La violencia de las mujeres no es comercial, está más allá de toda descripción".

Cuando citábamos los diferentes factores que intervienen en el fenómeno de la jerarquización de las artes, hemos hecho referencia, además de a la persona que crea la obra, también a quien la enjuicia y critica, así como al mercado artístico.

Sobre el mercado del arte cabría, quizás, indicar que éste desborda el marco de la casa de subastas e incluso el de la galería. El mercado estaría configurado por un vasto sistema publicitario que recurriría al mundo de la edición y de los medios de comunicación. Catálogos, libros de arte, emisiones televisivas, críticas en revistas especializadas y en los diarios, manifestaciones internacionales como bienales y ferias para canalizar los productos de arte y optimizar su demanda, serían algunas de las características y de los medios empleados para difundir, hacer llegar y consolidar y, por tanto, disparar, la valoración económica de determinados productos artísticos.

El rol de los críticos ha sido reconocido como fundamental en el establecimiento de las jerarquías estéticas y en el reconocimiento del valor de una obra. Mientras que Breitling llegaba a afirmar que las mujeres artistas, al verse desarraigadas de su contexto histórico y desterradas a una zona especial, la femenina, sus logros, sus trabajos y sus ideas se vuelven incomprensibles, Lourdes Méndez, que considera que los críticos "juegan el papel de intérpretes, de traductores de la complejidad estética", matiza la idea de Breitling y defiende que no es tanto que los logros de las ideas de las mujeres artistas se vuelven incomprensibles, "sino que no



son traducidas del mismo modo, ni con el mismo énfasis que las de sus contemporáneos masculinos". En las críticas, y puesto que lo que está en juego es una transformación del modelo cultural definidor del género, se traslucen los valores y funciones atribuidas al género femenino.

Breitling, ahondando en la problemática de lo que para las mujeres artistas supone el reconocimiento social, ha señalado que "el arte de las mujeres que actualmente se hace público debe ser visto más bien como una selección del trabajo que el comercio del arte, dominado por los hombres, considera 'femenino' y, por tanto, excluido del arte 'real'. Las mujeres, incluso como artistas, se encontrarían en un doble aprieto: la publicidad, que es vital para el arte si éste quiere actuar como un "discurso", sólo se permite a las mujeres bajo ciertas condiciones limitantes, porque contradice la imagen tradicional de la mujer.

Los criterios que para la citada autora determinarían si una obra de arte es femenina, pasarían por alto la capacidad de abstracción para la mujer y, por el contrario, colaborarían a excluir la creatividad de las mujeres de las zonas de arte que "sí" trascienden la diferenciación sexual, conformando estas obras a un mercado del arte que siempre ha considerado que el deseo de las mujeres de imponer una forma era irrelevante para las tendencias generales, era marginal, subjetivo y narcisista, y que, en la medida de lo posible, ha negado a las mujeres otras empresas artísticas. Estas actitudes, a su entender, no trascenderían al pensamiento patriarcal dualista, sino, más bien, articularían la resistencia meramente como una negación de la norma dominante, "la cual no sólo es así reconocida (revelada) como masculina, sino también reconocida (aceptada) como tal". Esta norma representaría no sólo una "universalidad incompleta", sino también "falsa", puesto que "la feminidad" no es meramente "la diferencia", aunque hasta ahora ha sido definida sólo como las sobras de la existencia humana que no se pueden asimilar en la conciencia masculina del "yo".

Desde esta perspectiva, Breitling anima a reflexionar sobre el hecho de que la solución al problema no es, pues, descartar la noción de una esfera que trascienda la diferencia sexual, sólo porque hasta ahora ésta ha atribuido a lo masculino una "falsa universalidad". De ahí que considera positivamente el deseo de triunfar en la esfera pública que manifiestan las artistas mujeres, puesto que es un signo del fin indudablemente necesario de pudor impuesto de las mujeres, aunque, por lo mismo, no deje de advertir que estas mujeres no deben subestimar los obstáculos que tendrán que superar antes de que se les permita entrar en el mercado.

Al crítico José Lebrero Stals no le resulta ajena ni extraña esta problemática planteada en las líneas anteriores. En este sentido ha manifestado que "la ideología del mercado, indudablemente un poderoso agente de gran influencia en la actual manifestación pública del arte occidental, ha demostrado en repetidas ocasiones saberse adaptar a las circunstancias disfrazándose para cometer aparentemente la más paradójica traición: Al final ha logrado imponer su ley". Y en relación a las mujeres artistas, que en estos momentos son referencia indudable en el campo artístico mundial, apuntaba: "El que haya aumentado el interés público por la mujer artista podría también justificarse como una estrategia de autoconservación económica. De ser así, y habrá que esperar para poder comprobarlo, se pondría en peligro el contenido subversivo y por lo tanto innovativo de estos lenguajes plásticos".



A la hora de plantearnos la situación de las mujeres en la historia del arte, así como de aproximarnos a las posibles causas que la han propiciado, y también a las nuevas aportaciones y perspectivas desde las que se puede abordar, se podría distinguir, en primer lugar, entre su presencia como motivo o tema, es decir la imagen que de ella se posee y se transmite, de la mujer artista, y por lo tanto creadora de su propia obra. En el primero de los casos, como es fácil comprobar, su presencia siempre ha sido muy abundante, mientras que en el segundo, los legados que se nos transmiten desde diferentes elaboraciones de la historia del arte, lo que más destacaría sería su ausencia, ya que apenas se han registrado un puñado de nombres, que tienen un carácter testimonial más que otra cosa.

Sin embargo, y según estudios que han sido elaborados en estos últimos años por investigadoras feministas, se llega a la conclusión de que en todas las épocas históricas las mujeres crearon y participaron activamente en los diversos procesos artísticos.

La ya mencionada Griselda Pollock, por ejemplo, ha asegurado que “una revisión de la historia del arte hecha con ojos de mujer aportaría grandes sorpresas, una mirada distinta”. Para ver las cosas desde una nueva perspectiva habría que prescindir, a su juicio, de los condicionantes de los que normalmente se vale el historiador del arte, como el estilo o el colorido, y recurrir a otros factores que propicien una percepción más enriquecedora. “Ya no hay que estudiar el Renacimiento —ha señalado— buscando sus composiciones con figuras centralizadas, por ejemplo, sino que hay que mirar más allá de las características estilísticas y empezar a analizar factores como la familia, sexualidad, o poder; una serie de circunstancias que el historiador suele pasar por alto”.

Para esta misma autora —a la que no le interesaría tanto descubrir una serie de nombres de mujeres artistas como demostrar su existencia, y rehusa caer en la tentación de elaborar “una lista de nombres como si hiciéramos una lista olímpica”—, la exclusión de la mujer en la historia del arte sería un fenómeno reciente.

Si bien en el siglo XX se reconoce la labor de las mujeres artistas, habrían sido precisamente los historiadores de este siglo los responsables de haber estructurado la historia de una manera sexista, “porque la historia del arte moderno aparta a las mujeres del papel protagonista que habían vivido. Antes se conocían sus nombres y se escribía sobre su obra. Vassari habla de mujeres artistas, hay documentos históricos que demuestran que trabajaban y eran respetadas en las diferentes cortes”. Aristocracia y artista, como ha señalado, son dos términos que históricamente parecían vinculados. Cita así a Sofonisba Anguissola, que trabajó en la corte de Felipe II, mantuvo correspondencia con Miguel Ángel y era visitada como una gran dama en su residencia de Nápoles. Representa a un tipo de mujer aristócrata que recibe una educación muy especial por su misma categoría social, en la que su propio padre quiere que ella sea pintora.

Las razones por las que el siglo XX expulsaría a las mujeres del arte residirían, según Pollock, en los comienzos de diferenciación entre hombres y mujeres que, por razones sociológicas, se inicia un siglo antes, ya que hasta entonces se hablaba de artistas en general. Aunque Pollock considere que esta diferenciación no siempre es negativa, en el siglo XX se retomaría



esta división extremándola y llegando a la conclusión de que la mujer sólo significa familia y hogar. “Las mujeres que querían ser artistas —añade— se tenían que convertir en chicos, en uno más de la pandilla, y renunciar a ser mujeres. Es una toma de postura que tiene que ver con grupos culturales”.

Otra opinión, en este caso la de Eli Bartra, considera que si bien es cierto que al asomarnos a la historia del arte (entendida como el discurso histórico tradicional masculino occidental) se puede comprobar que la historiografía ha ignorado y desconocido lo que hay, lo que se ha producido por las mujeres artistas, esta realidad no debería hacer que perdiéramos de vista otra no menos importante y que sería, a su entender, que aun así hay muy poco y frecuentemente de carácter subalterno.

Si hasta hoy la historia del arte se habría caracterizado por ser una enumeración cronológica de nombres de artistas y estilos, caer en lo mismo para reconstruir la historia del arte de las mujeres sería repetir los mismos errores. En cambio, para entender de la mejor manera posible la existencia, y también la carencia, de arte femenino, lo importante sería para Bartra “analizar las condiciones reales en las que se ha producido, distribuido y consumido dentro de un espacio y un tiempo particulares”. El análisis de las condiciones concretas de la producción artística femenina a lo largo de la historia significaría prestar especial atención, en primer lugar, a la situación socio-económica de las mujeres que han producido y de ahí derivar el tipo de producción. Sería preciso observar el medio familiar, la vida cotidiana, es decir, el espacio específico de las mujeres.

Bartra apela también a la necesidad de estudiar las características particulares que tiene la distribución de esa producción artística y estima que si bien esta cuestión ha sido siempre un proceso complicado, por razones relacionadas generalmente con los intereses ideológicos/económicos de los grupos en el poder, esta tarea ha sido doblemente difícil para las mujeres, puesto que es más difícil el acceso a la creación misma. “Distribuir significa socializar, y no se quiere socializar algo carente de valor. Esta desvalorización opera desde adentro, desde las propias mujeres que producen, y desde el exterior: no se quiere socializar una producción que se realiza ‘a pesar de todo’ y contra lo establecido”.

Esta autora considera que para rescatar del pasado y del “olvido” lo que hemos hecho las mujeres, no se trata de hacer una revisión y resaltar o añadir la participación femenina, sino que es preciso una interpretación de la misma. Es decir, no es simplemente una cuestión de revalorar lo hasta ahora desvalorizado, sino de mostrar el porqué y el cómo de lo desvalorizado.

Silvia Bovenschen, al reflexionar sobre este tema, ha estimado que no es pura nostalgia el intento de buscar a las mujeres olvidadas del pasado, sus actividades ocultas, condiciones de vida y formas de resistencia. “La historia secreta de las mujeres, que se nos revela sobre todo como una historia de sufrimiento y sometimiento (he ‘aquí’ la continuidad), es el lado oscuro de la historia cultural, o mejor, el lado oscuro de su versión idealizada”. Iluminar ese lado oscuro sólo implicaría inicialmente, a su juicio, reiterar una vez más lo que ya sabemos, “que las mujeres pusieron sus almas, sus cuerpos y, por último, sus cabezas a subasta para los hombres, permitiéndoles así elevarse en sus acrobacias culturales y caer en sus bárbaras profundidades”.

Bovenschen ha opinado que, dado que las mujeres artistas pasaron por la historia como meras sombras, aisladas unas de otras, y que sus hazañas quedaron en su mayoría sin efecto y



sus creaciones, fueron, con escasas excepciones, absorbidas en la tradición masculina, no resultaría posible construir retrospectivamente una contra-tradición independiente.

Retomando algunas de las ideas expuestas en el anteúltimo párrafo, es de señalar que el hecho de que las mujeres crearan desde una posición secundaria, ha supuesto que sean muchos los hombres que se han aprovechado del trabajo de las mujeres. “Es cierto que hasta ahora el clima cultural ha sido creado por los hombres —dice Griselda Breitling—, pero siempre se ha beneficiado de la colaboración femenina (oculta bajo una firma masculina y por tanto invisible)”.

Es conocido, por ejemplo, el caso de Camille Claudel y Auguste Rodin, en el que la mujer tiene que cargar con la complicación de una relación personal, siendo frecuente que haya un artista potente y una víctima. Según algunos estudios, la censura social fue más destructiva que el propio Rodin en la obra de Claudel, pero lo que sí está claro es que si él no provoca directamente la situación, sí se aprovecha de ella. Otro caso destacado es el de Jackson Pollock y Lee Krasner, casados, e iniciadores ambos del expresionismo abstracto. A ella se le obligó a desligarse de esta tendencia para dejar brillar a su marido y se vio forzada a hacer un trabajo muy diferente al de él. Tan sólo pudo hacer lo que deseaba transcurridos veinte años después de la muerte de Pollock. Franklin Taylor, de la Escuela de Nueva York, es otro ejemplo de mujer que vio cómo se aprovechaba Noland de sus descubrimientos pictóricos.

Para Breitling, la contribución de las mujeres en el clima cultural habría sobrepasado lo puramente material, en el sentido de crear el confort y el ambiente adecuado en una casa, y gozaría también de un componente intelectual. “Pero el confinamiento de la mujer en el servicio erótico y/o doméstico ha devaluado su trabajo intelectual, particularmente si trabajaba junto a un hombre, dentro de una relación sexual”. Independientemente de lo que una artista (o mujer de talento) desarrollase como contribución intelectual en este tipo de relación, ya fuera como modelo, musa, inspiradora, pupila o amante, Breitling ha opinado que “la musa” siempre podía convertirse en puta, lo mismo que el modelo sexualmente (ab)usado podía convertirse en estilizada “musa”, y como resultado la una era igualada a la otra, y correspondientemente devaluada.

Para finalizar este apartado, cabría añadir la reflexión que esta misma autora realiza acerca de la creatividad femenina y los logros culturales de las mujeres, a los que considera enterrados bajo equívocas clasificaciones y definiciones, lo cual no sería ninguna justificación para afirmar que sólo los hombres representan el arte, tal como nos ha sido transmitido, puesto que esto sólo contribuiría a la desposesión de las mujeres en otro nivel. “Por tanto” —afirma Griselda Breitling—, “el sexo masculino no tiene más derecho a atribuirse nuestra tradición cultural que el sexo femenino. Sin embargo, en la historia del arte se da la tendencia a cuestionar el derecho femenino”.

## **LAS IMAGENES FEMENINAS EN EL ARTE**

### **5.2.1**

A lo largo de los siglos, los diversos criterios de belleza, culturalmente distintos, han restablecido una y otra vez el estatus del cuerpo femenino como objeto. El primer tercio del siglo II es un período fundamental para el arte por las radicales transformaciones que en él se pro-



ducen y es, asimismo, esencial para las mujeres, pues constituye una etapa de luchas continuas y logros relevantes en el camino hacia la emancipación. Aunque en ambas realidades se detecta una voluntad de ruptura y revolución, Paloma Rodríguez-Escudero ha manifestado que, sin embargo, “las relaciones entre sí se mantienen dentro de los convencionalismos y actitudes del pasado, planteando muy ligeras variaciones”.

Las Vanguardias Artísticas asumirían de diversas formas y con distintas respuestas la evolución social, científica, industrial o artística, en suma histórica, del nuevo siglo, pero apenas reflejan los cambios respecto a las mujeres y su situación en la sociedad. Las Vanguardias, como tales, no ejercerían su influencia ni colaborarían a variar los criterios de la sociedad. “El papel que adjudican a la mujer” —señala Rodríguez-Escudero—, “como se desprende de sus obras, sigue siendo el tradicional: musa, inspiradora u objeto, y, en ocasiones, elemento irracional y negativo para el hombre”.

Si bien en algunos grupos colaboraron mujeres, esta presencia, según ha estimado Rodríguez-Escudero, no dejaba de ser secundaria, testimonial o derivada de lazos afectivos o familiares. “Las Vanguardias” —afirma— “son movimientos fundamentalmente masculinos que ofrecen una visión del mundo y su problemática desde la óptica del hombre, y en la que la mujer es vista y representada por el hombre en función de sus criterios”.

Sobre esta representación de las imágenes femeninas en el arte se ha opinado que la identificación de las mujeres con la objetivación estética de la feminidad ha sido tradicionalmente mal entendida. Sólo cuando las figuras artísticas que encarnan el principio de la feminidad se libran de los patrones tradicionales de representación y logran eludir los clichés habituales, podría producirse alguna identificación real. Si esto no sucediera, la identificación por parte de las mujeres tendrá lugar exclusivamente a través de un complicado proceso de transferencia. “La mujer” —dice Silvia Bovenschen— “puede traicionar a su sexo e identificarse con el punto de vista masculino o, en un estado de pasividad aceptada, ser masoquista/narcisista e identificarse con el objeto de la representación masculina”.

Para la citada autora, el hecho de conseguir que la mujer se conformara inconscientemente a la imagen masculina de ellas no sería la única forma en que los hombres han colaborado a determinar la imagen que ellas se hacen de sí mismas. Esto se debería, a su entender, a que “ciertos aspectos de verdadera feminidad, instancias de la resistencia y la unicidad femeninas, siempre han estado contenidos —aunque a menudo bajo una forma disfrazada— en el producto artístico. Antes, estas instancias aparecían como indicadores de la naturaleza misteriosa y enigmática de las mujeres”.

Paloma Rodríguez-Escudero, de cara a justificar las afirmaciones antes mencionadas, ha hecho un repaso, movimiento a movimiento, de los textos en los que se expresan valoraciones u opiniones sobre la mujer y ha revisado algunas de las obras en las que las mujeres aparecen representadas. Al tiempo, la autora ha analizado el trabajo de las artistas de vanguardia que alcanzaron cierto relieve con su obra, y ha afirmado que “existieron bastantes más de las que ni los estudios más atentos y especializados consignan el nombre ni recuerdan el trabajo”.

El Fauvismo es cronológicamente la primera de las vanguardias artísticas, y tanto en este movimiento francés como en los demás tipos de expresionismos, el ser humano es el centro de interés por encima de otros motivos. Para Matisse, su sujeto preferido son las mujeres y de ellas hace el símbolo del lujo, el refinamiento y la gracia. La mayoría de sus obras mantienen



la representación de la mujer bien en las tradicionales actividades del hogar, o bien en desnudo convertida en elemento decorativo y motivo placentero. El alemán Von Dongen representa con frecuencia la mujer sensual y excitante a la que adjudica a veces un tinte negativo, símbolo del mal. Para Kichner, también alemán, la mujer encarna el otro polo del Eros, el principio de la vida, si bien elige, casi con obsesión, representarla en medio del vicio, la degeneración y la enfermedad. En Kokoschka, principal exponente del expresionismo austríaco, están constantemente presentes el problema del sexo y la mujer.

Sobre el Cubismo, Paloma Rodríguez-Escudero ha comentado que el tema en la obra cubista puede no ser inmediatamente reconocible, resultando incluso difícil en los retratos y representaciones humanas la identificación, aunque ello no sea el producto de una voluntad abstracta. Considera que la representación de la mujer y la lectura de los temas en que aparece la imagen femenina es bastante aséptica, o cuando menos no existiría diferencia de planteamiento respecto a ella y el hombre. En los documentos de los cubistas tampoco se recogen opiniones que permitan plantear una específica relación del Cubismo con la mujer.

En este movimiento se encuentra la pintora española María Blanchard, que realiza una obra importante y significativa. Su obra posee una temática propia cuyo eje es la relación materno/filial. Sin embargo, en la mayor parte de las monografías y estudios sobre el Cubismo, su nombre ni siquiera aparece o, si se recoge, es sólo de pasada y de puntillas.

Sonia Delaunay, sin ser estrictamente una pintora cubista, parte de su trabajo se relaciona con el desarrollo de este movimiento. A pesar de que colabora y participa en la mayor parte de los movimientos de vanguardia, su trabajo más conocido se produce en el campo del diseño de telas, tapices, decorados y figurines para teatro y ballet, objetos de moda y accesorios y mobiliario. Sonia Delaunay es otro ejemplo más de las mujeres artistas oscurecidas por su matrimonio con un pintor. La mayor parte de los comentarios sobre su obra se producen de pasada y al hilo del análisis del trabajo de su marido. Este no será el único caso en este período, según reconoce Rodríguez-Escudero, en el que las relaciones familiares impiden el reconocimiento a una labor personal.

Los movimientos de vanguardia rusos son los únicos claramente revolucionarios que se plantean la función social del arte y, en cierta medida, son una consecuencia del Cubismo. Dentro del contexto general, las mujeres artistas de la vanguardia abstracta rusa serían un caso excepcional de libertad de pensamiento y de trascendencia de su acción. Natalia Gontcharova encabeza, junto con Larionov, la tendencia conocida por Rayismo. La obra de esta mujer es uno de los pocos ejemplos de mujer aceptada e independizada en el mundo artístico vanguardista. Otros nombres de mujeres que desempeñaron un papel importante en el arte de la revolución rusa fueron W. Stepanowa, A. Exter, L. Popowa y O. Rozanowa. Popowa y Stepanowa firmaron el Manifiesto Productivista con V. Tatlin.

Los adelantos técnicos y el desarrollo industrial sugestionaron profundamente a los Futuristas. Desde su primer manifiesto, firmado por Marinetti en febrero de 1909, expresan su total desprecio a la mujer con el mismo apasionamiento que ensalzan la guerra, las máquinas o la velocidad. Afirman su desprecio al amor, como sentimiento antinatural y encadenante, unido al desprecio de la mujer, que es quien se serviría de él para subyugar al hombre. Agradecen así la labor de las sufragistas porque "cuantos más derechos y poderes recaben para la mujer, la mujer se preocupará menos del amor, dejando de ser un receptáculo de pasión sentimental o una máquina de placer". La imagen de la mujer en las obras futuristas no es espe-



cialmente frecuente, aunque sus tajantes opiniones no excluyan la ocasional representación de algún "objeto-mujer" en movimiento. Giovanni Lista ha afirmado que "la Vanguardia en Occidente nace precisamente con el desprecio a la mujer proclamado por Marinetti", queriendo expresar así, según manifiesta Rodríguez-Escudero, que en su época y en los medios artísticos, las estrambóticas opiniones de los futuristas ejercieron una influencia notable. Ese desprecio constante no impidió, sin embargo, la aceptación de mujeres en el grupo cuando convino, resultándole increíble a la autora que, con tales premisas, hubiera mujeres dispuestas a colaborar.

Dadá es un movimiento desmitificador que altera todas las valoraciones preestablecidas, juega con el equívoco y aspira a desintegrar los valores establecidos. En el movimiento dadaísta se encuentra un propósito revolucionario que hasta entonces no había sido planteado: llegar a la no creación de objetos como medio de evitar su conversión en mercancía y sucesivamente en riqueza, medio de ostentación y poder. En Dadá, la mujer es despojada de su aura y se convierte en una simple evidencia temporal y especulativa. Aunque a veces aparece la imagen desnuda de la mujer, existiría detrás una voluntad destronadora y corrosiva que no induce a contemplar la imagen por su utilización erótica o su sugestión visual. La identificación sensualidad-mujer o sexualidad-mujer es también objeto de su acción ridiculizadora.

El Surrealismo supone la irrupción de la teoría de lo irracional o lo inconsciente en el arte. Es la más clara evidencia de la influencia de Freud en el pensamiento y la cultura artística del siglo. Desde los primeros textos de Aragón y Eluard se observa una reflexión continuada sobre los poderes del amor y la función mítica de la mujer. Pero este culto a la mujer supone, en última instancia, según interpreta Rodríguez-Escudero, seguir manteniendo la misma idea de la mujer. La mujer seguiría siendo "un ser en función de". Alguien cuya existencia está al servicio del hombre y sólo se justifica por él, alguien que carece de proyecto propio y a quien se niega la capacidad de elección, y por tanto, para quien carece de sentido reclamar su liberación.

La revolucionaria moral propuesta desde este movimiento, en ocasiones sólo lo es en apariencia y siguen haciendo las mismas distinciones que el moralista más convencional. A la mujer "hada buena", que llega a serlo gracias al hombre y que "le completa trazo a trazo", puede oponerse la mujer símbolo del Mal, la mujer fatal, la prostituta, aquella que no actúa a impulsos de "sentimientos superiores". Toda la producción plástica refleja fielmente estas concepciones —reiteradas en los textos y poesías surrealistas—, en imágenes sensuales, dotadas de una fuerte atracción sensual. En el movimiento surrealista se inserta el trabajo de varias mujeres como Marie Cermínova o Marie Toyen, el de Frida Kahlo y Marie Laurencin. Sin embargo, Paloma Rodríguez-Escudero ha puesto en evidencia la dificultad de encontrar en los libros monográficos documentación gráfica o valorativa sobre su trabajo que, una vez más, es silenciado sin causas verdaderamente lógicas que lo justifiquen.

La autora ha insistido en la dificultad que ha experimentado en todo momento a la hora de obtener datos que vayan más allá de la mención de los nombres de las mujeres y en la escasez de imágenes sobre su trabajo que permitan hacer una valoración de sus aportaciones en el seno de cada movimiento. No deja de extrañarle esta situación y considera significativa y sintomática esta ausencia, ya que a su entender, la participación femenina en las vanguardias habría sido activa. Cita como ejemplo la exposición celebrada en Milán, organizada por el Ayuntamiento, y titulada "La otra mitad de la Vanguardia", en la que se reunió obra de 114 mujeres, mientras que los libros apenas consignan una docena.



Corría la primavera de 1977 cuando se inauguraba en los salones del palacio Charlottenburg (Berlín Oeste) la primera exposición de mujeres artistas de nueve países. La exposición, titulada "Kuenstlerinnen Internacional 1877/1977" ("Las artistas internacionalmente"), reunió las obras de un total de 182 pintoras, escultoras, grabadoras y fotógrafas. Las organizadoras —siete mujeres de la NGBK (sociedad de las artes plásticas)— entendían que esta iniciativa había surgido para mostrar que el arte creado por mujeres tiene historia y tradición, a las que se podrían referir legítimamente las artistas actuales. Asimismo deseaban subrayar que este arte no se entiende limitado a unos estilos o temas determinados, sino como arte de mujeres concienciadas, en busca de un arte y una cultura específicamente femeninas. El debate en torno a la existencia o posible existencia de esta cultura femenina fue una de las cuestiones fundamentales planteadas en el marco de esta exposición. A este respecto, la surrealista alemana Meret Oppenheim manifestaría: "Sólo existe un arte como sólo existe una matemática, pero lo que sí existen son temas masculinos y femeninos, que a su vez pueden ser tratados por los dos sexos".

Además de esta iniciativa de las mujeres artistas alemanas, que marcaba los primeros indicios de todo un proceso de reflexión y discusión en torno a la compleja relación entre las mujeres y el arte, queremos referirnos igualmente a otro proyecto más reciente, realizado igualmente en Alemania. Desde hace tres años se viene editando en Colonia, sin periodicidad fija, la revista magazine "Eau de Cologne", nacida al amparo de la galería Monika Spruth, y cuya "alma mater" es Jutta Koether. El objetivo esencial de esta publicación consiste en dar un toque público de atención, y por consiguiente tratar de despertar la conciencia colectiva, por lo menos en la escena artística, en lo referente al grado de participación activa de la mujer en el ámbito internacional del arte. La revista ha provocado, desde su primer número, agrias críticas en determinados sectores conservadores del mundo del arte alemán.

Un tercer hecho que tampoco nos gustaría pasar por alto en este apartado es la existencia del Museo Nacional de Mujeres en las Artes (NMWA), único en el mundo, y que, desde abril de 1987, se encuentra instalado en pleno centro comercial de la capital estadounidense, en Washington. El museo se inauguró con dos exposiciones. Una antológica sobre "American Women Artist, 1830/1930" ("Mujeres Artistas Americanas") y otra titulada "Kansas Collection", primera exposición de obras de arte en USA agrupadas por estados, y en la que participaron igualmente pintores mujeres y pintores hombres.

No deja de ser llamativa la creación de un museo para obra exclusivamente de mujeres, máxime cuando se conoce la grave desatención hacia sus obras por parte de los grandes museos. No es posible emitir una tajante opinión, en el sentido de si una creación de este tipo de contexto exclusivamente femenino puede favorecer al conocimiento y difusión del arte de las mujeres, aunque sí convendría advertir sobre el peligro de confinamiento y aislamiento que puede sufrir esta obra. De ahí que quizás lo más prudente, y también lo más conveniente, sería que las obras de las mujeres ocuparan los espacios que les corresponden en los grandes museos.

Griselda Pollock se refería, en este sentido, que son muchas las mujeres que desearían tener obra en ellos, ya que "en los últimos veinte años el trabajo más creativo es obra de mujeres.



No sólo pintura, sino performances, vídeo, escritura. En los setenta y ochenta parecía que todo iba a cambiar, pero hemos llegado a los noventa con un panorama terriblemente conservador en el que, otra vez, sólo el hombre es la pintura, aunque también es cierto que ahora las mujeres están más dispuestas a dar la batalla. No lo tendrán tan fácil”.

## IDENTIDAD FEMENINA, ESTÉTICA FEMINISTA

### 5.3.1

Al llegar a este punto quizás es preciso preguntarse y tratar de acercarnos a las distintas visiones y repuestas que, tanto desde la práctica artística como desde la teoría, están dando las mujeres a cuestiones fundamentales relacionadas con temáticas imbricadas con las mujeres, el arte y el feminismo.

Victoria Combalia comparte en buena medida la opinión expresada por Griselda Pollock en torno a las aportaciones creativas que están realizando las mujeres artistas en los últimos tiempos; en este caso, de las mujeres más jóvenes del Estado español. Al referirse a ellas les define así:

“Son mujeres, jóvenes, tímidas y artistas. Pertenecen a una nueva raza surgida de las últimas promociones de Bellas Artes. Para ellas hacer una carrera ya no es un divertimento, ni ocupar unas horas, ni mucho menos un reciclarse: es toda su vida. Luchan por su arte como cualquier profesional y tienen en su haber el hecho de que, en un momento en que el arte parece rizar más que nunca el rizo de sus propios paradigmas, ellas llenan de nuevos contenidos sus obras”.

Esta crítica reconoce la existencia de ciertos temas recurrentes en las obras de arte de las mujeres, como existiría, sin lugar a dudas, una mirada distinta según el sexo a que se pertenezca. “El cuerpo femenino, pongamos por caso —dice—, ha sido durante grandes períodos históricos un tema predominante: para un artista varón, era tanto un motivo formal como el portador de numerosos símbolos, pero también era un objeto de deseo en la vida real. Para una artista mujer, el cuerpo femenino puede constituir un tema tradicional, pero también un motivo de conocimiento y de análisis, tanto de su sexo como de sí mismas”. La tendencia femenina a partir de lo privado, a hacer de experiencias íntimas y cotidianas un tema de reflexión, aparecería con indudable frecuencia en la obra de las mujeres artistas.

Pollock, tras referirse al gran debate dentro del feminismo sobre si existen unos parámetros que definan la forma o los temas femeninos, ha manifestado que “las mujeres pintan sus experiencias como mujeres. Sus cuadros hablan de interacción social, mientras que los de los hombres retratan la distancia de los hechos”.

A la pregunta ¿hay una estética feminista?, Silvia Bovenschen ha respondido que “ciertamente sí, si nos referimos a una ‘conciencia estética’ y a unos ‘modos de percepción sensorial’. Ciertamente no, si nos referimos a una variante inusual de producción artística o a una teoría del arte laboriosamente construida. La ruptura de las mujeres con las leyes formales e intrínsecas de un medio dado, la liberación de su imaginación; todo ello es impredecible para un arte de intenciones feministas”. La autora es partidaria de que el arte debe feminizarse y postula que la participación de las mujeres (limitada por los hombres a su sola sensualidad) le favorecería



en gran medida. No sin cierta ironía ha indicado que “tal vez, entonces, nuestros colegas masculinos no necesitarían proclamar la muerte del arte una vez por año”.

A su entender, la producción artística femenina tiene lugar a través de un complicado proceso que incluye la conquista y la reclamación, la apropiación y la formulación, así como el olvido y la subversión. En las obras de las artistas que se han ocupado del movimiento feminista se ha podido encontrar una tradición artística, así como una ruptura con ella. Bovenschen opina que es muy positivo, en dos sentidos, que no se pueda establecer ningún criterio formal de “arte feminista”, puesto que eso permite rechazar categóricamente la noción de normas artísticas, e impide, a la vez, reemprender el anquilosado debate estético, esta vez bajo el disfraz de “enfoque” feminista. Para esta autora, “la idea no es rescatar la noción de ‘bella ilusión’, ni ampliar excesivamente el concepto de estética, término que, por definición, ya abarca todo tipo de actividad, y, por tanto, ha llegado a resultar totalmente carente de sentido. Lo importante es que las mujeres artistas no permitan que se las deje atrás nunca más”.

Eli Bartra ha salido al paso de la problemática que se plantea a las mujeres cuando una vez se ha afirmado que existe un arte femenino “diferente” del arte masculino, hay que “explicar” esa diferencia. Y es aquí donde no existe ningún consenso, incluso dentro de la teoría del arte feminista. En estos momentos estaría sobre el tapete la discusión de las características particulares. Se habla de una sensibilidad femenina específica, de un imaginario distinto, o bien de especificidades en la iconografía, de estilos femeninos y, detrás de todo esto, se coincide en que se debe a que las mujeres, por su lugar específico dentro de la sociedad, tienen una visión del mundo diferente. Se menciona frecuentemente que las mujeres tratan más abiertamente con los sentimientos y que exhiben una mayor tendencia a lo autobiográfico, tendencias todas ellas que, según Eli Bartra, se pueden observar bastante fácilmente en la creación de las mujeres.

Por otro lado, esta autora ha manifestado que a la hora de intentar establecer una relación entre arte y feminismo, en la vertiente de práctica artística, habría observado que la creación feminista se podría dar de dos maneras: una que se podría llamar involuntaria (o inconsciente) y otra voluntaria (o consciente). La distinción que establece entre estas dos posibles formas de trabajar en el arte la ha definido así:

“El arte feminista involuntario es aquel que de una manera u otra expresa la situación de opresión de las mujeres. Puede no impugnarla directamente, pero el hecho de expresarla sin reivindicarla o mistificarla es importante para conocer la realidad.

El arte decididamente feminista que no es meramente casual o ‘instintivo’, sino que responde a una necesidad bien consciente, es el que parte de lo que son, y no quieren ser, las mujeres: representa una impugnación voluntaria de la realidad. La conciencia feminista puede manifestarse como crítica, como impugnación o incluso puede poner en práctica, a través de la producción del arte, formas de lucha por transformar una situación no deseada: la opresión”.

El arte contemporáneo de las mujeres estaría en gran medida caracterizado por las técnicas anticlásicas: el Body Art, el accionismo, las performances, el Earth Art, Ready-mades, foto-collages y otras áreas, técnicas y materiales alternativos o “anticlásicos” habrían permitido a las mujeres el acceso neutral, a un terreno casi de nadie, en el que era más fácil actuar desde esa “diferencia” femenina. También existiría una cuestión poderosa en este abordaje tan sig-



nificativo del conceptual: la posibilidad de involucrarse “físicamente” en una obra o acción artística y acceder por ello a señalar una necesidad pública de autoafirmación, empezando por la más evidente, como es la utilización del propio cuerpo, la corporeidad en acción. La utilidad conceptual del desapego por el “objeto” artístico, según ha señalado Pilar Rubio, estaba en la base de gran parte del arte femenino de los sesenta.

Pilar Rubio, en este sentido, ha manifestado lo siguiente:

“Se diría que una mujer hoy, y no sólo por actuar desde el arte, más que cuestionar los actos de poder en la superficie, cuestiona la existencia de ese mismo poder. Alejadas significativamente de la pintura, por ser ésta en la tradición histórica un instrumento hegemónico respecto a las demás artes, las mujeres artistas trataron de aportar al arte de finales de los sesenta una actitud importante de ‘autoafirmación’, utilizando para ello territorios artísticos apenas explorados que permitían, a la vez que la innovación, el desdén por una cuestión que pasaba a segundo plano: el valor comercial de sus actitudes. Desde esos años se observa cómo los éxitos más logrados vienen de un cierto ensayo de inadaptación y, por consiguiente, de innovación”.

Esta autora considera que hoy los campos de actuación son menos restringidos y, por ello, las más significativas mujeres artistas de estos años trabajan desde multitud de alternativas que incluyen la apropiación de palabra y obra de los símbolos del poder del hombre, del poder y el control de la historia del arte, sus instituciones, los abusos verbales de la ideología patriarcal, sus contradicciones, la objetificación de la mujer y sus funciones (reproducción) y hasta los códigos de actuación considerados como exclusivamente femeninos. “Se abre, por ello —añade Pilar Rubio—, un campo inagotable de posibilidades que muchas de estas artistas exploran con una inteligencia lúcida y a veces demoledora. El neofeminismo deliberado con que estas mujeres tratan de enriquecer el hecho artístico aporta nuevas bases de discusión a un problema que todavía sigue poniendo de manifiesto la capacidad de la humanidad para actuar racionalmente”.

Por otro lado, Gisela Breitling, tras hacerse una serie de preguntas del tipo de ¿qué concepto de la feminidad ha sido aceptado ahora, en la búsqueda de identidad de las mujeres?, ¿qué clasificaciones reconoce esa búsqueda?, ¿permite que el criterio masculino siga siendo válido?, ¿qué naturaleza de lo femenino encuentra expresión en el arte de las mujeres y en su uso del lenguaje? También ha insistido en que siempre se subraya el origen femenino de las técnicas “anticlásicas”.

Breitling ha asegurado que “los criterios que determinarían si una obra de arte es femenina —en el sentido feminista del término— describen aproximadamente lo contrario de lo que el lenguaje atribuye al ‘masculino sexualmente neutral’: lo ‘femenino’ es subjetivo, subversivo (anticlásico), físico, irracional o ‘desequilibrado’, agitado, fugaz: es decir, es un proceso, no está dirigido hacia la permanencia, se opone a la norma...”. Estas actitudes, a su juicio, no trascenderían el pensamiento patriarcal dualista, sino más bien articularían la resistencia meramente como una negación de la norma dominante, la cual no sólo es así reconocida (revelada) como masculina, sino también reconocida (aceptada) como tal. La “contra-cultura feminista” habría adoptado, a su entender, no sólo una imagen previa de la feminidad y habría asumido que un área considerablemente limitada quede reservada al discurso femenino, sino que más bien habría fabricado ella misma esta imagen y, por tanto, potencialmente, incluso habría agravado la polarización de los sexos.



La propuesta de Breitling para superar esta situación pasaría por trascender las limitaciones impuestas a lo femenino, aunque en principio pueda parecer un paso hacia el territorio de lo masculino, según el uso corriente del lenguaje. “Las ideas de las mujeres que han descubierto su falta de universalidad” —ha concluido— “ofrecen un punto de partida para una nueva y verdadera universalidad, en la que lo femenino encontrará su lugar correcto y lo masculino sus dimensiones reales, porque, en el futuro, ya no podrá ser ‘la medida de todas las cosas’”.

## **LAS MUJERES EN LAS ARTES PLÁSTICAS Y LA ARTESANÍA DE LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE EUSKADI**

# 5.4

En este apartado vamos a analizar y describir la situación en base a los datos estadísticos que el equipo de trabajo ha reunido.

Los datos cuantitativos se han obtenido después de una ardua consulta de las siguientes fuentes: Catálogo Arco.91 de IFEMA, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, Facultad de Bellas Artes de la UPV / EHU, Administración de Tributos de la C.A.E. de la Diputación Foral de Bizkaia, Hábitos Culturales en la Comunidad Autónoma de Euskadi del Gobierno Vasco, Registro de Artesanos de la Diputación Foral de Bizkaia, Aula de Cultura de Getxo, Euskal Estatistika Erakundea (EUSTAT).

También se consiguió información a través de una encuestación por correo realizada a las diferentes asociaciones y grupos de mujeres repartidas por los tres territorios históricos de la C.A.E. Estos datos hacen referencia fundamentalmente a actividades lúdicas y manuales para mujeres, así como a talleres de enseñanza.

En el presente apartado se engloba el estudio de las Artes Plásticas —que reúne las doctrinas de pintura, escultura, fotografía y grabado— y de la Artesanía.

## **PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES DE LA C.A.E. EN LAS ARTES PLÁSTICAS**

# 5.4.1

### **CONCURSOS Y PREMIOS**

En este subapartado analizaremos la participación de las mujeres de la C.A.E., en Gure Artea, Concurso de Artes Plásticas que convoca el Gobierno Vasco desde 1982.

De Gure Artea vamos a analizar los datos referentes a los Jurados y a la participación en los Certámenes.

Según el cuadro 5.1, que lo analiza comparativamente por años, se observa que la participación de las mujeres en los jurados del Gure Artea está estabilizada entorno a un 20 %. El primer año que tuvo lugar este certamen (1982) no hubo ninguna mujer en el jurado, sin embargo, en los años 1984 y 1985 se llegaron a cotas del 60 % y 40 %, respectivamente, para después de ese despegue volver al 20 %.

**CUADRO 5.1. Mujeres en la composición de los jurados en el Gure Artea**

	MUJERES	
	ABS.	%
1982	5	—
1983	5	20
1984	5	60
1985	5	40
1990	5	20
1991	5	20

*Fuente:* Elaboración propia, según los datos facilitados por Dpto. Cultura del Gobierno Vasco. 1992.

En el cuadro 5.2 aparece la participación de hombres y mujeres en Gure Artea durante los años 90 y 91. Aunque Gure Artea se celebre desde 1982, no se tienen recogidos los datos sobre la participación de hombres y mujeres durante la historia de este certamen.

**CUADRO 5.2. Participación de mujeres y hombres en el Gure Artea**

	ABS.	% MUJERES	% HOMBRES
1990	473	25,3	74,7
1991	372	22	73

*Fuente:* Elaboración propia, según los datos facilitados por Dpto. Cultura Gobierno Vasco. 1992.

Analizando el citado cuadro, se observa cómo la mujer sitúa su participación alrededor del 25 %, aspecto que vendría a confirmar un porcentaje semejante al de la composición de los jurados.

La información sobre las artistas premiadas en las diferentes especialidades de Gure Artea se recogió de los catálogos que se editan anualmente.

En este sentido, y por la relevancia de los datos a la hora de marcar tendencias y participaciones, se realiza a continuación una visión exhaustiva en relación a los galardones otorgados en Gure Artea en los años 1982, 1990, 1991, cuya información se refleja, respectivamente, en los cuadros 5.3, 5.4 y 5.5.



**CUADRO 5.3.** Galardones otorgados a mujeres por especialidades en Gure Artea de 1982

	PINTURA		ESCULTURA		GRABADO		FOTOGRAFÍA		TOTAL	
	ABS.	%	ABS.	%	ABS.	%	ABS.	%	ABS.	%
Premios	3	100	3	100					6	100
Mujeres	0	0	0	0					0	0
Accésit	6	100	6	100					12	100
Mujeres	0	0	0	0					0	0
Selección										
Mujeres										
Galardones										

*Fuente:* Elaboración propia, según datos facilitados por Dpto. Cultura Gobierno Vasco. 1992.

**CUADRO 5.4.** Galardones otorgados a mujeres por especialidades en Gure Artea de 1990

	PINTURA		ESCULTURA		GRABADO		FOTOGRAFÍA		TOTAL	
	ABS.	%	ABS.	%	ABS.	%	ABS.	%	ABS.	%
Premios	3	100	3	100	1	100	3	100	10	100
Mujeres	0	0	2	66,6	1	100	0	0	3	30
Accésit	4	100	3	100	1	100	4	100	14	100
Mujeres	0	0	0	0	0	0	2	50	2	14,2
Selección	5	100	5	100	3	100			13	100
Mujeres	1	20	3	60	1	33,3			5	38,4
Galardones										

*Fuente:* Elaboración propia, según datos facilitados por Dpto. Cultura Gobierno Vasco. 1992.

**CUADRO 5.5.** Galardones otorgados a mujeres por especialidades en Gure Artea de 1991

	PINTURA		ESCULTURA		GRABADO		FOTOGRAFÍA		TOTAL	
	ABS.	%	ABS.	%	ABS.	%	ABS.	%	ABS.	%
Premios	3	100	3	100	2	100	2	100	10	100
Mujeres	1	33,3	2	66,6	0	0	1	50	4	40
Accésit	4	100	4	100	2	100			10	100
Mujeres	1	25	0	0	0	0			1	25
Selección	3	100	2	100					5	100
Mujeres	2	66,6	1	50					3	60
Galardones										

*Fuente:* Elaboración propia, según datos facilitados por Dpto. Cultura Gobierno Vasco. 1992.

Antes de analizar los datos conviene mencionar que en Gure Artea se otorgan tres tipos de galardones: los premios, los accésit y las selecciones, en cada una de las especialidades que salen a concurso, que son Pintura, Escultura, Grabado y Fotografía.

En el año 1982 no hubo premios, ni accésit, ni selección en grabado y en fotografía; sólo se entregaron premios en pintura y en escultura. En este año no hubo mujeres premiadas en el concurso en ninguna de las especialidades, ni en ninguno de los tipos de galardones. No obstante, desconocemos si se presentaron o no mujeres al concurso.

Nos hubiera gustado haber dado cifras de participación en el certamen en cada uno de los años estudiados, pero la fuente no guarda este dato.

Desde 1982 a 1990 han pasado ocho años y las cosas han cambiado bastante.

Observando los cuadros pueden extraerse las siguientes consideraciones:

- La categoría de los galardones otorgados a mujeres y hombres no guarda una relación determinada como para afirmar que los más importantes se otorgan a uno u otro colectivo.
- El reconocimiento del trabajo de las mujeres aparece representado de forma notoria en los galardones por especialidades, tanto en las de tradición más feminizada, como pueden ser pintura y fotografía, como en las otras de menor tradición, como grabado y, sobre todo, escultura.
- A través de estos datos, lo único que se puede constatar es que aunque las mujeres aparecen con porcentajes más bajos que los hombres premiados, sí se da un cierto reconocimiento hacia su trabajo.

En referencia a la creciente importancia de la mujer en la escultura, la galerista Petra Pérez nos hablaba de esa feminización de la escultura, notable en Gure Artea.

“Ultimamente hay un fenómeno bastante fuerte de mujeres escultoras, habiendo sido tradicionalmente la escultura algo masculino. Hay muchas mujeres escultoras, que además no la abandonan.”

La pintora Juana Cima comenta lo siguiente de la evolución en las especialidades de las mujeres artistas,

“Antes, la mujer hacía encaje y el hombre iba más hacia la madera y el hierro. Pero ésta ha evolucionado, cada vez más las mujeres están eligiendo otras especialidades.”

## **LAS EXPOSICIONES EN LA C.A.E.**

Englobamos dentro de este epígrafe las exposiciones de artistas en galerías de arte privadas y en galería de bancos y cajas de ahorro de la Comunidad Autónoma de Euskadi.

La recopilación de estos datos se ha realizado por encuestación directa a las galerías de arte más representativas de los tres territorios históricos.

En el siguiente cuadro 5.6 vemos la participación, tanto de hombres como de mujeres artistas, en galerías de arte de la Comunidad Autónoma.



**CUADRO 5.6. Participación de artistas en galerías de arte, por sexos**

	ABS.	%
Mujeres	87	30
Hombres	202	70
<b>TOTAL</b>	<b>289</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Encuestación directa a diversas galerías. 1991.

A la vista de este cuadro se puede afirmar que la actividad expositora en galerías de arte está dominada por los artistas hombres en un 70 %, frente al 30 % de artistas mujeres, pudiendo esta participación ser considerada como un reflejo de la realidad existente.

La participación desglosada, por las diversas galerías, puede apreciarse en el cuadro 5.7.

**CUADRO 5.7. Participación de mujeres y hombres en galerías de la Comunidad Autónoma de Euskadi**

	MUJERES %	HOMBRES %
Artelarre	23,5	77
Trayecto	54,5	46
Vanguardia	36,3	64
Windsor	10,7	90
Dieciséis	11,7	89
Sala Expo. BBK	28,7	72
Sala Expo. Gipuzkoako Kutxa	35,5	65

*Fuente:* Encuestación Directa a diversas galerías de la C.A.E. 1991.

El análisis del cuadro refleja la evidencia antes constatada en las siete galerías analizadas de la C.A.E. Tan sólo una de ellas se puede considerar feminizada, con un 54,5 % de mujeres, que sería la galería Trayecto. Ya de lejos le seguiría, con un 36,3 %, Vanguardia, y después la Sala de Exposiciones de la Gipuzkoako Kutxa, con un 35,5 %.

En cuanto a las otras cuatro galerías/salas expositoras restantes, podemos decir que en ellas las mujeres tienen unos niveles de participación muy bajos, destacando sobre todo Windsor, con un 10,7 %, y Galería Dieciséis, con un 11,7 %.

Petra Pérez comentaba que la participación de hombres y mujeres en actividades artísticas está equiparada en cuanto al número de personas que trabajan, pero no que triunfan.

Juana Cima, por su parte, afirmaba cómo hay cada vez un número mayor de mujeres artistas.

“La participación de mujeres es cada vez mayor, hay muchas mujeres artistas, mujeres que están exponiendo, que están haciendo cosas importantes...”.

Respecto a este tema, el crítico Xabier Sáenz de Gorbea opinaba lo siguiente:

“Diría que, por un lado, la incorporación de la mujer al trabajo del arte ha sido posterior a la del hombre; además, en la actualidad conviven múltiples generaciones y pro-

emociones de artistas, con lo cual hay más artistas hombres que mujeres; quizá, dentro de diez años esto se iguale”.

Sobre si existe un predominio de un sexo sobre el otro a la hora de comprar obras de arte, el crítico señalaría:

“Me parece una cosa importante. No sé si puede ser justificable, aunque hoy por hoy los hombres compran más que las mujeres. Como los que compran son hombres, compran a hombres... aunque también se compra la proyección del artista como potencial ganancia económica. En este aspecto, parece que el hombre va a continuar mejor su obra y trayectoria, mientras que la mujer tiene sus tareas, los hijos... Existe esa razón de tipo económico y psicológico; de todas maneras, sigue habiendo más artistas hombres que mujeres”.

## LA ENSEÑANZA UNIVERSITARIA DE BELLAS ARTES EN LA C.A.E.

Conocer la situación de la enseñanza de Bellas Artes en el ámbito universitario ha sido otro de los objetivos de este estudio, ya que, después de todo, es de aquí de donde saldrán los futuros y futuras profesionales, o por lo menos, con licenciatura en Bellas Artes. La situación la hemos enfrentado en dos de sus niveles: profesorado y alumnado. Los datos que hemos podido recabar han sido facilitados por la Secretaría de la Facultad de Bellas Artes del campus de Leioa.

### Profesorado

Los datos que hacen referencia a la situación del profesorado no hacen más que confirmar la tendencia dominante en la sociedad. En la medida que se asciende en la pirámide social, las mujeres están más relegadas.

Como bien sabemos, y ya lo hemos expuesto en otros capítulos, la enseñanza es un campo ampliamente feminizado. Pero en la medida que se introduce en ella niveles de especialización y aumenta, asimismo, su prestigio social, son los hombres los que ocupan estos puestos.

En concreto, y tal como se puede observar en el cuadro 5.8, la masculinización del profesorado de la Facultad de Bellas Artes es evidente: 66,4 % de hombres, frente a 33,6 % de mujeres.

**CUADRO 5.8.** Profesoras/es de Bellas Artes

	MUJERES	HOMBRES	TOTAL
Catedráticos	—	3	3
Titular numer.	7	12	19
Titular inter.	2	1	3
Asociado	29	59	88
<b>TOTAL</b>	<b>75</b>	<b>38</b>	<b>113</b>

*Fuente:* Facultad de Bellas Artes. UPV/EHU. 1990-1991.



Asimismo se comprueba que las mujeres ocupan mayoritariamente el más bajo escalafón profesional, ya que, por ejemplo en la máxima categoría, Catedrático, no encontramos a ninguna mujer.

## Alumnado

En el caso del alumnado nos fijaremos en la totalidad de los alumnos y alumnas que finalizan sus estudios; las especialidades por las que se decantan y las notas medias de fin de carrera, con el fin de comparar los niveles de preparación y si las elecciones de especialidad vienen, de alguna manera, definidas por el sexo de las personas.

En el cuadro 5.9 se encuentra el porcentaje de alumnas por especialidades durante el curso 90-91. Referente a este dato, hay que hacer una pequeña aclaración. La especialidad en la Facultad de Bellas Artes en la UPV/EHU se escoge a partir de 4.º curso, por lo que no se aporta el total de hombres y mujeres matriculadas en los cursos anteriores, ya que nos fijaremos en la elección de la especialidad.

**CUADRO 5.9.** Porcentaje de alumnas por especialidades en Bellas Artes (curso 90-91)

	TOTAL	% MUJERES
Diseño	10	60
Escultura	17	47
Pintura	50	48
Restauración	49	79,5
Audiovisuales	68	57,3
Técnicas gráficas	14	85,7

*Fuente:* Elaboración propia, en base a datos facilitados.  
Facultad de Bellas Artes. UPV/EHU. 1991

Otro aspecto observado es la constatación de que las mujeres finalizan en mayor número que los hombres los estudios de Bellas Artes.

La información del cuadro presenta unos porcentajes de mujeres muy altos. Durante el curso 1990-91, en la mayoría de las especialidades, la participación de las mujeres fue mayor que la de hombres. Así, el porcentaje más alto, es decir, la especialidad más "feminizada", sería técnicas gráficas, con un 85,7 %, seguida de restauración, con un 79,5 % y de diseño, con un 60 %. Estas especialidades reflejan la secular preferencia de las mujeres hacia estas materias; por lo tanto, no resulta extraña esa preponderancia. Lo que sí es importante resaltar es el equilibrio existente entre los porcentajes de alumnos y alumnas en aquellas especialidades donde los hombres siempre han predominado. Es un índice que nos puede dar pistas sobre el futuro del arte y la posible participación en niveles de igualdad numérica de ambos sexos.

El crítico entrevistado opina que no existen especialidades en Bellas Artes que estén más feminizadas que otras.

“Yo diría que no... Fíjate en la escultura, parece que en sí representa la fuerza; sin embargo, ahora hay más mujeres. En este curso había más mujeres que hombres en escultura”.

En los cuadros 5.10, 5.11, 5.12 y 5.13 se constata la información referente a las alumnas/os que finalizaron sus estudios en Bellas Artes durante los cursos 85-86 y 90-91.

**CUADRO 5.10.** Porcentaje de alumnas/alumnos que finalizaron la carrera de Bellas Artes en el curso 85-86

	ABS.	%
Mujeres	129	62,3
Hombres	78	37,7
<b>TOTAL</b>	<b>207</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Facultad Bellas Artes UPV/EHU. 1986

**CUADRO 5.11.** Porcentaje de alumnas/alumnos que finalizaron la carrera de Bellas Artes respecto al total del alumnado en el curso 85-86

TOTAL ALUMNADO	% MUJERES	% HOMBRES
1.228	10,5	6,3

*Fuente:* Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. 1986.

**CUADRO 5.12.** Porcentaje de alumnas/alumnos que finalizaron la carrera de Bellas Artes en el curso 90-91

	ABS.	%
Mujeres	128	61,5
Hombres	80	38,5
<b>TOTAL</b>	<b>208</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Facultad Bellas Artes UPV/EHU. 1991.

**CUADRO 5.13.** Porcentaje de alumnas/alumnos que finalizaron la carrera de Bellas Artes respecto al total del alumnado en el curso 90-91

TOTAL ALUMNADO	% MUJERES	% HOMBRES
1.541	8,3	5,10

*Fuente:* Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. 1991.



Al final, se confirma la aseveración que hacíamos al principio: las mujeres acaban en un mayor número los estudios de Bellas Artes que los hombres. Es este el momento de lanzar una serie de interrogantes: ¿dónde están estas mujeres que finalizan sus estudios y no aparecen plasmadas en los circuitos habituales del mundo del arte?, ¿a corto-medio plazo podrán apreciarse los frutos y resultados que las cifras manejadas nos permiten augurar? Son preguntas que dejamos abiertas por no tener aún respuestas que las clarifiquen.

Como último aspecto de este apartado se descarta una afirmación que suele ser habitual en el campo de la enseñanza: las mujeres obtienen mejores calificaciones que los hombres. Según se puede comprobar en el cuadro 5.14, esto no se ratifica, ya que las diferencias son prácticamente insignificantes. Sí hay que destacar que, curiosamente, las calificaciones medias más altas de las alumnas aparecen en aquellas especialidades menos feminizadas, como pintura y escultura.

**CUADRO 5.14.** Nota media de las alumnas por especialidades de fin de carrera en Bellas Artes en el curso 90-91

	NOTA MEDIA GENERAL	NOTA MEDIA MUJERES
Diseño	5,3	5,3
Escultura	6,2	6,4
Pintura	6	5,9
Restauración	5,8	5,7
Audiovisuales	5,9	5,6
Técnicas gráficas	5,5	5,5

*Fuente:* Elaboración propia, en base a datos facilitados.  
Facultad de Bellas Artes. UPV/EHU. 1991.

Xabier Sáenz de Gorbea, crítico de arte, da su opinión sobre la existencia de un número mayor de mujeres que de hombres en la carrera de Bellas Artes.

“Me imagino que las mujeres tendrán peor la relación familiar. Por tanto, una manera de introducirse y dar a entender a los padres poco a poco que realmente es eso lo que les interesa, es matricularse en ese tipo de actividades que les gusta. Los hombres somos más brutos, y a la hora de romper moldes, las mujeres son más prácticas”.

Juana Cima, pintora, ratificaba esta opinión del crítico.

“... hice Bellas Artes porque era una forma de completar los estudios artísticos, de aprender, de salir de casa de la tutela familiar, porque un artista tiene que ser un ser vivo total y eso, en casa, no se puede hacer...”

## EL ACCESO AL MUNDO LABORAL

Para conseguir una información lo más completa posible sobre este tema se acudió a las Administraciones de Tributos Sociales de las Diputaciones Forales, obteniendo respuesta sólo

de la de Bizkaia. El acceso a esta fuente permite una aproximación al conocimiento de la situación profesional de las personas que tributan como artistas. Consideramos que dicha información, aunque sesgada, puede corresponderse con la realidad general del estado profesional a nivel de la C.A.E.

En las licencias fiscales únicamente se hace referencia a las ramas de Escultura, Grabado y Restauración, apareciendo agrupadas, tal como vemos en los cuadros 5.15 y 5.16, las de Escultura y Grabado.

**CUADRO 5.15. Participación de mujeres y hombres en Escultura y Grabado, según licencias fiscales**

	ABS.	%
Mujeres	19	19,6
Hombres	78	80,4
<b>TOTAL</b>	<b>97</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Administración de Tributos Locales. Diputación Foral de Bizkaia. Año 1991.

**CUADRO 5.16. Participación de mujeres y hombres en Restauración, según licencias fiscales**

	ABS.	%
Mujeres	14	73
Hombres	5	27
<b>TOTAL</b>	<b>19</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Administración de Tributos Locales. Diputación Foral de Bizkaia. Año 1991.

En el cuadro 5.15 se observa que, del total de 97 personas que se dedican a la Escultura y el Grabado como actividad profesional, sólo el 20 % son mujeres. Según esto, y sin temor a equivocarnos, se puede afirmar que la dedicación profesional a la Escultura y al Grabado está muy poco extendida entre las mujeres, tal y como ha venido ocurriendo tradicionalmente.

Sin embargo, en el cuadro 5.16, que analiza la profesión de Restauración, el porcentaje cambia drásticamente, estando esta profesión muy feminizada, con un 73 %, frente al 27 % masculino, confirmándose en ambos casos, en cuanto a su adscripción mayoritaria por sexos, la masculinización y feminización tradicional.

## ACTITUDES DE LA POBLACIÓN VASCA

El tratamiento de este punto se ha realizado en base a los resultados de la "Encuesta de opinión a la población del País Vasco. Gobierno Vasco. 1989", y en una extrapolación de



datos sobre las actividades de las asociaciones y grupos de mujeres de la C.A.E. sobre una encuestación directa.

El dato más destacable sobre “el grado de afición hacia la pintura” es que ambos colectivos coinciden y destacan porque no les gusta “nada”; las mujeres, con un 45 %, y los hombres, con un 38 %.

Si dejamos a un lado la contestación “nada”, y nos centramos en “poco”, “algo”, “bastante” y “mucho”, observamos que no hay diferencias significativas entre las respuestas dadas por las mujeres y por los hombres. Por lo tanto, y a la vista de estos datos, lo único que se puede comentar es que a la población de la C.A.E. en general no le atrae la pintura como “hobby” o actividad de entretenimiento.

Como complemento a esta observación, en el cuadro 5.17 se confirma que la actividad pictórica no tiene arraigo entre las mujeres de la C.A.E.

#### CUADRO 5.17. Porcentaje de mujeres en la actividad de Pintura en la C.A.E.

TOTAL	%
4.947/118 asociaciones	2

*Fuente:* Elaboración propia, a través de datos obtenidos sobre encuestación directa a asociaciones de mujeres de la C.A.E. 1991. Extrapolación a tanto x mil del total de aquellas que realizan esta actividad.

Estos datos se han extraído de la información obtenida de 118 asociaciones y grupos de mujeres de los tres territorios históricos de la Comunidad Autónoma, a quienes se realizó una encuesta por correspondencia. Aunque el nivel de respuesta fue bajo, la extrapolación y generalización de los datos nos permite afirmar que sólo un dos por mil de las mujeres vascas encuentra en la pintura algún objetivo (hobby, enseñanza...). Estos datos no tienen su contrapartida con los relativos a los hombres, ya que se carece de ellos.

El crítico de arte Xabier Sáenz de Gorbea plasmó una visión muy crítica acerca del papel que juegan estos talleres, en los que, con fines de entretenimiento o diversión, se realizan actividades artísticas:

“El ocio se está desarrollando mucho en talleres. Eso no me gusta absolutamente nada. La terapia de grupo puede estar bien, pero crea frustraciones, porque se creen que todo el monte es orégano, que pueden exponer, pero no es así. ¿Cómo le explicas a esta gente toda una historia de pensamiento, de la historia del arte del siglo XX? Se les invita a tomar partido en la gestión de objetos, pero no a reflexionar sobre estos objetos. Estos talleres posibilitan un lugar de trabajo y un maestro, que muchas veces no tiene formación académica, que es pintor de profesión, pero no se les imparte teoría, historia u otro tipo de asignatura”.

En 1984, según el cuadro 5.18, ni hombres ni mujeres eran muy aficionados a asistir a museos y exposiciones de arte, pero aun así, y ateniéndonos a dicha información, no puede

hablarse categóricamente de géneros predominantes, aunque en ambos casos los hombres son "más aficionados" a asistir a estas manifestaciones, 5 puntos porcentuales en ambos casos. En concreto, 31 % a 26 %, en el caso de los museos, y 34 % a 29 %, en las exposiciones de arte.

**CUADRO 5.18.** Porcentaje de mujeres y hombres en la asistencia a museos y exposiciones de arte en la C.A.E.

	% TOTAL	% MUJERES	% HOMBRES
Museos	29	26	31
Exposiciones arte	31	29	34

*Fuente:* "Hábitos Culturales en la Comunidad Autónoma de Euskadi". Gobierno Vasco. 1986

### LA SITUACIÓN COMPARATIVA EN LOS TRES ÁMBITOS GEOGRÁFICOS ANALIZADOS

Los datos que en este epígrafe se analizan corresponden a la Feria Internacional de Arte, Arco 91, que anualmente se celebra en Madrid, y a la plantilla de artistas de las galerías de arte. En el catálogo de Arco, que publica Ifema, se encontraron la mayor parte de los datos.

El equipo de trabajo seleccionó países del mundo y Comunidades Autónomas del Estado español y también se eligieron las galerías más representativas por país y comunidad. Cabe decir, por ello, que estos datos son sólo una aproximación a la realidad.

El cuadro 5.19 refleja cómo la representación de mujeres artistas de la C.A.E. en Arco 91 ha sido, dentro de la general desigualdad y desequilibrio con los hombres artistas, la que ha mantenido una presencia más alta, 16,6 %.

**CUADRO 5.19.** Representación de artistas en Arco 91 C.A.E./resto del Estado/ámbito internacional

	ABS.	% MUJERES
C.A.E.	6	16,6
Resto Estado	55	9
Ámbito internacional	94	8,5

*Fuente:* Elaboración propia, según el catálogo de Arco 91 y muestra representativa. 1991

Observando la participación en Arco 91 por Comunidades Autónomas, tal como se ve en el cuadro 5.20, se aprecia que el porcentaje de participación de las mujeres no es nada alentador, ya que de las cuatro comunidades autónomas seleccionadas dos de ellas no presentaron a ninguna mujer en Arco 91: la Comunidad Autónoma de Andalucía y la Comunidad Autónoma Valenciana. La Comunidad Autónoma Catalana, con un 14,2 %, y la Comunidad Autónoma de Madrid, con un 12,5 %, no llegaron ni siquiera al 20 %.



**CUADRO 5.20.** Porcentajes de participación en Arco 91 de mujeres artistas por Comunidades Autónomas (Estado español)

		PARTICIPACIÓN EN ARCO 91 POR C.A.	
		Abs.	% vert.
C.A. Madrid	Total artistas Arco 91	16	100
	Total Mujeres Arco 91	2	12,5
C.A. Cataluña	Total artistas Arco 91	21	100
	Total mujeres Arco 91	3	14,28
C.A. Andalucía	Total artistas Arco 91	7	100
	Total mujeres Arco 91	0	0
C.A. Valencia	Total artistas Arco 91	11	100
	Total mujeres Arco 91	0	0
Total artistas en Arco 91 por CC.AA.		55	100
		5	9,09

*Fuente:* Elaboración propia, en base a datos obtenidos del catálogo de Arco 91-IFEMA, según muestra representativa 1991.

Seguidamente comprobaremos la participación de las mujeres artistas en algunos de los países del mundo con representación en Arco 91. Estos países corresponden a una muestra seleccionada por el equipo de trabajo, basada en criterios que apelan a la representatividad y reconocimiento internacional de las propuestas artísticas que llegan desde los mismos, así como a su afianzado mercado artístico.

**CUADRO 5.21.** Porcentajes de participación por sexos en Arco 91 de artistas extranjeros

		Abs.	% vert.
EE.UU.	Total artistas Arco 91	40	100
	Total Mujeres Arco 91	4	10
Alemania	Total artistas Arco 91	9	100
	Total mujeres Arco 91	0	0
Italia	Total artistas Arco 91	17	100
	Total mujeres Arco 91	1	5,8
Francia	Total artistas Arco 91	23	100
	Total mujeres Arco 91	3	13
Gran Bretaña	Total artistas Arco 91	5	100
	Total mujeres Arco 91	0	0
Total artistas extranjeros en Arco 91		94	100
		8	8,5

*Fuente:* Elaboración propia, en base a datos obtenidos del catálogo de Arco 91-IFEMA, según muestra representativa 1991.

Según se ve en el cuadro 5.21, estos países no difieren mucho, en lo que a la participación de mujeres se refiere, de la relativa al Estado español. De los cinco países seleccionados, EEUU, Alemania, Italia, Francia y Gran Bretaña, tan sólo tres de ellos llevaron obras de mujeres, dando como resultado un porcentaje de participación del 8,5 %.

La galerista Petra Pérez hablaba sobre la participación de las mujeres en los circuitos comerciales, aludiendo a que el sexo del artista no tiene nada que ver, que lo que importa es la obra. En este sentido comenta:

“Lo único que interesa a la gente es la obra. Lo que puede ocurrir es que haya más mujeres que abandonen. El mundo del arte es muy duro de por sí, no por ser hombre ni mujer. Hay más hombres, en todo lo que sobresale, que mujeres, hay más hombres políticos que mujeres políticas, pero lo que más hay son mujeres amas de casa”.

El crítico Xabier Sáenz de Gorbea explicó que Arco no es una feria de arte cualquiera, que coexisten otros intereses además de los meramente artísticos.

“Arco es otro tema, es muy distinto, porque ahí influyen otros intereses, se admite una galería en función de intereses económicos, y ésta lleva artistas en función de ello. No es lo mismo, no hay representación, ni hay un jurado ni nada, sino que es el dinero”.

La pintora Juana Cima se mostraba crítica con la actual situación del mercado del arte, ya que, a su entender, para que el arte funcione, tanto en hombres como mujeres debe revestirse de poder.

“... Es cuestión de que te arrimes al poder. Hay algunos que ya lo están haciendo y les va muy bien, porque creo que el arte ahora es una cosa más que nada de marketing...”.

**Las exposiciones de artistas fijos en galerías**

Del mismo catálogo Arco 91 hicimos una selección de las galerías más importantes por países y Comunidades Autónomas, para obtener en este caso datos sobre sus artistas fijos, entendiendo por artistas fijos quienes siempre exponen en la misma galería.

En el cuadro 5.22 podemos ver el porcentaje de participación de las mujeres en las exposiciones de galerías, en la C.A.E., en el Estado español y en el ámbito internacional. Vemos que el porcentaje más elevado estaría en la C.A.E., con un 30 %, lo cual viene a confirmar la existencia de una cierta garantía de reconocimiento profesional de las mujeres vascas dentro del mundo del arte. Es decir, la mujer también vende.

**CUADRO 5.22.** Porcentaje de participación de mujeres en exposiciones en la C.A.E./Estado español/ámbito internacional

	MUJERES	
	Abs.	%
C.A.E.	289	30
Resto Estado	116	22
Ámbito internacional	195	13

*Fuente:* Elaboración propia, según muestra de galerías obtenidas del catálogo de Arco 91. IFEMA.



**CUADRO 5.23.** Porcentaje de participación de mujeres en exposiciones por Comunidades Autónomas

	MUJERES	
	Abs.	%
C.A. Madrid	40	12,5
C.A. Cataluña	32	21,8
C.A. Valencia	31	25,8
C.A. Andaluza	13	38,4
<b>TOTAL</b>	<b>116</b>	<b>22</b>

*Fuente:* Elaboración propia, según muestra de galerías obtenidas del catálogo de Arco 91. IFEMA.

En el cuadro 5.23 se observa el comportamiento de cada una de las Comunidades Autónomas seleccionadas del Estado español. Así, la Comunidad con una mayor presencia de mujeres en cuanto a exposiciones en galerías de arte sería la Comunidad Autónoma Andaluza, con un 38,4 %, seguida de la Comunidad Autónoma Valenciana. En el extremo opuesto encontramos a la Comunidad Autónoma de Madrid, con tan sólo un 12,5 %. Estos datos vendrían a confirmar la opinión del crítico Xabier Sáenz de Gorbea sobre los intereses que se producen en las grandes muestras artísticas tipo Arco. Como se recordará, paradójicamente, las CC.AA. de Andalucía y Valencia no tenían representación de mujeres en Arco, y, sin embargo, son las que muestran un mayor porcentaje en las exposiciones estables en galerías.

Esta situación nos lleva a pensar que si bien estos datos son coyunturales, también son sintomáticos de que la presencia de las mujeres artistas en los circuitos del arte es aún muy discreta.

**CUADRO 5.24.** Porcentaje de exposiciones de mujeres en galerías, en el ámbito internacional

	MUJERES	
	Abs.	%
EE.UU.	65	15,3
Alemania	20	10
Italia	19	5,2
Francia	31	12,9
Gran Bretaña	60	13,3
<b>TOTAL</b>	<b>195</b>	<b>13</b>

*Fuente:* Elaboración propia, según muestra de galerías obtenidas de catálogos de Arco 91. IFEMA.

El cuadro 5.24 presenta la información referida a las exposiciones en el ámbito internacional, en los países elegidos. Así, el país donde las mujeres tienen una mayor presencia estable es EE.UU., con un 15,5 %; seguido de Gran Bretaña, con un 13,3 %, y el que menos, Italia, con un 5,2 %.

Como elemento ilustrativo, unido a los comentarios anteriores, cabe afirmar que de nuestra consulta en cinco de los principales museos de la Comunidad Autónoma de Euskadi, sólo en uno de ellos había una mujer en su dirección.

En nuestras entrevistas en profundidad se suscitaron una serie de temas de opinión que reproducimos por su interés en el esclarecimiento de aspectos, tales como el reconocimiento social de las mujeres artistas, el papel de las instituciones como difusoras de las obras de arte, o la existencia de un arte propiamente vasco.

La galerista entrevistada, Petra Pérez, opinaba así ante la pregunta sobre la existencia de un arte vasco:

“Existe un arte vasco porque hay un arte que se hace en Euskadi, no porque crea que es excesivamente diferente del resto. Ha habido una época en que era mucho más clásico lo del arte vasco, escuela de Madrid, etc. Sí que han existido movimientos determinados, pero no muy profundos.

Hoy en día creo que tienen muchas influencias unos de los otros, el arte es mucho más internacional. La comunicación se mueve muchísimo, los artistas se mueven muchísimo, ya no es tan específico, pero sí podemos decir que hay un arte que se hace en Euskadi”.

La pintora entrevistada, Juana Cima, respondió también al mismo tema, afirmando que es un acento en el arte.

“Esta es la eterna discusión, puede haber artistas vascos que tengan un acento en arte. Es como un acento, porque yo no determino así un arte vasco, creo que las naciones, los países, el planeta, se está edificando de una manera que llegará un punto en que no haya diferencias, porque además hay muchas conexiones, llegando el arte de todos los lugares, a través de influencias. Puede haber diferentes artes vascos, el arte vasco que se hace aquí (el arte vasco que tú lo has realizado aquí), pero igual lo ha hecho un filipino o una cubana. La verdad es que es tan amplio como artistas puede haber”.

Respecto al tema del reconocimiento social de las mujeres artistas de la C.A.E., la galerista Petra Pérez lo ratificaba afirmativamente.

“Pienso que sí, aunque es algo que todo el mundo me niega. Estoy muy convencida de que sí”.

La pintora Juana Cima aporta otro punto de vista:

“Se reconoce mucho menos las cosas hechas por mujeres que las hechas por hombres. Parece como si lo que hace una mujer estuviera realizado en ‘papel mache’, y lo de un tío con hierro... y el hierro, claro, es más importante, tiene más valor. Sí, a las cosas que hacen los hombres, se les da más valor”.

Siguiendo con el tema del reconocimiento social, tratamos la cuestión de la crítica con nuestras entrevistadas.

Juana Cima contestaba que no se utiliza el mismo vocabulario cuando se hace la crítica de obras de hombres y de mujeres. Achacando esta diferencia a que la mayoría de los críticos son hombres.

“No, no se ha superado del todo. Además, la mayoría de los críticos son hombres”.



También hizo referencia a que la adjetivación es diferente, según se trate de obras de hombres o de mujeres.

El crítico Xabier Sáenz de Gorbea hacía un llamamiento para que el arte vasco, el que se hace en el País Vasco, tuviera un mejor trato por parte de las instituciones.

“El problema es tan grande que nos llevaría a dar una conferencia: las Bellas Artes están en el organigrama del Gobierno Vasco, en el apartado de Patrimonio y no en el de Difusión Cultural, como las otras artes. ¿Por qué esta separación, que no tiene explicación? Si el departamento lo dirige un abogado, es natural que ocurra esto. Es necesario organizar las instituciones de modo óptimo para crear un aparato, unas acciones que favorezcan no sólo a los artistas, sino también al público. La vivencia social del arte en el País Vasco está bajo mínimos. Ese es el aspecto que deben primar las instituciones, la vivencia social del arte. Para ello hay que desarrollar muchas opciones”.

Respecto al futuro en el arte y en lo que se refiere a la participación igualitaria de hombres y mujeres, señalaba que hay que buscar el mestizaje, que las separaciones son cosa de getho.

“Separar es cosa de getho, no es bueno. Hay que buscar el mestizaje de manera natural. Una manera de vivir en sociedad es tomar en consideración que existen hombres y mujeres”.

Para Juana Cima, al hablar sobre el futuro de las mujeres artistas, reparaba en algunos de los “peligros” que podría traer consigo una equiparación sin más de las mujeres con los hombres. Para ella, no se trataría de igualarse con los hombres, sino de que evolucionara hacia un cambio positivo la situación actual que rodea el mundo del arte:

“El mercado del arte, tal como está montado, perjudica al arte en general, no sólo a las mujeres. Perjudican a todas aquellas personas que trabajamos en el arte y carecemos de voluntad de trepar, porque es un camino que no nos interesa”.

Y añadiría:

“Yo no voy a hacerle a nadie el juego por triunfar, por lo que se considera triunfar. Para mí, triunfar es ser feliz, y ser feliz no tiene nada que ver con el dinero. Lo que sucede es que, claro, lo que pasa ahora, te fastidia. Porque si no entras en el juego, no se te reconoce de igual manera el trabajo. Ves injusticia y que, desde luego, en el arte, como en la política y otros sectores, el que está arriba no es, desde luego, el mejor”.

#### **PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES DE LA C.A.E. EN LA ARTESANÍA**

## **5.4.2**

Las fuentes consultadas para la obtención de los datos que a continuación se presentan han sido las siguientes: Registro de Artesanos de la Diputación Foral de Álava, de Bizkaia y de Gipuzkoa, Aula de Cultura de Getxo y Euskal Estatistika Erakundea (Eustat). También se realizó una encuestación por correo a las diferentes asociaciones de mujeres de la C.A.E., con el fin

de obtener información sobre las actividades artesanales que realiza la población femenina de la Comunidad.

## LA ARTESANÍA EN LA C.A.E.

En el cuadro 5.25 se encuentra recogida la información obtenida del estudio del Eustat, llamado, "Encuesta de población en relación con la actividad, de 1986". Al no disponer aún de los datos de la explotación del censo de 1990, no es posible conocer la situación más actual.

**CUADRO 5.25. La Artesanía por sexos en la C.A.E.**

	ABS.	%
Mujeres	411	41
Hombres	590	59
<b>TOTAL</b>	<b>1.001</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Padrón de habitantes. 1986. EUSTAT.

Vemos, según el cuadro, que en la actividad artesanal en 1986, la presencia de la mujer es importante, a pesar de que predominan los hombres.

En el cuadro 5.26 se muestra los datos anteriores desglosados por territorios históricos. El territorio más masculinizado artesanalmente hablando es Bizkaia, con un 84 % de hombres, frente al 16 % de mujeres, seguido por Gipuzkoa, con un 73 %, frente a un 27 % de mujeres. Álava es el único territorio donde el número de mujeres es superior al de hombres, 51 %, frente al 49 %, separándose radicalmente de la posición predominante en Bizkaia y Gipuzkoa.

**CUADRO 5.26. La Artesanía en la C.A.E. por territorios históricos y sexos**

	ÁLAVA %	BIZKAIA %	GIPUZKOA %
Mujeres	51	16	27
Hombres	49	84	73
<b>TOTAL</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Padrón de habitantes. 1986. EUSTAT.

## LAS MUJERES EN LA ARTESANÍA. REGISTRO ARTESANAL

En el cuadro 5.27 se encuentra la información obtenida en los Registros de Artesanos de las Diputaciones Forales.



**CUADRO 5.27.** Porcentaje de mujeres y hombres en los Registro de Artesanos de Álava, Bizkaia y Gipuzkoa. 1992.

	ÁLAVA		BIZKAIA (*)		GIPUZKOA	
	Abs.	%	Abs.	%	Abs.	%
Mujeres	121	53	26	32	79	24
Hombres	107	47	56	68	250	76
<b>TOTAL</b>	<b>228</b>	<b>100</b>	<b>82</b>	<b>100</b>	<b>329</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Registro de Artesanos de las Diputaciones Forales de la CAE. 1992

(\*) Existen otras Sdes. coop./empresas, con un total de 5 componentes, de los que se desconocen si son hombres o mujeres.

El análisis del cuadro permite constatar el predominio de los hombres en la actividad artesanal profesional.

Aunque disponemos de otros datos parciales sobre la artesanía profesional, no los incluimos para así dar homogeneidad al informe. No obstante, todos los datos se mueven en porcentajes prácticamente iguales a los que se están analizando.

A través del cuadro siguiente, 5.28, vamos a intentar ver si las conclusiones parciales se siguen verificando; en este caso a través de la participación de las mujeres en la Feria de Artesanía de Getxo, 1992.

Según la información recogida, un 62,3 % de hombres participó en dicha feria, frente al 37,7 % de mujeres.

**CUADRO 5.28.** Porcentaje de participación por sexos en la Feria de Artesanía de Getxo. 1992

	ABS.	%
Mujeres	32	37,6
Hombres	53	62,3
<b>TOTAL</b>	<b>85</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Feria de Artesanía de Getxo. 1992. Aula de Cultura de Getxo. Encuestación Directa.

(\*) Existen otras Sdes. Coop./empresas, con un total de 17 componentes, de los que se desconoce si son mujeres u hombres.

Para completar y contrastar la información cuantitativa contamos con la opinión de una artesana vasca entrevistada por el equipo de trabajo, Pilar Álvarez de Benito, quien afirma que, a su juicio, la participación en Artesanía de hombres y mujeres está equiparada.

“Considero que la participación en Artesanía es igual entre hombres y mujeres”.

### **LAS ESPECIALIDADES DE LA ARTESANÍA Y LAS MUJERES DE LA C.A.E.**

Para elaborar este subapartado se manejan datos obtenidos a través de encuestación telefónica directa a asociaciones artesanales y también del Registro de Artesanos de las Diputaciones Forales de Álava, Bizkaia y Gipuzkoa, en 1991.

**CUADRO 5.29.** Porcentaje de mujeres y hombres por especialidades artesanales. Álava

	<b>TOTAL</b>	<b>% MUJERES</b>	<b>% HOMBRES</b>
Alfarería	8	50	50
Bisutería	6	83,3	16,7
Cerámica	66	63,6	36,4
Cuero	31	54,8	45,2
Fibras vegetales	2	0	100
Instrumentos musicales	4	50	50
Juguetes	9	44,4	55,6
Madera	33	12,1	87,9
Metal	6	50	50
Papel	15	53,3	46,7
Textil	24	83,3	16,7
Varios	19	52,6	47,4
Vidrio	5	40	60

*Fuente:* Elaboración propia, a partir de datos de la Diputación Foral de Álava. 1992

Los datos del cuadro 5.29 relativos a Álava son sobre trece especialidades artesanales: alfarería, bisutería, cerámica, cuero, fibras vegetales, instrumentos musicales, juguetes, madera, metal, papel, textil, varios y vidrio. Los datos que aparecen en el cuadro 5.30, referidos a Bizkaia, son sobre ocho especialidades artesanales distintas: cerámica, madera, juguetes y marionetas, cuero, materiales varios (joyería), textil, piedra y papelería. El cuadro 5.31, referido a Gipuzkoa, son, en este caso, sobre once especialidades artesanales: madera, fibras vegetales, cerámica, piedras, metal, cuero, textil, materiales varios (joyería), vidrio, instrumentos musicales y varios.



**CUADRO 5.30. Porcentaje de mujeres y hombres por especialidades artesanales. Bizkaia**

	TOTAL	% MUJERES	% HOMBRES
Cerámica	20	35	6,5
Madera	16	6,2	93,8
Juguetes y marionetas	2	50	50
Cuero	5	40	60
Materiales varios (joyería)	8	12,5	87,5
Textil	5	100	0
Piedra	1	0	100
Papelería	1	0	100

*Fuente:* Elaboración propia, a partir de datos facilitados por la Diputación Foral de Bizkaia. 1991

**CUADRO 5.31. Porcentaje de mujeres y hombres por especialidades artesanales. Gipuzkoa**

	TOTAL	% MUJERES	% HOMBRES
Madera	96	7	93
Fibras vegetales	25	24	6
Cerámica	33	42,4	14
Piedra	18	—	100
Metal	34	20,5	7
Cuero	25	24	6
Textil	39	89,7	35
Materiales varios (joyería)	9	22,2	2
Instrumentos musicales	4	25	75
Vidrio	11	9	1
Varios	35	22,8	11

*Fuente:* Elaboración propia, a partir de datos facilitados por la Diputación Foral de Gipuzkoa. 1992. Registro de Artesanos.

A la vista de los datos presentes en los cuadros se podría establecer una división entre actividades artesanales feminizadas y actividades artesanales masculinizadas.

Confrontando los cuadros, puede comprobarse cómo en aquellas actividades coincidentes los porcentajes son bastante semejantes, dándose, en principio, una similitud en cuanto a la actividad en sí.

Se puede afirmar que el textil, la cerámica, el cuero y los juguetes-marionetas son labores en las que las mujeres tradicionalmente han tenido una presencia destacada y así se refleja en los cuadros de actividades por especialidades.

Por el contrario, también hay que hacer constar que las actividades tradicionales del género masculino siguen manteniendo hoy en día una presencia mayoritaria de hombres. Así, en piedra, madera, vidrio e instrumentos musicales.

Respecto a este tema de las especialidades artesanales, nuestra entrevistada, Pilar Álvarez de Benito, ratificaba que tradicionalmente ha existido esta división de trabajos artesanales, los realizados por hombres y por mujeres.

“Tradicionalmente sí existieron trabajos que realizaban los hombres y otros realizados por las mujeres”.

Sin embargo, se muestra disconforme con que hoy en día se afirme que esa división por especialidades siga existiendo, contrariamente a lo que parecen sostener los datos.

### LA ACTITUD DE LA POBLACIÓN DE LA C.A.E. ANTE LA ARTESANÍA

La información de este subapartado se ha conseguido a través de estudios del Eustat y a una encuestación por correo realizada a diferentes grupos y asociaciones de mujeres que trabajan en la C.A.E.

El cuadro 5.32 recoge los datos resultantes de la encuestación a la que antes hacíamos referencia, que son de 118 asociaciones y grupos de mujeres. Estos datos posteriormente se extrapolaron al total de la población femenina de la C.A.E., incluyendo en esta información actividades como cestería, barro, macramé, etc.

**CUADRO 5.32. Mujeres con actividades de Artesanía en la C.A.E. (%)**

TOTAL	%
4.947 mujeres (*)	2

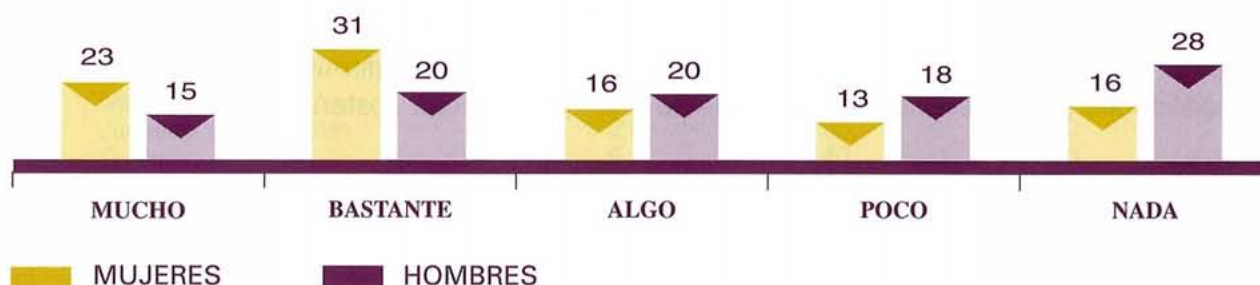
(\*) Datos obtenidos de 118 asociaciones de la C.A.E. por encuestación directa, 1991.

Los datos presentan que tan sólo un 2 por mil de la población de la C.A.E. realiza actividades de Artesanía. Esta información es única y exclusivamente referida a las mujeres, ya que carecemos del mismo dato aplicado a los hombres.

También se han recogido otros datos que se refieren a la actitud de la población en la C.A.E. ante la Artesanía, obtenidos a través de una Encuesta de Opinión a la Población del País Vasco, Gobierno Vasco, en la cual la pregunta de respuestas múltiples tenía un baremo de contestación que oscilaba entre el mucho y el nada. El gráfico 3 nos muestra qué resultados se obtuvieron.



**GRÁFICO 3.** Afición por actividades artesanas (%), según sexo



*Fuente:* Encuesta Opinión a la Población del País Vasco, 1989. Gobierno Vasco

A la vista de este gráfico, podemos afirmar que en lo que se refiere a la actitud ante la Artesanía, las mujeres son más receptivas que los hombres en su interés por ella, con un 23 %, frente al 15 % en la respuesta mucho, y un 31 %, frente a un 20 % en bastante.

Durante la entrevista en profundidad con Pilar Álvarez de Benito se suscitaron otros temas que, por su interés y como complemento, adjuntamos.

Si bien opina que existe una Artesanía específica con raíces vascas, considera que la artesanía puede tener un ámbito estatal.

“Ha existido una Artesanía propiamente vasca, con algunos resquicios de Artesanía popular, aunque en general la Artesanía puede tener un ámbito estatal”.

De cara a la incorporación de las mujeres a diferentes tareas, entre ellas la Artesanía, entiende que son fundamentales los cambios que se están produciendo en algunos aspectos:

“Hay aspectos que encuentro muy interesantes, como la planificación familiar, la ayuda a las mujeres, la igualdad en la educación”.

Por último, acerca de la proyección social de la Artesanía en la C.A.E., opina lo siguiente:

“En general, la Artesanía no goza de reconocimiento social alguno, esté realizada por hombres o por mujeres”.

# 6

## **LAS MUJERES Y LA LITERATURA**



El campo de la creación literaria es un espacio de expresión en el que las mujeres siempre han participado activamente; si bien, por razones evidentes y reiteradas, a las mujeres no les ha sido reconocida su capacidad creativa con el mismo entusiasmo y facilidad que a sus coetáneos masculinos. A lo largo de toda la historia de la literatura universal, la presencia de las mujeres en la misma será mucho más numerosa como personaje de ficción —inventado por y a gusto de los hombres— que como creadora de su propia obra.

Pese a las inmensas dificultades con las que las mujeres se han tenido que enfrentar históricamente, no ya para que sus logros literarios fueran reconocidos en el ámbito de lo público, sino incluso para que se aceptara socialmente el derecho de las mujeres a expresar literariamente sus pensamientos, sin que por tener esta inclinación fueran tachadas de excéntricas o locas, ellas no cesaron de dejar testimonio escrito de sus inquietudes y vivencias personales, aunque a veces tuvieran que ocultar su identidad con pseudónimos masculinos.

Unas palabras de Rosalía de Castro, escritas hace más de un siglo en su inolvidable y poco conocida obra “Carta a Eduarda”, pueden servir para ilustrar la situación en la que se han venido moviendo las escritoras:

“Amiga mía, tú no sabes lo que es ser escritora. Serlo como Jorge Sand vale algo; pero de otro modo, ¡qué continuo tormento! Por la calle te señalan constantemente, y no para bien, y en todas partes murmuran de ti. Si vas a la tertulia y hablas de lo que sabes, si te expresas siquiera en un lenguaje algo correcto, te llaman bachillera, dicen que te escuchas a ti misma, que lo quieres saber todo. Si guardas una prudente reserva, ¡qué fatua!, ¡qué orgullosa!... Si te haces modesta, y por no entrar en vanas disputas dejas pasar inadvertidas las cuestiones que te provocan, ¿en dónde está tu talento?... Si vives apartada del trato de la gente es que te haces la interesante, estás loca... Una poetisa o escritora no puede vivir humanamente en paz sobre la Tierra”.

A pesar de que en los tiempos actuales las mujeres escritoras gozarían aparentemente de una igualdad de oportunidades con los hombres, son numerosas las voces femeninas y también algunas masculinas, que no dudan en señalar que el poder real en la literatura, configurado por el sector editorial y la crítica, sigue estando básicamente en manos de los hombres.

## **LAS MUJERES ESCRITORAS A TRAVÉS DE LOS SIGLOS: UNA CUESTIÓN DE GÉNEROS, NO PRECISAMENTE LITERARIOS...**

# 6.1

Aunque a primera vista pudiera parecer que toda aquella mujer que hubiera sentido en los siglos pasados la necesidad, el impulso o la llamada de la escritura, en principio, no habría encontrado mayores trabas que la de robar un poco de tiempo al que se vería obligada a dedicar a las otras actividades asignadas a su género (cuidado de la familia, tareas domésticas, educación de las criaturas...), lo cierto es que la realidad ha sido bien distinta.



Si bien, efectivamente, el terreno de la escritura puede resultar relativamente más fácil de combinar con las actividades domésticas que otra actividad artística, por ejemplo, la escultura, ya que para escribir se necesita de menos espacio y menos útiles, y, además, resulta barata (qué hay más barato que una pluma y un papel), y, aunque, desde luego, no sean éstas las condiciones más idóneas y deseadas para que una mujer pueda dedicarse con concentración a su labor creadora (también en nuestros días son muchas las escritoras que trabajan en estas condiciones), el hecho es que a las mujeres, hasta prácticamente el siglo XIX, no se les reconoció su capacidad para la creación de obras literarias.

## **LAS MUJERES ESCRITORAS HASTA EL SIGLO XVIII**

### **6.1.1**

El primer nombre femenino que aparece en la historia de la literatura universal es el de Safo, quien, en la isla de Lesbos, fundó una escuela de poesía a la que asistían las jóvenes de la isla, seiscientos años antes del nacimiento de Cristo. Se dice de ella que conoció un enorme éxito en la antigüedad y que inspiró algunos de los más bellos versos de Teócrito y Cátulo, siendo evocada por Racine en su Fedra. Creó ritmos y metros nuevos, conocidos como la estrofa sáfica, y escribió su obra en una lengua original raramente inspirada en sus predecesores. Sin embargo, como bien ha señalado Virginia Woolf, extrañas lagunas de silencio parecen separar un período de actividad de otro, en cuanto a la labor de las escritoras se refiere.

Hacia el año 1000 se cita a cierta dama de la corte, la señora Murasaki, que escribe una larga y hermosa novela en el Japón. Pero en Inglaterra, mientras los dramaturgos y los poetas, en el siglo XIV, desarrollaban una gran actividad, las mujeres estaban calladas. La literatura de los tiempos de Isabel I es exclusivamente masculina y no será hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando se vuelven a encontrar en Inglaterra mujeres que escriben con extraordinaria frecuencia y gran éxito.

Las leyes y las costumbres fueron, a juicio de Virginia Woolf, en gran parte responsables de ese alternar el silencio con el habla. Así, por ejemplo, se hace referencia, en el caso del desarrollo de la poesía lírica en Lesbos, a que las costumbres de los eolios permitían una mayor libertad social y doméstica de lo que era habitual en Grecia. Las mujeres eólicas no vivían confinadas en el ginaceo, cual las jónicas, ni tampoco sometidas a rigurosa disciplina como las espartanas. Trataban libremente a la sociedad masculina, gozaban de gran preparación y estaban acostumbradas a expresar sus sentimientos con una libertad, según se señala, jamás conocida en el curso de la historia, ni siquiera en los presentes tiempos.

A esta situación descrita, Virginia Woolf, antepondría que:

“Cuando una mujer se exponía, cual ocurría en el siglo XV, a que la apalearan si se negaba a contraer matrimonio con el hombre elegido por sus padres, la atmósfera espiritual en que vivía era poco propicia para crear obras de arte. Cuando la mujer estaba casada, sin haber consentido, con un hombre que se había convertido en su amo y señor, al menos en cuanto a leyes y costumbres mandan, cual ocurría en tiempos de los Estuardo, lo más probable es que poco tiempo tuviera para escribir, y menos estímulos aún”.



La argumentación de carácter más general que esta escritora ha esgrimido señalaba que las mujeres se han visto limitadas, en el campo de la literatura, e incluso privadas de su acceso a él, por unas circunstancias en cuyos méritos se les denegaba la debida formación y la posibilidad de publicar, y, además, lo cual sea de mayor importancia todavía, se les había despojado del derecho a ganarse la vida mediante sus escritos. “Todos los factores —afirma Virginia Woolf— crearon una situación en la que, virtualmente, se prohibía a las mujeres escribir literatura”, de ahí que llegase a manifestar: “Para explicar la total carencia, no sólo de buenas escritoras, sino también de malas escritoras, no encuentro razón alguna como no sea que se impuso limitaciones externas a su capacidad”.

Al considerar el efecto de la situación social de la mujer en la literatura femenina, Virginia Woolf destaca las importantes diferencias existentes, en lo tocante a oportunidades ofrecidas a la mujer, según su clase social y según los diferentes períodos históricos. Hasta finales del siglo XVII, sólo a las mujeres pertenecientes a la aristocracia, como la duquesa de Newcastle o lady Winchilsea, se les permitía, subrepticamente, “jugar” a escribir, aunque no por ello se libraron de las burlas y las críticas que condenaban y despreciaban su vocación y valía. Esta condena social, por lógica, difícilmente podía favorecer que las mujeres, por mucho que lo desearan, se dedicasen a la escritura, ya que de antemano conocían el rechazo que tendrían que padecer a lo largo de su vida.

Esta última mujer, noble tanto de cuna como por su matrimonio, nacida en el año 1661 y que no tuvo hijos/as, escribió poesía, pero nada ha recogido la historia de la literatura sobre ella. Se sabe que fue objeto de burlas y sátiras y la tildaron de “una marisabidilla con la manía de garabatear”. Al referirse a la posición de las mujeres, llegó a decir:

“¡Qué bajo hemos caído!, caído por reglas injustas, necias por Educación más que por Naturaleza; privadas de todos los progresos de la mente; se espera que carezcamos de interés, a ello se nos destina; y si una sobresale de las demás, con fantasía más cálida y por la ambición empujada, tan fuerte sigue siendo la facción de la oposición que las esperanzas de éxito nunca superan los temores”.

Lady Winchilsea, que ve a la especie humana dividida en dos bandos, donde los hombres son la facción de la oposición, odia a los hombres y los teme, como manifiesta Virginia Woolf, porque tienen el poder de impedirle hacer lo que quiere, que es escribir. Así, se lamenta:

“Ay, a la mujer que prueba la pluma se le considera una criatura tan presuntuosa que ninguna virtud puede redimir su falta. Nos equivocamos de sexo, nos dicen, de modo de ser; la urbanidad, la moda, la danza, el bien vestir, los juegos son las realizaciones que nos deben gustar; escribir, leer, pensar o estudiar nublarían nuestra belleza, nos harían perder el tiempo e interrumpir las conquistas de nuestro apogeo, mientras que la aburrida administración de una casa, con criados algunos, la consideran nuestro máximo arte y uso”.

Otras dos damas de la nobleza, la duquesa de Lamb y Margaret of Newcastle, también fueron poetisas y, al igual que lady Winchilsea, aunque estuvieron casadas, tampoco tuvieron hijos/as. El rechazo y la prohibición que existía hacia las mujeres escritoras llevó a hacer decir lo siguiente a la duquesa:

“Las mujeres viven como murciélagos o buhos, trabajan como bestias y mueren como gusanos”.



También ella fue objeto de burlas y desprecio y se le trató de ridícula. Una contemporánea suya, Dorothy Osborne, que malogró su genio literario al haber hecho suya la creencia de que las mujeres no deben adentrarse en el terreno literario, por lo que no pasó de escribir cartas —único género literario, como veremos más adelante, permitido a la mujer—, daba su opinión, en una carta escrita a Temple, acerca de un nuevo libro de la duquesa:

“No cabe duda de que la pobre mujer está un poco trastornada; si no, no caería en la ridiculez de aventurarse a escribir libros, y en verso además. Aunque me pasara semanas sin dormir, no llegaría yo a hacer tal cosa”.

Para Virginia Woolf, el hecho de que una mujer con mucho talento para la pluma hubiera llegado a convencerse de que escribir un libro era una ridiculez y hasta una señal de perturbación mental, permitiría medir la oposición que flotaba en el aire a la idea de que una mujer escribiera.

Teniendo en cuenta la situación que ha sido descrita en las líneas anteriores, en la que a los factores educacionales y económicos de los que se encontraban desprovistas la mayoría de las mujeres, hay que añadir el desprecio y la condena de aquellas otras que, por su condición social, osaban trasgredir la idea y las funciones consideradas como propias del género femenino (léase incapacidad intelectual, aptitud para el trabajo doméstico), Virginia Woolf llegó a afirmar que “cualquier mujer nacida en el siglo XVI con gran talento se hubiera vuelto loca, se hubiera suicidado o hubiera acabado sus días en alguna casa solitaria en las afueras del pueblo, medio bruja, medio hechicera, objeto de temor y burlas”.

Así todo, la escritora ha indicado unas pistas, no exentas de ácida ironía, a la hora de tratar de buscar y encontrar a nuestras antecesoras:

“Sin embargo, cuando leemos algo sobre una bruja zambullida en agua, una mujer poseída de los demonios, una sabia mujer que vendía hierbas o incluso un hombre muy notable que tenía una madre, nos hallamos, creo, sobre la pista de una novelista malograda, una poetisa reprimida, alguna Jane Austen muda y desconocida, alguna Emily Brönte que se machacó los sesos en los páramos o anduvo haciendo muecas por las carreteras, enloquecida por la tortura que su don le hacía vivir”.

Así, más adelante añade:

“Me aventuraría a decir que Anon, que escribió tantos poemas sin firmarlos, era a menudo una mujer. Según sugiere, creo, Edward Fitzgerald, fue una mujer quien compuso las baladas y las canciones folklóricas, canturreándoselas a los niños, entreteniéndose mientras hilaba o durante las largas noches de invierno”.

La escritora Carmen Martín Gaité, en un ensayo publicado acerca de la literatura femenina en el Estado español, ha resaltado sobre todo dos apreciaciones que serían comunes a la gran mayoría de las primeras escritoras, cuyos nombres se encuentran recogidos en “Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas”, de Manuel Serrano Sanz, y que abarca de 1404 a 1833.

La primera de ellas constataría que, casi sin excepción, todas estas mujeres fueron autodidactas, y la satisfacción de leer tuvieron que procurársela a hurtadillas, como un lujo casi pecaminoso, lo que le lleva a afirmar a Martín Gaité que “hasta bien entrado el siglo XIX, las escritoras españolas lo fueron a pulso y casi por milagro”.



Esta situación no le causa extrañeza a la citada escritora, pues, como muy bien ha recordado, hasta llegar al padre Feijoo, a quien califica como “primer paladín bienintencionado en defensa del sexo femenino”, son incontables los tratados y sermonarios donde se tenía por peligroso y nocivo cualquier tipo de instrucción que las mujeres no recibieran a través de los libros de devoción o de las enseñanzas de carácter doméstico recibidas por vía materna. De ahí se derivaría, a juicio de Martín Gaité, el hecho frecuente de que estas mujeres se sintieran como intrusas en el oficio y de que, en más de una ocasión, su estilo denotase cierta indecisión o cortedad, como una necesidad de autojustificación por haber metido la hoz en mies ajena.

La segunda particularidad que saltaría a la vista es que la trayectoria de su vida personal suele ser irrelevante y anodina, cuando no totalmente desconocida. Dejando aparte el caso de Teresa de Jesús, pocos datos dignos de mención se encuentran en la biografía de estas mujeres, que muchas veces ha de ser reconstruida imaginariamente, a través de las opiniones o descripciones que dejaron plasmadas en su obra.

Martín Gaité ejemplifica este hecho señalando que de doña María de Zayas y Sotomayor, prosista insigne del siglo XVII y precursora en cierto sentido de la novela psicológica, no se sabe absolutamente nada, a pesar de que sus “Novelas amorosas y ejemplares” alcanzaron tantas ediciones como la obra de un Quevedo y un Cervantes y una fama que granjeó al libro el título de “Decamerón español”. Tampoco se sabe nada de la insigne feminista dieciochesca doña Josefa Amar Borbón, a excepción de que era aragonesa y que estuvo casada.

En la literatura escrita por estas precursoras se encuentran a veces protestas más o menos veladas contra las dificultades que los hombres ponían a su instrucción, dejando escrito el siguiente texto, por ejemplo, la ya citada María de Zayas y Sotomayor:

“Por tenernos sujetas desde que nacimos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con temores de honra y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruelas y por libros almohadillas”.

Y en otro lugar de sus “Novelas amorosas y ejemplares” se quejaba en los siguientes términos:

“La verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de aplicación, porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos como los hombres”.

Tanto Virginia Woolf como Carmen Martín Gaité y también la escritora alemana Silvia Bovenschen, muestran acuerdo al afirmar que la forma epistolar debió ser para las mujeres la primera y más idónea, y sobre todo, la única permitida para la manifestación de sus capacidades literarias.

Virginia Woolf, por ejemplo, recuerda cómo las mujeres sensatas y modestas de estos tiempos no podían escribir libros, pero las cartas no contaban. La razón de esta permisividad o de no darle importancia a esta forma literaria estribaría, para esta escritora, en que “una mujer podía escribir cartas sentada a la cabecera de su padre enfermo. Podía escribirlas junto al fuego, mientras los hombres charlaban, sin estorbarles”.

Carmen Martín Gaité ha buscado además otra explicación para esta afición y gusto de las mujeres por la forma epistolar y las ha vinculado con el amor. Esta escritora ha señalado que, el amor, ya sea divino o humano, puede considerarse como uno de los primeros acicates de



la escritura femenina. "O bien para ensalzar las ansias de libertad que hace concebir o para reflexionar sobre sus contradicciones y laberintos, la mujer prisionera del amor, sólo cuando lo convierte en palabra, empieza a salir de su cárcel". En este sentido, la forma epistolar resultaría muy idónea, ya que "con quien más gusta hablar de las tribulaciones del alma es con el causante de esas tribulaciones, a quien se supone interesado en recibir una respuesta más florida que la del rechazo o un conciso 'amén'. Pero si desaparece o no ha existido nunca ese 'tú' ideal receptor del mensaje, la necesidad de interlocución, de confidencia, lleva a inventarlo".

Silvia Bovenschen ha opinado, por su parte, que las mujeres lograron entrar en el reino de la literatura a través de las cartas (denominada posteriormente novela epistolar), ya que en el siglo XVIII era una época en que las cartas y las novelas estaban adquiriendo dignidad, y la disolución de las rígidas normas formales permitían una mayor flexibilidad. Esta autora considera que escribiendo cartas privadas se podía conseguir experiencia y que, dado que las cartas y diarios no tienen ningún nicho literario claramente definido, se consideraba correcto que lo practicasen las mujeres.

Tras indicar que sólo los románticos consideraban la conversación —otro de los dominios femeninos en la literatura— como una actividad estética, cita y califica las cartas de Carolina Schlegel como verdaderas obras maestras de una forma estética mixta: "Se alternan las descripciones de desfile de modas con los discursos filosóficos, el chismorreos con las citas literarias, las alusiones con la crítica. Los hombres se asombraron de ese tenor nuevo, ese tono novedoso, la irrelevancia y las descripciones más sensuales que sólo podían encontrarse en las cartas de las mujeres, y a veces llegaron incluso a mostrar abiertamente su admiración". Bovenschen comenta a continuación que no pasaría mucho tiempo hasta que ese género fuera incluido en el canon literario.

A la hora de abordar la trayectoria de las mujeres vascas escritoras, uno de los primeros problemas con que nos encontramos es que, como muy bien ha sido señalado por las escritoras Carmen Larrañaga e Itxaro Borda, la tradición escrita es un fenómeno relativamente tardío en el País Vasco, ya que hasta el siglo XVI no se conoce ninguna obra escrita en euskara y, aun después de este siglo, esta forma de literatura es un fenómeno aislado, casi hasta nuestros días, asociado generalmente a los sectores acomodados y al clero. Este hecho justificaría por sí mismo la importancia que se le ha concedido a la tradición oral dentro del contexto de la cultura euskaldun.

Hay quien se ha preocupado de conocer los orígenes del bertsolarismo y en este afán han afirmado que es un fenómeno cultural que se ha dado desde siempre en Euskalherria. Pero pese a todos los esfuerzos por conocer los orígenes de este curioso arte de improvisación oral, lo cierto, según indica Carmen Larrañaga, es que los primeros datos de fiabilidad que se disponen se refieren a los siglos XIV y XV. La escritora Itxaro Borda, tras señalar que los autores de antologías de la literatura de mujeres han hecho una especie de mitología con las bertsolaris del medioevo, ha indicado que estas mujeres eran una especie de plañideras que hacían versos sobre los muertos.

Esta escritora cita una serie de nombres de mujeres bertsolaris que nos parece oportuno reproducir en estas líneas. Así, cita a Milia Lastur, muy conocida, vizcaína, casada en Arrasate (Mondragón) con un noble que tenía un castillo. Esta mujer muere durante el parto y su hermana, delante del cuerpo de la muerta, cantaba una elegía. Otro nombre recogido es el de una cierta "Urrutia" de Zuberoa (Iparralde), a la que se le muere el marido y hace versos



funerarios en el año 1453. Dos siglos más tarde, en el año 1633, es conocido el caso de Gabriela Lohitegi, también en Zuberoa, quien se casa por la mañana y se encuentra viuda por la tarde. Esta mujer conservó durante siete años el cadáver de su marido en una cueva, limpiándole con jugo de limón cada viernes. Son famosos sus versos, bellos y tristes a la vez, titulados "Goizian goizik jeiki ninduzun" ("Me levanto muy temprano por la mañana").

Carmen Larrañaga, a su vez, se ha referido al hecho de que la historia registra también ciertos datos que relacionan el bertsolarismo con la mujer y ha ofrecido un resumen de algunas citas de historiadores pronunciándose sobre este tema. Así, señala que K. Mitxelena, en "Historia de la Literatura Vasca", reconoce que la "tradición (del bertsolarismo) es antigua y se remonta por lo menos a las damas improvisadoras en verso". Julio Caro Baroja señalaría en su obra "Los vascos" que los monumentos más antiguos del euskara (los de tipo literario) son, precisamente, fragmentos de poesía de los siglos XV y XVI, y añade: "Por aquellas épocas hubo mujeres de gran talento que, con motivo de bodas, entierros, etc., improvisaban, cantaban elegías y otras piezas adecuadas, existiendo verdaderas pugnas de conceptos entre ellas". Este mismo autor asegura en otra de sus obras que, "según lo que se descubre por los fragmentos que da Garibay, la mujer vasca medieval es la poetisa elegiada por excelencia; bien le llore al marido y amenace con vengarle, bien se rebele en su amor contra la bárbara ley del linaje, bien se lamente de la poca fe que conserva un viudo a la mujer muerta, hermana en tal caso de la poetisa".

Dentro de la tradición escrita en euskara se hace preciso citar el nombre de Bixenta A. Mogel, quien ofrece una reflexión de sí misma por el hecho de atreverse a escribir. La desazón y el miedo a ser rechazada que manifiesta y que la impulsan a escribir este prólogo, a modo de disculpa y justificación por la obra que ha escrito, relaciona su problemática con la que vivieron otras mujeres en otros lugares en épocas similares:

"Ya sé que nada más darse cuenta de que en la portada de este libro figura el nombre de una jovencita, no pocos, incluso gesticulando, se dirán para sí que esta pequeña corneja quiere apropiarse de pluma ajena; y dirán que quiero inmiscuirme en competencia de otros: que no corresponde a una muchachita romperse la cabeza escribiendo libros, pues ya tiene bastante con tejer y utilizar la aguja de coser correctamente. ¿Cómo podré hacerles creer a muchos que he sido yo quien ha traducido al euskara los cuentos que los eruditos castellanos han publicado? ¿Qué atrevimiento, además, presentar la introducción de este libro en latín? Para ello se necesita conocer los tres idiomas: euskara, castellano y latín. Qué cosa tan inconcebible en una muchacha".

Sobre este hecho, Carmen Larrañaga opinaba que no se hubiera podido encontrar muestra más expresiva que la que ofrece B. Mogel para conocer cuál es el lugar asignado socialmente a las mujeres, si bien destaca que supiera transgredir aquel destino osando entregar a la luz su obra. "Pero se obligó a sí misma (o acaso le obligaron las circunstancias) —indica Larrañaga— a presentar el hecho de su contribución a la literatura vasca como un despropósito y a ofrecer disculpas". Esta escritora ha destacado el silencio que se cernió posteriormente sobre Bixenta Mogel, ya que lo único que se sabe es que tras la publicación de "Ipui onac", compendio por ella traducido al euskara de las fábulas de Esopo, publicó apenas unos versos y la traducción de la "Carta Pastoral del Primado de las Españas". "¿Qué circunstancias propiciaron el que B. Mogel, tras ese temprano gesto de creación, se apartara definitivamente de las letras? ¿Serían las expectativas que orientaban el quehacer de la mujer en lo doméstico,



las que le empujaron a ese cambio?”, se interrogaba Carmen Larrañaga, y como toda respuesta a lo que fue de su vida y de su obra, comenta que lo único que se sabe es que se casó.

**LAS MUJERES ESCRITORAS  
DESDE EL SIGLO XVIII  
HASTA NUESTROS DÍAS**

## **6.1.2**

Para la escritora inglesa Virginia Woolf, la extrema actividad mental que se produjo entre las mujeres a finales del siglo XVIII se basaría en el sólido hecho de que las mujeres podían ganar dinero escribiendo. Aphra Behn sería la primera escritora que probaría y demostraría que era posible ganar dinero escribiendo y sería gracias a ella, según explica Virginia Woolf, que “así, poco a poco, el escribir dejó de ser señal de locura y perturbación mental y adquirió importancia práctica”.

Con la entrada de Aphra Behn en el mundo de la literatura se dio entrada, asimismo, a la mujer de la clase media en este campo, dejando de ser una actividad exclusiva de las mujeres aristócratas. Este acontecimiento ha sido tan valorado por Virginia Woolf que le ha llevado a decir: “Así, pues, a finales del siglo XVIII, se produjo un cambio que yo, si volviera a escribir la Historia, trataría más extensamente y consideraría más importante que las Cruzadas o las Guerras de las Rosas. La mujer de la clase media empezó a escribir”.

Esta escritora, que parte de la firme convicción de que “las obras maestras no son realizaciones individuales y solitarias; son el resultado de muchos años de pensamiento común, de modo que a través de la voz individual habla la experiencia de la masa”, ha considerado, refiriéndose a esta predecesora de la literatura inglesa, quien a su vez también bebió en las fuentes de las escritoras aristocráticas, que “todas las mujeres juntas deberían echar flores sobre la tumba de Aphra Behn, que se encuentra, escandalosa pero justamente, en Westminster Abbey, porque fue ella quien conquistó para ellas el derecho a decir lo que les parezca”.

La escritora alemana Sigrid Weigel, a la hora de valorar el aumento del número de mujeres que tomaron la pluma a finales del siglo XVIII, ha reparado a su vez en otros aspectos, esta vez de carácter formal. Así, Sigrid Weigel considera obvio este aumento de las mujeres escritoras en esta época, ya que es justo el momento en que la estética de los románticos creaba nuevas posibilidades de expresión poética: “La armonía entre la estructura de la realidad y la narrativa se rompió, y esto abrió puertas para que las mujeres pudieran penetrar en la esfera de la alta literatura”.

Por otro lado, Sigrid Weigel ha estimado que la literatura escrita por mujeres desde el siglo XVIII ofrece numerosos ejemplos de contradicciones, entre, por ejemplo, la esfera pública y la liberación, entre diversos géneros de escritura, entre programas de emancipación y fantasías ficticias, entre emancipación intelectual y amor romántico, entre conformidad exterior y fuga subversiva... “Ninguna de estas mujeres —ha afirmado— logró realizar la ‘libertad y la felicidad’: ni siquiera lograron exigir las”.

Según ha señalado, la conformidad y la sumisión parciales —como estrategia, como protección o, simple y poco problemáticamente, como una norma de comportamiento internaliza-



da— son generalmente el precio que pagaron por escapar a su rol. Para esta escritora, “la renuncia y la protesta, la independencia y la servidumbre, el valor y la desesperación, generalmente estaban tan próximos que tenemos que descodificar la estructura oculta de las posibilidades de expresión de las mujeres en una cultura patriarcal, antes de poder valorar su escritura”. Estas contradicciones podrían explicar, a su entender, por qué diferentes biografías de la misma mujer con frecuencia presentan imágenes tan distintas de ella.

Marta Pesarro dona, escritora catalana, se ha referido al ambiente literario que vivían las mujeres inglesas y francesas en el siglo XVIII, así como a las trampas en las que, a su entender, cayeron algunas de ellas. En esta época, en la que las mujeres empezaron a proclamar sus derechos, como patentizaron Olympe de Gouges y Mary Wollstonecraft, está muy extendida la idea entre las mujeres de que la literatura, aunque posean lápiz y papel, es cosa de hombres. Un grupo de damas inglesas distinguidas, al tener prohibida la entrada en los clubes literarios, creó su tertulia particular de “Lletraferides”, a la que invitaban en cada sesión a un hombre.

Pesarrodona ha relatado una anécdota en la que, en cierta ocasión, uno de los invitados, de modestos recursos, declinó la invitación por no tener un traje adecuado. La dama anfitriona le asegura que sólo importa su saber y el invitado se presenta con medias azules de estambre (bluestockings). Desde entonces, las damas sedientas de literatura quedaron bautizadas despectivamente como “bluestockings”, y dicha palabra servirá con el tiempo para calificar a cualquier mujer anglosajona con veleidades literarias. Así fue cómo se yuguló la participación de la mujer en el medio literario sajón.

En Francia, la historia se desarrolló de manera muy distinta, ya que las mujeres dominaron los “salons” desde un principio y “preciosas ridículas” o no, su presencia en el ambiente literario fue constante. Sin embargo, Pesarrodona ha dudado de la eficacia de la intervención activa de las mujeres en los salones literarios para la literatura femenina, ya que, según explica, para lo que sirvieron, sobre todo —a excepción de la Madame de Staël— fue para gloria de los escritores, quienes, en el caso de Proust, llegaron incluso a convertir tales salones en el eje de su obra literaria.

## **LAS MUJERES DEL SIGLO XIX ESCRIBEN NOVELAS**

Fue en el siglo XIX cuando la mujer escritora logró imponerse con gran presencia en el campo novelístico; si bien aparece tímidamente en el poético y sólo se registran ligeros escauceos femeninos en el campo ensayístico. El hecho de que la voz de las mujeres se impusiera de manera tan potente en este siglo trajo consigo, además, según ha señalado Marta Pesarrodona, la descolonización no sólo del utensilio básico para la escritora, el lenguaje, sino que asimismo se descoloniza también el medio. “En las novelas decimonónicas de pluma femenina —afirma Pesarrodona— aparecen seres humanos que son mujeres, mientras que las de pluma masculina es frecuente la aparición de una especie de subseres humanos que también son mujeres”.

Virginia Woolf, al observar el fenómeno literario que hemos señalado, en cuanto a la inclinación de las mujeres por el género novelístico, no deja de interrogarse sobre este hecho, sabedora de que el impulso inicial era hacia la poesía y que, tanto en Francia como en Inglaterra, las poetisas preceden a las novelistas. Considera que el extraordinario florecimiento de



la narrativa en Inglaterra, en los principios del siglo XIX, fue favorecido por innumerables y leves cambios en las leyes, las costumbres y el modo de vivir. Las mujeres del siglo XIX dispondrían de cierto tiempo libre, habían recibido cierta educación, y ya no constituía un hecho excepcional el que las mujeres de las clases media y alta eligieran a sus maridos.

Para esta escritora inglesa no deja de resultar significativo el hecho de que cuatro grandes novelistas como Jane Austen, Emily Brönte, Charlotte Brönte y Mary Ann Evans (George Eliot), totalmente diferentes entre sí, en carácter y talento, preparadas todas ellas para el ejercicio de la misma profesión, cuando escribieron, todas escribieran novelas. De ahí que Virginia Woolf estima que, a pesar de que le consta que la prohibición de escribir había quedado derogada, al parecer las mujeres que escribían novelas estaban sometidas a considerables presiones.

Por otro lado, esta escritora no ha pasado por alto otro hecho altamente significativo en la vida de las mujeres, y es que, de estas cuatro grandes novelistas, ninguna de ellas tuviera hijos/as (tampoco los tuvieron sus predecesores poetas y aristócratas), y dos de ellas no se casaran.

Cuando Virginia Woolf trata de hallar una respuesta acerca de esta elección masiva de las mujeres por la narrativa, no tarda demasiado en encontrarla: "La narrativa era, como sigue siéndolo, el género más fácil para una mujer. Y tampoco es difícil saber la razón. La novela puede ser abandonada y continuada más fácilmente que una obra teatral o un poema".

La escritora recuerda cómo la mujer de la clase media vivía en una sala de uso común, siempre rodeada de gente, lo que le habría habituado a aplicar su mente a la observación y el análisis de los caracteres. Estas condiciones de vida determinarían, casi por sí mismas, que la mujer estaba mejor preparada para escribir novela que poesía o teatro, puesto que requeriría menos concentración.

Esta misma escritora no deja de relatar las condiciones, nada propicias por cierto, en las que se desarrolló la vida literaria de las mujeres ya citadas. Recordemos que los primeros originales de la señorita Burney (madre de la literatura narrativa inglesa) fueron quemados por orden de su madrastra y la autora tuvo que dedicarse a las labores de punto, a modo de penitencia; Jane Austen, inventora y creadora de la "comedia doméstica", escribía en la sala de estar familiar, cubriendo su novela con un secante cuando un elemento familiar se le acercaba peligrosamente; George Eliot, que vio cerradas todas las puertas de la vida social londinense dadas sus relaciones con un hombre casado, interrumpió su trabajo para cuidar de su padre; Charlotte Brönte dejaba la pluma para pelar patatas...

Así todo, Virginia Woolf ha considerado que de las cuatro escritoras famosas que hemos nombrado, dos de ellas no eran novelistas por naturaleza:

"Emily Brönte hubiera debido escribir teatro poético, y el sobrante de energía de la amplia mente de George Eliot hubiera debido emplearse, una vez gastado el impulso creador, en obras históricas o biográficas".

Para la escritora alemana Renate Möhrmann, la reacción hostil que manifestarían los hombres escritores ante el éxito de sus colegas femeninas —las escritoras empiezan a figurar como autoras de "best-sellers", con tiradas de cuatro mil ejemplares, una cifra enorme en aquellos días— mostraría bien a las claras que ya no se trataba de unas cuantas escritoras aisladas, como en los siglos precedentes. Así ha recogido la "queja" del escritor Gottfried Gervinus, que



manifestaba: “No discuto que la mujer excepcional pueda tener el talento de un hombre, pero sí discuto que las mujeres en general estén así dotadas. Es una lástima que lo excepcional se convierta ahora en regla; más aún, porque se ha formado un nutrido grupo de Amazonas cuyas obras podrían llenar toda una biblioteca. Ahora incluso tienen su propio boletín literario”.

Pero esta opinión resultaría casi moderada en comparación con la de Johannes Scherr, considerado como un escritor extremadamente progresista. “Puedes estar seguro —escribe refiriéndose a la ‘falta de gusto y de vergüenza’ de la madre moderna— que el contingente de mujeres que se exhiben en público está constituido o bien por horribles e histéricas solteras —a quienes se puede disculpar por motivos psicológicos— o bien por amas de casa y madres irresponsables, cuyos libros de cuentas —si los tienen— están en desorden, cuyas despensas, cocinas, salones y armarios de ropas blanca son una vergüenza, cuyas facturas de la modista son demasiado altas y están sin pagar, y cuyos hijos están física y moralmente sin bañar”.

Renate Möhrmann ha comentado que en los círculos masculinos se daban explicaciones hereditarias para intentar explicar cómo algunas escritoras, cuya calidad literaria no se podía dudar, habían logrado su éxito: por ejemplo, las dotes de Luise von François se atribuían en gran parte a la “sangre de soldados prusianos que corrían por sus venas”. El grado en que las propias escritoras internalizaban estas ideas masculinas queda demostrado en el poema autobiográfico de Annette von Droste-Hulshoff, en el que se dirige a sí misma como señor.

Antes de pasar a comentar algunas características de la literatura española en el siglo XIX, quisiera hacer referencia a la existencia en este siglo de, por lo menos, una “bertsolari”, cuyo nombre ha llegado hasta nuestros días. Se trata de Rosario Artola, natural de Rentería y hermana de los conocidos bertsolari Pepe y Manuel. Al igual que en el caso de la escritora alemana que, con el fin de justificar su genio literario, se recurría a la sangre de los soldados prusianos que corrían por sus venas, en este caso se recurre a una imagen semejante, ya que para entender su presencia en el bertsolarismo se dice, asimismo, que quizá esta mujer —de la que no existe ningún dato— llevaba sangre de artista en sus venas (eder odola), pues todos los miembros de su familia eran “bertsolariak”.

La andadura de las escritoras españolas en este siglo no difiere en lo sustancial de las cuestiones que se han venido planteando hasta ahora en los otros ámbitos. Sí se hace necesario resaltar el elenco de ilustres nombres de mujeres que han dejado su huella en la literatura española. Así encontramos a Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero), Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro...

Pero estas mujeres seguían reclamando la debida instrucción y bien conocido es el caso de Concepción Arenal, que se atrevió a frecuentar las aulas universitarias disfrazada de hombre. Pero, incluso para dar un paso tan elemental como el del salir del analfabetismo, no siempre encontraban estímulo o ayuda. Emilia Pardo Bazán nos aporta el siguiente testimonio:

“De cierta bisabuela mía, procedente de casa gallega muy ilustre, he oído contar que tuvo que aprender a escribir sola, copiando las letras de un libro impreso, sirviéndole de pluma un palo aguzado y de tinta un poco de zumo de moras... Todavía en mi niñez me enseñaba mi madre, como trabajo de mérito, unas almohadas zurcidas por mi bisabuela, donde casi los zurcidos formaban un tejido nuevo”.



Casi a finales del siglo XIX, Concepción Arenal escribía lo siguiente:

“En el mundo de los afectos la mujer tiene ya personalidad, nadie le niega su competencia y su derecho. Tiene abiertos todos los caminos del sentimiento, cerrados todos los de la inteligencia. En sí no haya recursos para combatir la pasión, que es la única forma en que concibe la vida”.

Conviene también recordar que, entre las dificultades que pudieron encontrar estas escritoras para sacar adelante su trabajo y su valía, hay que destacar el rechazo de la Real Academia de la Lengua a Gertrudis Gómez de Avellaneda y Emilia Pardo Bazán.

Con el fin de no hacer traición a la memoria convendría indicar que estas dos mujeres contaban con un precedente femenino que llegó a alcanzar un sillón en la Real Academia de la Lengua. Se trata de doña María Isidra Guzmán y la Cerda, que fue designada e impuesta como la primera académica, por expreso deseo del monarca Carlos III, el 2 de noviembre de 1784. Tuvieron que pasar casi dos siglos, exactamente ciento noventa y cuatro años, hasta que otra mujer pudiera tomar asiento en estos inaccesibles asientos. Se trata de Carmen Conde, que pasó a ser miembro electa de la Real Academia de la Lengua el 9 de febrero de 1978.

Gertrudis Gómez de Avellaneda, una de nuestras grandes escritoras románticas (poetisa, dramaturga y novelista), presentó su candidatura en 1853, avalada por Martínez de la Rosa, el duque de Rivas y otras destacadas personalidades del mundo de las letras. Además de ser rechazada por la Academia, fue incluso atacada ferozmente por los partidarios de su contricante, el conde de San Luis. Fernández Guerra le dedicó unos versos obscenos titulados “Protesta de una individua que solicitó serlo en la Academia y fue desairada”.

Esta mujer levantó oleadas de celos literarios entre sus colegas masculinos y nunca fue aceptada su capacidad literaria ni su talento desde su condición de mujer. Así, en unos versos que le dedica Zorrilla, tras grandes alabanzas a su belleza física, termina diciendo: “Era una mujer hermosa, un error de la naturaleza, que había metido por distracción un alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina”. El también escritor Juan Nicasio Gallego, al acabar de presenciar el estreno de un drama de la Avellaneda, no dudó en exclamar: “¡Es mucho hombre esta mujer!”.

De los reiterados rechazos de la Real Academia de la Lengua a sucesivas candidaturas femeninas, ninguno fue quizás tan espectacular como el de Emilia Pardo Bazán, rechazada tajantemente en las ocasiones que presentó su candidatura. Como feminista “avant-la-lettre”, se creía obligada, en nombre de su sexo y más allá de su interés personal, “a sostener en el terreno platónico y sin intrigas ni complots, la aptitud legal de las mujeres que lo merezcan para sentarse en aquel sillón mientras haya Academia en el mundo”.

Emilia Pardo Bazán, mujer extraordinaria, acostumbrada a triunfar, provocó tal polémica que consiguió despertar el interés de la opinión pública, lo que fue en sí una victoria. Tras el fracaso de la primera tentativa, escribió dos cartas sobre “La cuestión académica”, en las que ponía en candelero el criterio machista que regía en la docta corporación. Las cartas las dirigía a “Gertrudis de Avellaneda (en los Campos Elíseos, compañera de infortunios académicos)”.



## EL PSEUDÓNIMO MASCULINO, OCULTACIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA

A lo largo de la historia de la literatura son muchas las mujeres que se han visto obligadas, bien por las presiones sociales, educacionales o de otro tipo, a esconder o proteger su identidad femenina bajo un pseudónimo masculino. Otras optaron por el anonimato. Esta práctica, según se ha comprobado, se ha extendido también a otras áreas de la cultura, resultando a veces realmente costoso determinar la verdadera identidad de la creadora.

En el caso de la literatura tenemos tres claros ejemplos de mujeres que se ocultaron tras la firma masculina: Aurora Dupin (George Sand), Mary Ann Evans (George Eliot) y Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero). Las tres son novelistas realistas, pertenecen al siglo XIX y son de tres países diferentes. Por lo menos se ha llegado a conocer las razones o las circunstancias que llevaron a estas tres mujeres a adoptar los pseudónimos masculinos.

La escritora francesa Aurora Dupin (1804-1878) dejó escrita una obra ingente: 70 novelas y cuentos, 24 piezas de teatro, veintenas de ensayos. Su obra completa ocuparía unos 150 volúmenes, de los que 25, de unas mil páginas cada uno, serían sus cartas. A la edad de 26 años decidió dejar a su marido y a sus hijos y vivir en París, junto a su amante, Jules Sandeau. Para ganarse la vida empezó a escribir artículos en periódicos y escribió también, junto a Sandeau, una novela, "Rosa y Blanca", que apareció firmada por J. Sandeau. Cuando, por su cuenta, durante un verano, escribió "Indiana", y ante la oposición de su suegra ("espero que no pondrá usted el nombre que yo llevo en la portada de libros impresos"), optó por firmar G. Sand. A partir de ese momento se llamó a sí misma George, y usó en masculino todos los adjetivos que a ella se referían. Casi siempre vistió con estilo masculino y ropas de hombre. George Sand escribió el siguiente texto a su discípula Juliette Lambert, alrededor de 1868:

"Si George Sand hubiese perdido el derecho de ser juzgada como mujer, ha conservado el de ser juzgada como hombre, y en amor ha sido el más leal de todos... su única culpa fue elegir la sociedad de los artistas y la de preferir la moral masculina a la femenina".

La escritora inglesa Mary Ann Evans (1819-1878) ha sido considerada en los manuales de literatura inglesa como la más culta y adulta de las novelistas del siglo XIX. Fue traductora de alemán y trabajó en "The Westminster Review", revista intelectual de gran prestigio, publicando, con su nombre, artículos de filosofía, teología y literatura. Con el nombre de George Eliot escribió una docena de novelas, algunos cuentos y poemas. Entre las novelas se destaca "Middlemarch", una de las mejores del siglo. Ella amplió las posibilidades de la novela al profundizar en los personajes, por lo que se la considera precursora de la "novela psicológica". El filósofo Herbert Spencer, con quien estuvo a punto de casarse, la encontró "morbosamente intelectual".

Virginia Woolf, al preguntarse sobre los motivos que le pudieron llevar a la escritora a utilizar un pseudónimo masculino, se planteaba: "Puede, muy bien, ser que George Eliot y la Srta. Brönte adoptaran pseudónimos masculinos no sólo con la finalidad de conseguir una crítica imparcial, sino también por liberar su conciencia, en el acto de escribir, de la tiranía ejercida por aquello que se esperaba de su sexo". Al contrario que George Sand, Georges Eliot jamás usó su pseudónimo en la vida diaria, en la que insistía ser llamada Marian Lewes.



La escritora española Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), nacida en la ciudad suiza de Morges, fue una mujer fuertemente marcada por el ambiente familiar, muy riguroso, patriótico y religioso, en el que se desenvolvió su vida. Ella fue también moralista, patriótica y, quizás por ello, muy popular. Su libro "La Gaviota", ideológicamente retrógrado, fue lectura obligada en el bachillerato durante generaciones. Las razones por las que esta escritora eligió el pseudónimo masculino, al menos aparentemente, son bastante claras, pues se pueden justificar por su propia ideología, aunque esa misma ideología fuese contra ella, como persona y como escritora.

Cuando, en 1835, su madre tradujo y envió a "El Artista" un cuento titulado "La Madre, o el Combate de Trafalgar", que fue publicado con las iniciales C.B., Cecilia, indignada, escribió una carta al periódico protestando por esa intromisión en su intimidad y diciendo, entre otras cosas, que el papel que la sociedad exige de la mujer no debe salirse de los límites del hogar, debiendo ésta sacrificar "una virtud de adorno" pues el "sexo fuerte", con "severidad e intolerancia", ha dispuesto que "sean incompatibles las cualidades domésticas y las inclinaciones literarias". Y terminaría diciendo: "No sólo no he pensado jamás en escribir para el público, sino que es mi sistema, tanto en la teoría como en la práctica, que más adorna la débil mano de una señora una aguja que una pluma".

Se sabe de su afición a las historias morbosas de crímenes y escándalos, materiales de donde sacaba el argumento de sus novelas y, al parecer, hasta su pseudónimo, ya que la única explicación que se ha encontrado a éste es que Fernán Caballero era un pueblo de la Mancha, famoso a raíz de un crimen.

La escritora Gloria Soriano ha comentado que "a Doña Cecilia quizá debamos, en parte, el papel de la mujer en la sociedad española, tan diferente del de la mujer en Francia o Inglaterra. No nos abrió caminos vivenciales, como George Sand, o intelectuales como Georges Eliot, y desde su superioridad cultural (estudios, idiomas, viajes) y social (casada tres veces con un militar, un marqués y un diplomático) nos los cerró".

Virginia Woolf ha valorado este hábito que lleva a las mujeres a la anonimidad hasta fecha muy tardía del siglo XIX como "un residuo del sentido de castidad". Las considera a todas ellas como víctimas de una lucha interior tal y como revelan sus escritos, que trataron sin éxito de velar su identidad tras un nombre masculino. A juicio de esta escritora, con esta actitud, "honraron la convención, que el otro sexo no había implantado, pero sí liberalmente animado (la mayor gloria de una mujer es que hablen de ella, dijo Pericles, un hombre, él, del que se habló mucho) de que la publicidad en las mujeres es detestable".

### **ALGUNAS PUNTUALIZACIONES SOBRE LAS ESCRITORAS EN EL SIGLO XX**

Nadie puede poner en duda un hecho tan evidente como es el de los cambios producidos en todas las esferas de la vida social a lo largo del siglo XX y que, evidentemente, también han influido en las condiciones de vida de las mujeres. Aunque es cierto que, por ejemplo, las mujeres no pudieron acceder a recibir una educación en todas las disciplinas académicas hasta bien avanzado este siglo, y que aún hoy en día persisten en las mentes masculinas, y también en las femeninas, las antiguas "enseñanzas" legadas a través de los siglos en las que, con gran precisión, se indican los lugares y tareas adecuadas para cada uno de los se-



xos y géneros humanos, lo cierto es que el siglo XX trajo consigo, entre otras cosas, una mayor presencia de nombres femeninos en la literatura universal.

Sin embargo, y pese a esta presumible apariencia de igualdad de las mujeres en relación con los hombres, a la hora de traspasar las barreras de lo privado y conseguir un reconocimiento público de su obra literaria, lo cierto es que siguen persistiendo factores discriminatorios contra las mujeres. Las propias escritoras han señalado que continúan siendo los hombres los que mantienen las riendas del poder real en la literatura, dado que las editoriales y la crítica permanecen en sus manos.

Según se ha hecho constar en un informe reciente, se ofrecía el dato que de cada cien autores, veintiuna son mujeres; en cambio, tan sólo hay un 11 % de mujeres en la Asociación Internacional de Escritores PEN Club. Otro tanto ocurre con otro tipo de asociaciones y grupos literarios. Se podría refutar que quizá sean las propias mujeres las que prefieren y deciden permanecer al margen de estas asociaciones, pero también es verdad que otro tanto podría suceder con los hombres, ya que algunos de ellos se posicionan contrarios a corporativismos y rechazan este tipo de asociaciones, pero, sin embargo, los porcentajes les siguen siendo favorables. La débil presencia de las mujeres es, asimismo, considerable a la hora de ofrecer conferencias, la inclusión en catálogos, la traducción de sus obras, la entrada en antologías o en la crítica e historia de la literatura actual.

Respecto a las editoriales, la idea más extendida entre las escritoras y las estudiosas del tema es su escasa promoción, tanto en número como en dedicación y seguimiento de la obra, y se ha señalado que “es regla tácita de las editoriales promover a una —o como máximo dos— nuevas escritoras por año. Una tercera está simplemente fuera de cuestión”.

Por otro lado, y en relación con la crítica, se ha comentado que los críticos tratan a las autoras de un modo distinto a los autores. En este sentido, Renate Möhrmann ha dicho: “La crítica de su vida privada, su ropa y maquillaje, forma parte invariablemente de la crítica del texto. A veces, me da la impresión de que la escritora es más importante que el texto”. Ahondando en esta problemática, ha añadido que “también es mucho más frecuente buscar elementos autobiográficos en los libros de las mujeres que en los de los hombres, cazar el elemento ‘confesional’ y así darle a la obra un regusto de sensacionalismo”.

La escritora Marguerite Duras, a propósito de la discriminación que ha sufrido su obra por el hecho de estar escrita por una mujer, hacía el siguiente comentario: “Ellos (los críticos) dicen que no es verdad, pero es verdad. Pero la misoginia es buena, es positiva para las mujeres. Sí, no lo dudo, la misoginia recubre una indiferencia que es positiva para nosotras. Nos permite estar al margen, no entrar en el juego masculino, que es un juego por el poder”.

En otro orden de cosas, también nos gustaría señalar otros dos factores más, en relación con las mujeres escritoras de la segunda mitad de este siglo y que están intrínsecamente vinculados al movimiento feminista de finales de los años 60. En primer lugar, es difícil pasar por alto un hecho que ha sido tratado en numerosas ocasiones, como es el “boom” que vivió la literatura escrita por mujeres, sobre todo en la década de los 70, y que, ya hace algún tiempo, pasó a ser historia. No se ha dejado de constatar, bien por escrito o en conferencias, que esta promoción, impensada en otros tiempos, de la literatura de mujeres, respondió a intereses estrictamente comerciales. Las editoriales aprovecharon el momento de auge y expansión de la ideología feminista y llegaron a poner ‘de moda’ la literatura de mujeres; pero, como sucede con ella, fue un comportamiento de temporada que se mantuvo mientras duró su rentabilidad.



El segundo hecho al que vamos a hacer alusión tiene que ver con la propia actividad editorial del movimiento feminista generada en aquellos años, y que, con un ritmo desigual en el tiempo, se sigue manteniendo tanto a nivel internacional como en el Estado español y el País Vasco. La creación de librerías feministas, colecciones y editoriales de libros, así como revistas propias de los diferentes grupos, o incluso utilizando los canales de distribución comercial, fue el camino elegido por las mujeres del movimiento para romper, en la medida de lo posible, con el silencio y las trabas impuestas a la expresión escrita de las mujeres. Las librerías de mujeres y las distintas publicaciones que se editan constituyeron —y siguen siéndolo hoy en día— punto de referencia fundamental para todas aquellas personas interesadas en conocer y profundizar, tanto en la literatura de las mujeres como en las aportaciones y debates teóricos feministas.

La situación de las mujeres en la literatura vasca, por todas las razones que ya han sido expuestas, ha mantenido una trayectoria que se considerará como propia y diferenciada de los otros ámbitos estudiados, aunque la problemática de fondo viene a ser la misma.

En la literatura oral, por ejemplo, Carmen Larrañaga se ha referido a la menguada participación de las mujeres en el bertsolarismo, y ha citado los nombres de Cristina Mardaraz y Arantza Loidi entre las bertsolaris contemporáneas. “Sabemos que estas mujeres han competido en concursos y ‘txapelketas’ —dice Carmen Larrañaga—, “pero su presencia en la plaza no suele ser frecuente. Tan delimitado queda ese espacio al género masculino, que la presencia del otro género viene a resultar inaudita e impropia”.

Para Larrañaga queda fuera de toda duda que ha habido mujeres “bertsolariak” y que ahora también las hay, pero, sin embargo, no deja de interrogarse acerca de la intención que puede ocultar el empeño en conservar inalterables los espacios que ocupan los “bertsolariak”, y el definirlos para acoger sólo a los varones, so pena de ultrajar el sentido que da unidad y forma a la cultura tradicional. De ahí que considere que, “mientras no sometamos nuestra palabra al mismo juego, ni nos arriesguemos por lo que ella vale, ¿qué otro podrá ser nuestro destino?”.

En relación con la literatura escrita en euskara, Itxaro Borda, tras señalar que las escritoras de principios del siglo XX como Mayi Ariztia, Kattalin Elizegi o las hermanas de Mogel, han justificado con sus escritos el papel de las mujeres, tal como las quiere la sociedad cultural de los hombres; ha indicado que sería a partir de 1970 cuando salen libros de mujeres que hablan de poesía, de la condición de la mujer activa, con una lengua también muy viva y activa.

Esta escritora considera que, a partir de la creación del “euskara batua”, estandarizado por la Academia Vasca, el vascuence nuevo es un idioma público que sirve para escribir literatura y no solamente folklore, y que sería a partir de esta también nueva situación cuando se modifica la relación de las mujeres con la lengua y la escritura. “Por fin, escribir en vascuence para una mujer” —manifiesta Itxaro Borda—, “quiere decir tener un sitio en una sociedad que quiere reconquistar su soberanía y su patrimonio lingüístico y expresar su ser de mujer en una sociedad dominada ideológicamente por los hombres, una sociedad vasca bastante machista, y el mundo literario vasco se encuentra en esa sociedad global machista”.

Aunque Itxaro Borda opina que la promoción de los libros escritos por hombres tiene más publicidad que los de las mujeres, no deja de valorar que también se habla de algunas escritoras, como Arantza Urretabizkaia, Laura Mintegi o Tere Irastorza, que son muy conocidas y ya se les considera como clásicas en la literatura euskaldun. Sin embargo, esta escritora, ha lanzado una hipótesis que, a su entender, explicaría el “boom” de la literatura escrita por mu-



jeros. Para Itxaro Borda, las nuevas escritoras estarían llenando un espacio que han dejado vacío los escritores hombres. “Para la promoción personal social” —dice—, “el escritor hombre desvaloriza la literatura pura y produce ensayos, libros de lingüística, de gramática, de historia, de etnología, de estudios muy apreciados sobre la literatura vasca”.

Es así como, a su juicio, los escritores hombres vuelven a ser investigadores, profesores de universidad con su doctorado, o delegados de cultura en una institución oficial. “La literatura pura” —ha añadido— “no da acceso al poder cultural; entonces, hay posibilidades para una mujer de escribir, de publicar y de vender su libro escrito en euskara”.

Itxaro Borda ha ofrecido una lista de las mujeres que crean su obra literaria en euskara y que, por no ser excesivamente larga, podemos reproducirla. También ha señalado que el número de escritoras en euskara alcanza, más o menos, el 10 %.

Entre las mujeres poetisas cita los nombres de Amaia Lasa, Tere Irastorza, Maripi Solpes, Gemma Lasarte, Gotzone Sestorain, Amaia Iturbide, Mari Ameztoi, Henriette Aire y Marixan Minaberri.

Como novelistas o creadoras de historias cortas aporta los nombres de Arantza Urretabizkaia, Laura Mintegi, Eukene Martín, Maripi Solpes, Mayi Pelat, Laura Uruburu, Nerea Azurmendi, Maite Lazkano y Aurelia Arcocha.

Literatura infantil escriben Mertxe Ezeiza y Mariasun Landa.

En teatro, también infantil —ya que no hay escritores de teatro para el público adulto—, se citan los nombres de Marixan Minaberri y Lurdes Iriondo.

## LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LA LITERATURA

# 6.2

Si hasta ahora hemos intentado acercarnos a las mujeres que hicieron, del hecho de escribir, una vocación temprana a la que no pudieron sustraerse, y que, con el andar de los tiempos, consiguieron convertirla en profesión. Si, por otra parte, hemos tratado de situar a estas escritoras en el contexto sociocultural y económico en el que se desarrollaron sus vidas, a través de las distintas épocas históricas, y si tampoco hemos olvidado subrayar los avatares, censuras y críticas a las que tuvieron que enfrentarse por el hecho de ser mujeres y pertenecer al género femenino, hemos creído también conveniente aproximarnos a esa otra vertiente de la literatura, como son los personajes femeninos que en ella aparecen.

Como ya ha quedado claramente expuesto en el apartado anterior, el hecho de que las mujeres utilizaran la pluma y el papel como cauce de expresión de sus inquietudes, gustos, reflexiones y malestares, siempre contó con una fuerte oposición masculina, empeñada en divulgar la creencia de que las mujeres no tenían talento para la escritura. Si bien este canto de sirena se vio obligado a enmudecer, en un momento dado, ante una evidencia que difícilmente podía ya esconderse del conocimiento público, lo cierto es que a estos detractores de todas las épocas les faltó tiempo para modificar sus argumentos de antaño e introducir nuevas desviaciones en su discurso, con el claro objetivo de seguir desvalorando, en la medida que les es posible, la capacidad creadora de las mujeres.



Precisamente, como muy bien sabemos, no hay instrumento más útil para extender un pensamiento, una idea, una concepción de la vida y del lugar que ocupan las personas en ella, que los propios libros. Es, por eso, que hemos considerado de gran interés abrir este apartado acerca de los personajes femeninos en la literatura. Puesto que la literatura —o por lo menos la literatura que ha conseguido trascender los umbrales de lo privado e inscribirse con letras de oro en la historia— ha sido escrita casi siempre por hombres, se ha pensado que no resultaría nada desdeñable conocer, en la medida de lo posible, los diferentes arquetipos de lo femenino que se han ido construyendo a lo largo de la historia.

Esta literatura a la que estamos haciendo referencia es, justamente, la más conocida y divulgada y en la que todas las personas somos iniciadas en nuestro proceso educacional. No es mucho aventurar el atreverse a pensar que todas estas imágenes que sobre las mujeres han ido creando los hombres, lógicamente han tenido que afectar —y siguen afectando— a las mujeres de carne y hueso —incluidas las escritoras—, que deben librar verdaderas filigranas a la hora de tratar de encajar aquello que sobre ellas se dice que son y deben ser, y lo que ellas realmente sienten que son y les gustaría ser.

## LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LA LITERATURA CASTELLANA

### 6.2.1

El abordaje del papel de los personajes femeninos en la literatura castellana, tras un análisis de los mismos, ha sido calificado como “tristemente desolador” por las escritoras María José Ragué y Mar Guilera. Las conclusiones a las que llegaron en su trabajo coincidieron con la hipótesis de trabajo que ellas temían probar.

“La mujer, a través de la literatura, ha sido tratada, y sigue siéndolo en parte, en relación al hombre, quien la asocia casi ineludiblemente a Eva o a María —el pecado o la virtud—, estilizando su imagen mediante la idealización o deformándola, haciendo de los personajes femeninos una proyección de sus propias necesidades masculinas, sin dejar que sus creaciones femeninas tengan libertad de decidir, de ser. La literatura, casi siempre hecha por hombres, ha reproducido, o mejor, ha registrado durante siglos la voz de la sociedad dominante, autoritaria y paternalista, que relegaba y relega a la mujer a las funciones de esposa, madre y prostituta”.

Tal y como se ha señalado en este trabajo, en el que el análisis ha recaído sobre las obras más representativas de cada período, las primeras muestras de la literatura castellana son, naturalmente, líricas. En las “jarchas”, que se remontan al siglo XII, la mujer lleva la voz cantante; el autor, que es un hombre, ha puesto en su boca lo que le gustaría que ella dijese tanto en su presencia como en su ausencia. Y ésta se relaciona, a menudo, con la angustiada espera y el temor a ser olvidada. Ambos temas halagan la vanidad masculina. “La muchacha que protagoniza las ‘jarchas’ —indican las autoras—, se nos presenta como una víctima del amante. El es quien causa todos sus males, quien la abandona o no llega puntual a su cita. La mujer se nos muestra totalmente supeditada al varón, aceptando esta supeditación como algo natural en la relación de los sexos. Sus lamentos, a menudo ante la presencia muda de la madre, no harán más que reiterar la posición dominante del hombre y fomentar unos ins-



tintos sadomasoquistas.” La lírica tradicional castellana recibe la influencia amorosa de Provenza, a la que añadirá después la italiana, y las asimila junto a otras de cariz popular. La amalgama situaría de todos modos a la mujer como motivo central de la lírica castellana. A la mujer, considerada como un objeto amoroso cuyo rasgo dominante debe ser la belleza física, que despierte los apetitos sexuales del varón.

Si bien, en la lírica tradicional castellana, la mujer ocupa un lugar destacado, aunque bien evidenciador de una postura de sometimiento al varón, en la épica ocurre todo lo contrario. En la épica, poesía para ser recitada en una sociedad guerrera y que exalta sobre todo valores masculinos, la mujer apenas sí está presente. En “El Cantar de Mío Cid”, el más importante de los “Cantares de Gesta” conservados, Ximena, que ni siquiera será consultada con respecto al casamiento de sus hijas, aparece en contadas ocasiones, y cuando lo hace, en actitudes de sumisión doméstica. Aunque en “El Romancero” se presenta a una imagen bien distinta de Ximena, capaz de pedir justicia al rey por la mujer de su padre o de escribirle para quejarse de que sólo una vez al año Alfonso deja libre a Rodrigo para dormir con ella..., las autoras del trabajo han recordado que los “Romances” son muy posteriores a los hechos que narran, mientras que “El Cantar de Mío Cid” atestiguaría con mayor claridad la época en que vivieron los héroes del “Poema”.

Pasando revista a las obras de algunos autores de la época medieval, Ragué y Guilera, han resaltado los roles atribuidos a las mujeres, bien como vírgenes virtuosas o como hembras placenteras. Así, en los “Milagros de Nuestra Señora”, de Berceo, una mujer, la Virgen, aparece adornada de todas las virtudes, aunque jugando siempre el papel de mediadora ante su Hijo. Aunque la función de María es diferente a la de cualquiera de las mujeres que aparecen en los textos de Berceo, guarda, sin embargo, con ellas una semejanza: su relación de dependencia con la divinidad que es, no lo olvidemos, masculina. En “El Libro de Alexandre”, Aristóteles aconseja a Alejandro Magno que no ame a las mujeres que encarnan valores negativos y ponen en ocasión de pecar.

Para el Arcipreste de Hita, la mujer es ante todo “hembra placentera” con la que el hombre desea conseguir una unión carnal. En el libro “Del Buen Amor” se nos dan datos realistas sobre el cortejo amoroso y se nos advierte sobre los distintos tipos de mujeres, desde la serrana agreste —y que en consonancia con sus características casi masculinas tiene la obligación de insinuarse, según costumbre viril—, hasta la dama de alta alcurnia, pasando por la mujer de pueblo o la monja. Todas servirían para calmar los apetitos sexuales del protagonista y en función de éste han sido traídas a colación.

Con el siglo XV aparecen en la literatura castellana los debates sobre misoginia y profeminismo que desde el siglo XIII tenían ya cultivadores importantes en Francia y Cataluña, y desde el siglo XIV en Italia. A las autoras de este trabajo no deja de resultarles curioso el hecho de que la literatura castellana dé mayores muestras profeministas que misóginas; si bien han aclarado que el profeminismo de algunos autores (Enrique de Villena, con “Doce Trabajos de Hércules”; Juan Rodríguez del Padrón, con “Triunfo de las donas”; o de Álvaro de la Luna, con “Libro de las virtudes y claras mujeres”), tienen poco que ver con una defensa auténticamente feminista. Estos autores se limitarían a afirmar que la mujer es virtuosa, en algunos casos más que el varón, y que es capaz de ayudar a éste a ser mejor, a la vez que reiteran la concepción machista de la mujer acerca del respeto que se le debe a ésta en su rol de madre, y enumeran casos ejemplares de mujeres singulares que probarían la capacidad femenina de hacer el bien...



En la novela sentimental encuentran algunos críticos puntos profeministas, pero, a juicio de Ragué y Guilera, si bien es cierto que autores importantes, como Juan Flores y Diego de San Pedro, tratan de un modo más delicado y exquisito a las mujeres que el Arcipreste de Hita o don Juan Manuel, "a menudo, no son más que una ficción simbólica, abstracción de la realidad, que se mueven entre sutilezas y amaneramientos dentro de unos marcos de estilizada convencionalidad. Y estilizar es desrealizar, falsear por tanto. No olvidemos, por otra parte, que incluso aquí, frágil y dulce, la mujer interesará sólo como objeto amoroso".

En conexión con la novela sentimental, las novelas de caballería presentarán también, aunque con un papel menor, a una heroína exaltada por su belleza y virtudes, a quien el caballero se mantendrá fiel en espíritu. La dama resultaría un elemento indispensable en las novelas de caballería, indispensable para que el caballero pueda ofrecerle sus servicios, lo que no quiere decir, por supuesto, real. Se fabrica o se inventa una dama —como Dulcinea para Don Quijote— a la medida de su idea, que parte, casi siempre, de presupuestos dominantes.

"La Celestina", de Fernando de Rojas, fue un libro que alcanzó enorme difusión en el siglo XVI. Aunque las autoras han observado que esta tragicomedia requeriría por sí sola un estudio especial, han apuntado algunas observaciones sobre el concepto que de Melibea, representante de la clase dominante, tienen Areusa y Elicia. Para las prostitutas, que acusan el malestar social que dará lugar a la guerra de las Comunidades, es la riqueza la que hace hermosa a Melibea, no las gracias de su cuerpo. Para Celestina, la única diferencia que existe entre la mujer "privada", Melibea, y la mujer "pública", está en que aquélla tiene obligación de fingir desdén por su amante, de hacerse rogar. Pero tanto las ramera como la alcahueta piensan también que la mujer ha sido creada, única y exclusivamente, para agradar al varón. En la tragicomedia se ve, además, cómo la virginidad va a ser el valor femenino supremo.

El Renacimiento generó en la historia de Occidente un cambio importante, tanto en cuestiones políticas como económicas y, sobre todo, culturales. El movimiento humanista, de base antropológica y origen italiano, aportó nuevos aspectos a la hora de valorar el papel de la mujer en relación con el sentimiento amoroso. El Renacimiento convierte el amor en fuente de toda bondad y toda belleza. La sed amorosa del hombre, liberada del deseo sexual, hace posible la sublimación de la amada e incluso su espiritual posesión, descartando los apetitos carnales que llevan al desorden e incluso a la locura.

Garcilaso, Herrera, Cetina, los pretarquistas españoles e incluso, a ratos, Quevedo, en el siglo XVII, proclaman su voluntad de servicio a la amada, el acatamiento incondicional. Claro que, como no dejan de advertir Ragué y Guilera, todo esto ocurre a nivel poético... y, aun así, en estado de idealización, la mujer es un bello pretexto que el hombre moldea a la medida de sus anhelos, que fabrica a instancias de sus necesidades espirituales. Por otra parte, y al mismo tiempo, la poesía jocosa sitúa otra vez a la mujer por debajo del hombre y se complacía en mostrarnos sus defectos. Quevedo y Góngora, aunados en burlas, harán referencias a las mujeres como adúlteras, mentirosas, ladronas, vanidosas, estúpidas. La misoginia burlesca de Quevedo, sobre todo, llega a tipificar normalmente con los mismos mecanismos degradatorios a la mujer, que pasa a ser —a seguir siendo—, por acumulación de todos los males, la maldad misma.

En el teatro, los personajes femeninos tienen gran importancia, puesto que no hay una sola comedia en la que no intervengan mujeres. El teatro del Siglo de Oro presenta unas figuras femeninas elaboradas según un sistema de convenciones artísticas tipificadas y cuya función está siempre subordinada al hombre. La dama, papel central de la comedia áurea, vive sólo



por y para el amor. Esta dama se verá obligada, de entrada, por ser quien es, a comportarse según los convencionalismos al uso —desdén y ocultamiento de sus inclinaciones sentimentales—, pero, una vez realizado este papel, la dama podrá ser incluso asombrosamente audaz, vestirse de hombre, huir de casa, fingir que es otra..., todo vale para conseguir atraer al hombre que antes desdeñó. Con frecuencia, en la comedia del Siglo de Oro hay una disociación entre la acción y la palabra. Las damas, advierte en el siglo XVIII un ilustrado español, se comportan en el teatro como tales sólo a nivel de palabras, de hecho, a veces lo hacen casi como ramera.

Ragué y Guilera han opinado que el teatro del Siglo de Oro, como pesada máquina de propaganda político-religiosa de la sociedad dominante, “es implacable con la conducta social de la mujer que no sólo debe ser honrada, sino parecerlo, porque el deshonor se castiga, irremediablemente con la muerte... La mujer burlada será blanco de la justicia, el burlador alcanzará fama por su atrevimiento y dotes de seducción, en suma, por su machismo”.

Por otro lado, estas autoras no han dejado de señalar que tanto en teatro como en prosa aparecen en el Siglo de Oro dos cuestiones que afectan directamente a la mujer y que serán muy debatidas. El derecho de la mujer a elegir marido y la educación femenina.

Lope de Vega, en “La discreta enamorada”; Tirso de Molina, en “El vergonzoso en palacio”, o Calderón de la Barca, en “Dar tiempo al tiempo”, plantean de un modo indirecto la rebelión de la mujer obligada a casarse contra su voluntad, y que acaba de triunfar al unirse al hombre que ama.

En cuanto a la educación femenina, el teatro ridiculizó a las mujeres literatas y a todas las que manifestaban interés por adquirir conocimientos. En cuanto a la prosa, si bien el humanista Luis Vives, en su “Instrucción de la mujer cristiana”, hace una especie de alegato en defensa de las mujeres que tienen aptitudes para las letras y considera útil para ellas la lectura de buenos libros, esta utilidad será remitida finalmente como ayuda y mejora de sus deberes de madre y esposa. Para Vives, las mujeres deben pensar y convencerse de que “en todas las cosas él es mejor y mayor que ella, y así lo crea, lo diga y lo publique y lo tenga por fe”. En la misma línea, Fray Luis de León escribirá en “La perfecta casada” que a la mujer le toca obedecer al marido porque éste es en todo superior.

En la novela picaresca la mujer aparece siempre tratada de un modo negativo. Ni la propia madre del pícaro se escapa de los denuos de su hijo, y será motejada de ladrona, adúltera, celestina e incluso bruja. En “La pícara Justina”, única novela picaresca protagonizada por una mujer, Justina muestra como en bellaquerías, ingenio y desparpajo, la mujer puede estar a la altura del pícaro más pintado, como, por ejemplo, Guzmán de Alfarache, pero, al entender de estas autoras, la obra, que ha sido escrita por un hombre, ya sea médico o fraile, rebosa misoginia.

En la novela pastoril, en cambio, la mujer aparece idealizada. Ella es la que causa, con su desdén y olvido, de los sufrimientos del amante, que casi siempre se traduce en amargas lágrimas. Pero Ragué y Guilera han puntualizado que las Dianas y Galateas no son personajes de carne y hueso, ni siquiera encarnaciones de un ideal, sino, en todo caso, respondería a ideales descarnados, convenciones arquetípicas de un género tan amanerado como es la novela pastoril.

La decadencia económica y artística en que se halla sumida España, en el siglo XVIII, le hará entrar en la órbita de influencia de la hegemonía francesa, pero, a la vez, esta misma deca-



dencia dará origen a un pensamiento crítico floreciente. Como consecuencia, a juicio de estas autoras, la mujer se verá levemente aliviada por la liberación de costumbres que supondrá la influencia extranjera, y el valor de la mujer y las condiciones de su educación serán objeto de estudio y discusión. El reflejo de esta situación en la literatura vendrá dado por dos figuras clave: Benito Jerónimo Feijóo y Leandro Fernández Moratín.

Si bien es cierto que en el discurso del padre Feijóo se observa una defensa de la mujer, importante en nuestra literatura, no deja de adscribirla a sus papeles tradicionales y así, aun considerándola igual en inteligencia al hombre, afirma que ésta debe vivir sujeta al marido, en quien debe descansar la autoridad familiar y la conservación del honor femenino. Pese a esta moderación, las opiniones feminizantes de Feijóo fueron refutadas por otros autores. Todo ello hace que la mujer se convierta en polémico tema literario, no ya como musa o amada, sino en cuanto a ser humano por sí mismo.

De otro orden será la defensa de las mujeres que se puede hallar en Moratín, en cuya honra dominará una de las preocupaciones de la época: la de la libertad de elección del marido y una cierta igualdad necesaria entre los cónyuges. En "El sí de las niñas", Moratín pronunciará una crítica social de la mala educación de las niñas y de los matrimonios mal armonizados, mostrando cómo la joven Paquita, al ser forzada a contraer matrimonio con el viejo don Diego, se ve limitada por la educación perversa que inculcaba a las jóvenes la hipocresía.

Para estas autoras, la mujer del siglo XVIII sería la mujer de siempre, enmarcada en el matrimonio, de cuyo ámbito se sale únicamente con la falsedad de instituciones como los salones y el cortejo, que fueron creados para combatir el aburrimiento doméstico que aquejaba a las mujeres ricas. Los deseos —los únicos apenas permitidos a la mujer desde la Edad Media— de ver cantada su belleza se objetalizan aquí, y las mujeres, identificándose con sus adornos, se convierten todavía más en objetos; a estos deseos se les añade el de ser también objeto agradable en la conversación. Pero, al igual que en el Siglo de Oro, a cualquier inquietud intelectual de una mujer se le seguía considerando como un deseo de mayor libertad de costumbres licenciosas y, como en "La dama boba", de Lope de Vega, el objetivo de la educación de las mujeres se circunscribe básicamente al propósito de agradar al varón.

El siglo XIX, siglo idealista y romántico, se iniciará con el 2 de Mayo y la Constitución de Cádiz, y en cierto modo propugnará un predominio del sentimiento sobre la razón. En los primeros años del siglo se asiste paralelamente a la formación de un público lector y de una industria editorial, y como consecuencia de esto se produce un fenómeno que afecta a la mujer, a quien, por ser gran consumidora de novelas, se dirigen la novela moral y educativa y la novela sentimental de estos años. En 1823, según ha señalado Carmen Martín Gaité, las mujeres españolas figuran por su cuenta como suscriptoras de novelas, y tanto los editores de éstas como los directores de algunas revistas, "Correo de las damas", "La Mariposa" o "La Reliquia", buscaban su aplauso y su favor.

Como la novela moral y educativa pretende serle "útil", en ella se presenta un arquetipo de mujer sumisa, casta, religiosa y sensible, de una sensibilidad comedida, que lucha contra el amor-pasión, capaz de sentir amor, pero incapaz de permitir que éste incida en su acción sensible pero sumisa, fiel y respetuosa del orden establecido.

La heroína de la novela sentimental no es ya un paradigma de virtudes, siente afectos amorosos lo suficientemente fuertes como para inducir a la acción sin llegar al amor-pasión romántico. El Romanticismo, al volver su mirada hacia la Edad Media, restaura también el ideal



de la dama cantada por el trovador, pero ésta ya no es la dama altiva, pura y distante, sino que siente y provoca pasiones y puede transformarse en la "femme fatale". El Romanticismo autoriza a la mujer a la pasión, pero en su lucha contra la sociedad que se opone a la pasión, la mujer sucumbe, sufre y es desgraciada. La escritora Carmen Martín Gaité, al estudiar el papel de las mujeres en las obras de los románticos, ha manifestado que con el advenimiento del Romanticismo no cambiaron mucho las cosas respecto a las épocas anteriores, aunque propusiera sobre el papel una imagen femenina aparentemente nueva, pero en el fondo igual de falsa y etérea. "La mujer se adornaba ahora con otros ropajes, que seguían equivocando a la que realmente quisiera reconocerse bajo ellos. Pero no se proponía modelos de conducta realmente liberadores para la mujer de carne y hueso, limitándose a concederle con presunta magnanimidad su derecho a la pasión arrebatadora".

Más adelante, esta misma escritora ha llegado a afirmar: "El siglo XIX es la época por excelencia de la novela pasional, leída por mujeres más conscientes que nunca de la banalidad de su existencia. Y que, deseosas de identificarse con aquellas heroínas pálidas, enamoradas y audaces de la ficción, aborrecían las cuatro paredes de su casa, se sentían incomprendidas, colmadas de vagos anhelos sin cauce y empezaban a ser víctimas inconscientes de lo que años más tarde Betty Friedan diagnosticó como 'el indefinible malestar'".

Esta autora ha considerado que más de la mitad de las novelas escritas por hombres en el siglo XIX tienen por protagonista a una mujer que desde la rutina de su vida matrimonial sueña, apoyándose en modelos literarios, con vivir aventuras pasionales, nunca en tomar de verdad las riendas de su existencia como ser pensante. Flaubert, Chejov, Tolstói, Eça de Queiroz, Clarín, Pérez Galdós, Valera y otros tantos geniales buceadores del tedio femenino no propondrían al problema más opción que la del adulterio. "Opción capciosa y ambigua, por otra parte" —indica Martín Gaité—, "ya que nunca dejaba de llevar por moraleja la condena del sexo más o menos velada. Es decir, en estas historias ofrecidas a los lectores y consumidas ávidamente por ellas, se multiplicaban los gérmenes del malestar y se reanudaba el mismo círculo infernal que consumía en el papel a Madame Bovary, Ana Ozores o la Karenina, creando copias suyas en la vida real. Aquella cosmovisión que partía de una situación de encierro no brindaba, a la postre, más alternativa que la de resignarse nuevamente a él, y ya nadie aceptaba ese remedio".

María José Ragué y Mar Guilera consideran que en el costumbrismo, que introdujo en sus obras a la mujer del bajo pueblo, la mujer de la calle, la proletaria, tampoco son reales las mujeres que aparecen en ellas, puesto que son descritas tan sólo como tipos, no como personas individualizadas. La mujer se retrata como criada, nodriza, lavandera, gitana, celestina, comadre, cigarrera, castañera, maja, ama de cura, mujer del mundo, viuda de militar, coqueta o marisabidilla.

Del costumbrismo y de su observación de la realidad, pero de una profundización honda de los personajes y su circunstancia, nacerá la novela realista española que, como la de Galdós, ofrecerá un retablo de ricos personajes femeninos tratados en toda su complejidad y profundidad. En esta época y correspondiendo a la introducción del krausismo en España, existe una preocupación por la educación de la mujer, aunque, como siempre, esta preocupación se encamina a realizar mejor sus funciones de madre y esposa.

Galdós, a través de sus personajes femeninos, abordará y profundizará en esta problemática. Las autoras citadas han indicado en su estudio que Emilia Pardo Bazán fue la única en co-



mentar, contemporáneamente a la aparición de "Tristana", el contenido feminista de la obra y, conocida su amistad con Galdós, pudiera ser que ella misma hubiera influido en esa preocupación de Galdós por el feminismo. En Emilia Pardo Bazán, Ragué y Guilera han hallado inicios feministas en sus primeras novelas, si bien será en "La Tribuna" donde la protagonista, Amparo, representa a la vez la emancipación de la obrera militante revolucionaria y la amante que no se detiene ante los convencionalismos sociales y morales.

En los personajes femeninos de Valera —a los que el escritor prestó una especial dedicación, en parte debido a que Valera se pasó la vida buscando al "Hombre" y a la "Mujer" antagonistas de una lucha que debía resultar en armonía o en tragedia— se encuentra a una mujer idealizada, según su visión del mundo, una mujer artificial, refinado producto de la cultura humana, pero de una cultura machista. "La mujer de Valera" —señalan las citadas autoras— "es una mujer encantadora, de amor maternal, más madura y experimentada que su amante, pero prisionera de un orgulloso deseo de perfección. Pero todo esto que llevaría a creer en una mujer dignificada por Valera, no es óbice, o tal vez es causa, para que este autor le niegue cualquier posible igualdad con el hombre".

Estas autoras concluyen señalando que si bien la novela realista contiene un mayor número de personajes femeninos reales descritos en toda su profundidad, no obstante siguió ocupándose de una imagen de mujer condicionada al ideal masculino. "Así, tenemos que tanto en Galdós como en Valera y no menos en la Pardo Bazán —quien no por llevar una lucha individual se pudo abstraer de los condicionantes culturales de su mundo—, las protagonistas femeninas, vencidas por las pasiones en Galdós, fuertes por orgullo ante la pasión por Valera, o con tímidos y reprimidos deseos de libertad en la Pardo Bazán, no dejan de ser mujeres hechas para el amor, que conduce al matrimonio y a la maternidad: madres, esposas y educadoras".

Por otro lado han indicado que tampoco la denominada Generación del 98 dará mayor relieve a sus personajes femeninos: "Baroja niega prácticamente el amor, y la misoginia de Azorín, Unamuno y Valle-Inclán son obviamente conocidas". En Unamuno, la mujer está y es siempre en función del hijo y cuando ama, ama al hombre que lleva dentro. En Valle-Inclán, la mujer encarnará la lujuria, el adulterio y el pecado en un cosmos regido por la fatalidad, la lujuria, la avaricia y la muerte. Será el sexo como fuerza primaria. Machado hará de la mujer —siguiendo la tradición renacentista en ciertos aspectos— un ser ausente, invisible, soñado, inexistente por sí mismo. La mujer en Machado no es mujer en sí misma, sino sueño de amor, "invisible compañera".

En la Generación del 27 ocurre con Salinas un fenómeno similar. Lo que importa no es la amada, sino la sombra de la amada que guarda todavía su aire y su perfil, pero que no es ella. Lo que importa es la idea de la amada y su sentimiento en el corazón del poeta. Al contrario de lo que sucedía con los también poetas de ausencia del Renacimiento, para quienes eran dolorosas, en Machado y Salinas son ausencias escogidas, preferidas a la realidad tangible de la amada que prefieren crear desde el sueño y el recuerdo.

María José Ragué y Mar Guilera, que han concluido su estudio de los personajes femeninos de la literatura castellana con Lorca y Alberti, han considerado que, tal vez, en estos autores adquieran los personajes femeninos una cierta identidad y consistencia y sean tratados con mayor simpatía y comprensión. Lorca describe amores imposibles en un mundo en el que la mujer recibe con más fuerza la opresión de una sociedad represiva que la mantiene encerra-



da y la hace reprimir sus ansias de gozar. Los personajes femeninos de Lorca son mujeres que aman apasionadamente, pero son víctimas de sus pasiones. “La estimación de la virginidad femenina se reflejará en los cuerpos prisioneros de las mujeres lorquianas, prisioneros de una moral represiva inventada por el hombre, pero que la mujer sigue, como Bernarda Alba, capaz de sacrificar a sus hijas por una moralidad de la que ella misma es prisionera”.

## LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LA LITERATURA VASCA

### 6.2.2

Cuando hemos hablado de las escritoras vascas ya nos hemos referido a las diferentes condiciones y circunstancias que rodean al mundo de la escritura vasca respecto a las de los otros ámbitos estudiados. Se considera que prácticamente hasta la década de los sesenta de este siglo, la literatura vasca producida se podría calificar de clerical o de rural.

En relación con la literatura oral, Carmen Larrañaga, ha aludido a la representación que las distintas formas de la construcción oral proyecta de las mujeres y asegura que aunque sea cierto que no toda la comunidad tiene la habilidad o el arte de poder crear, “la comunidad tiende a recrear, a conservar y a transmitir los contenidos, las imágenes de aquellas elaboraciones, de tal manera que estas construcciones se interiorizan y determinan la forma de sentir, reforzando estereotipos y propiciando actitudes”. Para esta estudiosa del tema, los “bertsolariak”, en el ejercicio de la palabra, cantan y señalan las categorías que nos definen, y convierten a la mujer en un sujeto inerte y pasivo. “La mujer, dentro del bertsolarismo” —ha señalado—, “es protagonista sólo de forma indirecta, y queda por ello sometida al arbitrio de quien la piensa”.

La escritora Itxaro Borda ha elaborado un estudio en el que aborda la situación de la mujer en la literatura clerical, literatura que define como “un tipo de literatura escrita por hombres, sobre todo, que han recibido una formación de curas en parroquias”. Itxaro Borda considera que si bien el primer libro escrito en vascuence fue publicado en 1545 por un cura de Iparralde, hasta 1850 la literatura clerical no es muy original, ya que se compone de traducciones de textos de padres de la iglesia, de la imitación de Jesucristo o de biografías de santos. Después de esta fecha, la literatura en euskara se abrirá a temas que, si no son exclusivamente clericales, siguen siendo moralistas y pedagógicos, a través de cuentos, historias populares, libros de cocina o manuales de agricultura. Las técnicas literarias se diversificaron también: junto a la prosa nacían la poesía y el teatro.

A la hora de tratar de establecer los arquetipos femeninos que aparecen en la literatura clerical vasca, Itxaro Borda ha aportado dos clasificaciones:

1. Imágenes del orden moral clerical:
  - a) Mujer-virgen.
  - b) Mujer-pecadora.
2. Imágenes del orden cultural clerical:
  - a) La mujer detentora del vascuence original.
  - b) La mujer conservadora de las tradiciones: casa, familia, patria.



Por último, esta escritora euskaldun ha aportado una cita de un texto de Mayi Elissague, sobre el papel de las mujeres vascas, que fue publicado en 1921 en la revista clerical "Gure Herria". Al entender de Itxaro Borda, nadie, ningún cura, habría expresado mejor que ella la ideología clerical acerca de la mujer, decir parcamente el destino tranquilo de la mujer vasca:

"No se encuentran entre las mujeres vascas grandes heroínas, grandes espíritus, caracteres célebres o raros. Una vida pura, llena de deberes de esposa y de ama de casa, así es el destino de la mujer euskárica..., la tierra de sus madres ha dado a la mujer vasca sus admirables virtudes. La ha formado a su imagen y semejanza, tierna, tranquila y fuerte, y el esplendor orgulloso de nuestra raza seguirá, entre tanto, la mujer conservadora de su casa reste fiel a su tierra natal".

## LITERATURA FEMENINA/ LITERATURA FEMINISTA

# 6.3

Desde hace unos años, los debates orales y reflexiones escritas acerca de lo que es la literatura femenina y feminista, de si las mujeres comparten un modo particular de escribir, que pueda dar lugar a un tratamiento crítico también particular de su obra literaria, han sido numerosos y se han prodigado por los diversos ámbitos geográficos, si bien las primeras hipótesis sobre una estructura diferente tomaron cuerpo teórico a partir de la década de los 70 y fundamentalmente en los Estados Unidos. Debido a la existencia de diferentes puntos de vista sobre estos temas, traeremos hasta nuestras líneas algunas de las conclusiones a las que se han llegado por parte de las mujeres, aunque, evidentemente, todas las cuestiones planteadas, así como el análisis de las mismas, siguen abiertas a nuevas aportaciones.

En primer lugar nos referiremos a algunas de las aportaciones que, sobre este tema, nos ha legado la escritora Virginia Woolf, ya que en su obra, globalmente considerada, se encuentra buen número de los principales elementos de una muy desarrollada teoría crítica feminista. Virginia Woolf no sólo estudia la naturaleza de la producción literaria de las mujeres, sino que también examina, según se ha escrito, las complejas cuestiones de la recepción crítica de texto por parte de las escritoras, en tiempos en que la crítica estaba —y sigue estando— en manos de hombres, y en que la imagen de la mujer era presentada de acuerdo con una tradición literaria predominantemente masculina.

## ELEMENTOS DIFERENCIADORES DEL DISCURSO FEMENINO

# 6.3.1

La escritora Virginia Woolf, a pesar de ser una defensora de la androginia en la obra de arte, hay ocasiones en que parece que sostiene la tesis de la diferenciación. La argumentación que sostiene Virginia Woolf no comportaría, sin embargo, la idea de que este empleo del idioma se deba a otras razones que no sean puramente conscientes y deliberadas, es decir, a diferencias intrínsecas entre el escritor macho y el escritor hembra, en lo tocante al empleo del



idioma. Su argumentación sería, por lo tanto, de carácter social antes que biológico o psicológico.

Cuando se refiere a las dificultades con las que las mujeres tropiezan para escribir exactamente tal como quieren escribir, Virginia Woolf dice: "Para empezar, se encuentra con la dificultad técnica —en apariencia tan sencilla, pero en realidad tan desconcertante—, consistente en que la forma de la frase, en sí misma, no se adapta a la personalidad femenina. La frase está hecha por el hombre. La frase es demasiado amplia, demasiado pesada, demasiado pomposa para el uso femenino".

Al analizar la obra de Jane Austen, advierte que esta escritora rechazó la forma clásica de la frase y creó otra forma más adecuada a sus necesidades. En sus críticas de la obra de Dorothy Richardson, escritora que afirmaba en el prólogo de su primer libro haber creado un nuevo tipo de frase, un tipo femenino, Virginia Woolf dice: "Ha inventado, y si no la ha inventado ha desarrollado y adaptado a sus propias necesidades, una frase que podemos calificar de frase psicológicamente del género femenino. Es de fibra más elástica que la antigua frase, con capacidad de alargarse de forma extrema, de llevar en suspensión las más frágiles partículas, de envolver las más vagas formas".

Virginia Woolf, en una crítica que hace acerca de las mujeres novelistas, entiende que es la temática de las novelas escritas por mujeres lo que las diferenciaría de las escritas por hombres, y así señala: "Nadie dirá que (este hombre) sea capaz de confundir una novela escrita por un hombre con una novela escrita por una mujer. En primer lugar, se da la evidente y enorme diferencia de la experiencia; pero la diferencia esencial radica, no en el hecho consistente en que el hombre narra las batallas y la mujer narra el nacimiento de hijos, sino en que cada sexo se describe a sí mismo. Las primeras palabras con las que se describe a un hombre o a una mujer bastan, por lo general, para revelar el sexo del autor".

Robin Lakoff también ha plasmado su propia idea acerca del tipo de frase que crea la mujer: "El discurso femenino es indirecto, repetitivo, vacilante, oscuro y exagerado, frente al masculino, que se perfila como directo, preciso y claro".

Marta Traba ha llegado a afirmar, por ejemplo, que los textos escritos por mujeres presentan varias características comunes:

- Tienden preferentemente a "encadenar" los hechos, en vez de conducirlos a un nivel simbólico.
- Se interesan preferentemente por una "explicación" y no por una interpretación del universo, explicación que siempre resulta dirigida al propio autor, como una forma de esclarecer lo confuso.
- Se produce una continua intromisión de la esfera de la realidad en el plano de las ficciones, lo cual tiende a empobrecer y eliminar la metáfora y acortar notablemente las distancias entre significante y significado.
- El texto femenino vive del detalle, lo cual dificulta la construcción global del símbolo, pero al mismo tiempo lo relaciona con un relato proyectado hacia fuera, le confiere una característica expansiva que no tiene la literatura autorreferencial.

Carmen Martín Gaité, a propósito de si se puede hablar de un lenguaje específicamente femenino, consideraba que habría de retroceder mucho más atrás de las primeras reivindicacio-



nes feministas para indagar, a través del folklore y de los mitos, sobre su existencia. Esta escritora consignaba el hecho de que algunos de estos mitos atribuyen al habla de la mujer un carácter enigmático y secreto (recuérdese lo que al principio del capítulo hemos comentado sobre la obra de Safo). Parece evidente, según señala Martín Gaité, que en ciertas culturas, las mujeres elaboraron una forma de comunicación privada, surgida de la necesidad de resistir al silencio impuesto por su insignificancia en la vida pública. En religiones extáticas, por ejemplo, el discurso femenino era ininteligible y mal articulado, lo que hizo recaer sospechas de brujería y sabiduría esotérica sobre las personas que así lo expresaban.

Por otro lado y refiriéndose propiamente al terreno de la creación literaria, Carmen Martín Gaité ha opinado que “podría decirse que si alguna diferencia existe entre el discurso de los hombres y el de las mujeres, radica en su particular enfoque —no siempre perceptible a primera vista—; en una localización más precisa y concreta que nunca olvida sus propios límites, sus puntos cardinales”.

Otras escritoras han hecho diversas aportaciones y observaciones incidiendo en determinados rasgos o características que distinguiría o diferenciaría la escritura de las mujeres de la de los hombres o interrogándose sobre ellas.

Carmen Riera ha aportado el siguiente esquema sobre esta cuestión que vendría a recoger y sintetizar los principios teóricos formulados en los trabajos realizados en otros países:

- La literatura no tiene sexo, en principio.
- A través de la literatura puede expresarse el sexo de su autora o autor.
- Su sexo puede determinar algunas condiciones de esa literatura:
  - Que sea inferior, porque sus condiciones culturales han sido marginadas socialmente.
  - Que sea diferente, porque hay una conciencia especial de esta marginación.

La escritora Laura Mintegi, al reflexionar sobre el hecho de si las mujeres escriben o no diferente, ha elaborado una aclaración previa de términos que creemos puede ayudar también a clarificar y situar el tema de exposición que nos ocupa. Así, se ha referido a cuatro puntos fundamentales. En primer lugar, para Laura Mintegi, eruditismo y calidad por un lado, e intimismo y mediocridad por el otro, no son sinónimos. Es decir, a su entender, no tiene más calidad la densidad de acontecimientos de una novela de Dostoyevsky que el relato de una pasión romántica. Literariamente hablando, la balanza no cederá hacia un lado u otro por la densidad del tema, sino por la calidad del relato, la técnica de contar, la riqueza de expresión..., lo que se viene a llamar “literalidad”. “Partiendo de este presupuesto” —añade L. Mintegi—, “tan bueno (y tan malo) puede ser el libro de aventuras como la novela de amor, el relato trepidante como la obra intimista”.

La siguiente aclaración se ha centrado en señalar que intimista no es sinónimo de femenino. Para ello ha comentado que grandes obras intimistas han sido escritas por hombres, y mujeres de gran calidad literaria han escrito libros supuestamente femeninos, filosóficos o de aventuras. Dos ejemplos que menciona son Lawrence Durrell o Mario Benedetti, por un lado, y Patricia Highsmith o Simone de Beauvoir, por el otro. Según Laura Mintegi, el carácter intimista o no de las obras está tan unido a las corrientes literarias de la época como al talante mismo de los escritores, y si hoy en día se aprecia una tendencia a la literatura intimista, no por ello se puede concluir que los escritores de la segunda mitad del siglo XX sean más “femeninos” que los de las épocas anteriores.



Esta escritora se niega a afirmar, a priori, que las mujeres tengan un modo de escribir peculiar y diferenciado, porque tendría que aceptar que los hombres, todos ellos, también tienen un modo de escribir diferente, concreto y constatable, y esta negación constituiría su tercera aclaración. “No creo en el ‘hombre genérico’ y, por tanto, tampoco en la ‘mujer genérica’; no creo en estas categorías como un concepto único, inequívoco y definido. Pienso que toda persona, hombre o mujer, es el producto de una serie de ingredientes distintos mezclados en cocteleras diferentes, si se me permite la expresión.” Más adelante, Laura Mintegi ha puntualizado que ello no quiere decir que minimice ni que intente eludir la condición de mujer como determinante. “Existe, pero es uno de los factores, factores sociales, económicos y culturales que modelan a la persona, a cada uno de nosotros, y lo considero, a todos los niveles, en la medida en que ha influido en la formación de esa persona”.

Por último, la escritora se ha referido a un caso concreto y, haciendo abstracción, ha intentado imaginar el caso de dos escritores de similar formación y ambiente, pero de diferente sexo. Laura Mintegi se interroga: “¿Se puede apreciar las diferencias? Quizá estemos partiendo de un presupuesto falso, porque a uno se le trató siempre como niño y a la otra como niña, pero eso nos da pie a hacer una serie de reflexiones sobre las diferencias”. Tras señalar que el tipo de educación recibido ha sido diseñado e ideado por hombres, Mintegi vuelve a plantearse una serie de preguntas: “¿Hasta qué punto la mujer no reproduce en sus libros, en sus obras, el mundo, el lenguaje y el modo de pensar masculino? ¿Hasta qué punto se puede hablar de la existencia de un estilo femenino (para no crear confusión, es mejor decir, de un estilo de mujer)?”.

### ESCRIBIR DESDE LA DESIGUALDAD, REIVINDICAR LA DIFERENCIA

## 6.3.2

La escritora Luisa Echenique, a la hora de plantear la existencia de una literatura específicamente femenina, ha hecho referencia a tres actitudes que las escritoras habrían desarrollado ante el texto escrito:

- Las provocadas por la desigualdad.
- La reivindicación de la diferencia.
- La idea de que cada mujer se enfrenta de manera distinta a la escritura y de que es posible el “olvido” de ser mujer.

Para esta escritora, uno de los hechos que confirmaría la existencia de una literatura femenina distinta sería que no es posible hacer nada igual desde la desigualdad, y las mujeres, por todos los condicionamientos y discriminaciones en las que han desarrollado su vida —y a los que hemos hecho cumplida referencia en este capítulo—, habrían escrito siempre desde la desigualdad.

Lo que tendrían en común las obras de autoras pertenecientes a épocas, países y ambientes muy distintos es precisamente, a su juicio, el haber sido escritas por mujeres que tuvieron, por el mero hecho de serlo, enormes dificultades para satisfacer su deseo de escribir y sobre



todo para conseguir que ese deseo se fuera convirtiendo en un derecho a expresarse. La conciencia de esa desigualdad, de esas dificultades, habría provocado en las escritoras reacciones y actitudes distintas: desde la sumisión absoluta, es decir la aceptación del concepto de lo "femenino" acuñado por los hombres —el estilo femenino era lo superficial, lo tierno, lo delicado, lo incoherente, lo prolijo...—, hasta la rebeldía, la denuncia, el enfrentamiento.

"De un modo u otro todas 'padecían' la feminidad. Y muchas escritoras —ha señalado Echenique— sentían el ser mujer como un estorbo, una inferioridad, algo que había que disimular lo más posible, borrar".

Pero en un momento dado y, según ha explicado, se produjo un cambio radical en la actitud de la mujer frente a la literatura, determinado en gran medida por la importancia que van tomando los movimientos de liberación de la mujer. Muchas de estas mujeres empiezan a escribir conscientes de esa diferencia —y aquí entraría la segunda actitud que ha formulado—, de lo positivo de esa diferencia, buscando precisamente expresarla y así afirmarla. Tras hacer referencia a la frase de la psicoanalista francesa Hélène Cixous, escrita en 1975, acerca de la necesidad de inventar una nueva escritura, "el lenguaje inexpugnable que haga saltar por los aires barreras y clases y retóricas y reglas y códigos", Luisa Echenique centra esta escritura de mujer en aquello que la mujer tendría más de específico: su cuerpo. Si los hombres habían descrito el cuerpo femenino, fragmentándolo, reduciéndolo, sólo las mujeres podían expresarlo desde "dentro", en su "unidad" esencial, profunda.

Luisa Echenique ha hecho referencia a cómo, a partir de los años 70, se iba definiendo poco a poco una escritura del ser mujer, publicándose importantes obras teóricas y de análisis de lo específicamente femenino en literatura. Así, se hablaba de la "oralidad" de la escritura femenina; de un tratamiento distinto de la realidad, del espacio, del tiempo, que vendría determinado por el especial ritmo biológico de la mujer. Se busca lo femenino en las rupturas en el ritmo del lenguaje, en la existencia de "vacío", de "blancos" en el texto, y también en la importancia del silencio, de lo no dicho, de ese "ilegible" del que habla Marguerite Duras.

A la hora de analizar la situación actual, que configuraría el punto tercero de las actitudes de las escritoras, Luisa Echenique valora que una vez pasada la "moda" de la literatura femenina, que se explotó comercialmente, parecería como si las mujeres ya no sintieran presiones ni dificultades para expresarse, como si ya no hubiera inquietudes ni necesidades de sentirse y afirmarse diferentes. Echenique, ante las posturas que plantean la relación con el texto escrito a nivel individual, lo que daría que, en consecuencia, existen tantas maneras de entender lo literario como mujeres escritoras, se ha referido a la suya, diciendo: "A mi experiencia de la escritura como vivencia íntima, inseparable de mi naturaleza de mujer y de mi condición de mujer; y de unos valores y de una manera de entender la vida que defino como 'femeninos', no en el sentido de privativos de las mujeres, sino por oposición a los 'masculinos' que han definido, organizado y dirigido el mundo siempre. Que se apunte todos los hombres que quieran".

Frente a la tesis defendida por Echenique, otra escritora vasca, Julia Ochoa, apuesta por un planteamiento totalmente opuesto:

"Creo sinceramente que, para el análisis literario, sólo pueden ser válidos criterios estéticos. El universo de la representación sensible del Arte requiere medidas de valor determinadas. El resto de factores o condicionamientos o acentos o modos diferentes, que se pretendan ver no será sino una falacia, la posibilidad a nuevos ghettos, nuevas



delimitaciones para el pensamiento, un retroceso más a sumar en la historia de la Humanidad”.

Julia Ochoa considera que esa serie de factores que con cierta continuidad se observan en la historia de la literatura no son, para ella, pruebas conclusivas para una definición, ni argumento para la comprobación de la existencia diferencial de otro tipo de hacer literatura, sino, muy al contrario,

“evidencia de un complejo entramado sociocultural condicionante que limita y determina todavía el proceso espiritual-intelectual de algunas mujeres. Es decir, toda aquella fenomenología que para algunos es el estandarte que revela la ‘diferencia’, para mí supone un estadio a superar, una batalla más a ganar en el difícil camino de la total liberación de la mujer”.

Acerca del concepto literario de las mujeres escritoras de los siglos XVIII, XIX y parte del XX, que ha venido reflejando el limitado universo que la sociedad injustamente les había asignado como único posible, Ochoa asegura que este tipo de representaciones han ido modificándose con el tiempo y con los correspondientes cambios filosóficos, políticos y económicos experimentados por todos los sectores sociales, “y hoy son cada vez más las mujeres que se conciben a sí mismas” —afirma— “en el ámbito del ‘ser’, en el territorio liberado de cualquier condición que, a priori, de su producción intelectual, se les pretenda imponer en el nivel espiritual de la creación, donde ya no es posible hablar de otras categorías que no sean las de la estética”.

Para Julia Ochoa, “defender a estas alturas ‘literatura femenina’, ‘literatura masculina’ me parece un grave error histórico y por supuesto estético, un retroceso en el área de los derechos alcanzados por la mujer, cuyas consecuencias pueden caer aún con más fuerza y sofisticado efecto negativo, sobre generaciones posteriores”.

### LITERATURA FEMINISTA: ESCRITURA Y TRANSMISIÓN CONSCIENTE DE IDEOLOGÍA

## 6.3.3

En otra línea de pensamiento, Lidia Falcón ha hecho referencia a algunos presupuestos que ella refuta acerca de la literatura femenina e intenta clarificar lo que para ella significa el concepto y la práctica de la literatura feminista.

La escritora Lidia Falcón ha mostrado su desacuerdo con aquellas posturas defensoras de la idea de que toda producción escrita por mujeres merece el calificativo de feminista, o que toda escritura feminista ha de ser inevitablemente femenina. A su entender, resulta indudable —y los ejemplos lo avalan— que las mujeres pueden producir verdaderos engendros de machismo y que existen, aunque sean pocos, los autores varones que nos han dejado muestras de su entendimiento y preocupación por los problemas de la mujer en el mundo.

Esta autora considera que cuando se quiere definir la literatura “femenina” se le buscan unos atributos falsos, como los temas, el estilo o el sexo. “Las mujeres, se dice, escriben de amor y sexualidad. Y aunque bien es cierto” —añade Falcón— “que, sobre todo en la actualidad



española, estos temas dominan toda la narrativa y poesía escrita por mujeres, no lo es menos que los hombres han tratado tan universales problemas siempre, desde Ovidio hasta nuestros días”.

Acerca de si las mujeres utilizan un estilo distinto de los hombres cuando escriben, más intimista, más sensible o, peor, más sensiblero, porque han vivido siempre encerradas en casa, porque nunca han tenido las palabras para expresarse, porque añoran la libertad que les ofrece el mundo exterior y al que sólo pueden acceder en sus sueños, Lidia Falcón replica que “tal definición sólo puede ser aplicada a las malas escritoras, o a aquellas que, por las circunstancias de marginación que tanto han sufrido, han debido especializarse en el género llamado rosa, único permitido por los editores para mujeres y por mujeres”. Falcón ha insistido en que “nunca podría afirmarse categóricamente que una mujer ha de escribir con más almibarado acento y rosáceos tonos en su expresión, sólo por el hecho de pertenecer al género femenino”.

Finalmente y sobre otro argumento extendido de que lo escrito por mujeres bucea más en el mundo interior de la psique femenina que en los datos que proporciona el mundo exterior, o que narra autobiográficamente antes que recurrir a contar las vidas ajenas, o que filosofa sobre el amor, la vida y la muerte antes que describir los hechos guerreros o económicos del mundo, Falcón ha manifestado que “entonces Proust y Goethe y Mann eran mujeres”.

A la hora de establecer la diferencia entre la literatura, a secas, y la literatura feminista, esta escritora ha dejado bien claro que la distinción ha de hacerse sobre la carga ideológica que posee la obra y no sobre el estilo, el tema o el sexo de su autora. “El enfoque ideológico de la literatura” —asegura Falcón— “es el que ha permitido calificar como progresistas o reaccionarios a los literatos, situarlos frente o contra determinada posición social o política, analizar su obra bajo el estandarte que su creador enarbola y en razón de la tesis que defiende.” A su juicio, es aquí donde se encuentra el meollo de la cuestión sobre la literatura feminista, y ese sería el nudo gordiano que todavía los críticos no han sabido cortar, perdidos en los meandros de la sensibilidad femenina, el amor y la sexualidad.

Lidia Falcón ha asegurado que, “a mayor abundamiento hoy, muchas malas escritoras, sensibleras y cursis, por el hecho de ser mujeres y desgranar el rosario de simplezas y tópicos habituales sobre el amor, el sexo y la maternidad, se han acogido a la sombra del vasto árbol del feminismo actual, y adoptando su protección se han creído inmunes contra la exigencia de escribir bien”. En este sentido, Lidia Falcón estaría de acuerdo con Rosa Chacel, respecto a que no existe literatura femenina o masculina, sino buena o mala literatura, pero Falcón añadiría que “ésta puede ser a su vez militante de una determinada postura política y social o moral, como lo demuestra la propia obra de Chacel”.

Para Lidia Falcón ésta es la línea de pensamiento que ha de seguirse en el momento de enjuiciar, de clarificar la literatura, si bien precisa que para que a ésta pueda añadirse el calificativo de feminista, es preciso observar los rasgos diferenciales que posee respecto a las otras tendencias sociales que hasta ahora se han desarrollado en la literatura. “Son estas coordenadas, estas líneas maestras, las que están todavía por definir en la obra feminista, que no depende del tema elegido, ni del estilo, ni del sexo del autor”.

Una opinión más, en este caso la de Sigrid Weigel, trae hasta estas líneas un punto de vista diferente, una manera distinta de abordar el tema de las que hasta ahora han sido planteadas. Esta escritora asegura que se puede probar que la hipótesis de que las mujeres escriben



“diferente” que los hombres es cierta o que es falsa, con igual número de ejemplos, y considera que la cuestión de si los contra-ejemplos son excepciones —de hecho, intentos por establecer empíricamente una diferencia en la escritura— le parece carente de sentido en sí misma.

A Sigrid Weigel le parece mucho más importante la cuestión “de si las mujeres han encontrado su propio nicho cultural: si, gracias a que escriben diferente que los hombres, han desarrollado una manera de hablar que refleja sus deseos y experiencias, o si se somete a las presiones y tentaciones de la imagen masculina de las mujeres”. Para ella, la observación empírica de que las mujeres escriben diferente, no sería más que el punto de partida para plantear la cuestión de si esa escritura diferente sigue el patrón prescriptivo que definía el discurso sobre la “naturaleza de la mujer” o si lucha por la utopía de una feminidad, “otra”, pero autónoma.

Acerca de la alternativa propuesta, Weigel ha indicado que “por supuesto, esta alternativa sólo existe en la formulación abstracta de la pregunta y no en el texto mismo. Porque un texto, mientras el autor viva en una cultura patriarcal, nunca presentará solamente la imagen dominante de la mujer ni solamente la de la ‘nueva mujer’. Una literatura que da voz a la situación de la mujer como sexo impropio no puede (todavía) ser suficiente”.

Enlazando de algún modo con la idea de Sigrid Weigel y en relación con el modo de afrontar el estudio o la crítica de un texto escrito por una mujer, Adrienne Rich ha dicho lo siguiente: “Una crítica literaria radical, de impronta feminista, tendería a considerar la obra antes que nada como una clave para entender cómo vivimos, cómo hemos venido viviendo, como nos han llevado a imaginarnos a nosotras mismas, cómo nuestro lenguaje nos ha servido al mismo tiempo de cepo y de liberación”.

Por su parte, Elaine Showalter ha hecho una salvedad muy interesante al señalar que la crítica feminista se manifiesta a través de dos aspectos que conviene diferenciar. Uno es el de la mujer como lectora, que abarcaría una reflexión sobre la interpretación que hace la mujer de los textos literarios a que tiene acceso y que van condicionando su visión de la vida. El otro aspecto sería el de cómo plasma esta visión de la vida en los textos literarios mismos de que ella es autora. Aquí entraría el estudio propiamente dicho de la escritura femenina, enfocando el desarrollo y la evolución individual o colectiva de esa producción literaria.

## **LAS MUJERES Y LA LITERATURA EN LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE EUSKADI**

# 6.4

La información referente a este apartado ha sido recogida a través de los siguientes organismos e instituciones: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Centro de las Letras Españolas, Gobierno Vasco, Eroski, S. Coop., Euskal Estatistika-Erakundea (EUSTAT), Asociación de Escritores Vascos y Real Academia de la Lengua Vasca/Euskaltzaindia.



También se consultaron los siguientes estudios sociológicos: Hábitos Culturales en la Comunidad Autónoma de Euskadi, Estudio sobre la Actividad Física de la Población Vasca y Encuesta de Condiciones de Vida.

Queremos dejar constancia de la existencia de una falta de datos sobre las mujeres escritoras de la Comunidad Autónoma de Euskadi, y en especial de las mujeres vascas que escriben en castellano, ya que éstas no se encuentran recogidas en ningún marco específico. También se hace preciso señalar que, tras sucesivos intentos durante varios meses para ponernos en contacto con la Sociedad General de Autores de Madrid, finalmente no fue posible comunicar con dicha asociación.

## LAS ESCRITORAS Y LOS ESCRITORES EN LA C.A.E.

### 6.4.1

El equipo de trabajo, después de buscar información referente a las escritoras y escritores de la C.A.E. que escribían tanto en castellano como en euskera, dividió este epígrafe en dos partes, que se denominan:

- Escritoras/es de la Comunidad en lengua castellana.
- Escritoras/es de la Comunidad en euskera.

En relación a la primera parte, basaremos nuestra información en los datos encontrados en "Quién es quién de las letras españolas", del Centro de las Letras Españolas.

Analizamos esta participación de las mujeres de la C.A.E. en la literatura castellana, comparando los dos sexos en estos tres aspectos:

- Número de escritoras y escritores.
- Número de obras publicadas.
- Número de premios obtenidos.

Nos hubiera gustado analizar la segunda parte en la misma línea, pero fue imposible al no contar con dicha información.

## ESCRITORAS Y ESCRITORES DE LA C.A.E. EN LENGUA CASTELLANA

**CUADRO 6.1.** Escritoras/es vascos que escriben en lengua castellana

	ABS.	%
Mujeres	7	18
Hombres	31	82
<b>TOTAL</b>	<b>38</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Centro de las Letras Españolas. 1991. Fundación Ruipérez.



Según se ve en el cuadro 6.1, la profesión de escritor/a en lengua castellana de la C.A.E. se encuentra dominada por los hombres, con un porcentaje del 82 %, frente al 18 % de las mujeres.

A través del cuadro 6.2 se analizan las escritoras/es en euskera. Al igual que en el cuadro precedente, los porcentajes demuestran a las claras cómo la participación de las mujeres es también escasa, 88 %, frente a 12 %.

**CUADRO 6.2. Escritoras/es que escriben en euskera**

	ABS.	%
Mujeres	20	12
Hombres	143	88
<b>TOTAL</b>	<b>163</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Centro de las Letras Españolas. 1991. Fundación Ruipérez.

Por tanto, podemos afirmar que, a raíz de los datos observados, la actividad de escribir literatura, en cada una de las dos lenguas de la Comunidad, está básicamente masculinizada.

En este sentido, en el cuadro adjunto aparecen las obras publicadas, de las escritoras/es en lengua castellana.

**CUADRO 6.3. Número de obras publicadas según sexos**

	ABS.	%
Mujeres	58	26
Hombres	165	74
<b>TOTAL</b>	<b>223</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Centro de las Letras Españolas. 1991. Fundación Ruipérez.

A pesar del dominio masculino, parece que la producción femenina sería más abundante.

A continuación vamos a analizar las autoras/es de ediciones literarias más vendidas en euskera durante los años 1989, 1990 y 1991.



**CUADRO 6.4. Autoras/es de ediciones en euskera más vendidas, 1989**

	ABS.	%
Ficción:	—	—
Mujeres		
Hombres	2	100
<b>TOTAL</b>	<b>2</b>	<b>100</b>
No ficción:	—	—
Mujeres		
Hombres	8	100
<b>TOTAL</b>	<b>8</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Anuario El País. 1990.

**CUADRO 6.5. Autoras/es de ediciones en euskera más vendidas, 1990**

	ABS.	%
Ficción:	—	—
Mujeres		
Hombres	3	100
<b>TOTAL</b>	<b>3</b>	<b>100</b>
No ficción:	—	—
Mujeres		
Hombres	5	100
<b>TOTAL</b>	<b>5</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Anuario El País. 1991.

**CUADRO 6.6. Autoras/es de ediciones en euskera más vendidas, 1991**

	ABS.	%
Ficción:	—	—
Mujeres		
Hombres	3	100
<b>TOTAL</b>	<b>3</b>	<b>100</b>
No ficción:	—	—
Mujeres		
Hombres	2	100
<b>TOTAL</b>	<b>2</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Anuario El País. 1992.



Tal y como se observa en los cuadros 6.4, 6.5 y 6.6, no hay ninguna autora entre los libros más vendidos en euskera, en los últimos tres años. Es posible que también se repita esta situación en el caso de las escritoras vascas en lengua castellana, dado su bajo porcentaje de participación y las explicaciones y comentarios que las personas entrevistadas hicieron a este respecto.

La escritora Maite Esnal afirmaba lo siguiente en la entrevista que se le realizó:

“A la hora de publicar no hay trabas específicas para las mujeres, pero hay que estar muy afianzada para moverse en círculos que son muy competitivos. La verdadera pega, en mi opinión, reside en la educación, que no permite tener un proyecto propio y luchar por él”.

Por su parte, Laura Mintegi señalaba que las discriminaciones entre hombres y mujeres son más sutiles.

“En principio no existe discriminación. En el ambiente intelectual, el machismo directo está mal visto. Las discriminaciones son más sutiles y sibilinas, de tipo psicológico (la soledad de la escritora ante su pareja, no apoyar la tarea creativa), pero no son tan directas”.

También señalaba esta misma escritora que, para lanzarse al ruedo, las mujeres han de sentirse mejores escritoras, y que la mediocridad es un lujo no permitido para ellas.

“Algunas veces las críticas pueden actuar como trabas indirectas ‘a posteriori’. A la mujer se le exige, para atreverse a publicar, que sea buena escritora, exigencia que no está tan agudizada en los hombres. Al considerarse que la publicación de libros de hombres es ‘lo normal’, hay mayor permisividad para que se publiquen libros buenos, malos y mediocres. La mediocridad, en las mujeres, es un lujo no permitido”.

Respecto a qué se espera de los trabajos publicados de las mujeres, Laura Mintegi subrayaba:

“Hay una cierta predisposición a pensar que el trabajo de las mujeres es (o debe ser) más estético y menos rompedor, menos creativo, más armonioso y bello, y muy poco nuevo. Se piensa que en el trabajo de la mujer está casi todo dicho. Una mujer con ideas nuevas y propias deberá estar siempre demostrando que lo que ella dice nadie lo había dicho antes. El menor descuido, la más mínima bajada de guardia, le relegará a la mediocridad. El esfuerzo deberá ser continuo”.

Observemos si este reconocimiento es patente en los Premios. De las escritoras/es de la C.A.E., en lengua castellana, se analiza el número de premios literarios obtenidos por sexos.

**CUADRO 6.7. Número de premios obtenidos según sexo**

	ABS.	%
Mujeres	8	16
Hombres	43	84
<b>TOTAL</b>	<b>51</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Centro de las Letras Españolas. 1991. Fundación Ruipérez.



Se comprueba que las cifras hablan por sí solas; los hombres tienen más premios literarios, con un 84 %, frente al 16 % de las mujeres.

Ahora bien, visto lo anterior y habiendo escuchado a nuestras entrevistadas, podemos concluir que es un hecho que hay más hombres escritores en la C.A.E. que mujeres escritoras, por lo menos en los circuitos oficiales de la literatura. Por tanto y por lógica matemática o numérica, es normal que haya un menor número de mujeres premiadas que hombres en esta Comunidad.

Por otro lado, si a las mujeres se les exige sentirse más seguras sobre sus obras que a los hombres, que sean buenas y no mediocres, también se podría esperar que fueran premiadas más frecuentemente que ellos. Pero, como hemos visto, la realidad no es así, poniéndose en tela de juicio la propia autoestima de las escritoras.

Otro aspecto que hemos estudiado ha sido la composición de la Junta Directiva de la Real Academia de la Lengua Vasca/Euskaltzaindia.

Esta información vamos a estudiarla en tres años diferentes: 1983, 1987 y 1990. Veremos así cómo estaba la situación en 1983 y si se ha dado alguna evolución o no.

**CUADRO 6.8. Mujeres y hombres en la composición de la Junta Directiva de la Real Academia de la Lengua Vasca/Euskaltzaindia**

	1983		1987		1990	
	Abs.	%	Abs.	%	Abs.	%
Mujeres	—	—	—	—	—	—
Hombres	4	100	4	100	4	100
<b>TOTAL</b>	<b>4</b>	<b>100</b>	<b>4</b>	<b>100</b>	<b>4</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Datos facilitados por Euskaltzaindia. 1991.

Tal y como vemos en el cuadro, no ha habido ninguna mujer miembro de la Junta Directiva de Euskaltzaindia/Real Academia de la Lengua Vasca, en el período de 1983 a 1990. Hoy en día, la situación ha sufrido un ligero cambio, ya que por primera vez una mujer ha pasado a formar parte de la Junta Directiva. En 1992, Miren Azcarreta ha sido nombrada miembro de la misma.

La Real Academia de la Lengua Vasca/Euskaltzaindia cuenta también con Batzordeak o comisiones de trabajo, encargadas de diferentes temas, como planificación, organización, política lingüística, etc. Veamos, a través del siguiente cuadro, la participación de la mujer en estas comisiones/batzordeak durante tres años, 1983, 1987 y 1990.



**CUADRO 6.9.** Mujeres y hombres en la composición de las Batzordeak/Comisiones de la Real Academia de la Lengua Vasca/Euskaltzaindia

	1983		1987		1990	
	Abs.	%	Abs.	%	Abs.	%
Mujeres	9	6,6	10	8,3	17	12
Hombres	128	93,4	111	91,7	125	88
<b>TOTAL</b>	<b>137</b>	<b>100</b>	<b>121</b>	<b>100</b>	<b>142</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Datos facilitados por Euskaltzaindia. 1991.

Según la información obtenida, podemos decir que la participación de mujeres y de hombres en las Comisiones/Batzordeak de Euskaltzaindia está masculinizada, siendo siempre, en los tres años estudiados, el porcentaje de hombres mayor que el de mujeres. Ahora bien, se puede observar una clara evolución hacia una mayor participación de las mujeres. Desde 1983, el porcentaje de participación en las Comisiones/Batzordeak hasta 1990 ha aumentado en 5,4 puntos, pasando del 6,6 % en 1983 al 12 % en 1990.

## LA POBLACIÓN DE LA C.A.E. Y LA LITERATURA

### 6.4.2

Bajo este epígrafe vamos a tratar de dar una visión sobre los hábitos de la población vasca en relación con la literatura. Estos datos tratan sobre la lectura y la escritura de libros, novelas, etc., de la población de la Comunidad Autónoma de Euskadi.

Los datos utilizados es posible que se hayan quedado un poco obsoletos, pero no se han encontrado otros más actualizados.

En primer lugar se analizarán los hábitos de lectura de la población de la C.A.E., a través de una serie de tablas.

El primer cuadro, 6.10, es de 1986 y recoge los hábitos de lectura de la población vasca en días laborables y en festivos y domingos.

**CUADRO 6.10.** La actividad de leer por sexos y días de la semana

	LABORABLES %	% FESTIVOS/DOMINGOS
Mujeres	55	42
Hombres	64	54
<b>TOTAL</b>	<b>60</b>	<b>48</b>

*Fuente.* Estudio sobre la actividad física de la población vasca. 1986. Eroski.

Los datos de esta tabla muestran una clara preferencia de los hombres por la lectura, tanto en días laborables como domingos y festivos, frente a las mujeres, que leen menos en los mismos períodos.

Se perfila un dato que no podemos pasar por alto: las mujeres leen más los laborables, con un 55 %, que los festivos y domingos, con un 42 %. Este hecho se explica ante la evidencia de que las mujeres, los días laborables, disponen de mayores "huecos de tiempo" para dedicarlo a la lectura, mientras que el fin de semana y los días festivos se caracterizarían por la plena dedicación a la familia, hijos/as, marido, compañero..., que se encuentran en la casa todo el día.

También resaltar el hecho de que la población de la C.A.E. lee más los días laborables, en general, que los domingos y festivos, con un 60 %, frente a un 48 %, respectivamente. No tenemos una explicación verificable de este hecho, pero sí algunas aclaraciones. Quizás los domingos y festivos se dedica una mayor parte del tiempo de ocio a deportes, paseos, reuniones familiares, televisión, cine, y se deja un poco más apartada la lectura. También hay que tener en cuenta que los días laborables, un número muy alto de personas no leen libros, sino que sus hábitos de lectura se centran en periódicos y revistas de actualidad.

Veamos, a través del cuadro siguiente, qué géneros literarios leían las mujeres y los hombres en 1984.

**CUADRO 6.11. Géneros literarios preferidos por mujeres y hombres**

	% TOTAL	% MUJERES	% HOMBRES
Novela	46	45	47
Ensayo	10	8	11
Poesía	14	14	14
Teatro	10	12	9
Enciclopedias	14	11	18
Cuentos	9	9	9
Divulgativas	17	13	21
Entretenimiento	18	16	20
Euskera	6	5	7

*Fuente:* "Hábitos culturales en la Comunidad Autónoma de Euzkadi". Gobierno Vasco. 1986.

Los géneros literarios preferidos por las mujeres son la novela, con un 45 %; seguido del entretenimiento, 16 %; la poesía, con un 14 %, y las divulgativas (revistas, folletos, etc.), con un 13 %. Por el contrario, lo que menos leen serían las obras en euskera, 5 %; seguido de ensayo, 8 %, y de los cuentos, 9 %.

El género literario preferido por los hombres es la novela, con un 47 %; seguido de las publicaciones divulgativas (revistas, folletos, etc.), con un 21 %; la lectura de entretenimiento, con un 20 %, y las enciclopedias, con un 13 %. Por el contrario, los géneros que menos leen serían las obras en euskera, 7 %; el teatro y los cuentos, con un 9 %, y el ensayo, con un 11 %.



En cuanto a las similitudes, ambos sexos prefieren entre todos los géneros, la novela; también coinciden en la lectura de obras divulgativas. En el lado opuesto, coinciden en su poca pasión por las obras en euskera, el ensayo y los cuentos.

Los datos referentes a las obras en euskera hay que situarlos en su justo contexto. En 1984, año de referencia del análisis, el abanico de obras publicadas y escritas en esta lengua, así como el número de euskoparlantes, eran inferiores a los actuales. Ocho años más tarde, al no haber encontrado información más reciente, no podemos contrastar los datos.

En el cuadro siguiente, con datos de 1989, se analizan los porcentajes de lectura de hombres y mujeres, pero sin especificar qué género leen, lo cual no servirá para compararlos estrictamente con los datos anteriores.

**CUADRO 6.12.** Porcentaje de lectura de mujeres y hombres

	% TOTAL	% MUJERES	% HOMBRES
Sí	47,6	49,3	45,4
No	52,4	50,2	54,6

*Fuente:* Encuesta de condiciones de vida. Eustat. 1989.

Lo primero que se comprueba es que en 1989 el porcentaje más alto, tanto en hombres como en mujeres, se encontraba en el no. (No leían.)

De aquellos que leían, es decir, del 47,6 %, leían más las mujeres (49,3 %) que los hombres (45,4 %). Esto nos ofrece un primer dato comparativo: las mujeres, en 1989, leían más que en 1984.

Del total de los que no leían, 52,4 %, son los hombres los que menos lo hacen con un 54,6 %.

Al carecer de los datos que nos desglosarían los hábitos de lectura por sexos y por géneros literarios, no podemos hacer una comparación ni sacar conclusiones. Únicamente se puede concluir con la afirmación siguiente: las mujeres tienden a leer más que los hombres.

El cuadro siguiente nos informa sobre cuánto les gustaba leer a mujeres y a hombres en 1989.

**CUADRO 6.13.** ¿Cuánto lee la población de la Comunidad Autónoma de Euskadi? 1989

	% TOTAL	% MUJERES	% HOMBRES
Mucho	27	30	24
Bastante	33	30	35
Algo	19	20	19
Poco	15	13	17
Nada	6	7	5
NS/NC	0	0	0

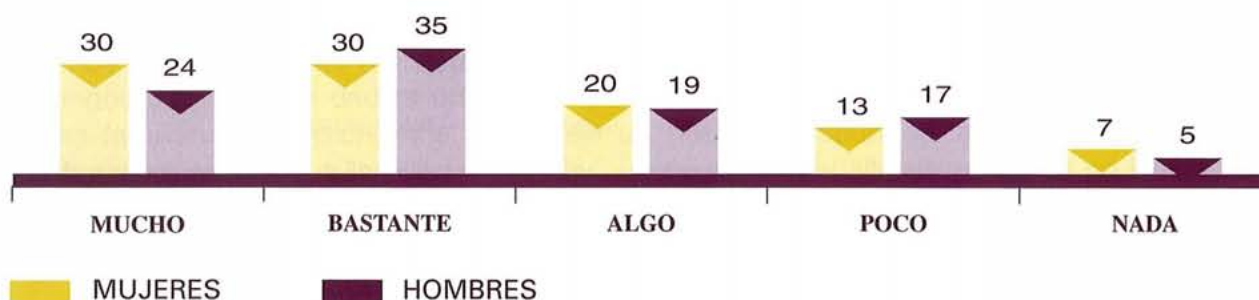
*Fuente:* Encuesta de opinión a la población del País Vasco. Gobierno Vasco. 1989.

A la población de la C.A.E. de 1989; le gustaba leer bastante, con un 33 %; seguido de mucho, con un 27 %, y de algo, con un 19 %.

Estos datos modifican notablemente los vistos en el cuadro anterior de 1989, en el que de la población vasca tan sólo leían el 47,6 % un determinado tipo de lectura.

En el gráfico que se adjunta aparecen reflejados los datos anteriores, pudiéndose contemplar más claramente las diferencias entre sexos.

**GRÁFICO 4. Afición por la lectura (%) según sexo, 1989**



Si hacemos una lectura comparativa de los datos de este mismo año, pero en diferentes estudios, veremos que en 1989 los hombres leían bastante, en un 35 %; mucho, el 24 %; algo, 19 %, y poco, el 17 %. Estos datos chocan, igualmente, con los del cuadro previo, ya que en él veíamos que en 1989 tan sólo leía un 45,4 % de la población masculina, diferencias achacables, presumiblemente a que la concreción del género literario puede hacer que los porcentajes disminuyan en ese sentido. Comentarios semejantes pueden extraerse de la observación de los datos referidos a las mujeres.

Es decir, vistos estos datos de dos estudios diferentes, parece ser que a las mujeres no sólo les gustaba leer más que a los hombres en 1989, sino que también lo ponía en práctica un mayor número de ellas.

Estos mismos datos nos gustaría haberlos obtenido de años más recientes, es decir, de 1990 ó 1991, pero desafortunadamente, el estudio del que se obtuvieron no se ha publicado.

Otro aspecto que podríamos haber analizado en este apartado 6.4 sería el escribir, si escriben o no, cuánto, etc. Esta información tampoco la hemos podido recoger. Tan sólo tenemos datos sobre lo que ocurría en 1984. Creemos que las mujeres escriben, en sus casas, en sus ratos libres, etc., pero desconocemos los datos, porque no quedan recogidos en ningún estudio.



**CUADRO 6.14.** Porcentaje de mujeres y hombres en la actividad de escribir géneros literarios, 1984



*Fuente:* "Hábitos culturales en la Comunidad Autónoma de Euskadi". Gobierno Vasco. 1986.

Tal y como se ve en este cuadro, la afirmación que antes realizábamos parece ser cierta, por lo menos en 1984. Las diferencias entre hombres y mujeres son notables, tan sólo un 1 % de los hombres escribirían frente al 5 % de las mujeres.

### LOS PREMIOS LITERARIOS Y LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES

## 6.4.3

Bajo este epígrafe se estudian los premios con mayor notoriedad que se convocan en el marco de la C.A.E. y también a nivel estatal. Serían los siguientes:

- C.A.E.:
  - Euskadi de Plata
  - Herralde
  - Letras vascas
  - Lizardi
- Ámbito estatal:
  - Premio Nacional de Literatura
  - Premio Nacional de las Letras
  - Premios de la Crítica

Comenzamos nuestro análisis con los premios de literatura de la C.A.E. Estos premios se corresponden con las ediciones de los años 1988, 1989 y 1990.

**CUADRO 6.15. Premios otorgados en la C.A.E. por sexos**

		SEXO DE LOS GALARDONADOS PREMIADOS/AS	
		Mujeres	Hombres
1988	Euskadi de Plata	1	—
	Herralde	—	1
1989	Herralde	—	1
1990	Letras Vascas	—	1
	Lizardi	—	1
	Herralde	—	1

*Fuente:* Anuario el País. 1989, 1990, 1991.

Los datos son muy desoladores. Tan sólo en 1988 se premió a una mujer con el Euskadi de Plata. Desde entonces ninguna otra ha conseguido un premio literario. Los premiados en estos tres años fueron hombres.

Seguimos el análisis en el ámbito estatal, con el Premio Nacional de Literatura. Este premio se concede anualmente a una sola persona, y tiene tres especialidades: narrativa, poesía y ensayo. El equipo de trabajo ha estudiado los galardones otorgados en cada una de las tres especialidades durante el período comprendido entre 1973 y 1988, ambos inclusive. Es decir, un total de once años.

La primera especialidad que vamos a estudiar dentro de este Premio Nacional de Literatura es la de narrativa.

Según vemos, el panorama comienza siendo también desolador. En narrativa tan sólo una mujer resultó premiada durante los once años estudiados, frente a un total de diez hombres que fueron premiados.

**CUADRO 6.16. Porcentaje de mujeres y hombres premiadas/os en la especialidad de narrativa en el Premio Nacional de Literatura (1978-1988)**

	ABS.	%
Mujeres	1	8
Hombres	10	91
<b>TOTAL</b>	<b>11</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 1988

Veamos los datos del Premio Nacional de Literatura durante los años 1989, 1990 y 1991, y si se incrementó en algo la presencia de mujeres en relación al período anterior.



**CUADRO 6.17.** Porcentaje de mujeres premiadas en la especialidad de narrativa en el Premio Nacional de Literatura (1989, 1990 y 1991)

	ABS.	%
1989	1	—
1990	—	—
1991	1	—

*Fuente:* Anuario El País. 1990, 1991, 1992.

De los tres años analizados, en 1990 no se otorgó ningún Premio Nacional de Narrativa, mientras que en 1989 y 1991, las dos personas premiadas fueron hombres. Por lo tanto, si hasta 1988 tan sólo una mujer fue premiada, en los tres años posteriores no se premió a ninguna.

En el cuadro adjunto aparece la evolución de la participación en la especialidad de poesía.

**CUADRO 6.18.** Porcentaje de mujeres y hombres premiadas/os en la especialidad de poesía en el Premio Nacional de Literatura (1978-1988)

	ABS.	%
Mujeres	—	—
Hombres	11	100
<b>TOTAL</b>	<b>11</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 1988

Los hombres ostentan el 100 % de los premios en la especialidad de poesía en el Premio Nacional de Literatura en un período de once años (1978-1988).

El cuadro 6.19 recoge el Premio Nacional de Literatura, especialidad de poesía, durante los años 1989, 1990 y 1991.

**CUADRO 6.19.** Porcentaje de mujeres premiadas en la especialidad de poesía en el Premio Nacional de Literatura (1989, 1990 y 1991)

	ABS.	%
1989	1	—
1990	1	—
1991	—	—

*Fuente:* Anuario El País. 1990, 1991, 1992.

Tal y como veíamos en el cuadro 6.18, que recoge los datos de 1978 a 1988, también en estos tres últimos años (1989-1991) el 100 % de los premios han sido para los hombres.

La información sobre la especialidad de ensayo aparece recogida en el cuadro que se adjunta seguidamente.

**CUADRO 6.20.** Porcentaje de mujeres y hombres premiadas/os en la especialidad de ensayo en el Premio Nacional de Literatura (1978-1988)

	ABS.	%
Mujeres	—	—
Hombres	11	100
<b>TOTAL</b>	<b>11</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 1988

**CUADRO 6.21.** Porcentaje de mujeres premiadas en la especialidad de ensayo en el Premio Nacional de Literatura (1989, 1990 y 1991)

	ABS.	%
1989	1	—
1990	1	—
1991	—	—

*Fuente:* Anuario El País. 1990, 1991, 1992.

La información es exactamente igual a la que encontrábamos en el cuadro anterior; en los once años que se entregó el Premio Nacional de Literatura, en la especialidad de ensayo, no hubo ninguna mujer.

Con estos datos sobre el papel, no es difícil que comiencen a surgir una serie de interrogantes, conclusiones y posibles respuestas.

Resulta difícil creer el tan bajo porcentaje —por no decir inexistente— de mujeres premiadas con el Premio Nacional de Literatura. Hemos manejado la posibilidad de que no se hubiesen presentado mujeres en las dos especialidades donde no se les ha premiado, poesía y ensayo, pero el bajo porcentaje en narrativa, nos hace pensar que, en cualquiera de los casos, la situación no hubiera sido distinta.

El siguiente premio, el Premio Nacional de las Letras Españolas, se otorga anualmente a un escritor/a. Hemos analizado los datos de los premios otorgados durante el período comprendido entre 1984-88, es decir durante cuatro años.

**CUADRO 6.22.** Porcentaje de mujeres y hombres premiadas/os en el Premio Nacional de las Letras Españolas (1984-1988)

	ABS.	%
Mujeres	1	25
Hombres	3	75
<b>TOTAL</b>	<b>4</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Centro de las Letras Españolas. 1988.

(\*) En cada año se entrega un solo premio.



Los datos que aparecen en el cuadro vuelven a despertar las mismas cuestiones e interrogantes que surgían con el premio anterior. Durante cuatro años tan sólo una mujer fue premiada con el Premio Nacional de las Letras Españolas.

El cuadro 6.23 refleja los datos sobre el Premio Nacional de Las Letras Españolas de los últimos tres años, es decir de 1989, 1990 y 1991.

**CUADRO 6.23.** Porcentaje de mujeres premiadas en el Premio Nacional de las Letras Españolas (1989, 1990 y 1991)

	ABS.	%
1989	1	—
1990	1	—
1991	—	—

*Fuente:* Anuario El País. 1990, 1991, 1992.

A la vista de los datos de estos cuadros, parece ser que las cosas no van a mejor, sino a peor, ya que en estos tres años (1989, 1990 y 1991) no se premió a mujer alguna con el Premio Nacional de las Letras Españolas.

En relación a los Premios de la Crítica, se ha contemplado dos años diferentes, 1983 y 1988. Este premio también se otorga anualmente, pero a diferencia con los anteriores, se galardonan ocho escritores/as cada año.

En el cuadro observamos los datos correspondientes a los Premios de la Crítica de 1983.

**CUADRO 6.24.** Porcentaje de mujeres y hombres premiadas/os con los Premios de la Crítica en 1983

	ABS.	%
Mujeres	2	25
Hombres	6	75
<b>TOTAL</b>	<b>8</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Centro de las Letras Españolas. 1988.

En el año 1983, de las ocho personas galardonadas tan sólo dos fueron mujeres. Aunque este dato no es halagador en sí, si lo comparamos con los de los premios anteriores, resulta notablemente mejorado.

El cuadro siguiente muestra los datos correspondientes a este mismo premio, pero cinco años más tarde, es decir en 1988. Mientras que en 1983 se otorgaron premios a dos escritoras, en 1988 tan sólo a una.

Quizás alguien dijo que el talento creador literario no tiene sexo, pero, ¿no es casualidad que los escritores más reconocidos y galardonados sean hombres y que sean los hombres los que mayor número de galardones literarios obtienen?

**CUADRO 6.25.** Porcentaje de mujeres y hombres premiadas/os con los Premios de la Crítica en 1988

	ABS.	%
Mujeres	1	25
Hombres	6	75
<b>TOTAL</b>	<b>7</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Centro de las Letras Españolas. 1988.

Una de las personas entrevistadas, la crítica literaria Maite Esnal, se manifestaba así, a la hora de hablar de los posibles accesos de las mujeres al mundo literario:

“El reconocimiento social de la literatura de las mujeres fluctúa bajo el influjo de leyes completamente extraliterarias. Modas, marketing..., pero creo que está bastante extendida la desconsideración. Por otro lado, otro condicionante es que la norma del gusto estético está marcada por los hombres; ellos tienen la palabra para ejercer la crítica”.

Otra de las personas entrevistadas, la escritora Laura Mintegi, achacaba esta falta de reconocimiento a otras problemáticas, como los intereses económicos, políticos, etc.

“El reconocimiento social tiene poco que ver con criterios literarios. Independientemente de la calidad de la obra, se puede otorgar reconocimiento a un autor, bien por intereses económicos (apoyo de una editorial), bien por intereses políticos (ayudas de instituciones y gobierno). Si una mujer responde a estos intereses, puede ser reconocida socialmente igual que un hombre, no por ser mujer, sino por vender o decir lo que se quiere que diga o venda”.

Esta misma persona expresaba su opinión sobre el interés de las mujeres hacia la proyección social y pública de su trabajo:

“Pienso que existe una contradicción constante entre el afán de todo creador de dar a conocer su obra y el retraimiento de las mujeres ante el ámbito de lo público: miedo al ‘qué dirán’, terror a no ser apreciada, inseguridad ante la propia obra (común a todo creador, pero exacerbada en la mujer) y minusvaloración de una misma.

Esta condición hace que la mujer escritora, por lo general, aparezca públicamente menos de lo que corresponde a la difusión de su obra”.



## 6.4.4

Respecto a este tema, el equipo de trabajo tan sólo consiguió unos datos que quedan plasmados en un único cuadro. Nos fue imposible averiguar cuántas escritoras y escritores había en el Estado español y qué género escribían, es decir, poesía, narrativa y ensayo.

Pero creemos que los datos que aparecen en este cuadro son bien significativos por sí solos.

**CUADRO 6.26.** Porcentaje de escritoras/es en el Estado español

	ABS.	%
Mujeres	198	14
Hombres	1.239	86
<b>TOTAL</b>	<b>1.437</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Centro de las Letras Españolas. 1988.

El dato es contundente por sí mismo. De un total de 1.437 escritoras/es que hay catalogados, y con libros publicados hoy en día en el Estado español, 1.239 son hombres y tan sólo 198 son mujeres.

Como hemos hecho en el análisis de los datos referentes a la C.A.E., vamos también a analizar la composición de la Junta Directiva de otras dos Reales Academias de la Lengua dentro del Estado español. Estas son:

- Real Academia de la Lengua Española.
- Real Academia de las Bones Lletres de Barcelona.

El cuadro siguiente tiene la información sobre la Junta Directiva de la Real Academia de la Lengua Española.

**CUADRO 6.27.** Composición de la Junta Directiva de la Real Academia de la Lengua Española, por sexos

	ABS.	%
Mujeres	1	11
Hombres	8	89
<b>TOTAL</b>	<b>9</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Guía GISEP. 1989.

Vemos que en la composición de esta organización tan sólo hay una mujer en la Junta Directiva. El total de miembros de la Junta es de 9 y los hombres ostentan el 89 %, frente al 11 % de las mujeres.

La siguiente organización estudiada bajo este epígrafe es la Real Academia de las Bases Lletres de Barcelona.

**CUADRO 6.28.** Composición de la Junta Directiva de la Real Academia de las Bases Lletres de Barcelona, por sexos

	ABS.	%
Mujeres	—	—
Hombres	5	100
<b>TOTAL</b>	<b>5</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Guía GISEP. 1989.

En esta organización, sin embargo, no encontramos a ninguna mujer miembro de la Junta Directiva. El total de miembros es de cinco, y los cinco son hombres.

Una vez vistos estos datos, y también los referentes a la Real Academia de la Lengua Vasca/Euskaltzaindia, no queda más remedio que interrogarse sobre las infranqueables barreras que impiden a las mujeres formar parte de estas juntas directivas.

### LA MUJER Y LA DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS Y HEMEROTECAS EN EL ESTADO ESPAÑOL

Analizaremos la dirección en archivos, bibliotecas y hemerotecas en el Estado español.

El primer cuadro sobre la dirección se centra en las bibliotecas y hemerotecas.

**CUADRO 6.29.** Directoras/es de bibliotecas y hemerotecas en el Estado español

	ABS.	%
Mujeres	28	13
Hombres	186	87
<b>TOTAL</b>	<b>214</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Guía GISEP. 1989.

Contabilizadas en la guía GISEP, hay 214 bibliotecas y hemerotecas en el Estado español. En ellas trabajan 28 directoras y 186 directores. Ésto supone que sólo hay un 13 % de mujeres en la dirección de bibliotecas y hemerotecas en el Estado español.



El cuadro siguiente analiza la dirección en archivos del Estado español.

**CUADRO 6.30. Directoras/es de archivos en el Estado español**

	ABS.	%
Mujeres	38	44
Hombres	48	56
<b>TOTAL</b>	<b>86</b>	<b>100</b>

*Fuente:* Guía GISEP. 1989.

De un total de 86 archivos existentes en el Estado español, según la guía GISEP, hay 38 mujeres directoras y 48 hombres directores, es decir un 44 % frente al 56 %. Este resulta el mejor porcentaje que ostentan las mujeres en el mundo literario, aunque lógicamente esta profesión no está vinculada a la creación propiamente literaria.

Por último queremos recoger algunas opiniones y otros temas que se suscitaron durante las entrevistas en profundidad que realizó el equipo de trabajo.

### LITERATURA VASCA

Las escritoras Maite Esnal y Laura Mintegi daban estas opiniones sobre si existe o no una literatura vasca. Maite Esnal diría:

“Respecto a la literatura vasca no puedo establecer ninguna diferencia que no la aplique a otras literaturas. Si admitimos que hay una literatura francesa, turca, gallega, castellana, etc., según las respectivas lenguas en que están escritas, considero que es literatura vasca la escrita en euskera (...). Respecto a sus rasgos característicos no destacaría ninguno, excepto que al ir destinada a un mercado potencial de 1.000.000 de habitantes, tiene tiradas muy reducidas”.

Laura Mintegi resumía así su opinión sobre la existencia de una literatura vasca:

“Resumiendo, creo que literatura vasca no es la que se escribe en vasco o sobre lo vasco, sino la que es escrita como vasco, pensando, sintiendo y reflejando el mundo como vasco: literatura vasca es, en una palabra, la que refleja la cosmogonía vasca”.

### LITERATURA FEMENINA

Otro de los temas abordados hace referencia a la posible existencia de una literatura propiamente femenina.

Laura Mintegi comentaba que el término literatura femenina fue creado para responder a intereses masculinos.

“El término literatura femenina lo acuñaron los editores franceses para definir el ‘boom’ de libros publicados a raíz del éxito de ‘Memoires d’une jeune fille formelle’, de Si-

mone de Beauvoir. Es, por tanto, un término masculino creado para responder a intereses comerciales y masculinos”.

Sin embargo, puntualizó que por literatura femenina se podría entender aquella que trate sobre cualquier tema desde el punto de vista específico de la mujer.

“La literatura femenina (¡horrible nombre!) no será aquella que hable de ciclos menstruales o de experiencias maternas, sino la que trate de cualquier tema desde el punto de vista específico de la mujer, desde la cosmogonía femenina. Otro asunto es saber cuál es dicha cosmogonía, y saber qué es ser mujer”.

Acerca de si esta literatura femenina podría tener caracteres andróginos, o era éste su fin, Laura Mintegi considera que el quid se encontraría en hacer una literatura personal.

“En cuanto a que el objetivo sea hacer una literatura andrógina, pienso que el verdadero objetivo es hacer una literatura personal, nueva, rompedora y que aporte algo, tanto al interés social como al enriquecimiento personal. Todo ello debe hacerse desde la sinceridad con uno mismo y desde el compromiso personal y social. Esto sólo se puede realizar partiendo de lo que uno es, aceptándose como se es, séase hombre o mujer”.

Sin embargo, Maite Esnal decía que para ella sí existe una literatura femenina, pero que el estilo literario está determinado por la voluntad de la persona que escribe.

“Estoy de acuerdo en que hay una literatura femenina, como la hay también masculina. Creo que el estilo literario no está determinado por el sexo, sino por la voluntad del/de la que escribe”.

Por último, Laura Mintegi, haciendo un repaso a la situación de las mujeres escritoras en la C.A.E., concluía lo siguiente:

“Cuando se habla de la participación de las mujeres en cualquier actividad hay que distinguir el ámbito privado y el ámbito público. Aunque son muchas las jóvenes que escriben, son muy pocas las que acceden al ámbito público, y muchas menos las que participan en las actividades literarias más comunes, además de la propia publicación de los libros, es decir, presentación y promoción de los mismos, mesas redondas, conferencias, colaboraciones en prensa especializada, coloquios en medios de comunicación, etc.

¿Las razones? Es difícil saberlo. En general, las mujeres (escritoras o no) huyen del protagonismo público. Las causas son de tipo sociológico (falta de tiempo por dobles y triples jornadas), por razones numéricas (al ser menos las escritoras, también son menos las que destacan en algunas actividades), pero, sobre todo, de tipo psicológico. Aunque generalizar es peligroso, la mujer escritora es más insegura (respecto a cómo es vista por los demás), más sensible a la crítica pública y tiene más necesidad de la aceptación social”.



# 7

## **CONCLUSIONES**



En este último capítulo del estudio sobre la participación de las mujeres en la producción artística de la Comunidad Autónoma de Euskadi trataremos de aportar, de manera sintetizada y unificada, todas aquellas conclusiones y reflexiones que se han ido desprendiendo de los resultados alcanzados en cada uno de los seis capítulos que integran el estudio: Cine, Teatro, Artes Plásticas y Artesanía, Música, Danza y Literatura.

La primera observación, de obligada necesidad, es de carácter metodológico, y tiene que ver con la delimitación que se ha realizado de ese hecho tan amplio y dispar que conocemos con el nombre de Cultura. Es evidente que la cultura de un pueblo, de una nación, no se puede restringir al estudio de una serie de manifestaciones, como es el caso que nos ocupa. La cultura de un pueblo, lógicamente, no se puede limitar a seis parcelas de conocimiento. Partimos de la creencia de que la cultura es un hecho vivo, cotidiano, que se construye cada día y cada día se renueva y está enclavado en la dinámica propia de cada modelo de sociedad.

Cultura es también, pues, la educación que recibimos, lo que nos cuentan los medios de comunicación, las relaciones humanas, la lengua que hablamos, los comportamientos políticos, las respuestas a determinados hechos, las manifestaciones en la calle, las actuaciones de los colectivos de mujeres, las actividades de los 'gaztetxes', las causas que originan sufrimientos, guerras, injusticias, la pobreza de tantas personas y la riqueza de otras muchas, los amores y desamores desgranados a lo largo de la vida, las conversaciones personales...

Sin embargo, y conscientes de las limitaciones con las que operamos, era preciso delimitar unos campos de conocimiento. Es así como se decidió elegir los temas antes mencionados, entre otras razones, porque son los que mejor se ajustan a la idea más general y extendida de lo que se entiende por cultura, y porque, de alguna manera, son los campos de conocimiento que tradicional o históricamente se han consagrado como hitos culturales.

A la hora de plantearnos este capítulo de Conclusiones, no se puede eludir el marco teórico del que partimos y que hacía referencia a la división sexual del trabajo y el sistema de género. Son varias las observaciones que hemos podido realizar en este sentido.

En primer lugar hay que dejar constancia de que desde los primeros testimonios escritos legados por las mujeres y que, a través de los siglos, han llegado hasta nuestros días, se han puesto en evidencia, con tal precisión, lucidez y claridad, que resulta difícil no conmoverse, las dificultades y presiones de todo tipo a las que tuvieron que enfrentarse todas aquellas mujeres que, con indudable talento para las distintas creaciones artísticas, osaron desafiar al sistema patriarcal, con el inevitable sufrimiento, desazón y desgarró que estas actitudes provocaron en sus vidas.

Las quejas y protestas y la rebeldía de estas mujeres, como hemos podido comprobar en los diferentes capítulos, apuntaban e iban dirigidas en todo momento contra el orden social que limitaba sus funciones en la vida y tan sólo reconocía y aceptaba su existencia en el cumplimiento y acatamiento de aquellas tareas que le venían dadas por su sexo, por su capacidad para engendrar vida, y por su pertenencia al género femenino. Es decir, la aceptación del matrimonio como meta de su vida, la procreación y fundación de una familia, el cuidado y mantenimiento, con ternura y comprensión, de las criaturas nacidas y del marido, y el cumplimiento y desarrollo de todas aquellas labores necesarias y que hacen grato y habitable un hogar.



Si bien es cierto que las estructuras sociales y políticas que fundamentan todo estado de gobierno han sufrido modificaciones y transformaciones importantes a lo largo de la historia, no lo es menos que el sistema de género goza una evidente vitalidad y presencia en la vida de las mujeres y de los hombres.

Los valores tradicionalmente asignados a los varones por su pertenencia al género masculino se siguen recibiendo, a través de las distintas fases de socialización de los seres humanos, como superiores y más interesantes que los otorgados al género femenino. La jerarquización del género y la división sexual del trabajo permanecen inmutables en todo proceso histórico, salvo ligeros matices.

No es casualidad que los nombres de las mujeres que han podido ser rescatados de los márgenes de la historia de la cultura humana —que en realidad es la historia de determinados hombres— se correspondan mayoritariamente con mujeres que o bien no llegaron a casarse, sin olvidar el rechazo social que arrastrarían a lo largo de su vida, y, o que en caso de hacerlo, no tuvieron hijos/as.

En la actualidad, y tal como se ha plasmado en los materiales que hemos manejado, estas opciones —familia o creación artística— siguen planteándose como una disyuntiva, como una difícil elección para la mayoría de las mujeres, mientras que a los hombres, por su pertenencia al género masculino, ya les llega determinada. El mandato bíblico impuesto a los dos sexos a través de la figura de Eva (parto con dolor de los hijos/as) y de Adán (búsqueda del pan, con los consabidos sudores) llega así casi íntegro hasta nuestros días.

Otra de las observaciones recabadas se fija en la exclusión sistemática de los libros de historia, manuales o monografías específicas sobre las distintas manifestaciones culturales —de obligada referencia, hay que decirlo, para cualquier estudio o búsqueda puntual de información— de las aportaciones de las mujeres. Este olvido “crónico” de la historia propia de las mujeres se sigue manifestando también en la actualidad, y no hace falta más que recordar las continuas y reiteradas alusiones a las dificultades con las que hemos topado en esta área y que se han ido repitiendo en cada capítulo. Las obras de las mujeres, a veces, han quedado englobadas en ese peligroso neutro que, como bien sabemos, termina coincidiendo con el género masculino.

Tal y como se ha podido comprobar en los distintos estudios y fuentes consultadas, la asignación e imposición de determinadas tareas y obligaciones a mujeres y hombres en aras a su diferenciación sexual ha sido —y sigue perviviendo como tal— uno de los mayores impedimentos para que las mujeres puedan gozar y plasmar su talento en las distintas manifestaciones artísticas. A su vez, este encasillamiento de los géneros repercute igualmente de manera negativa en los hombres, al negárseles a entrar con otro tipo de mirada y receptividad en los terrenos más estrechamente ligados con el mundo de los sentimientos.

Otro hecho que se ha puesto de manifiesto en sucesivas ocasiones a lo largo del estudio es que, además del androcentrismo existente, existe una tendencia a infravalorar las obras producidas por mujeres. A la prohibición más absoluta, proclamada descarnadamente durante largos siglos, le siguió todo tipo de justificaciones encaminadas a alejar a las mujeres de estos “gustos descarriados”, aludiendo ora a problemas técnicos ora a fisiológicos, siendo cada vez menor el coro de voces que invocan a la incapacidad intelectual de las mujeres, aunque todavía, con mayor frecuencia de la deseada, siguen llegando hasta nuestros oídos lamentables desafinos. Por otro lado, aquellas actividades que les estaban permitidas al no entrar en



confrontación directa con los roles de su sexo —llámese escribir cartas (novela epistolar) o hacer objetos para uso doméstico (diferentes especialidades de la artesanía)— han sido sistemáticamente infravaloradas.

Aunque esta situación no se reproduce de manera mimética en la actualidad, lo cierto es que fijándonos tanto en los porcentajes de los datos recogidos como en los distintos análisis que se han realizado, la presencia de las mujeres en este ámbito de lo público, que es la producción cultural, sigue siendo muy escasa en comparación con la de los hombres. Las mujeres siempre están en inferioridad numérica respecto a los hombres, a la hora de exponer sus obras, publicar un libro, realizar una película, participar en una orquesta... y, también, la crítica concede menor importancia a la obra de las mujeres que a la de los hombres.

Teniendo en cuenta el voluminoso número de mujeres que, de una u otra manera, en una u otra actividad, están trabajando desde hace años en los campos culturales, son, en este sentido y sin agravios comparativos con los hombres, mínimas las menciones que se hacen de sus aportaciones.

Por otro lado sabemos que el problema no está ni en el número ni en la falta de preparación, tantas veces aludida, de las mujeres. Son muy claros los datos que se aportan en relación con los porcentajes de estudiantes que hoy en día se están preparando o han acabado sus estudios en las distintas materias, y, en lo que a las alumnas toca, se puede comprobar tanto su capacitación como su masiva presencia en las aulas.

No hay persona sensata que hoy en día ponga en duda las grandes aportaciones realizadas por las mujeres al mundo de la música, la danza, la literatura, el arte, el cine o el teatro; si bien, muchas de ellas, y por las razones tantas veces aludidas, se perdieron en la noche de los tiempos. Tampoco se desdice que, desde que las mujeres conquistaron su derecho a la educación y pudieron acceder a las enseñanzas universitarias —bien avanzado el siglo XX—, la preparación, disposición e implicación de las mujeres en estas actividades culturales ha engrosado considerablemente su número.

Pero si volvemos a los resultados numéricos y los porcentajes de participación de las mujeres que hemos encontrado en cada disciplina, comprobamos que las cuentas no nos salen. Esta realidad de la Comunidad Autónoma de Euskadi y también del Estado español, vemos que, en términos generales, no difiere en sus resultados de manera significativa con la realidad que se vive en otros países europeos. Lógicamente, podemos hallar algunas diferencias en capítulos concretos, como por ejemplo en el caso de las realizadoras de cine, pero casi adquieren más un tono de matiz que grandes diferenciaciones. Y es que el problema de fondo, en el caso concreto del reconocimiento de los trabajos de las mujeres, es muy otro.

Lógicamente, la larga andadura durante más de cuarenta años en un régimen militarizado y sin libertades de ningún tipo en el Estado español causó graves daños y afectó profundamente a toda la producción cultural del país y sus distintas comunidades. Y no es casualidad que fueran las mujeres norteamericanas y las europeas las primeras en organizarse e impulsar el movimiento feminista.

Los resultados encontrados en esta área centrada en la participación y el conocimiento de las mujeres en la creación y producción cultural, son resultados que, como se suele decir, ya estaban "cantados". Y, sin embargo, no creemos que de ellos se deba desprender unas conclusiones que deriven en desánimo o pesimismo.



Es cierto que, en cuestiones de porcentajes, las mujeres están subrepresentadas si medimos su presencia en relación con los hombres. También es verdad que las oscilaciones porcentuales en un período de tiempo no siempre significa un incremento gradual. Tampoco podemos desestimar que, hoy como ayer, siguen siendo los hombres quienes copan los puestos vinculados estrechamente con el ejercicio del poder, el prestigio social y las remuneraciones económicas más ventajosas.

Pero, por otro lado, y creo que este hecho tiene indudablemente su importancia, también hemos podido comprobar que son cada vez más numerosos los estudios, investigaciones y aportaciones de las mujeres que están ayudando a entender las claves de esta situación. Desde estos estudios se proponen nuevos caminos, unas veces mirando hacia atrás y otras hacia adelante, con la finalidad de que sean las propias mujeres, carentes de modelos a seguir, quienes, poco a poco, puedan ir reconstruyendo su existencia y encontrando una manera de andar propia, a partir de la cual estarán en condiciones para tomar decisiones.

Estos estudios tratan de resolver las cuestiones más a fondo y no sólo de forma que, por ejemplo en la actualidad, están incidiendo en la conformación de un modelo de sociedad donde las mujeres continúan estando excluidas y se siguen hipervalorando las funciones y valores del género masculino en detrimento de las del género femenino.

Existe hoy en día toda una corriente de pensamiento extendida entre las mujeres que trabajan en el ámbito de lo público que, aun siendo reconocidas profesionalmente y teniendo propuestas para “mejorar” su situación laboral —en los términos anteriormente aludidos de dinero, poder y prestigio—, no están dispuestas a renunciar a una cierta calidad de vida que verían derrumbarse si aceptaban el reto. Calidad de vida entendida como tiempo para una misma o para disfrutar de una maternidad, por ejemplo.

De ahí, y a nuestro entender, que consideramos que cualquier política que se emprenda para favorecer la integración de las mujeres en el ámbito público de la cultura, y en vista de los resultados y conclusiones a las que se ha llegado en este estudio, debería tener en cuenta esta realidad compleja y múltiple que hoy bloquea y dificulta las relaciones entre los sexos en condiciones dignas de igualdad.

En nuestra opinión, cualquier programa político encaminado a paliar las desigualdades existentes para las mujeres en el ámbito de lo público debería también tener en cuenta que otras desigualdades similares se siguen reproduciendo en el ámbito de lo privado.

Es decir, siendo importante —y muy difícil de conseguir— combatir la actual discriminación sexual persistente en el ámbito de lo público, además de ser un derecho indiscutible de las mujeres, no se debería, por otro lado, desatender las implicaciones y repercusiones que para las mujeres acarrea esta incorporación a un ámbito que ineludiblemente sigue funcionando en base a los criterios y modelos del género masculino.

En este sentido consideramos que se hace preciso prestar fundamental atención a la revisión de los hábitos y costumbres imperantes en ambos ámbitos y que se tengan en cuenta las demandas, exigencias, alternativas y necesidades que, tanto desde los espacios profesionales de la cultura como desde los domésticos, están reclamando las mujeres.

B

**BIBLIOGRAFÍA**



## PRESENTACIÓN

- García, Ángeles. "La mujer no pinta nada", *Babelia. El País*, 23 de noviembre de 1992.
- Lorenzo, Soledad. "Talento y familia", *Babelia. El País*, 23 de noviembre de 1992.
- Participación política de las mujeres*, VV.AA. Madrid, Siglo XXI. CIS, 1990.
- Salas, Roger. "Maurice Béjart, coreógrafo: Estoy harto de los ballets oficiales", *El País*, abril de 1992.
- Woolf, Virginia. *Las mujeres y la literatura*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1980.

## 1. LAS MUJERES Y EL CINE

- Anuario del País. 1988-1992*, Madrid, Prisa.
- Brückner, Jutta. "Mujeres tras la cámara", *Estética Feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- Ceulemans, Mièke y Fauconnier, Guido. *Imagen, papel y condición de la mujer en los medios de comunicación social*, UNESCO, 1981.
- "El Mundo del País Vasco galardonada a las mujeres del País Vasco", *La Ría del Ocio*, n.º 128, 1992.
- Encuesta de condiciones de vida*, Vitoria-Gasteiz, Eustat, 1989.
- Fuentes, Gumer. "Mujeres detrás de la cámara", *Vindicación Feminista*, n.º 15, 1977.
- Guisasola, Marisol. "El cine", *El País Semanal*, n.º 8, 14 de abril de 1991.
- Hábitos Culturales en la Comunidad Autónoma de Euskadi*, Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 1986.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of women in the Movies*, New York, Holt, Rhinehart and Winston, 1973.
- Kaplan, Ann. *Women's and Film. Both sides of the camera*, New York, Methuen, 1983.
- Koch, Gertrud. "¿Por qué van las mujeres a ver las películas de los hombres?", *Estética Feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- Moix, Terence. "Necesidad de un perfecto 'happy end'", *Vindicación Feminista*, n.º 29, 1979.
- Mouesca, Jacqueline. "El cine que hacen las mujeres en América Latina", *Mujeres*, n.º 14, 1986.
- Mytry, Jean. *Diccionario del Cine*, Barcelona, Plaza y Janés, 1970.
- Rebolledo, José Angel. "Perspectiva del Cine Vasco", *Los medios de comunicación en Euskadi*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1990.
- Rosenberg, Jan. *Women's Reflections. The feminist film movement*, Michigan, Umi Research Press, 1979.

Santa Eulalia, Mary G. "La mujer en el cine español", *La mujer española de la tradición a la modernidad (1960/1980)*, Madrid, Tecnos, 1986.

Santamarta, José. "François Truffaut, el hombre que amaba a las mujeres", *Ozono*, n.º 43, 1979.

Siles, Begoña. *El cine feminista*, Donostia-San Sebastián, Seminario de Estudios de la Mujer, 1991.

## 2. LAS MUJERES Y EL TEATRO

Barea, Pedro. "El teatro algo más que una vocación. La docencia teatral debe replantearse cara al futuro", *Deia*, 16 de noviembre de 1991.

Borda, Itxaro. "Escritoras en euskara", *Nosotras también escribimos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1989.

Lavalette, Robert. *Historia de la Literatura Universal*, Barcelona, Destino, 1970.

Möhrmann, Renate. "Profesión: artista. Sobre las nuevas relaciones entre la mujer y la producción artística", *Estética Feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.

Moix, Terence. "Cuando Nuria Espert dirige a Blenda", *El País Semanal*, n.º 491, 1986.

O'Connor, Patricia W. "El canon: barrera a la voz femenina", *Poder y Libertad*, n.º 13, 1990.

Ragué, María José y Guilera, Mar. "Los personajes femeninos de la literatura castellana", *Vindicación Feminista*, n.º 15, 1977.

Riera, Carmen. "Androcentrismo en la literatura: unas notas sobre los personajes femeninos en la literatura castellana", *El Sexismo en la Ciencia*, Barcelona, Universidad Autónoma, 1982.

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1980.

## 3. LAS MUJERES Y LA MÚSICA

Barnes, W. y Wells-Bates, C. *Las mujeres en la música. Un informe preliminar*, College Music Symposium, 1974.

Campa, Johan Heinrich. *Vötherlianer Rath für maine Tovantes*, Bronwsonweig, 1789.

Campo, J.A. del. *El País*, Suplemento n.º 65, Madrid, Mayo 1992.

*Enciclopedia Larousse de la Música*, Tomo 2, 1957.

*Mujeres de Europa*, n.º 22, 1985.

*Recursos musicales en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

Wiethamner, Friedrich I. *Der streit des Philamthropismus und Homomismus in der theorie des Ertheithungs-Unterriians unsever zeit*, Weinhem, 1968.

Zarama, Iñaki. "Euskadi rock and rollin", *Babelia. El País*, Madrid, 15 de marzo de 1992.



#### 4. LAS MUJERES Y LA DANZA

*Anuario Estadístico*, Madrid, INE, 1992.

*British Encyclopaedia*, Chicago University Press.

Duncan, Isadora. *Mi vida*, Madrid, Debate, 1978.

*Enciclopedia Temática Ciesa*, Tomo 16.

*Encuesta de condiciones de vida*, Vitoria-Gasteiz, Eustat, 1989.

*Gran Enciclopedia Larousse*, "La danza", Planeta, 1986.

*Hábitos culturales en la Comunidad Autónoma de Euskadi*, Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 1986.

Salas, Roger. En *Mujeres*, n.º 18. Madrid, 1986.

Salas, Roger. "Maurice Béjart, coreógrafo: Estoy harto de los ballets oficiales", *El País*, 11 de Abril de 1992.

Shaw, Brian. *Primeros pasos en Ballet*, Londres, 1979.

#### 5. LAS MUJERES, ARTES PLÁSTICAS Y ARTESANÍA

Bartra, Eli. *Mujer, ideología y arte. Ideología y política en Frida Kahlo y Diego Rivera*, Barcelona, Lasal, 1987.

Bovenschen, Silvia. "¿Existe una estética feminista?", *Estética Feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.

Breitling, Gisela. "Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina", *Estética Feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.

Butiña Jiménez, Julia. "Acerca del Museo Nacional de Mujeres en las Artes", *Madrid Feminista*, Septiembre, 1987.

Combalia, Victoria. "Mujeres, jóvenes y artistas", *Babelia. El País*, 15 de febrero de 1992.

Dieterich, Barbara. "Manifestación artística feminista en Berlín Oeste", *Vindicación Feminista*, n.º 13, 1977.

García, Angeles. "La mujer no pinta nada", *Babelia. El País*, 23 de noviembre de 1991.

Lebrero Stals, José. "Eau de Cologne", *Lápiz*, n.º 63, 1989.

Lefebvre, Henri. "Contribución a la estética". *Antología, Textos de Estética y Teoría del Arte*, México, UNAM, 1972.

Lefebvre, Henri. *The Sociology of Marx*, New York, Vintage Books, Random House, 1969.

Lorenzo, Soledad. "Talento y familia". *Babelia. El País*, 23 de noviembre de 1991.

Méndez, Lourdes. "Género, Arte y Obra". *La mujer y la palabra*, Donostia-San Sebastián, Beroja, 1987.

Plath, Sylvia. *La campana de cristal*, Barcelona, Edhasa, 1982.

Rodríguez, Paloma. "Huella y ausencia de la mujer en las vanguardias del siglo XX y en el arte moderno", *La mujer en la historia y la altura, una recuperación necesaria*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1987.

Rubio, Pilar. "El arte en femenino", *Lápiz*, n.º 63, 1989.

## 6. LAS MUJERES Y LA LITERATURA

*Anuario Teatral del País Vasco. 1989-90*, Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 1991.

—*Anuario el País, 1988-1992*, Madrid, Prisa.

Borda, Itxaro. "Escritoras en euskara", *Nosotras también escribimos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1989.

Borda, Itxaro. "Situación de la mujer en la literatura clerical", *Nosotras también escribimos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1989.

Bovenschen, Silvia. "¿Existe una estética feminista?", *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.

Echenique, Luisa. "Ser mujer y literatura", *I Encuentro de Escritoras*, Donostia, 1989.

*Encuesta de Condiciones de Vida*, Vitoria-Gasteiz, Eustat, 1989.

Falcón, Lidia. "Escritura de mujer", *Poder y libertad*, n.º 13, 1990.

Fontcuberta, Mar. "Escritura y mujer: Apuntes para las razones de una Ginecocrítica", *El sexismo en la ciencia*, Barcelona, Universidad Autónoma, 1982.

*Hábitos Culturales en la Comunidad Autónoma de Euskadi*, Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 1986.

Lakoff, Robin. *El lenguaje y el lugar de la mujer*, Barcelona, Hacer, 1981.

Larrañaga, Carmen. "La mujer y la literatura oral", *I Encuentro de Mujeres Escritoras*, Donostia, 1989.

Lenk, Elisabeth. "La mujer reflejo de sí misma", *Estética Feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.

Martín Gaité, Carmen. *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

Mintegi, Laura. "Las mujeres ¿escriben diferente?", *Nosotras también escribimos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1989.

Möhrmann, Renate. "Profesión: artista. Sobre las nuevas relaciones entre la mujer y la producción artística", *Estética Feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.

Moix, Ana M.<sup>a</sup> "Marguerite Duras", *El País*, 30 de diciembre de 1984.

Ochoa, Julia. "El ser como sujeto de la creación", *I Encuentro de Escritoras*, Donostia, 1989.

Pesarrodona, Marta. "Literatura de mujeres, literatura feminista", *Ozono*, n.º 41, 1979.

Pesarrodona, Marta. "Las mujeres, la literatura y el sexo", *Vindicación feminista*, n.º 28, 1979.

Ragué Arias, M.<sup>a</sup> José. "Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) o la poetización de la verdad", *Vindicación Feminista*, n.º 14, 1977.



Ragué, M.<sup>a</sup> José y Guilera, Mar. "Los personajes femeninos de la literatura castellana", *Vindicación Feminista*, n.º 15, 1977.

Riera, Carmen. "Androcentrismo en la literatura: unas notas sobre los personajes femeninos en la literatura castellana", *El sexismo en la ciencia*, Barcelona, Universidad Autónoma, 1982.

Rodrigo, Antonia. "Los doctos misóginos ceden el asiento", *Vindicación Feminista*, n.º 22, 1978.

Russell, Elisabeth. "Utopías y antiutopías en la literatura anglosajona del siglo XX", *Nosotras también escribimos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1989.

Shipley, Joseph. *Diccionario de la Literatura Mundial*, Barcelona, Destino, 1973.

Showalter, Elaine. "Literary and Criticism", *Sings*, Vol. 1, n.º 2, 1975.

Soriano, Gloria. "Escritores que resultaron ser mujeres", *Nosotras también escribimos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1989.

Traba, Marta. "Hipótesis sobre una escritura diferente", *Quimera*, n.º 13, 1981.

Weigel, Sigrid. "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", *Estética Feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1980.

Woolf, Virginia. *Las mujeres y la literatura*, Barcelona, Lumen, 1981.