

LA
MUJER
EN LAS
ARTES ESCÉNICAS
EN
EUSKADI
SIGLO XX. TEATRO

Título de la edición original.

LA MUJER EN LAS ARTES ESCENICAS EN EUSKADI. SIGLO XX.
TEATRO

Autora.

Arantxa Iurre.
© Aranzazu Yurre Echarri.

Catálogo de Directoras, Autoras y Actrices.

Aintza Uriarte.

Imágenes.

Recogida y clasificación de fotografías Javier Liñera.

Agradecimientos:

A todas las dramaturgas, directoras y actrices que han colaborado aportando imágenes

y en epecial a Espe López, Lurdes Bolaños y Virginia Imaz.

Koldo Mitxelena Kulturunea.

Azkue Biblioteka de Euskaltzaindia-Real Academia de la Lengua Vasca.

Dirección de arte y desarrollo.

Olga Ruiz y Berta Garcia-Escudero.

Editor.

© Aranzazu Yurre Echarri.
Avda. Los Chopos, 56
48992-Getxo

Impresión.

Ecolograf

ISBN: 978-84-614-6424-1

Deposito Legal: BI-52/2011

No está permitida la reproducción total ó parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma ó por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el previo y por escrito de la titular del Copyright.

A mí abuela Juanita porque me enseñó a luchar sin rendirme.

A mi abuela M^a Luz, porque le recuerdo contando lo vivido y me enseñó a soñar.

Desde mi corazón: Mi mas sincero agradecimiento a Aintza y a Javi porque SIEMPRE están conmigo en las locuras, en las utopias y en el riesgo.

ARANTXA IURRE

(Bilbo, 1964) es Licenciada en Periodismo por la UPV. Desde 1982 entra en el mundo del teatro y en la actualidad forma parte de **simulacro teatro** junto a Aintza Uriarte, Carlos Baiges y Javier Liñera, con los que también dirige La Escuela de Teatro de Getxo. Su actividad profesional está centrada entre la docencia, profesora de Historia y Tº Teatral, y como actriz, directora y autora con **simulacro teatro**. En el transcurrir de estos ventiocho años dedicados al teatro, desde hace siete, la Visibilidad de la Mujer en Las Artes Escénicas ha sido motor para investigar junto a Aintza Uriarte y se plasmó en dos trabajos: *Paridad/Disparidad en los centros de poder y decisión de las Artes Escénicas del País Vasco* y *Estudio de la Programación diaria y Festivales en el País Vasco*. Estos estudios fueron expuestos en el I y II Encuentro de Visibilidad de las Mujeres en las Artes Escénicas en el País Vasco organizados por ellas mismas. Sus investigaciones siempre son medios para visibilizar a la mujer en el teatro y que la paridad se convierta en criterio cultural para las programaciones.

1

EL “BELLO SEXO”
ENTRA EN ESCENA.

1900/1939

10

PANORAMA POLÍTICO CULTURAL.
Jaungoinkoa eta lege zarrak (Dios y Fueros).

20

PANORAMA TEATRAL. COMENTARIO Y CRONOLOGÍA.
El teatro espejo de una sociedad dividida.

38

AUTORAS, DIRECTORAS Y ACTRICES.

38

Autoras: Autoría al servicio de la ideología nacionalista.

45

Directoras: Dirigir no es todavía cosa de mujeres. Hay que esperar.

48

Actrices: Las actrices entran en escena y dan coherencia al desarrollo de la obra.

52

FOTOGRAFÍAS DE LAS AUTORAS, DIRECTORAS Y ACTRICES.

54

CRÍTICAS DE PRENSA.

68

PANORAMA POLÍTICO CULTURAL.
Cuarenta años de Exilio, Represión, Censura y Resistencia.

78

PANORAMA TEATRAL. COMENTARIO Y CRONOLOGÍA.
El Teatro se posiciona contra la dictadura franquista.

92

AUTORAS, DIRECTORAS Y ACTRICES.

92

Autoras: Nacionalismo conservador y de izquierdas en las autoras.

97

Directoras: Primera Directora de Teatro Vasca: M^a Dolores Agirre.

103

Actrices: Dos generaciones de actrices; dos mundos diferentes.

106

FOTOGRAFÍAS DE LAS AUTORAS, DIRECTORAS Y ACTRICES.

108

CRÍTICAS DE PRENSA.

ESCASO ELENCO FEMENINO
EN LOS ESCENARIOS.

1939/1975

3

MÁS DE DOSCIENTAS ACTRICES
VASCAS EN LOS ESCENARIOS.

1975/2000

112

PANORAMA POLÍTICO CULTURAL.
La lucha continúa, no hay espacio para la reflexión.

122

PANORAMA TEATRAL. COMENTARIO Y CRONOLOGÍA.
Directoras, Actrices y Dramaturgas arriesgan y triunfan.

136

COMENTARIO A: AUTORAS, DIRECTORAS Y ACTRICES.

136

Autoras: Las dramaturgas se desvinculan temáticamente de su conflictiva sociedad.

141

Directoras: Estilos diferentes.

146

Actrices: Convivencia de generaciones.

148

FOTOGRAFÍAS DE LAS AUTORAS, DIRECTORAS Y ACTRICES.

162

CRÍTICAS DE PRENSA.

CATÁLOGO GENERAL DE AUTORAS, DIRECTORAS
Y ACTRICES VASCAS DEL SIGLO XX.

BIBLIOGRAFIA GENERAL.

ANEXO

El objetivo de este estudio es dar visibilidad a las directoras, autoras y actrices del teatro vasco del siglo XX. Encontrar sus nombres, sus caras y sus obras ha sido una tarea ardua. No existe un Centro de Documentación Teatral de Euskadi por lo que investigar se convierte en un “ancho y largo lugar” donde buscar y recoger datos de “mil sitios distintos”. Horas y horas que se resumen en dos frases pero que dan gran satisfacción porque sabes que le estás dando un sitio a una mujer que trabajó para el teatro y que hasta ese día no estaba en el lugar que le correspondía. No estaba y por lo tanto no era referente para las generaciones venideras.

Lo más triste de esta investigación ha sido descubrir, algo que nunca hubiera creído y es que en algunos libros ser actriz, autora, dramaturga tiene connotación hacia lo invisible. Soy amante de los libros y los considero llenos de sabiduría, de conocimiento, mi relación con ellos es de placer por lo que me regalan cuando los leo y ser consciente que algunos estudiosos visibilizan a actores, directores y dramaturgos y niegan la existencia de actrices, dramaturgas y directoras que estuvieron junto a ellos representando obras de teatro, me entristeció. En realidad me decepcionó. Obviarlas en sus facetas creativas es faltar a la verdad. Ver una foto de una actriz y un actor y que el pie de foto solo le nombre al actor me dio fuerza para seguir y creer que este libro tiene sentido. En mi corazón surgió una fuerza para nombrarlas, para darles su lugar. Ellas estuvieron allí, igual que el acompañante. La foto lo suscribe.

La estructura de la investigación corresponde primero a enumerar los hechos que ocurrieron a nivel político-cultural, y segundo, a cómo reflejaron esa sociedad las dramaturgas, directoras y actrices que fueron protagonistas del teatro del siglo XX en Euskadi.

Para todas ellas mi pequeña contribución a que quede constancia de su existencia y darles las gracias por el camino recorrido en tiempos más difíciles. Muchas gracias.



1900
1939

1

EL “BELLO SEXO” ENTRA EN ESCENA.

PANORAMA POLÍTICO CULTURAL.

Jaungoinkoa eta lege zarrak (Dios y Fueros).

PANORAMA TEATRAL. COMENTARIO Y CRONOLOGÍA.

El Teatro espejo de una sociedad dividida.

AUTORAS, DIRECTORAS Y ACTRICES.

Autoras: Autoría al servicio de la ideología nacionalista.

Directoras: Dirigir no es todavía cosa de mujeres. Hay que esperar.

Actrices: Las actrices entran en escena y dan coherencia al desarrollo de la obra.

FOTOGRAFÍAS DE LAS AUTORAS, DIRECTORAS Y ACTRICES.

CRÍTICAS DE PRENSA.

PANORAMA POLÍTICO CULTURAL.

JAUNGOINKOA ETA LEGE ZARRAK (DIOS Y FUEROS).

1900
1939

El teatro y los espectadores de cualquier época son parte integrantes de la cultura de dicho periodo histórico; por tanto, no es posible comprenderlos plenamente sin saber qué ocurriría económica, social y culturalmente fuera del teatro.

(BOOTH, 1995, pp. 1-2)

Se inicia el siglo en Euskadi con el auge de la ideología del Partido Nacionalista Vasco, fundado por Sabino Arana en 1895, que interpretó el nacionalismo romántico haciéndose eco de la corriente nacionalista europea con el fin de fundar un estado soberano vasco y que basa sus preceptos en *“Jaungoikoa eta lege zarrak”* (Dios y Fueros). Los fueros eran entendidos por Arana no como una carta otorgada de autonomía, sino como un código de soberanía. La religión, el catolicismo, es concebido como elemento que forma parte y es esencial de la raza vasca *“si los vascos no fueran católicos, renegaría de mi raza: sin Dios no queremos nada”* escribió en numerosos artículos.

La supresión de los fueros en 1890 lleva a una reivindicación, que continúa en 1900, para el restablecimiento de las Juntas, de los organismos forales y su adaptación a la nueva unidad nacional. José de Orueta¹, diputado a Cortes por el PNV y participante de la Comisión redactora del Estatuto Vasco (1932), explicó en su discurso en 1906 ante la Cámara de Diputados: *“Se ha hablado de separatismo;*

yo voy a recalcar acerca de un hecho que merece la atención de los que gobiernan hoy, de los que van a gobernar mañana; en cientos de años de régimen foral no se han manifestado en las provincias vascongadas asomos de separatismo y en cuanto ha empezado a infiltrarse el régimen centralizador han aparecido estas ideas”. La supresión de los Fueros en 1890, se justificaba por parte del Estado por el principio de igualdad y se tachaban de “privilegios” injustos que impedían que todos los españoles fueran iguales ante la ley. Este fue el precio sobre el que se asentaron los nuevos estado-nación en Europa fruto de las revoluciones liberales y que en su objetivo de hacer una única nación, a la que correspondía un pueblo único, los pueblos que la integraban con culturas diferentes, diversidad de idiomas, costumbres, leyes, mitos e instituciones sufrieron un proceso de aculturación que en el caso de Euskadi tuvo una resistencia feroz y que ha llegado hasta nuestros días. Lo que sí es cierto para muchos estudiosos de los nacionalismos, como E.Lemberg, H.Mommsem y A. Martiny² es que para un pueblo el hecho de sentirse amenazado, es un factor de toma de conciencia nacional, más fuerte, que la mera posesión de los criterios objetivos de la nacionalidad, como la lengua, costumbres etc. Orueta confirma esto en su discurso ya que no había en los vascos ningún germen separatista hasta que el Gobierno Español suprime sus fueros, los privilegios que como pueblo habían disfrutado durante siglos. Pero las ideas de Sabino Arana no hubieran tenido importancia si solo hubiera defendido el “fuerismo”, ya existían partidos de esa ideología. Arana añadió a su discurso la idea de independentismo, que iba más allá de la autonomía ó los regionalismos defendidos por los fueristas. Proponía la independencia de Bizkaia para recuperar la identidad perdida

1. Jose de Orueta fue miembro de Eusko Ikaskuntza desde su fundación. Se dedicó a la economía y se interesó por la política llegando a ser diputado a Cortes. Escribió *Fueros y Autonomía y Proceso del Estatuto Vasco*, en torno a las aspiraciones autonómicas de Euskadi.

2. LEMBERG.E, Die Geburt der Nationem, Um eine Theorie des N, Nationalismus “Studium Generale”, 15, 1962; y MOMMSEM.H y MARTINY.A, “Nationalism, nationalities question”, in Marxism, Communism and western Society, C. P. Kernig editor, 1973.

dejando que las siete provincias vascas de España y Francia recorriesen el mismo camino por su cuenta hasta reunirse en una Euskadi federal. Relata Sabino que un santanderino, viendo que llevaba una insignia carlista, le cuestiona a su hermano Luis³ la lucha de los bizkainos por los fueros: *“Pues mira, eso es lo que no entiendo bien. Si los vizcaínos sois españoles y vuestra Patria es España, no sé como queréis gozar de unos fueros que los demás españoles no tienen y eludir obligaciones que todos los españoles deben comprender por igual ante la patria común. Gozando de los fueros no servís en el ejército español, ni contribuís con dinero al tesoro de la patria. No sois buenos españoles”* Esta reflexión que Luis Arana traslada a su hermano, le lleva a Sabino a dudar y decide estudiar su lengua, la historia y las leyes para conocer mejor a su pueblo. El mismo Arana describe este momento donde se fraguan sus ideas nacionalistas: *“Más al cabo de un año de transición, disparándose en mi inteligencia todas las sombras con las que oscurecía el desconocimiento de mi patria, y levantando el corazón hacia Dios, de Vizcaya eterno señor, ofrecí todo cuanto tengo en apoyo de la restauración patria... y el lema Jaungoinkoa eta Lagizarra se grabó en mi corazón para nunca más borrarse”*. Este despertar de su conciencia nacional le lleva a luchar para que sus compatriotas asumieran también su identidad y evitar la desaparición de la nación vasca que se veía amenazada por las leyes foráneas. Es encarcelado varias veces. La inmigración, para Arana y los nacionalistas, implanta sus costumbres laicistas, su ideología liberal aconfesional y la lengua castellana, poniendo en peligro la destrucción del pueblo vasco tradicional. Sabino Arana veía que el fin de la tradición vasca era inminente, y por lo tanto su discurso fue muy impactante y su actividad frenética. Todo tenía que hacerse en poco tiempo. Escribió treinta y tres obras poéticas, catorce libros políticos y literarios, fundó cuatro periódicos y escribió más de seiscientos artículos de prensa.

EL EUSKERA, ELEMENTO DE LA IDENTIDAD VASCA.

El PNV ve peligrar la “pervivencia de su etnia” e intenta que esto no ocurra procurando salvar el elemento de identidad más importante para un pueblo: su idioma. Arana defiende con mucho énfasis su lengua frente al castellano que iba imponiéndose sobre todo en Bizkaia debido a la inmigración.

En 1901 intervino como vicepresidente en el Congreso Ortográfico de Hendaya para unificar la ortografía en euskera. Oposita junto a Miguel Unamuno y Resurrección M^a de Azkue a la Cátedra de

3. Luis Arana Goiri. Político nacionalista fundador del PNV junto a su hermano Sabino Arana.

vascuence recién creada en el Instituto de Bilbao y a la cual se concede al final a Azkue con once votos, tres para Unamuno y ninguno para Arana. La lucha entre “el vascuence” y “el castellano” fue muy enconada en esos años. Unamuno⁴ hizo un discurso en El Nuevo Teatro donde se posiciona tildando el euskera de lengua muerta que debe pasar al estudio de filólogos. *“¿Y el vascuence? ¡Hermoso monumento de estudio! ¡Venerable reliquia! ¡Noble ejecutoria! Enterrémosle santamente, con dignos funerales, embalsamado en ciencia; leguemos a los estudiosos tan interesante reliquia”*. Esto enfureció al PNV que contestó en el periódico EL Nervi⁵ *“El Partido Nacionalista Vasco se da por muy satisfecho con la enérgica protesta que ayer el pueblo vasco levantara contra el discurso del señor Unamuno y por ello competentemente autorizado por el delegado del partido, don Sabino de Arana, he de hacer constatar que no quiere que se repita manifestación alguna que pudiera costar sangre que, por ser de hermanos, la estima como suya. Hiriesen una vez más nuestros sentimientos, las autoridades deberán castigarlos, más si así no lo hicieran, el partido nacionalista espera que sus amigos cumplirán como buenos sin temor a nada”*. Para Unamuno el vascuence y le castellano son incompatibles y *“si caben individuos, no caben pueblos bilingües -sentenciaba Unamuno-. Es este de la bilingüidad un estado transitorio”*.

Sabino Arana sabía que el idioma era el elemento de identidad de un pueblo y abogó por recuperar el elemento diferenciador. Proponía un modelo ortográfico unificado que se basaba en las ideas de Pablo Pedro Astarloa. Para Arana debía existir un dialecto para cada provincia, el cual sería tratado como lengua. Su purismo hizo que sustituyera los préstamos románicos en su totalidad por neologismos, generalmente inventados por él. Resurrección M^a de Azkue y Arturo Campión proponen otro sistema ortográfico y hacer un estándar literario común. Ibón Sarasola⁶ en su libro, Historia social de la literatura vasca asegura: *“Arana fue el único que integró la actitud a adoptar ante el euskera dentro de una ideología política completa y coherente, y el único que ofrecía una solución clara y global al problema vasco en su conjunto.”* -pero esa nueva gramática propuesta por Sabino continúa Sarasola- *“provocaron en el campo de la morfología una confusión y una anarquía sin precedentes. El escritor, privado de modelos y directrices, quedaba a merced de su ignorancia ó de sus propios criterios”*.

4. Miguel de Unamuno hizo un discurso en el Nuevo Teatro en 1901 con motivo de los Juegos Florales celebrados en Bilbao el 26 de agosto donde aludió a la situación crítica que vivía por entonces el vascuence. Este discurso trajo muchas controversias en los militantes nacionalistas.

5. El periódico *El Nervi* publicó una editorial sobre este tema y en la sección “De actualidad” el Sr. Zabala escribió un artículo en nombre del PNV.

6. SARASOLA.I., *Historia social de la literatura vasca*, Barcelona, Akal Ed. 1976. pág.76.

El problema de la ideología nacionalista de esos años era que la realidad que se vivía no coincidía con lo que Sabino Arana reivindicaba. El nacionalismo de Arana lucha contra la realidad; defiende el mundo rural y agrario señalándolo como la auténtica Euskal Herria y su sociedad le devuelve un mundo también urbano e industrial, por ejemplo en Bilbo, para él un mundo a evitar, cosa bastante imposible dado el desarrollo que había alcanzado la industria en ese momento. También luchó contra la mezcla entre españoles y vascos cuando la emigración crecía, ya que se demandaban puestos de trabajo para la siderurgia. Y por último se ofrecía el nacionalismo como la única opción política que podía salvar al pueblo vasco de la decadencia y que se solucionaría, según él, al obviar el progreso. Para Beltza⁷ en Nacionalismo vasco y clases sociales, el ensalzamiento de la tradición y la sociedad rural es muestra de la ideología nacionalista burguesa pero que por otra parte lo compatibiliza con sus ideas capitalistas. *“Incluso aunque -escribe Beltza- toda la existencia tradicional esté liquidada, sus valores mitificados determinarán parte de la ideología nacional; ahora bien, esa ideologización nunca se hará contra los intereses de las clases a quienes los intelectuales puedan servir (...) Así en el País Vasco el nacionalismo burgués privilegia como significativamente nacional el arraigo del campesinado en un caserío, pero del que es propietario, y de este modo el amor a la propiedad privada...”*

Claros los principios nacionalistas, Arana y sus seguidores, establecieron cómo llegar a la población que no tomaba conciencia de su raza y se dejaba influir por las ideas de los vascos españolistas. Según José Luís de la Granja en su libro *Historia del teatro vasco nacionalista*⁸ *“Arana estableció la siguiente jerarquía de los medios de propaganda política en función de su eficacia práctica: 1º El periódico, 2º el teatro y 3º el libro”*. Fundó y financió numerosos periódicos: *Bizkaitarra*, (1893-1895), *El Correo Vasco* (1899) *La Patria* (1901-1903) *Patria* (1903) y *La Revista Euskadi* (1901), donde están escritos la mayoría de sus artículos sobre política. El segundo elemento de propaganda para difundir el nacionalismo es el Teatro y lo analizaremos en el apartado del Panorama Teatral.

7. BELTZA., *Nacionalismo vasco y clases sociales*. Donostia, Txertoa, 1976.

8. DE LA GRANJA, J.L., *El teatro nacionalista vasco de Sabino Arana*, Euskal Antzertia ,Baiona, 1987,19-37.

EMAKUME ABERTZALE BATZA

Las ideas nacionalistas, dentro del periodo 1900-1939 y fallecido ya Sabino Arana (1865-1903), también fueron difundidas por la Asociación de Mujeres Abertzales, subordinada a la dirección política del PNV y que se dedicaban a actos sociales y a mítines. Se organizaron bajo el nombre de Emakume Abertzale Batza. Nació esta asociación en 1922 similar a la irlandesa Cummann na mBan. En el primer bienio republicano llegaron a ser veinte mil mujeres asociadas de las cuales doce mil eran bizkainas. Se dedicaron a labores benéficas, pero sobresalieron en sus esfuerzos en la enseñanza y la política. Crearon Eusko Irakasle Batza para la formación de profesores y Eusko Ikastola Batza para difundir las ikastolas de pueblo en pueblo. A los dieciseis años, estas mujeres se convertían en oradoras de mítines y se les encomendaba la tarea de recordar a la población su origen y la revalorización del euskera como lengua de los vascos. No es extraño que fueran las mujeres las que se encargaran de reivindicar el euskera, porque como dice Miguel Barcenillos en Historia Contemporánea de las mujeres en Euskal Herria⁹ *“...se dio la coincidencia de que los espacios donde el euskera presentó mayor resistencia a desaparecer fueron precisamente aquellos en los que las mujeres tenían mayor presencia, como el hogar, los ritos religiosos, los lugares de trabajo femenino en contraposición a los espacios masculinos, es decir los lugares y actividades públicas y de prestigio, donde el idioma conoció un sensible retroceso desde el final de la última Guerra Carlista”*. Así pues las mujeres vascas, que tenían el idioma como parte de su vida cotidiana, fueron las mayores difusoras del nacionalismo y el euskera. Dentro de su actividad política, Emakume Abertzale Batza, ofrecía mítines, como hemos dicho, y una de esas mitineras, Araceli Placer, en el libro de Aranzazu Amézaga, *La mujer vasca*¹⁰ explica su labor *“Bueno cuando hablaba de Euskadi a los nuestros, me explayaba a gusto...era delicioso. Y al final, al gritar, ¡Gora Euskadi!, pues delirante (...) Había que empezar a decirles que eran vascos”*. Estas oradoras no estaban bien vistas en la sociedad; unos las señalaban como “masonería blanca” y otros, del propio pueblo, les insultaban por ser nacionalistas. Algunas de ellas como Polixene Trabudua ó Miren Nekane Legorburu estuvieron encarceladas en Larrinaga acusadas de “supuestos insultos al Gobierno de España”. Haydee Agirre, cuenta en el mismo libro *-La mujer vasca- sus sensaciones cuando estuvieron encarceladas “Pero hubo una noche memorable, la más hermosa de todas las de mi vida. Oímos voces fuertes de hombre que rompían el silencio de la noche...era un*

9. BARCENILLA, M.A., Historia contemporánea de las mujeres en Euskal-Herria. Es un artículo del libro *La mujer en Euskal Herria (Hacia un feminismo propio)*. Adur.Liburu-Bilduma. Auzolana.

10. AMEZAGA, A., *La mujer vasca. Euskadi y su historia*. Bilbao, Editorial GELDU Argitaldaria.

grupo de arrantzales de Bermeo, vestidos de azul, que cantaban “Aurrera Polixene, Aurrera Haydee... beti Euskadi azkatuta” sentimos que no estábamos solas, porque aquellos hombres de mar compartieron nuestra soledad”. Luchaban, según sus testimonios, por la dignidad y respeto de su pueblo: *“Habíamos sido vejados como pueblo hasta todos los límites y la rebeldía era mayor que el miedo ó el mismo instinto de supervivencia. Pero por orden de José Antonio Agirre rompimos la huelga. Él se preocupó de nuestra salud”.*

En 1933 el PNV notifica a Emakume Abertzale Batza que puede ingresar en el PNV, ya que se aprueban los Estatutos Nacionales de EAJ-PNV donde *“Se establece la igualdad de ambos sexos. Las mujeres podrán afiliarse con los mismos derechos individuales que los hombres ante esta organización.”* Pero ellas no se atreven a dar el paso y su presidenta en Álava, en ese momento, María Oar lo explica: *“Prevalecía el concepto de la mujer tradicional y prevalecía sobre todo en la misma mujer”.* Esto también ocurre, como veremos en el análisis del teatro, con las dramaturgas y directoras nacionalistas: M^a Dolores Agirre en su obra *“Aukeraren maukera...”,* defiende la ideología nacionalista tradicional, al igual que Tene Mújica, dramaturga y Presidenta de Emakume Abertzale Batza a la que se describe como tímida pero con ideas claras: *“una mujer de rostro blanquísimo, vestida de negro, sonriendo dulcemente, tímida ante la multitud que tenía que dirigirse. Sin palabrería, su verbo fluía cálido y ardoroso directamente del corazón, enardecido a aquel auténtico pueblo euskaldún”.* Las mujeres vascas nacionalistas se ponen en pie para reivindicar los valores en los que creen. La mujer de Irujo en el libro de Arantzazu Amezaga explica: *“Yo no bordé ikurriñas porque eran bonitas ó estaban de moda ó porque le gustaban a mi marido, ni canté canciones vascas porque sonaban mejor... yo fabriqué una bandera que correspondía a mis raíces, a mis apellidos, a mi forma de ser y tuve clara conciencia de que quería que mis hijos participaran también de todo eso. (...) Qué yo sepa ningún vasco se quejó. Y en eso, las mujeres no fuimos distintas a los hombres.*

La actividad política y social de Emakume Abertzale Batza contribuyó a la difusión del nacionalismo vasco en tiempos difíciles, tanto en la Dictadura de Primo de Rivera, como en la República. Esta actividad política tan activa y comprometida de las mujeres nacionalistas, hizo que en 1937 comenzada ya la guerra civil, el Consejero de Justicia y Cultura, Jesus M^a de Leizaola, (dentro del 1^o Gobierno Vasco) nombrara a la abogada nacionalista M^a Victoria de Uribe y Laso como secretaria de la Comisión Jurídica Asesora del Gobierno Vasco, convirtiéndola en la 1^a mujer con cargo público en el ámbito nacional vasco que se tiene constancia.

CONCLUSIONES.

Así pues nos encontramos en este primer periodo a una sociedad que está sufriendo una transformación hacia la industrialización y que reivindica su identidad como nación mientras es continuamente reprimida en ese intento, por el Gobierno Español de la que forma parte. El Partido Nacionalista Vasco fundado por Sabino tiene una evolución ideológica desde 1895 fecha de su fundación. Los primeros años fueron los más radicales en sus discursos, llevados por el miedo a la pérdida de la soberanía vasca y donde Sabino Arana hace hincapié en su pensamiento étnico (la raza vasca en contraposición a la raza española a la que consideraba inferior). A partir de 1898, los conceptos se suavizan, se incorporan algunos miembros a cargos públicos y los nacionalistas moderados entran en el partido. En los últimos años de su vida se plantea “iniciar un proyecto españolista” que no llega a realizarse. Al darse cuenta del éxito de los catalanes, que moderando sus ideas tuvieron éxito electoral, le lleva a plantearse iniciar un proyecto que dejara aparte la idea de independencia, cosa que para algunos, solo fue una estrategia para que el nacionalismo pudiera sobrevivir mientras se esperaba tiempos mejores. En 1903 muere Arana a los treinta y ocho años, dejando como sucesor a Angel Zabala de ideas independentistas. En esos años el partido nacionalista tiene ya organización en veinte pueblos bizkainos y cinco gipuzkoanos. 1916 es el año en que el PNV obtiene por primera vez escaños en las elecciones a Cortes, las tres diputaciones vascas envían al Rey un documento solicitando de nuevo sus fueros, pero la petición se pierde. En 1917 consiguen diputados en Bizkaia y más implantación en Araba, Gipuzkoa y Nafarroa. En 1919 surge una nueva esperanza cuando el Conde Romanones convoca, en Comisión extraparlamentaria presidida por él y Maura, una reunión para elaborar un Estatuto para Cataluña y Euskadi; pero Dato y los conservadores se oponen. En 1921 se produce la primera división del PNV surgiendo Acción Nacionalista Vasca, primer partido nacional de izquierdas, pero la Dictadura de Primo de Rivera de 1923 a 1930 elabora las leyes separatistas y se incluye a las provincias vascongadas en una nueva división administrativa junto con la provincias no vasquistas de Burgos y Logroño y la división de ANV, se diluye. En 1936, con la II República, se consigue el tan añorado Estatuto. 1936-1939: guerra civil española, instauración de la Dictadura de Franco y eliminación de todo resquicio de Autonomía.

PANORAMA TEATRAL. COMENTARIO Y CRONOLOGÍA.

EL TEATRO ESPEJO DE UNA SOCIEDAD DIVIDIDA.

Si hacemos un resumen de lo que ha sido la literatura vasca, Sarasola¹, Juaristi² y Elorza coinciden en sus diferentes estudios que en el Antiguo Régimen la literatura vasca fue escrita por clérigos y por lo tanto fundamentalmente religiosa; en el XIX “fuerista” defendiendo el régimen foral y en el siglo XX (hasta la guerra civil) nacionalista, defensora de los valores “Dios y ley vieja”.

EL ESCENARIO LUGAR DE PENSAMIENTOS ENCONTRADOS.

“Del propio fin del arte dramático cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo a la Humanidad; mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio sus verdadera imagen y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico.”
(Hamlet. Acto III. W.SHAKESPEARE)

1. SARASOLA. Ibón. *Historia social de la literatura vasca*, Barcelona, Akal Ed. 1976.
2. JUARISTI, Jon. *Literatura vasca*, Madrid, 27. Taurus. 1987.

El Teatro refleja en este periodo de 1900 a 1936, que hemos analizado en el panorama político, la división de la sociedad vasca entre “nacionalistas” y “españolistas” que a su vez se ve reflejado en las provincias: Gipuzkoa, menos industrializada que Bizkaia en esos años, tiene una población vascoparlante donde el teatro en euskera (con el nacimiento de la Academia de Declamación Vasca) consigue una gran aceptación. Acogida por parte del público, que se siente identificado con los personajes y las obras que se ponen en escena llenas de tipismos y costumbres vascas. La revista Euskal-Erria resalta la importancia para el teatro en euskera de esta compañía *“Van tomando tal importancia las representaciones vascas, desde la creación de la Academia de Declamación euskera, que bien merece fijemos nuestra atención en ellas de modo especialísimo (...) Hasta hace algunos años asistía escaso público a la función de la tarde; desde la creación de la Cátedra de Declamación fue en aumento la concurrencia y este año llegó a bordear el suspirado lleno. Pero, aparte de este aumento, se observa cada vez la presencia de un público más distinguido, con lo que deja de ser la tradicional fiesta exclusiva de baserritarras³ y van congregándose en el coliseo de la calle Mayor, representaciones de las diferentes variedades de la familia vasca.”* -Y termina el artículo- *“¡Aurrera hasta ver consolidado el Teatro Vasco, que con sillares tan perfectos van cimentándolo la Junta auxiliar y la Academia de Declamación euskera”*.

Bizkaia, industrializada, con mucha población inmigrante, con mayoría castellano parlante, gusta más de la cartelera comercial madrileña que visita los teatros más importantes de la capital bizkaina. Hasta 1912 Bilbo contaba con cuatro teatros: El Arriaga, Gayarre, Campos y Coliseo Albia, a los que llegaban las Cías. de Margarita Xirgú y Maria Guerrero, entre otras, y dónde se representaban obras de

3. Baserritarras. Baserri, es el caserío y baserritarra el que vive en él y se dedica a la agricultura.

Arniches, Quintero ó Muñoz Seca. La programación teatral de los grandes teatros de la capital convive con las representaciones de dos compañías de teatro amateur y casas regionales que vuelven a ser el reflejo de la división política que se vivían en aquellos años: La ideología nacionalista en Bizkaia se trasmitía a través de la Cía. de teatro Juventud Vasca que ponían en escena obras como: *Libe* de Sabino Arana ó *Pedro Mari* de Arturo Campión, obra antibélica, que condenaba la campaña de Marruecos, pero sobre todo que participarán en dicha campaña, jóvenes vascos. Dentro de Juventud Vasca, destacó el grupo Oldargui que puso en escena obras de Viar, Etxabe ó Barriola.

El nacionalismo Bizkaino intenta a través de Oldargui impulsar el teatro en euskera como lo hace La Academia de Declamación con su compañía Eusko Iztundea en Gipuzkoa y transmitir, a través del teatro, los valores del nacionalismo, haciendo consciente a la población de su identidad vasca frente a los foráneos que negaban dicha identidad. Pero no obtenía el mismo éxito entre el público, ya que en Bilbo el castellano era la lengua principal y los vascoparlantes pocos, a diferencia de la población gipuzkoana donde el euskera era la lengua que con que se expresaba la mayor parte de la población. Hay que reseñar que los mismos vascos, tachaban y creían que hablar euskera era de incultos y estaba mal visto, sobre todo por la burguesía bizkaina. La ideología españolista viene definida por Juventud Tradicionalista que representa obras de Muñoz Seca ó los Hermanos Quintero. Según explica Carlos Bacigalupe en su libro: *Alfredo Echave, Juventud Vasca* tenía su homónima conservadora, *Juventud Conservadora* (Tradicionalista) y ambas competían *“No deja -comenta el periodista- de ser curioso que (el ambiente social era de rivalidades) la Juventud Conservadora-prácticamente en las antípodas de los audaces nacionalistas que habían presentado la función-organizaron para el 18 mayo, sábado, una velada en el Arriaga donde se ponía en escena la comedia en tres actos de los hermanos Álvarez Quintero, “Las de Caín”. A nada que se repare en la procedencia de sus autores, puede colegirse que el contencioso entre naturales y foráneos, ó amigos del exterior, estaba también en el teatro, absolutamente vigente. Es decir, el escenario de pensamientos encontrados.”*

Por otra parte, las casas regionales de Burgos, Aragón ó Palentina, donde se reunían los emigrantes, escenificaban obras comerciales en castellano que contaban con un público numeroso y fiel. En el periódico El Nervión se solían leer reseñas de estas actuaciones en la sección *Veladas Teatrales*: *“De la interpretación de “Intriga frustrada” de D. Agustín G. Baraja no diré más sino que todos los que en ella tomaron parte la habían cogido verdadero cariño. Las señoritas Anda y Diez, la niña C. Salvatierra (una*

verdadera monada) y los señores Sánchez, Zubraur, Lequerica, Begulez y el autor deben todavía tener en sus oídos el eco de los incesantes aplausos con que fue premiada su labor.”

De 1900 a 1915 el teatro tiene más auge en Bizkaia, teatro en castellano, a partir de 1915 y con el nacimiento de la Academia de Declamación el centro del teatro y sobre todo en euskera se traslada a Gipuzkoa. En 1916 estrena en euskera en el Teatro Principal de Donostia su primera obra, *Garbiñe*, la primera dramaturga vasca Catalina Eleicegui.

LA ESCENA DIVULGADORA DE LA IDENTIDAD VASCA

El Teatro adquiere en este periodo, principios del siglo XX, un carácter de divulgador del nacionalismo. En Gipuzkoa nace, como hemos mencionado con anterioridad, en 1915, la Academia de Lengua y Declamación Euskara apoyada por el Ayuntamiento de Donostia. Esta Academia estaba dividida en dos secciones: La Escuela de la Lengua donde en el primer año se aprendía euskera básico y en el segundo literatura vasca. En 1924 habían acudido a ella más de cien alumnos. La otra sección era la Academia de Declamación y Teatro *“se compone de un grupo de jóvenes entusiastas de ambos sexos que diariamente se reúnen para el estudio de obras del teatro vasco”* así explicaba Toribio Alzaga, primer director de dicha Academia, su funcionamiento. Con la Academia, el nacionalismo cumple sus dos objetivos: enseñar euskera a la población para no perder la identidad vasca, y utilizar el teatro como propaganda política. En el Diario Euskadi se apuntaba: *“una obra teatral, en su representación puede ser un mitin dialogado”*. El propio Sabino Arana en el periódico Bizkaitarra, en 1895 escribió un artículo titulado *“El Teatro como medio de propaganda”* donde explica la gran importancia que tiene como género para difundir ideas y como puede ayudarle al bizkaino a ver *“los espantosos estragos que moral y físicamente causa en su Patria la dominación española”*. Resurrección M^a de Azkue, autor teatral importante de esta época en Bizkaia, en el prólogo al libro de comedias *Oroigarriak* de R.de Ortúzar escribe: *“... para fomentar en el pueblo el culto al euskera creo que el medio más fácil y rápido es el Teatro ya que en general nuestro pueblo lee poco y hay que salir de esta desidia con los recursos que ofrece un teatro popular como el de Ortuzar”*⁴.

4. “Gaur egunean gure Erri au euskaltzale egiteko,teatrua dala uste dot biderik laburrena ta errazena. Irakurri, gitxi irakurten dabe euskeldunak: eztakielako azkok; neketsu dabelako geienak”.

24

Resulta muy concluyente para entender este periodo lo que dice en su libro *El Teatro nacionalista vasco de Sabino Arana*, De la Granja, “*En los arquetipos el fundador del PNV no refleja más que una parte de la sociedad vasca de su tiempo. En efecto hay ausencias notorias e importantes: falta la oligarquía industrial y financiera bilbaína, artífice de la Revolución Industrial de la Bizkaia finisecular y puntal del sistema político económico de la España de la Restauración; falta la pequeña burguesía urbana autóctona de ideas liberales y/o republicanas y falta también la clase obrera inmigrante, mano de obra de la industrialización y afiliada al socialismo español que surge en Bilbao y la zona minera circundante apenas unos años antes del nacionalismo vasco*”. Es verdad que en los primeros años de andadura de la Academia, y en el teatro de Sabino Arana, la realidad que se representa en los escenarios, es la Euskadi de los caseríos pero la propia evolución del teatro les llevó a reflejar también la Euskadi urbana como se ve en el comentario de Gai dagonaren indarras de Barriola “*Obra de factura completamente moderna, constituye, tratándose del teatro vasco, una verdadera novedad. Apartándose del coto cerrado en que han venido desarrollándose hasta ahora las obras destinadas a nuestro teatro, ha trasladado la acción a lujosa estancia de acaudalados propietarios, sin que semejante cambio haya podido influir en desdoro de nuestra idolatrada lengua*”. Vemos en estos párrafos las discusiones sobre si el euskera en el teatro puede estar en boca de burgueses ó solo lo pueden hablar los habitantes de los caseríos. Hubo en esta época autores como Toribio Alzaga, primer director de la Academia de Declamación, que intentaron despegarse del teatro costumbrista y representar para el público autores consagrados y de gran valía literaria como fue su adaptación al euskera de *Macbeth* de W.Shakespeare, pero pronto desistió. En este debate J. M. de Ojarbide, escribe en la revista Euskadi (3-II-1925) un artículo que lleva el acertado título de Ideal y realidad, donde se pregunta si es conveniente que se traduzcan obras de autores extranjeros, como el caso de Toribio Alzaga con *Macbeth*, “¿...y de la irrupción -dice Ojarbide- nos traigan, traducidas al euskera, obras de otras literaturas que no se inspiraron en la vida de nuestro pueblo? Hace algunos años, yo hubiera contestado rotundamente que no, he sido reacio a toda traducción, a toda adaptación de obras extrañas. (...) Era deseo que el teatro ajeno no llegara antes de que el nuestro propio no se consolidase”. Más adelante se reafirma en esta opción y confiesa: “*pero aunque es inconvencible mi criterio, la triste realidad me ha llevado a no ser exigente en mantenerlo (...) El ideal hubiera sido haber podido dejar la introducción del teatro extraño para cuando el nuestro original se hubiese consolidado. Entonces, sí: entonces habiéramos favorecido de buena gana su inclusión en el repertorio del teatro euskérico*”.

En las críticas que leemos de las obras de teatro en las revistas y periódicos nacionalistas, nos encontramos con los tipismos y su ensalzamiento como se puede leer en la reseña que hace J.R. en la revista Euskal-Erria en 1918 de la obra *Iziartxo* del “*entusiasta euskalzale y respetable sacerdote D. Victor Garitao-nanindia*”, como lo presenta el crítico: “*Andre Josepa, reproducción fiel y exacta de las etxeoandres que se ven en nuestros caseríos; su marido Mikel refranero impenitente, filósofo a ratos y razonable y hombre de bien siempre. Destaca a si mismo con felicísimos rasgos el apaiz jauna, consultor y guía del patriarcal hogar. Con frase exacta y oportuna -continúa en su crítica- ha dicho un cronista: “Apaiz jauna es un sacerdote que sólo puede trazar la pluma de otro sacerdote”. Iziartxo y Javier constituyen una pareja llena de juventud y vigor que parece exhalar el atractivo aroma de honradez y candor característicos de nuestros caseríos. (...) Como hemos dicho antes, la labor que destaca principalmente en la obra, es la creación de los personajes arrancados todos ellos de la realidad y trasladados a la escena con pasmosa exactitud*”.

25

Por el contrario, los nacionalistas catalanes huyeron de los tipismos para traducir a clásicos y contemporáneos, sin miedo a perder su cultura, sabiendo que esta se iba a enriquecer. Adrià Gual, Director de la Escuela Catalana de Arte Dramático, cuando inauguró el curso en 1920, dijo a sus alumnos/as: “*El tipismo es el engaña pobres de la emoción popular (...) Queremos que el teatro catalán viva de cara al mundo, no al diminuto mundo del “tipismo”, sino al mundo grande de la inquietud universal*”. La burguesía bizkaina que surge de la industrialización, no ayuda al desarrollo del teatro y la vida cultural como lo hace la burguesía catalana, que se abre a la influencia de Europa. Ibon Sarasola en su libro *Historia social de la literatura vasca* da a una explicación de por qué, cree él, la burguesía vasca no cumplió con el papel cultural que se dio en Cataluña “*En el País Vasco, por contraste, no pudo desarrollarse una cultura de clases medias, tal vez por falta de Universidad, ó, más bien, porque el nacionalismo vasco era fundamentalmente un movimiento clerical y campesino. Mucho menos aún podía desarrollarse en euskera esa cultura hipotética, puesto que a esa burguesía, no vasca en cuanto a la lengua, le era imposible utilizar un idioma que no era “ el suyo” para crearse una cultura autónoma*”. Pero también hay que tener en cuenta que la burguesía catalana políticamente no luchaba por la independencia ni tenía lazos tan enfrentados con el estado español. Por lo tanto estuvo más libre en su desarrollo cultural, así como de su lengua y ayudó a su normalización.

El teatro en este periodo recrea a los vascos, le recuerda quienes son como pueblo, y hay una pregunta, que es obligatoria hacérsela frente a esta utilización del teatro como medio para transmitir una ideología política identitaria, y es ¿Dejó en estos años el teatro de hacer su función, de reflejar a la sociedad vasca,

para que se reconociera en sus vicios y virtudes y sirvió solo como instrumento político? Pienso que no. La instrumentalización del idioma y del teatro por parte de los defensores de la soberanía vasca es entendible en tiempos donde la negación como pueblo era muy fuerte por parte del poder. Parafraseando a Bertold Brecht: el drama no tiene valores eternos, sino que nace en y para una etapa cultural determinada, esto es, debe tener algo que decir en ese momento que nos prepare para la vida que nos ha tocado vivir. El teatro en la Euskadi de 1900 a 1939 sirvió a la población para verse reflejada y luchar por su identidad. Brecht también en la época nazi, escribió sus piezas didácticas, con menor calidad literaria y más moralistas que las otras, pero el momento lo requería así, como lo necesitó en esta época el teatro vasco. El dramaturgo americano Blessing⁵ reivindica las obras teatrales como la forma literaria más emocional, siendo según él, uno de los mejores lugares donde encontrar el vocabulario de las emociones que es vital para sobrevivir de las pequeñas y grandes tragedias de nuestras vidas, ya que podemos expresar lo que sentimos y así ahuyentamos la locura que viene de los sentimientos reprimidos. El teatro en Euskadi ayudó a su sociedad como dice Blessing a expresarse y no enloquecer en su lucha por conservar su identidad como pueblo.

El teatro de Sabino Arana, Campión, Azkue, Barriola, Catalina Eleicegui ó Tene Música, tiene una similitud con el Teatro campesino de Valdez, un chicano que renovó para muchos el concepto de teatro y que entendió como los antes citados que la representación teatral es un ritual que reafirma a un pueblo ó a un grupo en su identidad colectiva ó nacional. Luis Valdez aprovechó el teatro para demostrarles a los trabajadores chicanos que no debían someterse a la explotación y para despertar el orgullo en sus raíces, el orgullo de su Raza. Brecht también resaltaba la experiencia teatral como despertador al espectador de su letargo y animándole a adoptar una actitud activa ante las injusticias de la sociedad, y a eso contribuyó el teatro en estos primeros años del siglo XX en Euskadi.

EL MATRIARCADO VASCO EN EL TEATRO: RESTOS DE UN IMAGINARIO IDILICO CULTURAL

Comienza el siglo XX con una dramaturgia en euskera mayoritariamente masculina y solo dos dramaturgas Catalina Eleicegui y Robustiana Mugica (Tene) comparten cartelera con Barriola, Soroa, Alzaga, Arostegui, los sacerdotes Garaitaonaindia, Resurrección M^a de Azkue y el propio Sabino Arana con su obra

5. BLESSING, Lee. *Accidents in a moral Univers* American Theatre, 18.8, pp.10-11.

Libe. En castellano considerar a Miren Diez, pero su obra comienza en 1963 por lo que la estudiaremos en el 2º periodo. En el curso 1915-1916 la Academia de Declamación consigue hacer una selección de ocho obras todas de autores. En el 2º año de la Academia, estrena Catalina Eleicegui, *Garbiñe* con gran éxito y entra dentro del repertorio. Por lo tanto, en este principio de siglo XX son los dramaturgos, en su mayoría, los que transmiten a través del teatro y en euskera, los valores de la nación vasca que ellos defendían como eran la honradez, honestidad, religiosidad... y cómo no, aparece también reflejado el papel que la mujer ocupaba en esos años 1900-1939. Es importante detenerse en analizar cómo los dramaturgos reflejaban a la mujer vasca en la sociedad nacionalista que ellos defendían, ya que el matriarcado vasco es una idea extendida por esta ideología y resulta imprescindible saber si es parte de un mito, de una leyenda ó una verdad. Comencemos por estudiar la obra de teatro del ideólogo del nacionalismo, Sabino Arana, donde a través de *Libe*, podemos dilucidar parte de este tema tan controvertido como es el matriarcado vasco.

Según Jose Luis de La Granja el teatro que se hacía en Bilbo a principios de siglo seguía dos tendencias: la costumbrista y la histórico legendario. En esta tendencia escribió Sabino Arana Goiri, una de las obras más famosas de la época que tiene nombre de mujer: Libe ...*Libe* es un melodrama histórico-legendario que transcurre en el siglo XV en una Bizkaia que vivía “libre e independiente” y que Sabino idealiza para que sus contemporáneos tomen nota y vuelvan a esa pureza racial y libertad que tenían como vascos. En esta obra se habla de uno de los temas que más gustaba Sabino, los matrimonios mixtos y que el odiaba ya que iban contra su idea de pureza de raza vasca. Lo significativo de esta temática, la que trasgrede la norma de pureza es la mujer: Libe se enamora de un conde castellano. En *De fuera vendrán*, también escrita por Arana, otra mujer Ana, se enamora de un “maketo”⁶, (como Sabino Arana les denominaba a los ciudadanos de otras provincias). No concibe Sabino, que un hombre vasco se enamore de una mujer que no sea de su tierra, pero si cree que lo pueda hacer una mujer, De La Granja ve en esta idea, la misoginia de Sabino, pero que poco a poco al casarse con una vasca, va cambiando. “*Ahora bien* -comenta el historiador- *su juicio sobre ella varía al final de su vida, percibiéndose el cambio en la clara diferencia existente entre Ana y Libe. Cuando Arana escribe De fuera vendrán ... antes de casarse él mismo, su opinión es totalmente negativa: “la mujer no ama”, “es vana, es superficial, es egoísta”,*

6. Maketo. Algunos autores como Mitxelena en *Los vascos y su nombre*. pag.43, antología Sobre la historia de la lengua vasca dice que fue un préstamo lingüístico tomado de las comunidades limítrofes que empiezan a utilizar los vizcaínos no vascos y posteriormente fue adoptado por los nacionalistas. Lo utilizaron con intención despectiva para referirse a los inmigrantes que llegaban para trabajar en las minas con su maco (hato de ropa) en la espalda.

es un “ser inferior al hombre en cabeza y corazón”. Pero, tras conocer a Nicolaza de Achica-Allende (con la que contrae matrimonio en 1900), Arana cambia de parecer y admite en la mujer la capacidad de amar: “me ama como nunca creí que pudiera amar mujer”. Y pocos años después escribe *Libe*, donde el personaje femenino resulta mucho mejor parado que en su anterior pieza dramática”. La idea de la mujer en Arana, nos coloca en las antípodas de la idea de matriarcado y aunque cambia su opinión al final de su vida, cuando escribe *Libe*, la protagonista, no es una mujer admirable por sus actos.

En *Libe* llama la atención la concepción de la palabra “heroína”, que trasmite el autor. La definición de heroína es según el diccionario de la lengua: “la mujer que hace un hecho reseñable y antepone sus intereses personales a los de su colectivo sacrificándose por él y en el transcurso de la historia, generalmente muere”. La protagonista, muere cuando acude a presenciar el combate para arengar a los bizkainos y resulta herida por una bala perdida que le mata mientras anima a sus compatriotas en la lucha. Libe, no tiene ningún rasgo de heroína en el sentido literal del término. El autor la describe como una mujer que se enamora de un conde maketo (extranjero) que lucha contra su propio pueblo. Era normal que los malos apareciesen en las obras como extranjeros con lo que así se acentuaba el elemento nacionalista. Pero dista mucho de la definición de heroína, una mujer que traiciona en todas sus acciones a su pueblo, no solo enamorándose de un extranjero, con lo que eso suponía para el autor, sino que el extranjero ataca a su patria. La protagonista no es un dechado de virtudes, sino un dechado de traiciones. La heroicidad real que le otorga Sabino, es que Libe consigue dejar su amor a un conde castellano por el amor a su patria, ahí, está la heroicidad de la protagonista para Arana. Hay que admitir que, siguiendo con la definición, Libe muere como las heroínas, pero no librando una batalla, sino por una bala perdida mientras mira la contienda. *Libe* fue la única obra de teatro de Sabino Arana que fue representada. El entorno que elige Arana, el Medioevo, lo hace bebiendo del romanticismo y según De La Granja “... recurre a la historia (al Medioevo en especial) no de forma inocente ni científica, sino idealizada y revestida con el manto de la leyenda o el mito, con el fin de extraer enseñanzas de provecho para el presente”. Desde luego no hay que negarle a Arana lo bien que aprovecho el género teatral para sus fines ideológicos pero no encontramos ningún rasgo de matriarcado, más bien al contrario, un alto grado de misoginia. El drama construido por Arana, con los rasgos aristotélicos, consigue la identificación emotiva del público con los personajes (Libe tuvo mucho éxito entre los espectadores de su época). Según Brecht, de aquí nace uno de los mayores errores que se cometen en el arte, el afán de convencer. Al identificarse, el espectador considera lo ocurrido como la cosa más natural, la justifica (si te enamoras de un maketo

traicionarás a tú patria) y no advierte ni siquiera la posibilidad de otro comportamiento alternativo. Como preguntarse, porque Libe se enamora de ese hombre, que por casualidad, no es vasco, y desde luego no ha elegido no serlo. El amor no sabe de nacionalidades, pero la estructura no permite ninguna pregunta y así lo bueno y lo malo queda totalmente catalogado para crear una opinión sin fisuras y aleccionadora. La protagonista es mostrada por el autor como personaje ejemplificante de lo que no debe hacerse.

Es reseñable que en los títulos de las obras de este periodo, hay una gran cantidad de nombres femeninos: *Iziartzo*, *Garbiñe*, *Loreti*, *Arantza*, *Libe* etc. Este dato podría llevarnos a relacionar, la idea de matriarcado vasco y que cabría la posibilidad de que el teatro reflejara (aunque *Libe* de Sabino Arana, no lo haya hecho). Pero nada más lejos de la realidad. Antonio Caballero, en su libro *La imagen de la mujer en el movimiento nacionalista vasco* explica que la defensa del matriarcado vasco por parte del nacionalismo es simplemente una elaboración de la fantasía masculina que representaba a una mujer madre, en un pasado remoto, investida de poder sobre el hombre pero que ha tenido un nulo reflejo en ese supuesto mundo del poder femenino que ha tenido la cultura tradicional vasca. Las obras de teatro reflejan este argumento. Los papeles que los dramaturgos les adjudican son el de “mujer honrada”, “madre religiosa concentrada y mística”, “enamorada sacrificada”, “casamentera” ó “bruja” y desde luego siempre en los papeles de: hija de... madre de... mujer de... No se escribió en este periodo de 1900 a 1939 un papel de mujer donde su personalidad no esté ligada a ningún hombre, supeditada a él y no sea protagonista de “debilidades y malas acciones” que son castigadas muchas veces con su muerte, mientras se arrepiente de su comportamiento. También, los autores escribían sobre la mujer abnegada y honrada que aguantaba las injusticias de algún malvado hasta que otro hombre, padre o amado recata su virtud y queda fuera de toda sospecha. En *Izartzo*, -el sacerdote D.Victor Garitaonandia- trata la historia de una mujer abandonada por sus padres y recogida en el caserío Mendigain, los colonos de este la crían y ya muchacha la casan con su hijo Javier. Pero el administrador la quiere para él y al ser rechazado, les despiden de la casería. Al final aparece el padre de Izartzo, que era rico, poniendo orden ante las injusticias del propietario. *Arantza*, de Francisco Aróstegui, es más una comedia ligera de amores sin trascendencia, donde la amiga hace de casamentera. En *Lagun Char bat*, la protagonista es presa de la traición de un malvado, argumento propio del romanticismo, pero *Lagun Char bat*, hace referencia, no al malvado que le lleva a la ruina a la chica, sino a la mala amiga, que le incita a seguir una vida soñada de riquezas. Escrita por Avelino Barriola, dramaturgo importante de esa época, fue muy discutida ya que algunos censuraban que no hubiera castigo para el “vil conquistador”. La pregunta sería porqué el autor, siguiendo

las costumbres de este tipo de obras, no termina con el castigo al “malvado”, como bien echan de menos sus contemporáneos y en su defensa el crítico de la revista Euskal-Erria, lo justifica argumentando “*Pero téngase presente que el autor seguía un proceso a la joven incauta y no al seductor. Por otra parte, ya le basta a éste la unánime odiosidad provocada en el público*”. Lo importante para el autor en esta obra es criticar sobre todo el abandono en la educación de las hijas y que se vea como les lleva a la ruina moral y espiritual además de advertir el cuidado con las malas amigas. Al final la infortunada pescadora se agita en trágicas convulsiones ante el cúmulo de desgracias acarreado por el abandono de sus padres, mientras el infame seductor sonríe al vislumbrar su próxima y tranquila felicidad. Tampoco vemos aquí a la mujer con ningún poder, más bien el objeto de muchos males que acontecen por su forma de ser. Pero cabe preguntarse ¿por que el autor elige a las chicas como ejemplo, y no a los chicos, si la crítica es el descuido de la educación? Cualquiera de los dos sexos hubieran podido servir de ejemplo, pero como en las tragedias griegas, la elección de las jóvenes y no de los jóvenes, no es fortuita. En los clásicos, son las mujeres, las únicas que para los dramaturgos podrían hacer las acciones llevadas por la pasión, actitud que ningún hombre hubiera realizado. La razón impera en el mundo masculino. Aquí parece que la mala educación tiene peores consecuencias para las mujeres que para los hombres. A lo cual cabe preguntarse, ¿Cómo le educaron a ese malvado de, *Lagun Char bat*, que antepone sus intereses económicos a toda moral y engaña a las mujeres que le aman? ¿Por qué no son ambos sexos medidos por la misma medida? La respuesta es obvia, los valores patriarcales son los que imperan en la sociedad y el autor los refleja, tan al extremo, que hasta causa extrañeza en sus coetáneos. La sociedad de principios de siglo concibe la mujer-madre, dedicada a su familia, moralmente intachable, recluida en la vida privada y llamada a la mística del sacrificio. La mirada de Catalina Eleicegui, dramaturga de este periodo, en cuanto al papel de la mujer y su manera de afrontar los temas, se diferencia de los autores, en primer lugar porque realiza una labor de investigación de la época donde transcurre la acción, *Garbiñe* en el Medievo (XIII) y *Loreti*, en Roma durante las guerras cántabras. Totibio Alzaga dramaturgo y primer director de la Academia de Declamación Vasca, resalta este trabajo “*Ella, lo que no han hecho muchos de nuestros autores, ha recorrido la mayoría del litoral cántabro, ha estudiado sus costumbres con intuición perspicaz, recoleccionando infinidad de datos que le permiten mantener en todo tiempo conocimiento absoluto de detalles trascendentales*”. La otra diferencia de los autores con Catalina Eleicegui, es que las mujeres de sus obras, Garbiñe y Loreti, resuelven la acción y se las describe como mujeres desinteresadas, altruistas, que sacrifican su amor, Garbiñe, en la felicidad del ser querido, aunque está felicidad sea a expensas de

su propia existencia y Loreti, es la intercesora del conflicto consiguiendo decretar la libertad del joven romano, entendiendo el sufrimiento de la madre romana, Plautia. Lo que la autora, no concede, al igual que Sabino Arana es que el amor esté por encima de la patria vasca, y su enamorado, al tener que elegir entre liberarla del secuestro ó la lucha por su patria, no duda primero en salvar a su patria. Ahora bien la diferencia entre Sabino y Catalina, en la construcción del personaje femenino protagonista, es que Libe traiciona a su patria enamorándose de un enemigo y Loreti, es fiel a su país y es secuestrada. Eleicegui, no rompe con la idea de mujer vasca tradicional y conservadora pero le da una dignidad dentro de su papel en la sociedad que no le otorgan los dramaturgos, donde casi siempre aparece o sacrificándose por un hecho más social que personal ó siendo la que causa las desgracias por no actuar correctamente. Por no hablar del final de *Lagun Char bat* de Barriola, donde la protagonista muere con fuertes convulsiones arrepentida por todo el dolor que ha ocasionado a su familia, mientras Garbiñe de Catalina Eleicegui, muere víctima de su amor, estrechando las manos de Lide e Ibon, al mismo tiempo que se oye la vieja canción vasca de:

Nik zu zaitut maitiago
arraichuak ura baño.⁷

Todos estos ejemplos nos llevan a deducir como argumenta Teresa del Valle⁸, “*es cierto que en la mitología vasca hay un predominio de la figura femenina, pero ello no ayuda a explicar la estructura de una sociedad. No se puede extrapolar la mitología a la sociedad*”. Es lícito reconocer que los datos etnográficos señalan que el papel de la mujer ha sido fundamental en la familia rural vasca pero eso no quiere decir que fuera del baserri (caserío), en la esfera pública las mujeres tuvieran capacidad de decisión. Algunos antropólogos argumentan también que las mujeres vascas a diferencia de las del resto del Estado no estaban excluidas legalmente de la hacienda, pero si somos rigurosos sabemos que en la práctica no sucedía así y estaban excluidas aunque no legalmente. Como explicaba Simone de Beauvoir en el *Segundo sexo*, además de señalar que en su opinión nunca existió el matriarcado, en contra de la tesis de Bachoffen, Beauvoir argumenta con razón que “*las sociedades consideradas matriarcales, en las que la mujer ha tenido un papel esencial, no quiere decir que el hecho de tener tantas responsabilidades se identifique con poseer también el poder de decisión*”. Esta diferencia entre “*asumir responsabilidades*” ó “*tener poder de decisión*” es trascendental y tratarlas como sinónimos es

7. Yo te quiero a tí / más que lo peces al agua.

8. DEL VALLE, Teresa. *Las mujeres en Euskal Herria. Ayer y Hoy*. Colección Euskal Gaiak.

no razonar ni argumentar con la verdad. El historiador y etnógrafo vasco Julio Caro Baroja en su obra: *Los pueblos del norte*⁹ defiende la idea de que en Euskadi existió en algún momento una sociedad matriarcal y que actualmente quedan algunas características que refuerzan esa idea. Y es cierto en “algún momento” de la historia existió el matriarcado en la sociedad vasca ya que como argumenta Bachoffen¹⁰ en su obra *El matriarcado “la evolución de las comunidades a lo largo de la historia han seguido tres etapas: 1ª Hietarismo, 2ª Matriarcado y 3ª Patriarcado”*. Pero lo relevante será si persisten esos rasgos matriarcales de la sociedad primitiva en este siglo y aunque hay en la mitología vasca, un predominio de figuras femeninas mayor que en otras culturas, como hemos resaltado antes en las palabras de Teresa del Valle, no se puede extrapolar la mitología a la sociedad.

Para concluir, en la política, no se refleja tampoco el matriarcado, brillaba por su ausencia, como lo certifican las palabras de Ramón de la Sota Aburto, político nacionalista: *“Yo he tenido siempre ideas liberales... y cuando fui Presidente de la Diputación de Bizkaia en 1917, propuse el empleo de mujeres en puestos administrativos de la Diputación; no fue fácil, porque incluso algunos de mis compañeros se oponían aduciendo razones de orden religioso; pero ganamos la votación. Y propuse también algo más radical: que las mujeres percibiesen el mismo sueldo que los hombres que hacían el mismo trabajo... Me tiraron abajo claro. Esto en el Bilbao de 1917 era mucha liberalidad”*.

La lucha, por la igualdad en el salario, aún continua en el siglo XXI y si Ramón de la Sota la propuso y son ciertas estas declaraciones, hay que agradecerse, pero sus compatriotas no se han dado cuenta que ha pasado un siglo y seguimos sin conseguir: mismo trabajo-mismo sueldo.

Por todo lo anteriormente dicho y como lo refleja el teatro, como espejo de su época, el matriarcado vasco esta dentro de una imaginario idílico cultural. Casilda De Miguel en *Reconstruyendo el matriarcado, la madre en el cine vasco de los ochenta* resalta la idealización que vivimos *“En la sociedad vasca la idea de matriarcado es una construcción tan poderosa que ha dado lugar a un mito con el que hemos convivido naturalmente. Y con el que incluso, en el momento presente, un sector de la sociedad parece estar de acuerdo creyendo como cierto ese modo de representación. Confirmándose, una vez más, que la mujer participa como agente activo tanto en el establecimiento de formas de*

resistencia como en la construcción de los modelos”. Y esto resulta peligroso porque supone que se está idealizando la realidad y eso imposibilita cambiarla, sobre todo si nosotras mismas contribuimos a la difusión de un mito no existente. Este primer periodo nos constata en todos los aspectos estudiados que la sociedad vasca vive luchando entre el ideal y la realidad que se le presenta y en una enconada lucha política que el teatro refleja. El matriarcado, en este primer periodo, no está reflejado.

9. CARO BAROJA, Julio., *Los pueblos del norte*. Editorial Txertoa, 1977.

10. BACHOFFEN,J.J. *El matriarcado (Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica)*. Madrid. Akal. 1987.

CRONOLOGÍA

1900

Comienza el siglo y la Cía. más importante de teatro en euskera es Euskaldun-Fedea Antzetzaldea que pone en escena obras de autores de finales del siglo XIX: Marcelino Soroa, Serafín Baroja, Victoriano Iraola y Toribio Alzaga. No hay producción de obras escritas por autoras.

1901

Se incendia el Teatro Campos Eliseos en Bilbo, al año siguiente se vuelve a construir.

1905

Primer cine en Bilbo.

1908

Se celebra el Día del Euskera en Eibar y se premia la obra de teatro *Meza berriya* de Abelino Barriola.

1910

El Centro Recreativo Nacionalista, Juventud Vasca de Bilbao a través de su grupo Oldargi representa textos en euskera.

Los autores más representados fueron: Nicolas Viar, Alfredo Echave, Resurrección M^a de Azcue y Robustiano Ortúzar.

1912

Euskalerriaren Alde, bajo la dirección de Gregorio Múgica crea: *Izarra* colección específica de obras de teatro. Se publicaron veintisiete obras de género cómico. El autor más publicado fue Toribio Alzaga con seis.

Se incendia el Teatro Circo del Ensanche (Bilbo). Hubo cuarenta y seis muertos.

1914

Un incendio destruye el Teatro Arriaga quedando en pie solo las cuatro fachadas.

1915

El Ayuntamiento de Donostia funda La Academia de Declamación Vasca con el fin de enseñar a leer y declamar en euskera y a representar obras de teatro.

Nace el grupo de Teatro ligado a la Academia: Eusko Itzundea. El director: Toribio Alzaga.

1916

Se estrena en el Teatro Principal de Donostia la obra *Garbiñe* de Catalina Eleicegui, en euskera. Hasta este año no hay ninguna dramaturga que estrene.

1917

Estreno en el Principal de Donostia la obra *Rotxill'en sakeltxo*, juguete cómico en un acto de Victoriana Arrieta, M. Aristeguieta y J. Aramburu en la que intervienen también como actrices.

1918

Estreno en el Principal de Donostia: *Loreti*, drama histórico en tre actos de Catalina Eleicegui por la Cía. Euskal Itzundea.

1919

Se inaugura el teatro Arriaga, reconstruido por el arquitecto: Federico Ugalde. Se estrena con la ópera *Don Carlo*.

1922

Se inaugura el Teatro Buenos Aires en Bilbo, enseguida se convirtió en cine.

1924

Hay una interrupción de las actividades teatrales hasta 1927 debido a la Dictadura de Primo de Rivera. Tampoco se celebran los concursos.

1928

El Colegio Santiago Apóstol es referente en Bilbo por que se representaban toda clase de obras de teatro, aunque solo con actores. Tenían que hacer arreglos para poder representarlas obviando los personajes femeninos.

1931

El periodo de 1931 a 1936 es muy fructífero para el teatro. En Gipuzkoa se representan obras en euskera y en Bizkaia en castellano ó bilingüe. Éxito del teatro de ideología nacionalista.

1932

Nace la revista Antzerti, dedicada al teatro y a la publicación de obras teatrales.
Director: Labayen.

1934

Euskaltzalea Elkartek-Asociación vasquista organiza el Día del Teatro Vasco, con un concurso de obras y de grupos teatrales que en su mayoría se formaban en los batzokis.

1935

Con motivo del Día del Teatro Vasco se premia en el apartado de concurso de obras a Tene Múgica por su obra *Gabón* y a A. Arozena por *Balujan*.

1936

Ultimo año que se celebra el Día del Teatro Vasco, comienza la guerra civil. Este año no gana ninguna dramaturga.

1937

Últimas representaciones teatrales: Bilboko Euzko Gastedija representa en castellano: *Iru Gudari (Tres Gudarís)* de Pearce y *Ezer ez ta festa* de Soroa en euskera.

1938-39

Guerra civil, escasa actividad teatral.

AUTORAS: AUTORÍA AL SERVICIO DE LA IDEOLOGÍA NACIONALISTA.

“Los valores nacientes de la literatura euskara fijan su atención más bien en la forma literaria que en la técnica escénica. En su mayor parte, desconocen la impresión del público en el momento de la escenificación de la obra. Carecen de ese acto de presencia que todo autor requiere en el momento de confeccionar su obra. Son autores meramente teóricos, pero en algunos de ellos se van notando unas apreciables enmiendas.” Con estas palabras resume, Toribio Alzaga, autor y director de la Academia de Declamación Vasca de Gipuzkoa en una entrevista realizada por el periódico La noticia (11-III 1926), la situación de la dramaturgia en euskera, diez años después de que La Academia esté representando obras y organizando concursos literarios. Pero en esta entrevista a la pregunta del periodista sobre cuál ha sido el autor que mayor éxito ha dado al teatro en euskera responde categórico Toribio Alzaga: *Catalina Eleicegui, (....) fue premiada en el concurso, por unanimidad. Todos reconocemos que en aquellas páginas de alto sentido patriótico vivía un espíritu compenetrado hondamente con la raza vasca, espíritu observador de su difícil psicología y sensibilidad como de mujer, delicadísima, que supo tratar la obra con verdadero cariño*” Así pues nos encontramos que la dramaturgia en euskera tiene problemas en su construcción para la escena y que una dramaturga Catalina Eleicegui, junto Barriola son los que mejor dominan la “técnica de la tetralogía”. La primera dramaturga vasca que escribe en euskera comienza con su 1ª obra: *Garbiñe*, una andadura de éxito donde sus contemporáneos, hombres, le alaban y admiten su talento al considerarlo igual que el más famoso en estos años, Barriola. Alzaga incluso al pedirle que

coloque por orden de merecimientos las obras de teatro vasco vuelve a contestar sin dudarlo: *La primera, indefectiblemente, Garbiñe.*

Después de diez años de recorrer Euskadi, la Academia de Declamación, hace un balance de la autoría y constata a su pesar, que de la presentación, en los mejores años para los concursos, de doce autores, en 1926, diez años después, concursan cuatro. Llevándoles a declarar desierto los premios de algunas ediciones por su baja calidad. Por otra parte cada vez concurre menos público a los concursos que se celebran para formar el repertorio de obras vascas, y para Alzaga el público tanto en el teatro en español como en el vasco, opta por obras festivas, desechando las filosóficas y serias.

LAS AUTORAS DEFIENDEN LOS VALORES TRADICIONALES.

Reflejando la sociedad de 1900-1939, las autoras están divididas por el idioma en el que escriben. En euskera escribieron: Catalina Eleicegui, Victoriana Arrieta, M. Aristiguieta, J. Aramburu, Robustiana Múgica, más conocida como Tene Mujica, Maria Echabe y Mª Dolores Agirre. En castellano: Ernestina de Champourcin, María Jiménez Ibarro, más conocida por el seudónimo de Miren Diez y Blanca Suárez. Enumeradas así parece que la autoría femenina de principios del siglo XX en Euskadi es bastante relevante, pero no es del todo cierto. En euskera, Victoriana Arrieta, M. Aristiguieta y J Aramburu sólo escribieron la obra: *Rotxil én sakeltxo*, juguete cómico que fue premiado en el Certamen del Ayuntamiento de Donostia en el *Teatro Principal* en 1917. Eran actrices y escribieron esta única obra que ellas mismas interpretaron. A Maria Echabe es justo nombrarla en su labor de traductora de la obra *La virgen de las*

Angustias de Salvador Arriola con el título de: *Itziarko ama* y que fue premiada en el Certamen literario de la revista “Juventud”. De M^a Dolores Agirre hablaremos en el periodo 1939-75 que son los años donde ella se desarrolla como directora y autora. Por lo que las dramaturgas significativas de este periodo fueron Catalina Eleicegui y Tene Múgica.

DRAMATURGIA EN EUSKERA: CATALINA ELEICEGUI y TENE MUGICA.

Catalina Eleicegui, fue la autora más importante de la época y la que más elogios ha recibido de críticos y directores. Toribio Alzaga en una entrevista en el periódico *La Noticia* (11-III-1926), a la pregunta *¿Qué autor les ha dado a ustedes mayor éxito?* contestó “*Catalina Eleicegui, en su admirable y nunca bastante ponderada obra Garbiñe*. Son muchas las buenas críticas que recibe y también es la autora que más gustaba al público. *Garbiñe* es una obra en tres actos que en un periodo de diez años se representó diez veces, más que *Ramuntxo*: ocho veces, de Toribio Alzaga.

Catalina nace en Donostias el 6 de abril de 1889 y estudia en la Escuela Normal de Magisterio de Burgos. Padeció una bronquitis crónica que le llevó a conformarse con tener una vida reposada. En el libro *Autoras en la Historia del Teatro Español* la describen como “*una mujer culta y virtuosa, nunca se quejó de su enfermedad y del aislamiento de su familia. En las prácticas piadosas, en la lectura de libros y el cultivo de la literatura, el trato con sus amistades que le visitaban buscando su amable y amena conversación, ha sabido encontrar un provechoso refugio que ha hecho de su vida un modelo de mujer cristiana y vasca*”. Murió el 19 de noviembre de 1963 en Estella. Escribió todas sus obras de teatro en euskera: *Garbiñe* (1917); *Loreti* (1917); *Yatsu* (escrita hacia 1934 pero no fue publicada) y *Erauso* *ko Katalin* (*Catalina de Erauso*). Inédita.

Catalina Eleicegui fue capaz en sus obras de desplazar la acción a otras épocas, al Medievo en *Garbiñe*, a Roma en *Loreti*, sin dejar de hablar de su pueblo, de su realidad. Salvo Catalina, (y Sabino Arana) ninguno de los autores de la época consiguió despegarse de su realidad más cotidiana. Por los comentarios de las críticas y reseñas, la autora era culta y muy observadora, elementos que le llevaron a ofrecer más calidad en sus obras. En cuanto a la temática, Eleicegui, transmite los pensamientos religiosos y conservadores de la ideología nacionalista. Las protagonistas de sus obras son mujeres, como lo demuestran sus títulos: *Garbiñe*; *Loreti*; *Catalina de Erauso*, pero aunque el papel que representan

es el de “heroínas sacrificadas” por amor ó por su patria también son las que resuelven los conflictos Loreti misma, al final, y la bruja y la propia Garbiñe, en la obra que da título a su nombre. Además hay que reseñar que fue una autora que sobresalió entre los dramaturgos como la de más calidad literaria y conocimiento de la estructura teatral en euskera. “*Esta presentación* -explica J.R en la revista Euskal-Erria refiriéndose a la ambientación de la obra Garbiñe y el uso del euskera- *es de gran visualidad y la escena que le sigue palaciega y ceremoniosa; pudiendo comprobarse que el euskera, que en el sentir de algunos solo sirve para pedir vasos de vino ó alternar en una merienda de caracoles ó tripacallos, suena por modo armonioso en frases de galante y elevada cortesía, que la Srta. Eleicegui ha trazado con exquisita delicadeza*”. Para a continuación reivindicar que la vieja lengua puede figurar dignamente en cualquier palacio sin tener que postergarla a tabernas y sidrerías y que si esto ocurre será culpa de los vascos, no de la lengua. “*En este respecto, el teatro está llamado a ejercer un gran papel para la reintegración de la lengua al puesto que de derecho la corresponde*”. Catalina Eleicegui, utiliza el euskera, dando un paso más que la mayoría de sus contemporáneos, utilizándolo fuera de la realidad rural y consiguiendo en ese riesgo que el espectador lo acepte y lo entienda. Era muy reduccionista, la radicalidad de algunos críticos y autores queriendo que el euskera quedara comprimido al habla de lugares y personajes del ámbito aldeano. En este punto la razón idiomática se convierte solo en una lucha política donde el mensaje del teatro con su lengua, el euskera como medio de expresión, queda relegada, a un mero instrumento político. Menos mal que para algunos, aún defendiendo la soberanía de su pueblo, amaban el teatro y el desarrollo de este arte y como Catalina Eleicegui, demostraron que el euskera, como todas las lenguas, son capaces de transmitir cualquier época y situación. Para Alzaga, las obras de Eleicegui, como su versión de Macbeth, con el título de *Irritza*, son obras de estudio detenido “*que exigen profundizarlas mucho para que nos lleguen a comprender. Son obras en las que el autor se concentra en su amor literario y se eleva, olvidándose del nivel del público a sus más elevados deseos espirituales*.” Aún admitiendo la dificultad en el euskera utilizado por la dramaturga, tanto *Garbiñe*, como *Loreti* gustaba mucho al público asistente, transcurriendo la acción en el Medievo ó en Roma, los espectadores entendían lo que la autora quería transmitirles sobre la honra, el honor y el amor, en *Garbiñe* ó sobre el orgullo, el arrojo y demás virtudes del pueblo vasco, en *Loreti* y cuando Loreti, termina gritando “*Quiero la libertad, ante todo la libertad*”, ningún asistente desconocía a que se refería la autora aunque la acción transcurriera en Roma y el euskera parecía ser comprendido por los aplausos que se oían, según se recoge de las crónicas del momento.”*Fue en suma, un triunfo resonante para la autora*

Srta. Eleicegui, que tuvo que salir al palco escénico, a petición del público, siendo objeto de clamorosa ovación; y triunfo también de los intérpretes y de la clase de Declamación de la Academia vasca”

Otro elemento a reseñar de la obra de Catalina Eleicegui, es el introducir en *Garbiñe*, a Mañu astiya, la bruja odiada y perseguida por todos los vecinos y que la dramaturga, aún respetando parte de lo que se pensaba sobre las brujas, cambia el rol de malvada que tenía hasta ese momento en las obras y la presenta como fiel a quien la protegió. Lide, la acoge y Mañu astiya, la bruja, teje una trama que le perjudica a Lide. Al final Mañu astiya corre a aclarar la verdad de los hechos. En estos años, excepto la opera *Anboto*¹, no hay obras en que se de entrada a estos personajes de la fantasía popular y que tan mal vistos estaban. La autora introduce a la bruja Mañu astiya, según los críticos” *“haciendo revivir en escena un personaje que tanto lugar ha ocupado en las imaginaciones algo soñadoras (...) y en tales términos, casi puede asegurarse que la Mañu astiya viene a ser el Deus ex machina de toda la trama”*. Es relevante que el crítico, señale, como una bruja, mal vista por la sociedad, (pero que la autora, da la vuelta y la representa fiel a quien le ha dado una oportunidad), sea la que resuelva la trama en la comparación de un Deus ex machina. Resuelven pues en las obras de Catalina Eleicegui, las mujeres, ya sean de alto rango, bajo ó brujas. Y esto dentro de los cánones masculinos de la sociedad vasca, se aceptó y gustó del favor del público. Dentro del conservacionismo nacionalista Catalina refleja a una mujer que sabe resolver cuando le dejan su espacio y lo hace con efectividad.

1. Opera *Anboto*. Escrita por el sacerdote y dramaturgo Resurrección M^a de Azkue. La 1^a parte se estrenó en 1911 con numeroso público.

TENE MÚJICA

Errobustene Mújica, Tene, nació el 24 de mayo de 1888 en Deba (Gipuzkoa) escribió tres obras de teatro: una comedia costumbrista y dos obras infantiles. No hay constancia que se estrenara ninguna, pero fueron publicadas en la revista *Antzerti: Gogo-Oñazeak* y *Gabón*. En su teatro habla de la religión y su amor a los niños, como lo demostró escribiendo dos obras infantiles en euskera: *Gabon* (obra costumbrista de ambiente navideño) y *Joan Joxe* (un monólogo infantil). Aunque en el libro *Autoras en la Historia del Teatro Español*, José Antonio Hormigón², la considera junto a Catalina Eleicegui, *“máxima representante del teatro en euskera escrito por mujeres anterior a la guerra civil”*, estoy de acuerdo que son ambas, “máximas representantes” ya que son las dos únicas dramaturgas de este periodo que escriben en euskera, pero Tene, no se conoce que estrenara sus obras y Catalina Eleicegui, como hemos dicho antes, estrenó con gran éxito y tenía gran maestría en la construcción de la estructura dramática. En *Gogo-Oñazeak*, la autora trata el tema de una paternidad desconocida, donde lo más relevante son el reflejo de los usos y costumbres de la sociedad vasca rural: el chiquiteo, los apodos, el valor del apellido, el levantamiento de piedra y la religión. Teatro costumbrista. Según el comentario que se hace de la obra, en el libro *Autoras...* Tene Mújica, no rompe moldes en cuanto a la estructura dramática y no consigue sorprender, además de tener un hilo argumental lineal y de resolver demasiado rápido en el tercer acto. En mi opinión, Tene Mujica, se ha destacado más por sus poesías y artículos publicados en diarios y revistas que como dramaturga. Una mujer luchadora activa por las ideas nacionalistas, que publicó artículos sobre la mujer y el uso del euskera: Emakumeak eta euskera (La mujer y el euskera). Fue presidenta de Emakume Abertzale Batza y en la Guerra Civil tuvo que exiliarse. Escribió muchos artículos relacionados con el nacionalismo vasco: Gure aberatsak (Nuestros antepasados) que publicó en periódicos como: El Dia y Euskadi y en las revistas: Agur y Luzaro entre otras. En poesía escribió reflejando el paisaje y la sociedad vasca del momento. Su concepción de la poesía está muy influida por la tradición oral vasca y sus temas la religión ó el amor a los niños, son recurrentes también en sus tres obras de teatro.

2. HORMIGON, J.A, *Autoras en la historia del Teatro Español, (1500-1994)*. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, Madrid, 1997.

DRAMATURGIA EN CASTELLANO: MIREN DIEZ Y ERNESTINA CHAMPOURCIN.

En castellano escribieron Ernestina de Champourcin, Miren Diez y Blanca Suárez. La obra de Miren Diez la analizaremos en el periodo de 1939-1975, porque su producción se inicia en 1963, aunque la señalemos en este periodo por nacimiento. Blanca Suárez fue una actriz cantante que escribió una sola comedia lírica: *La Gioconda* y se dedicó más a su carrera de actriz en Madrid.

También es justo, como hemos visto en euskera con Victoriana Arrieta y las otras dos actrices, que se haga una referencia a ellas en la autoría pero en ambos casos, no se dedicaron a la dramaturgia sino que siguieron su carrera actoral.

Ernestina de Champourcin, solo escribió una obra de teatro, y realmente se le considera más como poetisa. Su vida transcurrió en Madrid.

En resumen podemos decir que la dramaturgia en castellano no tuvo en este periodo autoras importantes, como lo fue Catalina Eleicegui en la dramaturgia en euskera.

DIRECTORAS: DIRIGIR NO ES TODAVÍA COSA DE MUJERES. HAY QUE ESPERAR.

[] En blanco. Triste, real y entendible es el blanco que acabamos de hacer para el comentario sobre las directoras del periodo 1900-1939. Es cierto que M^a Dolores Agirre nace el 8 de junio de 1903 y por lo tanto, pertenece a este periodo que estamos analizando, pero no ejerce la dirección de la Academia de Declamación y de la Cía. Eusko Itzundea hasta 1956. Por lo tanto solo podemos comentar que todavía la mujer como directora teatral no aparece en Euskadi. Lógico: dirigir es tener un poder y en ningún caso la sociedad de principios del siglo XX acepta que la mujer lo ostente en el espacio público, su reino está en el hogar. He creído conveniente, hacer en este apartado una reflexión sobre el panorama político centrándome en la II República, para entender el gran cambio que se estaba dando en la mentalidad de la mujer, de su rol en la sociedad y las dificultades que encontraban cuando algunas de ellas luchan por la igualdad y por tener un sitio en el ejercicio del poder, a través del parlamento. Creo importante hacer un alto, porque es curioso como el teatro vasco consigue tener en este primer periodo dramaturgas y actrices (“el bello sexo” entra en escena para poder dar coherencia a la trama realista). Pero ¿por qué no directoras? Estas entran “en escena” metafóricamente, por supuesto, mucho más tarde. ¿Cuál es la razón? Desde luego hay un lazo que une la dirección con el poder y el poder en esos años estaba vedado para las mujeres. Antes de la II República (1931) la mujer tenía reservadas tres actividades profesionales: servicio doméstico, maestra, partera, y prostituta (realidad a la que no se mira). Con la llegada del periodo republicano y la constitución del Parlamento, nos encontramos como dice Jose Antonio Marina³ en *La conspiración de las lectoras* que en los años veinte alcanzó su madurez en el Estado español la generación más brillante de mujeres españolas de toda la historia. Tenía razón Maria Teresa León: ellas aceleraron la hora de España y la pagaron (...). Y continua en su reflexión Jose Antonio Marina: *Algo impulsó a un conjunto de amas de casa y de mujeres aparentemente inofensivas a redefinir su papel en la España de las décadas de los veinte y los treinta. Y quiero recordarlas precisamente a ellas porque entiendo su insatisfacción por haber nacido en un momento en que el género determinaba tú lugar en la sociedad: únicamente las afortunadas, aquellas por las que la senda que debían recorrer por obligación coincidía con sus aspiraciones y las colmaba, se sintieron a gusto por aquel entonces. La felicidad ó al menos la tranquilidad fue su recompensa. Pero hubo otras cuya frustración ó cuyo*

3. MARINA, Jose Antonio; RODRIGUEZ DE CASTRO, María Teresa., Barcelona. Editorial Anagrama. 2010.

valor prendieron la mecha del reconocimiento de lo que hoy son derechos que todos damos por sentados, sin cuestionarlo”. Estas mujeres activas en 1931 luchan por la igualdad, por su derecho a votar, a legislar y cada paso en el espacio público es tremendamente costoso. *”Las mujeres de España hemos llegado a la mayoría de edad psicológica. Somos conscientes. Repudiamos las intromisiones en nuestras conciencias. No vivimos de pensamientos prestados. Nos poseemos a nosotras mismas”*. Escribía Benita Asas⁴ en 1931 en su revista *El pensamiento femenino*. Pero el poder no estaba dispuesto todavía a compartirlo Gil Robles, político católico y conservador de la CEDA, define perfectamente como en 1931 se entendía las ocupaciones de la mujer y su relación con el poder: *“La mujer no debe tener cargos de gobierno, ya que la sensibilidad y la compasión desbordadas -características preciadísimas del alma femenina- pueden ir en daño de la fortaleza y justicia que hay que acreditar en el desempeño de aquellos”*. Expuesto esto, nos damos cuenta que en estos años, algunas mujeres despiertan y luchan por romper las raíces de los políticos que no están dispuestos todavía a compartir el poder con las mujeres. ¿No las creen capaces ó les tienen miedo? Pero tampoco la mayoría de las mujeres se ven capaces de ejercer el poder. Decían que Margarita Nelken⁵, se desesperaba viendo como la mujer española durante siglos se había resignado a la pasividad. Y en esto las vascas, no se diferenciaron. Las mujeres de Emakume Abertzale Batza, cuando les dejan entrar en el partido en igualdad, al principio no quieren. Un ejemplo de esto lo tenemos en el teatro, que como siempre refleja la sociedad en que vive y Marañón⁶ en 1920 relata la reacción del público ante *Casa de muñecas* de Ibsen, en tres ciudades: *“El público, del que formaban parte gran número de mujeres muy distinguidas y cultas, ha acogido con risas y protestas, o por lo menos con absoluta indiferencia, las escenas del último acto en las que la protagonista, reflexivamente, sofoca a su corazón y a su sexo y levanta el vuelo de su hogar”*. Había fuerzas en pugna, hasta dentro de las propias mujeres que tardaron en creer en si mismas.

4. Benita Asas. Nace en San Sebastian el 4 de marzo de 1873. Fue una de las grandes figuras del pensamiento feminista. Estudió Magisterio. Funda junto a Pilar Fernández la revista quincenal femenina titulada *El pensamiento femenino* con el objetivo de “mejorarla condición social, jurídica y económica de la mujer”.

5. Margarita Nelken. Escritora y política española. Fue una de las representantes del movimiento feminista en España durante los años 30. Ingresó en el PSOE y fue la única mujer que consiguió las tres actas parlamentarias durante la Segunda República. Se opuso junto a Victoria Kent a otorgar el derecho de voto a la mujer. Argumentaba que *“la falta de madurez y responsabilidad social de la mujer española, podía poner en peligro la segunda República, ya que un alto porcentaje antes de votar, consultaría con su confesor”*. Las elecciones de 1933, las primeras en que votaron las mujeres, dieron el triunfo a las derechas.

6. Gregorio Marañón. Fue medico endocrino, científico, historiador, escritor y pensador español. Gran defensor de la República, aunque critico que no supiera aunara todos los españoles. Gran humanista y criticó los excesos de ambos bandos en la guerra civil.

En el teatro en Euskadi hasta 1956, que dirige M^a Dolores Agirre, el grupo de teatro de la Academia de Declamación, ninguna creadora se creía portadora de ideas y elemento aglutinador de un proyecto artístico, que es la labor de cualquier director ó directora escénica. Y aquí solo cabe refutar que el matriarcado, hace aguas en Euskadi, en lo más profundo, porque si lo hubiera habido este ámbito de poder escénico: La dirección, no hubiera comenzado con un () blanco. Hubo dramaturgas y actrices, pero no directoras.

Para concluir en estos años de la II República algunas mujeres comprometieron sus ideas para hacerse visibles en la sociedad. Y desmontar esas ideas patriarcales y apuntaladas por el sistema religioso que en contradictoria apariencia glorificaba y a la vez despreciaba su inteligencia y capacidades para liderar proyectos.

ACTRICES:

LAS ACTRICES ENTRAN EN ESCENA Y DAN COHERENCIA AL DESARROLLO DE LAS OBRAS.

El teatro es el género en que la mujer más ha tardado en integrarse en toda Europa y ha sido tradicionalmente un territorio masculino donde los papeles femeninos eran representados, como en la época de Shakespeare, por hombres. Por otra parte, el escenario era y es un lugar público y, como tal, vedado a las mujeres. A esto hay que añadir que la profesión de actor y actriz ha estado, hasta muy entrado el siglo XX, muy mal considerado, y ser actriz se ha relacionado durante mucho tiempo con el término: prostituta. Pero aún con todos estos impedimentos, la sociedad no puede negar su composición y el escenario de principios del siglo XX está influenciado por la Corriente del Realismo, que busca que el espectador se identifique con los personajes que ve en escena. Ahora los protagonistas son los burgueses con sus familias y éstas están formadas por: madres, hijas, abuelas... que hubieran resultado poco creíbles representadas por hombres, además, el mensaje que las obras realistas querían comunicar se hubiera perdido. Las actrices tienen que subir a escena para representar a su género, que evidentemente, forma parte de la vida social.

CADA SEXO SE INTERPRETA A SÍ MISMO: ACTORES Y ACTRICES.

Comienza el siglo XX y los autores vascos tienen problemas para desarrollar sus argumentos: las mujeres no están en los escenarios. Como dice una reseña del periódico Euskal-Herria (15-VI-1915) *“el no contar elementos del bello sexo entre los intérpretes del teatro vasco, le privaba de dar a las obras el debido desarrollo, obligándose a escribir para hombres solos, ó valiéndose de ardides como el de hacer enmudecer (Urrutiko inchaurreak), ó caer presa de un desmayo (Barrenen arra), para que el único papel de mujer pudiera ser interpretado por varón”*. Esta situación cambia cuando en 1915 se funda la Academia Vasca de Declamación en Gipuzkoa. Y favorecidas por un entorno academicista, apoyado por los nacionalistas, y sabiendo que a través del teatro se está salvando a la patria, las mujeres entran en escena. Y son bien recibidas, ellas van a contribuir a que los argumentos se puedan desarrollar con lógica. El mensaje, en un tiempo en que se utiliza el teatro como propaganda política, es muy importante que se transmita claro y sin interferencias. Hay que resaltar que el realismo, al que contribuyen con su arte las actrices y dramaturgas de este periodo, surge en Europa como reacción a los excesos del

romanticismo para plasmar la realidad. Y como resalta Catherine Belsey⁷ en su libro *Critical Practice* *“El realismo tiene naturaleza inminentemente patriarcal y está diseñado para promover y dejar intactos los intereses de los hombres”*.

Las actrices de la Academia de Declamación de Donostia son, al igual que los actores: amateurs, se dedican a la actuación en su tiempo de ocio y así será hasta casi 1975. Aunque la Cía. de la Academia Euskal Itzundea viajaba por los pueblos gipuzkoanos sobre todo, y por alguno de Bizkaia, sus intérpretes aunque con vocación no vivían de las funciones. Después de diez años de representaciones en la Academia de Declamación, J. M. de Ojarbide cuenta en la Revista Euskadi (6-II-1925) *“Y el interés del público no se constriñe a San Sebastián, sino que continuamente está el Cuadro recibiendo invitaciones de otras localidades para que acuda a organizar en ellas las fiestas que con gran éxito dispone en Donostia. En la mayor parte de los casos, esas invitaciones han de quedar desatendidas por el carácter no profesional del cuadro; pero aún así no dejan de realizar algunas salidas”*. Por otra parte la estancia de las actrices en los escenarios era por un periodo más corto que el de sus compañeros, ya que en cuanto se casaban dejaban de participar en las obras. En algunas entrevistas cuentan cómo, cuando al cabo de los años, querían reponer alguna obra, mirando el reparto se daban cuenta de que ya no podían contar con las actrices que lo componían, pues muchas de ellas se habían casado y dejado el grupo. Eso no ocurría con los actores, a los que su estado civil no empujaba a abandonar el arte que tanto les gustaba realizar.

En cuanto a las críticas de periódicos y revistas, hay muchas que hacen referencia a la actuación de las actrices, a las que por cortesía, suponemos, citan en primer lugar. Un ejemplo, es esta crítica de la revista Euskal-Herria en 1918 *“Pasando a la interpretación, justo será rindamos el debido homenaje a la Srta. Olosa, que en todo el transcurso de la obra dio a su especialísimo papel un relieve envidiable. Había en el tipo verdad, arte y estilo. (...) La Srta. Aramburu (Pepita) muy bien en su interesante papel. Y aunque a la Srta. Arrieta le correspondió en el reparto un embolado, bien demostró que es de las artistas de primera línea”*. Después, se pasaba a la crítica de los actores en el mismo tono, aunque a veces, sí parece que los hombres son tratados con mayor dureza que las actrices, a las que, como hemos visto en el caso de la Srta. Arrieta, justifican por problemas de reparto ó dificultad de personaje. Podemos decir que hay un lenguaje entre paternalista y caballeroso que utilizan todos los periódicos de la época.

7. BELSEY, Catherine. *Critical Practice*, Routledge, Londres, 1980, pág. 70.

Se habla de las actrices como “el bello sexo” que por fin entra en los escenarios. Labayen en su libro *El Teatro Euskaro* enumera a los actores y siguiendo con las actrices de la época dice: “*Al llegar aquí, tenemos que registrar con alborozo la nota simpática de la participación femenina en las labores teatrales*”. El análisis de esta frase resulta complicado ya que como hemos hecho referencia en la otra reseña, el teatro necesitaba a las actrices para desarrollar los argumentos y ellas asistían a la Academia de Declamación a aprender igual que los hombres, por lo tanto constatamos que aunque ellas trabajaban con igual rigor, su actuación era juzgada dando demasiada importancia a su sexo y poco a su labor de actriz.

Algo parecido vuelve a ocurrir en el libro de Labayen, esta vez en los pies de foto. En la imagen vemos dos personas: una actriz y un actor, pero sólo leemos el nombre del actor: “1926 D. José Egilegor en “Mutil –Zar”. La actriz que le acompaña deducimos que no existe ó es invisible porque no la nombra.

Otra de las características de estos tiempos son los repartos de los programas de mano y carteles, en los que aparecen citadas en primer lugar las actrices; esto continuará así hasta 1956, donde ya los repartos se presentan por orden de aparición. Son tiempos donde hay una “caballerosidad” con las damas que está reflejada también en el teatro.

En casi todas las Cías. hay hermanos y hermanas, como en Euskaldun Fedea, y más tarde en Eusko Itzundea. Este elemento familiar es muy típico en el teatro, y suele dar lugar a lo que llamamos *sagas*. Pepe Artola y su hermana Dolores; Maria y Felipe Casal, los hermanos, actriz y actor, Eguileor.

Cuando las actrices ya son profesionales, como en las Cías de Madrid que venían al *Teatro Arriaga*, llama la atención que todas son matrimonios: María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza ó Compañía Margarita Xirgú, dirigida por su primer actor Ricardo Puga. Así como lo escribo, se anunciaban estos matrimonios que casi siempre se componían de una primera actriz y un actor ó productor, casarse con un compañero de profesión ayudaba a esas actrices a proteger su reputación y a poder viajar sin que se hablará mal de ellas.

Entre 1900 y 1939, hemos recopilado cuarenta y dos actrices vascas que participaron en las Cías. más importantes de la época. Hay que resaltar que eran amateurs, pero contribuyeron a crear las bases del teatro que se hacía en Euskadi: unas impulsando la ideología nacionalista perteneciendo a las Cías.: Euskaldun Fedea, Eusko Itzundea y Juventudes Vascas y otras, las de las Casas Palentina, Burgalesa, Aragonesa de Bilbo, con el fin de dedicar su tiempo de ocio al teatro y entretener a sus amigos y familiares.



AUTORAS

1. Tene Mujika. Disponible para consulta en la Azkue Biblioteka de Euskaltzaindia-Real Academia de la Lengua Vasca
2. Catalina Eleicegui. KM*
3. Pepita Aramendi (dcha). Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco
4. Clementina y María Dolores Naveran. KM*

ACTRICES

1. Cuadro Dramático de la Sociedad Euskaldun Fedea. De izq. a dcha. sentados. Artola (Rosario), Arrieta, Casal (María); de pie. Echeveste, Artola (Pepe), Larmin, Andonegui, Uranga, Gamboa, Casal (Felipe), Guelbenzu, Casal (Pablo). KM*
2. Rosario Artola. KM*

*KM Original de la Biblioteca de Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Guipúzcoa. Koldo Mitxelena Kulturuneko liburutegiaren jatorrizkoa (Gipuzkoako Foru Aldundia)

GARBÍÑE

Autora: Catalina Eleicegui.
Cía.: Academia de Declamación.
Año: 1917.

De Teatro Vasco

Creada, con excelente acuerdo, por el Excmo. Ayuntamiento la Academia de Declamación euskara, se palparon inmediatamente los grandes progresos realizados por el Teatro Vasco, y como natural e indeclinable consecuencia, la transformación de la fiesta clásica de Santo Tomás en función de gala y de artístico homenaje a nuestro idioma venerado.

La comedia dramática Dollorra, estrenada el año pasado, hizo concebir grandes esperanzas; la presentación el año actual del drama de época Garbiñe, se ha saludado como halagüeña y satisfactoria realidad.

Los concursos de obras dramáticas organizados por el Excmo. Ayuntamiento empiezan a dar frutos lozanos. Nos revelan nombres de nuevos autores, cuya colaboración en las letras vascas no habíamos sospechado.

Por una de esas sorpresas hemos tenido ocasión de aclamar a la Srta. D.^a Catalina Eleicegui, que, con su primera producción, ha escalado el puesto más elevado de la dramática vasca.

Saludemos con júbilo la presentación en las tablas de la afortunada autora de Garbiñe, y hablemos de esta su hermosa producción.

Pero ello requiere un capítulo aparte.

Garbiñe

Ha sido la nota culminante de la fiesta de Santo Tomás, en el Teatro Principal, la presentación de Garbiñe, drama de época (Siglo XIII), en tres actos, original de la Srta. D.^a Calatina Eleicegui, y premia-

da en el último certamen de composiciones dramáticas vascas.

Preséntase la obra con todas las características propias de aquella lejana época, que se ve ha estudiado la autora con prolijo examen; y asistimos al desfile de personajes dentro de un ambiente de plácida y serena tranquilidad, sin que ni aun los preliminares de una boda, casi concertada, hagan presumir el más ligero atisbo de conflicto ni contrariedad.

Mas de pronto, y como por arte de magia, transfórmase la situación, sorprendiéndonos con un problema, una verdadero ecuación, en que aparecen los cuatro términos, claros, precisos, inconfundibles.

Ibon y Egurtza aspiran al amor de Lide; ésta y Garbiñe suspiran por Ibon. Imposible la resolución en tales términos, quedan descartados en sus pretensiones Egurtza y Garbiñe.

El choque violento de pasiones contrariadas, que origina la inevitable repulsa, manifiéstase en ambos personajes de modo distinto, opuesto, contrario.

En Garbiñe nos ofrece la autora un corazón que alienta un amor noble, desinteresado, altruista, un amor que se sacrifica por el objeto amado, que cifra todas sus ansias, todos sus anhelos, en la felicidad del ser querido, aunque esta felicidad sea a expensas de su propia existencia.

Revélase por el contrario Egurtza egoísta y dominador, que hasta en azares de amor trata de imponer su voluntad, empeñándose en la ingrata tarea de hacerse amar a la fuerza.

Así termina el primer acto, con la frase retadora de Egurtza en que parece condensarse todo el secreto de la trama a desenvolver en tres actos.

De la señorial mansión en que se desenvuelve el primer acto con toda la magnificencia propia de los próceras de la época, nos traslada la autora, en el segundo, frente a la honrada casería de Ugarte, donde le anciano *echekojaun* evoca las virtudes de sus nobles antepasados.

Flor tierna y delicada, criada en el aromático jardín de Ugarte, vemos el corazón de Garbiñe agigantarse en bondad y generosidad mientras sus fuerzas físicas ceden, se debilitan, se amenguan.

Incidentes episódicos amenizan la acción y hacen más amable la visión simpática de la vida honrada del viejo solar vasco; mientras se advierten en la sombra, misteriosos preliminares de la insidiosa trama que maquina Egurtza y que se manifiesta al final del acto en escena de gran intensidad dramática.

El desarrollo del acto segundo está llevado con tan rara habilidad, que merced al nuevo incidente que ese descubre al final, deja el problema con más interés y más expectación que cuando su planteamiento en el primer acto.

De esta suerte ha podido salvar maravillosamente ese escollo del tercer acto en que los autores más avezados sucumben con excesiva frecuencia, conservando, no sólo integro sino ampliado, el

caudal de acción resultante de su interesante e ingenioso argumento.

Así puede repetirse con toda verdad el consabido cliché de que el interés no decae en todo el transcurso de la obra, pues más bien habría que declarar que el interés y la emoción siguen en aumento a medida que sigue desarrollándose el bien concebido y planeado asunto.

Es, en efecto, emocionante y dramático, y muy conforme con el modo de ser de los viejos *echekojaunas* de la Euskal-erria, el arrebató lindante con la locura que produce en Ugarte-zar la sospecha de que el baldón de la deshonra puede cernirse sobre los viejos muros de Ugarte, empañando la acrisolada historia de sus honrados ascendientes.

Y es también patético y conmovedor la transición que produce la sola vista de la imagen venerada de Iciar, por lo que abandonando punibles intenciones, sólo explicables por la perturbación que le produce la supuesta afrenta, le hace prorrumper en descompasados gritos de perdón y misericordia.

Todo ello produce un ambiente de atractiva simpatía, en que descuella asimismo Ibon dispuesto a sacrificar sus amores por salvar la honra de Garbiñe.

Y aun llega a hacerse simpática la *Mañu astiya*, autora o instigadora de la nefanda trama, al salvar la situación declarando toda la verdad de lo acaecido.

Consecuencia de tales declaraciones es la escena de rehabilitación, de gran sabor de época y sugestiva teatralidad.

Y llegamos al final de la obra en que muere la Garbiñe víctima de su amor, que ofrenda gustosa en aras de la felicidad de Ibon, cuyas manos estrecha con las de Lide, mientras se oye la vieja canción vasca de

Nik zu zitut maitiago
arraichuak ura baño.

Esta escena final coincide en parte con la novela de Galdós, “Marianela”, llevada al teatro con la insuperable maestría de los hermanos Quintero. Esta semejanza la han advertido ya muchos de los que han visto ambas obras.

A nosotros nos es más simpática Garbiñe que Marianela. Para hallar un corazón todo bondad, capaz de sacrificar su amor por el ser querido, Galdós hubo de recurrir al arroyo, de donde recogió un ser casi salvaje; la Srta. Eleicegui la ha encontrado bella, digna, sugestiva, en los jardines aromáticos del viejo solar de Ugarte.

Resumiendo: el asunto nos parece admirable, educador, digno de todos los aplausos. El desarrollo insuperable. Escenas e incidentes de gran interés. Los personajes trazados con gran exactitud. En suma, una obra de que se enorgullecerá en adelante el Teatro Vasco.

Vaya por todo ello nuestra más efusiva felicitación a la autora, y digamos con el público que tuvo la fortuna de asistir al estreno, y con el que rabia por ver la obra: ¡que se repita!

El Argumento

Estamos en pleno siglo XIII y en los suntuosos salones del señor de Larrain, cuya hija, Lide, entretiene a su padre leyendo el “Testamentu berria”.

Mañu astiya, la bruja odiada y perseguida por todos los vecinos, es recogida por Lide, que en su natural bondad no sabe distinguir la perversidad de la vieja si no es para convertirla y llevarla por el buen camino. La bruja, a cambio de tal generosidad, la ofrece todo el afecto de que es capaz.

Las brujas en el país vasco han sido el elemento indispensable, motivo obligado de cuentos, narraciones y leyendas. A pesar de esto apenas si ha habido alguna alusión para ellas en las obras que se han escrito para el Teatro Vasco. Aparte de la ópera Anboto, en que el mimo título envuelve ya algo brujeril, y, como es consiguiente, tienen

que aparecer brujas y maitagarris, no recordamos ninguna otra producción en que se dé entrada a estas protagonistas de la fantasía popular.

Hemos de aceptar por ello como un acierto de la Srta. Eleicegui, que ha conseguido con la presentación de *Mañu astiya* hacer revivir en escena un personaje que tanto lugar ha ocupado en las imaginaciones algo soñadoras, acentuar el carácter de época, por el gran papel que en aquel entonces desempeñaban y sobre todo contar con un elemento tan de toda la trama.

Pero continuemos con el argumento.

Una bocina nos anuncia la llegada de un caballero. Es Egurtza. Los hombres de armas forman en el corredor y aparece el hombre cargado de hierro, que cansado de peleas infructuosas en lucha con los moros, busca en la tranquilidad de su hogar, sedante a sus andanzas guerreras.

Esta presentación es de gran visualidad y la escena que le sigue palaciega y ceremoniosa; pudiendo comprobarse que el euskera, que en el sentir de algunos sólo sirve para pedir vasos de vino o alternar en una merienda de caracoles o tripacallos, suena por modo armonioso en frases de galante y elevada cortesía, que la Srta. Eleicegui ha trazado con exquisita delicadeza. Esas frases nos revelan que nuestra vieja lengua puede figurar dignamente en los más encumbrados alcázares; y que si por desgracia se la

posterga a tabernas y sidrerías, podrá culparse a los vascos; a la lengua, jamás. En este respecto, el teatro está llamado a ejercer un gran papel para la reintegración de la lengua al puesto que de derecho la corresponde.

Para la tranquila vida del hogar por que Egurtza suspira, desea constituir familia, y a este propósito solicita del señor de Larrain la mano de su hija Lide.

Tras de ligeros reparos accede gustoso aquél, y por conducto de un pajecillo hace traer Egurtza un lindísimo cofrecillo orlado con todas las brillantes coloraciones que el bizantinismo ideara en su arte oriental. Este cofrecillo es el regalo destinado a la prometida.

Hasta aquí no aparece ninguna contrariedad, ningún conflicto, todo se desenvuelve en ambiente de perfecta cordialidad.

Al comunicar a Lide los propósitos de Egurtza, ya se ciernen algunas nubecillas en aquel, hasta entonces, sereno horizonte. Las nubecillas se convierten en nubarrones, cuando Lide declara a Garbiñe que no puede acceder a los deseos de Egurtza porque su corazón pertenece a Ibon.

Esta última manifestación acelera el conflicto.

Ibon se crió en Ugarte juntamente con Garbiñe. Ésta creía tener para él un afecto fraternal; la declaración de Lide le revela que le ama ¿Le corres-

ponderá Ibon? No; él mismo se lo declara con franqueza que, sin él sospecharlo, resulta crueldad.

Siente Garbiñe que su pecho ha sido lacrado con mortal herida pero sobreponiéndose a su angustia y a su dolor, ella misma protege los amores de Ibon con Lide, ayudándoles en el logro de sus deseos.

Por el contrario. Al enterarse Egurtza de la negativa de Lide, revuélvese airado, prorrumpiendo en la frase retadora, tema en cierto modo del argumento, con que se despide del palacio de Larrain:

“Lide ez da Ibon’ena izango”.

Lide no será de Ibon.

Al pie de añoso árbol que sombra la amplia antepuerta de la honrada casería de Ugarte, aparece el viejo echekojaun con su nieta Garbiñe, al iniciarse el segundo acto.

La evocación del pasado en el caserío, es una página de literatura vasca que merece los honores de la reproducción. Véase parte de este pasaje:

“Zuk orain daukazun lo gelan egiten genduben iru anayak. Gure aítak”

Trozos como este podrían escogerse en gran número, pues toda la obra aparece escrita con gran

esmero y exquisito sentimiento, hallándose además salpicada de bellos e ingeniosos pensamientos.

El alma generosa de Garbiñe se sobrepone a todos sus sufrimientos, el cuerpo delicado sucumbe ante el tormento moral. Su pobre abuelo contempla con amargura cómo se deshoja aquella flor con tanto cariño conservada; desea conocer las causas de su malestar.

“¿Ez diyozu zure aitonari esan biar?

“¿Zure begiyetatik argiya ikusten duben oni?...”

Garbiñe guarda el secreto de su corazón y sólo se lo revela a Konchesi, la vieja sirvienta que sirve de echeko-andre.

Las amenazas de Egurtza renuévanse en breve y fugaz escena. No ha abandonado, pues, sus propósitos.

Aparte de esta rápida interrupción, deslizarse el segundo acto en amable serenidad, siendo la única nota sensible el doloroso sacrificio de Garbiñe, cuyos efectos físicos se acentúan gradualmente.

Las escenas episódicas son interesantes, debiendo citarse la retirada de los obreros del campo, que entonan a lo lejos un viejo canto vasco, complemento musical de agradabilísimo efecto.

Egurtza en sus maquinaciones ha buscado la cooperación de *Mañu astiya*, pero ocultando los nombres de las personas contra quienes se urdia el infame ardid.

El plan está aprobado. Dos hombres que designará la bruja darán una falsa cita a Garbiñe e Ibon, a deshora y en despoblado. Sorprendidos con testigos serán denunciados como reos de falta pública a la honestidad; y siguiendo las viejas prácticas, Garbiñe será obligada a cubrirse con la infamante toca, de la únicamente podrá librarse si logra su casamiento con Ibon.

Toda la primera parte se cumple al pie de la letra, y coronase la escena intensamente dramática en que se consume el atentado, con las mismas frases retadoras con que se cerró el primer acto y sirven de final al segundo:

“Lide ez da Ibon’ena izango.”

Nos traladamos al interior de la casería Ugarte, en que se desenvuelve el tercer acto.

La idea de que el baldón de la deshonra pueda afectar a la limpia historia de Ugarte, tiene trastornado al viejo echeko-jaun, que, en un acceso de perturbación mental, intenta poner fin a su existencia arrojándose por la ventana. Pero la vista de la imagen de Iciar le contiene en sus propósitos y

avivándose su fe, pone en manos de la Madre celestial la solución del amargo conflicto.

Es una escena, la que acabamos de describir, que destaca por su gran intensidad dramática y atrae y subyuga por el honrado y piadoso sentimiento que en ella palpita.

Ugarte’zar exige de Ibon su casamiento con Garbiñe, para atenuar la supuesta deshonra. Ibon, desprendiéndose dolorido de su amor por Lide, se presta resignado al sacrificio. Toda la acción se desenvuelve en un ambiente de bondad que embelesa.

Entonando con este ambiente, la misma bruja, noticiosa de que la inicua trama por ella urdida afecta a Lide, a quien consagro su afecto, corre presurosa a desvanecer falsos prejuicios aclarando la verdad de lo ocurrido con la sincera relación del hecho.

Ello da lugar a la escena de rehabilitación, solemne y majestuosa, que recuerda las ceremonias con que en pasados tiempos se verificaron actos análogos, y que nos los explican detalladamente las viejas crónicas de este país.

Parece con tanto terminado el argumento; pero nos queda, a guisa de epílogo, la pobre Garbiñe ya agónica, agotadas sus fuerzas por la terrible lucha

que su alma ha sostenido, descubre en un movimiento involuntario que le sugiere el canto vasco, el secreto con tanto cuidado oculto hasta entonces.

Y aun la quedan alientos para bendecir la unión de Ibon y Lide y estrechar temblorosa sus manos en el momento de lanzar su último suspiro.

Baja lentamente el telón mientras se escucha en el exterior el viejo canto vasco que la sirve de epitafio.

La Interpretación

Calificaremos desde luego de admirable la labor realizada por los alumnos de la Academia de Declamación. Obras como Garbiñe son más propias de compañías de larga y brillante historia, que de una escuela que acaba de entrar en el tercer año de su funcionamiento. Esto nos trae como consecuencia que la tal Academia se nos presentó la noche de Santo Tomás a la altura de esas otras entidades que acabamos de mencionar.

La Srta. Arrieta encarnó a la perfección el difícil papel de la protagonista. Las tres diversas situaciones, alegre y risueña en el primer acto, mística y melancólica en el segundo, y casi cadavérica en el tercero, los marcó con precisión y exactitud. Y al final de la obra desarrolló una labor soberana, salvando brillantemente una de las situaciones más difíciles en que puede hallarse una artista.

La Srta. Olaso se nos presentó con rápido ascenso en su carrera artística. Hasta entonces la habíamos visto en papeles casi embolados. En Garbiñe interpretó nada menos que a Mañu astiya. Y la interpretó de modo acabadísimo, dando con las inflexiones apropiadas de la voz, el gesto y la mímica, la sensación exacta de las brujas de nuestras leyendas.

Con el interesante papel de Lide, hizo su debut la Srta. Aramburu.

Echábamos de menos en el cuadro dramático de la Academia la dama joven, que tan importante papel juega en la mayor parte de las obras dramáticas. Ya tenemos la dama joven. Y a juzgar por lo que vimos en su primera aparición, su concurso ha de ser muy apreciable para el ansiado progreso del Teatro Vasco.

Otra debutante tuvimos también ocasión de aplaudir: la Srta. Ariteguieta, de fina y argentina voz, que emite por modo maravilloso.

Fue muy aplaudida; lo será aún más, seguramente, en lo sucesivo.

El Sr. Beorlegui fue el asombroso actor de siempre. Su arte insuperable en el decir, su gesto siempre exacto con la situación, su elegancia y

gallardía consiguieron dar al personaje Ibon todo el relieve que le correspondía en la obra.

La interesante figura de Ugarte-zar tuvo apropiado intérprete en el Sr. Echeverría. Durante todo el transcurso de los dos actos en que tomó parte, caracterizó con toda fidelidad al personaje, y en la escena del intento de suicidio y consiguiente arrepentimiento, estuvo verdaderamente afortunado.

No cabe mayor exactitud en la presentación del aristócrata señor de Larrain, que la que imprimió el Sr. Eguilegor. En todas las variadas situaciones mantuvo la característica distintiva del personaje, sin abandonar jamás la mayestática gravedad propia del preclaro caballero.

Otro de los ascendidos ha sido el Sr. Lasa. Por salto de tapón se nos ha encaramado en los primeros papeles. Interpretó con acierto el personaje Egurtza. Con estudio y aplicación se afianzará seguramente en las posiciones conquistadas.

En un personaje de paso acreditó nuevamente el Sr. Arozamena su inagotable vis cómica.

El Sr. Aróstegui nos demostró que no hay papeles pequeños para un buen actor. Un mayordomo, como él lo interpretó, bien vale una encomienda.

Los personajes complementarios secundaron la labor de las primeras partes, y el conjunto resultó armónico y equilibrado.

La presentación bien podemos calificarla de suntuosa para los recursos que cuenta la Academia. No hemos llegado todavía en el Teatro Vasco a disponer de cuantiosos capitales como cuentan ciertas empresas artísticas. Pero se advertía en todo un estudio y una dirección que lograron el efecto apetecido sin exagerados desembolsos. Sabemos que ilustradas personas del país han prestado su valiosísimo concurso para que la verdad histórica y el efecto artístico resplandecieran en la presentación de la obra. No estamos autorizados para revelar nombres, pero consignamos el hecho, porque creemos que la constitución del Teatro Vasco tiene que ser obra de todos los euskaldunas amantes de su noble solar.

Las decoraciones procedían de Barcelona y son obra de los reputados escenógrafos Sres. Bulbena y Jirbal. El primer acto representa un salón del siglo XIII y tiene gran carácter de época, recordándonos algunos de sus detalles elementos arquitectónicos que hemos admirado en el santuario de Estíbaliz, preciado monumento de aquella época. El mobiliario armonizaba perfectamente con la decoración.

Es de gran visualidad el decorado del segundo acto, y la fachada del caserío un acierto de los artistas que la han trazado.

En el tercer acto el decorado lo conocíamos ya y el mobiliario llevaba el sello de guardarropía. No alcanzó hasta ahí el esfuerzo de los directores. Pero confesamos noblemente que no desentonó del conjunto.

El vestuario muy apropiado, rico en los personajes principales, con sabor de época en todos. Esto mismo puede repetirse con relación al *attrezzo*.

En suma un éxito brillantísimo y un paso de gigante en la marcha victoriosa del Teatro Vasco.

J.R.
Revista Euskal-Erria. 1914-1918.

ROCHIL´EN SAKELCHOA

Autoras: Srta Arrieta, Aristeguieta, Olaso y Aramburu.
Cía.: Academia de Declamacion.
Año: 1917.

Terminó la fiesta y se dio fin a los estrenos con el regocijante juguete cómico *Rochil´en Sakelchoa*, de las Srtas. Arrieta, Aristeguieta, Olaso y Aramburu hermanas, premiado en el actual certamen.

Las andanzas, equívocos y tropezones de un Sr. Agaton, dan lugar a una serie de escenas de marcado color cómico, que mantienen la hilaridad durante todo el transcurso de la representación.

Tomaron parte en la interpretación las autoras, distinguiéndose las Srtas. Arrieta y Olaso. Como *deux ex machina* del enredo actuó el consabido Arozamena, bien acompañado por los Sres. Beorlegui, Eguilegor, Torregaray, Múgica, Lasa y Arizmendi.

La presentación muy esmerada y en carácter.

El público ovacionó durante largo rato a autores e intérpretes, mostrándose la general satisfacción por el éxito de la fiesta vasca.

Que menudeen éxitos y representaciones para

el mayor esplendor del Teatro Vasco y florecimiento de nuestra lengua, alma de nuestra alma.

J.R.
Revista Euskal-Eria. 1914-1918.

EL CÓDIGO DEL AMOR

Autor: Jesús Prados Casademont.
Cía.: Grupo de teatro del Centro Burgalés.
Año:1914.

El duende de la concha -alias que ignoramos en quien tiene correspondencia– criticaba el estreno de *El código del amor*, a fecha 14 de enero, en los términos que siguen:

Con una expectación nada común en actos parecidos de los celebrados en la Colonia burgalesa, tuvo lugar la presencia de la obra titulada “El código del amor”, de la que es autor nuestro querido y nunca bien ponderado consocio Jesús Prados Casademont. Relacionado en diversas actividades con el arte de Talía, nuestro novel autor venía demostrándonos múltiples pruebas de su indiscutible capacidad, que ha venido a culminar en esta creación que ha obtenido un éxito extraordinario, como quedó bien patente con el aplauso calurosamente tributado por el numeroso público que llenaba el local hasta la demasía el local donde se celebró el acto. Estudiada a fondo la obra, se encuentran en ella valores estimables precursores de creaciones de más éxito aún que el tenido con esta. Hay que registrar que los tipos han sido creados con singular solidez y fuerza representativa, la cual constituye por si sola una prueba de las posibilidades con que cuenta el autor para mayo-

res empresas. Bien situadas las figuras en sus intervenciones y una hilación de la trama bien cuidada hacen suponer al amigo Prados en posesión del difícil arte de montar la plataforma en que se presenta con el aditamento necesario las manifestaciones de los sentimientos humanos. Por ello espero que más adelante la fama consagre el nombre de Jesús Prados en el campo de las letras.

No es posible dar por terminada esta reseña sin hacer referencia, como se merece a cuanto de modo directo participaron en el mismo, apartando su valioso concurso a la vez que con ello se obtuvo la mayor brillantez.

Antes de levantar el telón, la orquesta que se había brindado desinteresadamente –conste aquí nuestro público agradecimiento– ejecutó admirablemente una sinfonía que fue largamente aplaudida, como las demás ejecuciones que se sucedieron, después de lo cual, el Sr. Presidente de la Colonia, con palabras de cariño y fraternidad burgalesa, hizo la presentación de la obra y su autor que el público acogió con unánime aplauso.

Seguidamente se levantó el telón para ofrecer a la contemplación de los espectadores una prueba del buen gusto que acompaña a los organizadores, con la exhibición de un magnífico decorado obra ya del acreditado escenógrafo Manolo Ruiz, que unido al suntuoso mobiliario cedido galantemente por la

casa “Solar” y el atuendo de las actrices y actores ofrecía el aspecto semejante al que tienen las representaciones profesionales.

En cuanto al cumplimiento de su cometido por parte de las Srtas. Y actores del grupo se refiere, no cabe otra cosa que hacer los elogios merecidos a su impecable labor, con lo que queda demostrado que el cuadro Artístico de la Colonia Burgalesa tiene señorío. Así lo confirmó el aplauso caluroso que ininterrumpidamente premió la interpretación de todos ellos.

Felicito de un modo especial a la Srta. María Luisa Medrano que en su calidad de actriz del Centro Aragonés prestó con sus dotes relevantes el valioso concurso de su trabajo al éxito de la representación. También merecen justos elogios las Srtas. Matildín Villanueva, Manita Isart y Charo y Sabita Tudanca, que hicieron derroche de gracia y belleza en la interpretación de sus respectivos papeles. En cuanto a los varones de todos es conocida la maestría que saben poner en su labor Jesús Prados, Aberto Bacigalupe, Carlos Vidal, Eduardo Lacueva, Manolo Ruiz y José Luis López que fueron aplaudidos con entusiasmo.

Al final de la representación, el autor fue obligado por el público a dirigirles la palabra, cosa que como siempre, Jesús Prados, en sus expresiones de agradecimiento por tantas pruebas de cariño reci-

das, puso en juego los inmensos recursos verbales con que cuenta, después de lo cual se renovaron las ovaciones.

El Duende de la Concha (alias). 1914.

1939
1975

2

ESCASO ELENCO FEMENINO EN LOS ESCENARIOS.

PANORAMA POLÍTICO CULTURAL.

Cuarenta años de Exilio, Represión, Censura y Resistencia.

PANORAMA TEATRAL. COMENTARIO Y CRONOLOGÍA .

El Teatro se posiciona contra la dictadura franquista.

COMENTARIO A: AUTORAS, DIRECTORAS Y ACTRICES.

Autoras: Nacionalismo conservador y de izquierdas en las autoras.

Directoras: Primera Directora de Teatro Vasca: M^a Dolores Agirre.

Actrices: Dos generaciones de actrices; dos mundos diferentes.

FOTOGRAFÍAS DE LAS AUTORAS, DIRECTORAS Y ACTRICES.

CRÍTICAS DE PRENSA.

PANORAMA POLÍTICO CULTURAL.

CUARENTA AÑOS DE EXILIO, REPRESIÓN, CENSURA Y RESISTENCIA.

1939
1975

Los estados de excepción que se vivieron en Gipuzkoa y Bizkaia, (con lo que eso supuso de represión), la censura, el nuevo nacionalismo que surge y que lleva a la creación de ETA, la gran acogida y repercusión que tiene sobre la población el Bertsolarismo y el colectivo Ez Dok Amairu, serán los aspectos que analizaré en este comentario al Panorama Político Cultural del periodo 1939-1975 y que luego en el análisis del Panorama Teatral encontrará su reflejo. Todos los aspectos políticos y culturales citados antes definirán el teatro de estos años de manera sorprendente.

CUARENTA AÑOS DE EXILIO.

“Polixene... ¿Qué ha sido el exilio para ti?

-Un desastre...una ruptura. Quizá en lo material nos fue menos mal que a otros porque mi marido era futbolista y se pudo situar bien; pero no nos resignábamos a vivir fuera del país que amábamos y me dolía que mis hijos crecieran alejados de sus raíces . ¿eso me dolía mucho! (...)¿Por qué los hombres tenemos que llegar a tales extremos por defender la libertad? Entonces todo el furor de nuestra guerra, todo lo que padecemos como pueblo vasco, se revolió en mí y el hambre de justicia se me hizo tan feroz, amarga y espesa, que lloré junto con todas las mujeres de largos velos negros”.

Estas palabras recogidas en el libro de Arantzazu Amezaga¹, *La mujer vasca*, y que relata una de las mitineras “más bravas”, Polixene, era el sentimiento de cientos de vascos que partieron hacia el exilio con la dictadura franquista. Al principio el Gobierno Vasco presidido por Aguirre creía que pronto ganarían la guerra pero esta situación que se pensaba transitoria se convirtió con el apoyo del Vaticano, Estados Unidos y más tarde la ONU, en cuarenta años de Dictadura llenos de represión.

La generación de Polixene vivió siempre en tensión: La dictadura de Primo de Rivera, la República, la guerra civil, la dictadura franquista y el exilio. Muchas de ellas no conocieron lo que es vivir en paz.

REPRESIÓN.

Comienza 1939, con la Dictadura de Franco. Su establecimiento consistió en eliminar todos los avances sociales y políticos conseguidos en la II República. Franco establece un proyecto político, donde el ciudadano no está representado a través de los partidos políticos sino mediante las unidades naturales de convivencia: la familia, el municipio y el sindicato. El Movimiento Nacional es su proyecto político. Comienza la era de los vencedores y vencidos. Se ponen en vigor la ley de responsabilidades políticas y la de represión de la masonería y el comunismo. En esta última entraba cualquier caso que decidiera el Gobierno de Gobernación. Franco, obsesionado por el eliminar cualquier rasgo de separatismo, abole

1. A. AMÉZAGA. *La mujer vasca*. pág 21.

todo derecho de las “provincias traidoras” (Bizkaia y Gipuzkoa) y el Estatuto aprobado en la República, se le considera inexistente. Son épocas en Euskadi de represión y humillación por parte de la dictadura franquista.

En toda España se instala una censura moral que se inmiscuye en la intimidad, hasta grados insospechados. Una camisa sin cerrar, una mujer que baja la basura sin medias, podían ser causa de delito y llevados por el aguacil a la cárcel y ser multados. Deroga la ley del divorcio, restablece el matrimonio canónico, promulga el código penal de 1944 que supone un empeoramiento de la situación jurídica de la mujer. Se reincorpora el “uxoricidio por causa de honor” por el cual el marido podía matar ó lesionar a la esposa en flagrante adulterio ó a la hija menor de ventitres años, mientras viviere en la casa paterna. La Revista Consigna resume como el nuevo régimen establece lo que tienen que hacer los dos géneros: “El niño mirará al mundo. La niña mirará al hogar”. El régimen franquista con el apoyo de la Iglesia católica, retoma el sistema patriarcal. José Antonio Marina en su libro *La conspiración de las lectoras* señala la influencia de la iglesia católica en la reforma de los modelos de mujer que se había conseguido durante la II República. *“Conviene recordar que la actitud eclesiástica reforzaba uno de los “modelos de mujer”: sometida al marido, madre abnegada, depositaria de las virtudes, religiosa, hogareña, dispuesta a renunciar a todo para proteger la estabilidad familiar. Las tres ces -cocina, cuna, campanario- vuelven a dirigir la vida de las mujeres (...) Vuelve a aparecer la “mística de la abnegación”. La esencia de la mujer es la maternidad y la esencia de esta esencia es el sacrificio”*. La influencia religiosa, en los códigos morales del franquismo fue total, como corresponde a un Estado confesional.

LOS SACERDOTES VASCOS SE POSICIONAN.

Dicen los historiadores que la religión católica se implantó tardíamente en Euskadi. Debió ser así, pero una vez aceptada, sobre todo por la ideología nacionalista, caminarán juntas durante todo el siglo XX bajo el lema “Dios y ley vieja”y en este periodo que estamos analizando luchando contra la dictadura. Los curas nacionalistas se ponen del lado del obrero en las luchas y huelgas que se convocan en 1947 y 1951. Los “curas obreros” les llamaban. Pero también fueron un refugio de la lengua y la cultura vasca a la que Franco estaba dispuesto a aniquilar al precio que fuera. Para los franquistas los curas eran los grandes traidores ya que no eran rojos, ¿Entonces?. Eran separatistas. Nacionalistas. Durante la dictadura fusilaron a dieciseis sacerdotes, mil trescientos fueron considerados indeseables y doscientos apresados. En junio

de 2007, podemos leer en el *Correo Español* el siguiente titular en portada, “*El papel secundario de la Iglesia Vasca en la tregua revela su pérdida de influencia*”. Este titular nos explica dos cosas: primera, que ETA todavía existe en el siglo XXI. (en el análisis de este periodo (1939-1975) estamos viendo cuando nació) y la segunda, la Iglesia vasca ha perdido la influencia que tuvo en los años que estamos analizando. Veamos.

Con la dictadura, el clero vasco adopta una posición contraria al régimen y se separa de sus superiores, obispo y cardenales, que están a favor de Franco. Los mandatarios del clero reciben cartas de los curas vascos, abogando por que cesen las torturas y se permita la libertad del pueblo a hablar su lengua y tener sus costumbres. Estas peticiones les valen arrestos, torturas y encarcelamientos. Trescientos treinta y nueve curas vascos firman un documento, en 1960, condenando el régimen franquista. Les quitaron el pasaporte durante doce años. En el famoso Proceso de Burgos, una de las imputadas, Arantxa Urruti, bromeaba diciendo, que fueron juzgados tres sexos: hombres, mujeres y curas. Dos sacerdotes fueron juzgados y optaron como los demás acusados, por un juicio a “puerta abierta” aunque ellos podían haberlo hecho a “puerta cerrada”. En 1967, se otorga la libertad de culto en España, pero el Estado sigue siendo y ejerciendo de católico.

Los curas colaboran en estos años dejando sus locales, que funcionaban como ikastolas. Todo en la clandestinidad. Si en el periodo 1900-1939 se hizo un gran esfuerzo para que la población aprendiera el euskera, en el periodo del 39 el euskera deja de ser el idioma del nacionalismo conservador del PNV y pasa a ser la seña de identidad de todos los ciudadanos vascos y son muchos los que quieren aprenderla. En 1969 había 9.600 alumnos/as educándose en euskera. Eran los hijos de una clase media que se sentía vasca y no quería que se perdiera su lengua. En el teatro, los curas también estuvieron muy presente ya que ayudan a traducir al euskera. Iñaki Beobide, director del grupo de teatro Jarrai, lo cuenta en una entrevista que le hizo Patxi Sarriegi²: *“En esa época para hacer teatro en euskera había que traducir mucho, fue un trabajo grande. Hay que decir que encontramos mucha ayuda en los curas y en el seminario. Tenían un euskera más trabajado, se tomaban más tiempo”*. También escribieron y obras de teatro con éxito los sacerdotes, entre ellos Resurrección M^a De Azkue, en el anterior periodo, Xalbador Garmendia y Nemesio Etxaniz en estos tiempos que analizamos.

2. Estas declaraciones son parte de una entrevista que publica la revista *Jakin*, realizada por Patxi Sarriegi a Iñaki Beobide. *Jakin*, julio-agosto 2004. nº143. pág 60. Patxi Sarriegi es licenciado en Filología vasca y la entrevista es en euskera.

ACCIÓN-REPRESIÓN-ACCIÓN. NACE ETA.

ETA nace en 1959, por la “pasividad ante el régimen de Franco, del PNV”. Para sus dirigentes, el Partido Nacionalista Vasco había perdido la guerra y estaba perdiendo la posguerra. Están desencantados con las postura del PNV, creen que éste se preocupa más del exterior que de lo que ocurre dentro e intentan varias veces reconciliarse, hasta que en 1959, se cambian de nombre y pasaron de ser EGIN a ETA. Según J.Manuel Aguirre, uno de sus fundadores, ETA se define en un primer momento como: nacionalista, marxista, aconfesional y antirracista. El capitalismo que defienden los dirigentes del partido de Sabino Arana, en una época donde los sindicatos y la lucha obrera están en auge, es el acicate que estos jóvenes universitarios necesitaban para revelarse contra los “explotadores que estaban expoliando a determinadas capas del pueblo”. Como vemos, la ideología nacionalista conservadora y católica, se encuentra con otra nacionalista de izquierdas aconfesional y que cree en la violencia cómo la manera de liberar a su país de la dictadura franquista. ETA colocaba explosivos (acción), esto llevaba a una represión mas fuerte por parte del Gobierno, y la banda respondía con otra acción. Los postulados de ETA se van definiendo más en cada una de las Asambleas, hasta que dejan de poner el énfasis en al lengua y la justificación social para concentrarse solo en convertirse en el Movimiento de Liberación Vasco. Esto supone muchas diferencias dentro de la organización. Una parte de ETA, se considera revolucionaria y troskista y le importa menos el nacionalismo, y otra solo aboga por el nacionalismo y cree que la ideología troskista desvía el camino con que empezó ETA, y que es la liberación nacional.

Lo relevante de estos hechos es cómo el nacionalismo conservador encuentra su oposición en un nacionalismo de izquierdas, por la liberación nacional. Estas dos ideologías nacionalistas se reflejan en las dos compañías de teatro en euskera que están activas en este periodo: Eusko Itzundea y Jarrai.

CENSURA.

EL EUSKERA OBJETIVO A ELIMINAR.

En cuanto Franco subió al poder, la censura empezó a marcar la línea de actuación del régimen y uno de sus objetivos fue el euskera. Se prohibió en marcas, rótulos, publicaciones de revistas... y así sucesivamente hasta prohibirlo en todo acto público. Seguido del idioma, iban siendo censurados todos los símbolos que identificaran a los vascos: el himno no se podía tocar en ninguna parte, los colores de la ikurriña, verde, rojo y blanco, no se podían combinar en ninguna prenda. No había año que no saliera un decreto prohibiendo cualquier “Acto, palabra u hecho” que tuviera que ver con lo vasco.

Al mismo tiempo que se ejercía la censura, se sucedieron durante la Dictadura, treinta y seis estados de excepción en Bizkaia y Gipuzkoa, con lo que eso significaba. Un estado de excepción es una medida de suspensión del orden jurídico de carácter provisional y extraordinario, pero Franco la aplicaba en cuanto el pueblo se revelaba con huelgas ó manifestaciones. Euakadi se convirtió en un centro de oposición fuerte al gobierno franquista y recibió una fuerte represión por ello.

Las prohibiciones alcanzaban también el derecho de asociación, pero los grupos de montaña y las iglesias fueron los lugares de reunión de la resistencia interna. En el exterior, los exiliados, publicaban revistas y montaban radios; Radio Euskadi Venezuela, fue muy escuchada durante esos años, organizaban Semanas Vascas ó Congresos con el fin de mantener vivo el sentimiento de patria vasca. Ibon Sarasola³ comenta estos años, en su libro *Historia Social de la literatura vasca*, haciendo referencia a la escasa posibilidad de publicar “*En los años 1940-50 no podía siquiera pensarse en la posibilidad de desarrollar una actividad editorial; más tarde aún, incluso, la literatura en euskera seguía teniendo muchas dificultades para hacerse con un público. Dados los obstáculos, sobre todo en esos años, para publicar libros con normalidad, muy pocos se atrevían a escribir un libro completo. Por las mismas razones, tampoco había posibilidades de hacer teatro*”. Según el autor, el género que más se publicó fue la poesía, había menos riesgo en publicar de vez en cuando poemas en revistas.

3. SARASOLA. *Historia social de la literatura vasca*.

RESISTENCIA.

EN LA CULTURA: EL BERTSOLARISMO.

A principios del siglo XX tienen mucha aceptación los Campeonatos de Bertsolaris. El Bertsolarismo es una improvisación de versos cantados donde se debe respetar siempre la melodía, la rima y el tema prefijado. Estos concursos de poesía improvisada, que estaba y aún continúa muy arraigado en Euskadi, conoce sus peores tiempos en la Dictadura, ya que para poder realizar los campeonatos, tenían que solicitar la petición al Alcalde, que a su vez la solicitaba al Gobernador Civil de la provincia, que consultaba al Comité de censura, y que según su dictamen se autorizaba o no el acto. El Bertsolarismo, se encontraba siempre con la censura ya que se le exigía a los organizadores, que pasaran los versos que iban a decir pero ¿cómo los iban a escribir si es el arte de la improvisación? En 1942 en Gipuzkoa se organizaron muchos, los censores asistían a los concursos y los bertsolaris eran encarcelados por decir que se sentían vascos y que amaban a su patria. Lo que sí constatamos es que mientras en Europa la improvisación cantada y versificada desaparece a comienzos del siglo XX, en Euskadi reúne a miles de personas. La fama de los grandes bertsolaris supera entre los vascos a la de los artistas de cualquier ámbito y los más afamados perviven durante siglos en la memoria de la gente. El Bertsolarismo, tiene mucho eco en la sociedad de este periodo, ya que le sirve a la población para reunirse y sentirse dentro de un colectivo que vive la prohibición de su lengua y negación de su identidad como pueblo.

“EZ DOK AMAIRU” ARTISTAS UNIDOS POR RECUPERAR LA CULTURA VASCA.

Durante los años de represión en Euskadi, los creadores se reunieron para conseguir recuperar su cultura censurada. Nació con este fin en 1965, de la mano del escultor Jorge Oteiza, el Grupo Ez Dok Amairu. Oteiza cumplió su sueño, reuniendo a un grupo formado por artistas de varias disciplinas “*con el fin de recuperar la castigada cultura vasca*”. Iñaki Beobide explica cómo se conocieron y lo que significó para el teatro: “*Llegó Josean Artze a ayudarnos a preparar un musical que íbamos a presentar en el Victoria Eugenia, y allí nos conocimos. Vino Ez Dok Amairu, y empezamos a dar las representaciones, la gente del teatro no estábamos solos, Jorge Oteiza quería crear la Escuela Vasca de Las*

*Artes, con dos escultores, estaba también por allí los de la danza, (Urbeltz) y los músicos (Mikel Laboa)*⁴, *lo que nos unía a todos era el querer crear en euskera*”. Ez Dok Amairu estaba formado por los cantantes Benito Lertxundi, Mikel Laboa, Julen Lekuona, Xabier y Jesús Artze, y los escultores Nestor Basterretxea y el propio Jorge Oteiza. Este colectivo de artistas nació en Gipuzkoa pero tuvo también mucha influencia en Bizkaia. El nombre de este grupo de artistas de diferentes disciplinas Ez dok Amairu lo propuso Jorge Oteiza, de un cuento popular bizkaino recogido por Resurrección M^a de Azkue. En él se contaba que se había roto el maleficio del trece. El ambiente musical fue el que más cuajó, cantaban canciones del antiguo cancionero vasco y nuevas creadas por ellos mismos. La canción se unía con la lucha por recuperar su cultura y su libertad. Pasaron, los cantantes integrantes de este grupo y otros de esta época, a formar parte de lo que se llamó la Nueva Canción Vasca. Donde lo importante era contar lo que vivía y sufría el pueblo vasco en la represión de su identidad. La difusión de estos grupos y cantautores se hacía por medio de discos y cassetes ya que los conciertos que organizaban, al igual que los campeonatos de bertsolaris, el régimen los prohibía. Ez Dok amairu, desaparece en 1972, con la dictadura aún vigente. Su último espectáculo juntos fue *Baga, biga, fuga*, después cada uno siguió su camino.

CONCLUSIONES.

El bertsolarismo y la música, han sido los dos elementos con los que los vascos sintieron que se reflejaban sus pensamientos y formas de sentir en la Dictadura. Ambas artes fueron capaces de aglutinar a miles de personas que se sentían identificados con lo que esos artistas cantaban del momento que se vivía y convertirlo en una manera de luchar contra el franquismo. El teatro también fue un arte político en esos años, pero nunca consiguió congregarse a tanta gente como los dos antes citados. Algunos de los cantantes que formaron parte de Ez Dok Amairu, como Xavier Lete y Lourdes Iriondo también hicieron teatro.

4. Jakin. julio-agosto 2004. nº14. pág 61.

PANORAMA TEATRAL. COMENTARIO Y CRONOLOGÍA.

EL TEATRO SE POSICIONA CONTRA LA DICTADURA FRANQUISTA.

La reflexión, desde el punto de vista teatral, de este periodo hay que hacerla teniendo en cuenta la necesidad de analizar por una parte, el “Teatro en euskera” y por otra el “Teatro en castellano”. La diferencia en estos años, respecto al periodo anterior, 1900-1939, es que en éste, ambos, tienen en común su oposición al régimen y se reivindican desde las tablas su derecho a tener una identidad, en este caso, la vasca. Se deja atrás el euskera patrimonio del PNV, para pasar a considerar la lengua como algo que pertenece a toda la población, que reivindica el derecho como pueblo a hablar en su idioma.

El teatro refleja con nitidez lo que somos ó hacemos, y los vascos hablamos dos lenguas, el castellano y el euskera; una parte de la población domina las dos y otra sólo el castellano. Por lo tanto, cada creador teatral se expresa en la que conoce. Hasta los años cincuenta no hay actividad teatral reseñable en Euskadi. Una parte de la población tuvo que exiliarse y la que se quedó vivía sin libertad, con lo que reunirse para hacer teatro era prácticamente imposible. A partir de 1950 y sobre todo de los sesenta, el régimen es más “flexible” en esta área pero los grupos de teatro, para representar sus obras, tienen que pasar por los duros y tortuosos caminos de la CENSURA. Una palabra que durante este periodo nos acompañará en todas las áreas de la vida, no solo en el teatro. Fueron cuarenta años viviendo en prohibición. Pero el teatro, con siglos de vida en su haber, buscó la manera de comunicarse con la población y compartir su descontento con la Dictadura. Burlar la CENSURA se convirtió en un reto.

EUSKAL ITZUNDEA Y JARRAI, DOS FORMAS DE ENTENDER EL TEATRO EUSKARO.

Cómo hemos dicho antes, el euskera deja de ser patrimonio del partido nacionalista vasco, para serlo de todos los vascos, que sienten que pertenecen a un país con unas señas de identidad y que una de ellas es el euskera.

Son otros tiempos, a nivel internacional, el tiempo de la guerra fría entre dos bloques con ideologías muy distintas: Estados Unidos unido al capitalismo y Rusia al comunismo. Son tiempos de huelgas, de defensa de los derechos de los obreros. Ha surgido una izquierda reivindicativa que también tiene su eco en Euskadi y que aunque sea nacionalista no es ni conservadora ni católica. La pauta de “Dios y Ley Vieja” que postuló Sabino Arana no cala en los jóvenes nacionalistas, que están viviendo una dictadura y son permeables a las ideas izquierdistas que prometen una sociedad más igualitaria. A nivel político, y haciendo un resumen muy rápido de algo muy complejo, las juventudes del PNV se rebelan contra sus jefes y no están de acuerdo con la estrategia del Gobierno Vasco en el exilio. Creen que han perdido la guerra y que están perdiendo la posguerra. EKIN, juventud de PNV, se escinde y se convierte en ETA, con el objetivo de ser un Movimiento de Liberación Nacional. Me parece importante contar esta división política del nacionalismo y cómo la juventud del PNV, rompió con su tronco, porque en el teatro ocurrió exactamente lo mismo.

En 1953, M^a Dolores Agirre, discípula de Toribio Alzaga, fundador y director de la Academia de Declamación y Lengua Vasca, vuelve a organizarla y reconstruye también el grupo de teatro Euskal Itzundea. Este grupo pone en escena, entre los años cincuenta-sesenta, unas treinta obras diferentes con un total de noventa actuaciones por todo Euskadi, pero sobre todo en Gipuzkoa. Bajo la dirección de M^a Dolores

Agirre realizaron obras de autores vascos tradicionales como Barriola, Alzaga, Soroa y adaptaciones de obras de Moliere, Tagore, Casona, García Lorca, Buero Vallejo... José Monleón¹ lo califica como Teatro de Derechas. Euskal Itzundea, dirigida por M^a Dolores Agirre, fue un grupo de teatro ligado a la Academia que mantenía la ideología nacionalista conservadora con la que nació en 1915. Aunque M^a Dolores adapta a Lorca ó Buero Vallejo, lo combina con autores vascos tradicionales y obras llenas de tipismos y elogios al alma vasca.

En contraposición y al igual que pasaba en la política, surge en 1958 el grupo teatral Jarrai, también en Donostia y bajo la dirección de Iñaki Beobide. Jarrai nació con *“el estudio y promoción del auténtico teatro vasco”* como objetivo. Durante sus diez años de existencia representaron autores europeos traducidos al euskera como Tenesse Williams, Ibsen, Camus, A. Miller, Ionesco. Era el grupo de teatro en euskera innovador que también estrenaba obras de autores vascos del momento como Xabier Garmendia, Karraskedo, Aresti ó Monzón. Para M^a Karmen Gil Fombedilla², Jarrai llevaba a escena obras *“en las que se mezclaban la tradición y el vanguardismo como síntesis de un teatro popular revolucionario”*.

Ambos grupos, Euskal Itzundea y Jarrai, manifestaron las diferentes ideas que tenían sobre el teatro en euskera y la revista *Zeruko Argia*³ se hizo eco de la polémica recogiendo declaraciones de ambas partes. Imanol Barriola, de Euskal Itzundea, defendía que el teatro que se hacía antes de la guerra era más profundo y de mayor contenido que el actual, que en su opinión estaba vacío. En el nº 64 de *Zeruko Argia* Periko Salegi, director de teatro de Hernani, cercano a la ideología de Euskal Itzundea, se declaraba en contra de traducir y representar obras de autores extranjeros, y según cuenta Karmen Gil Fombedilla en su libro *“El teatro en Gipuzkoa (1970-1986)”*⁴ refiriéndose a Salegi *“... contrario a cualquier tipo de renovación y a lo que él definía como una introducción sin límites de teatro extranjero, pues consideraba que con un 10% de traducciones era suficiente, llegando a declarar que ya estaba bien de hacer públicas las costumbres de los” extranjeros irresponsables*”. Jarrai, en boca de sus actores y de su director Iñaki Beobide, aboga por dejar el costumbrismo de Euskal Itzundea y abrirse a las nuevas corrientes que venían de Europa. Xavier Lete en una entrevista en *Zeruko Argia* arremete con contundencia calificando el teatro

que se hacía en euskera *“de teatro tradicional de falso y pobre, de pura evasión costumbrista y al margen de los problemas del hombre actual”*.

Lo resaltable de esta polémica es que refleja lo que señalábamos antes en la política. El nacionalismo se divide y de PNV surge EKIN que se convierte en ETA y apuesta por otra forma de afrontar los problemas de su sociedad; Euskal Itzundea no cumple con las expectativas de los jóvenes que querían hacer teatro en euskera y nace Jarrai que aboga por un teatro más abierto a Europa, más preocupado por lo que le ocurre al hombre de su tiempo, dejando los tipismos, que al público de los sesenta-setenta no interesaban, pero sin abandonar por ello su defensa de la patria vasca y utilizando el euskera. Jarrai estaba formado por jóvenes vascos, hijos de su época, que querían hacer teatro con los parámetros de su tiempo. Se pasó, tanto en la política como en el teatro, de una ideología nacionalista conservadora a otra de izquierdas. A diferencia de Euskal Itzundea, las opiniones acerca del teatro vasco de Jarrai estaban más cerca de su realidad, y por lo tanto de resolverla. El grupo de la Academia, sin embargo, era heredero de la época anterior, de ese teatro reflejo de un ideal de sociedad vasca que no existía, la bucólica pastoril.

Jarrai reparó también en algo muy importante, al pueblo vasco le faltaba afición al teatro como género literario, por eso ellos, y otros grupos euskaldunes, traducían a más autores extranjeros de los que les gustaría; no contaban con autores contemporáneos en euskera. Esto se arrastraba del anterior periodo, ya que no se conseguía tener una autoría teatral en euskera fuerte por mucho que se intentara. En 1964 había veinticinco agrupaciones teatrales que representaban obras en euskera, de las cuales veinte eran gipuzkoanas. A finales de este periodo, en 1976, quedaban nueve; ocho gipuzkoanas y una bizkaina. El descenso fue drástico. Ideal y realidad no coinciden. El ideal sería que toda la población vasca supiera su lengua, el euskera, pero la realidad no es así. En Bizkaia y Araba por aquellos años, su población, era mayoritariamente castellano parlante y por eso sus creadores escribían teatro en castellano. El teatro que se hacía en castellano estaba a su vez dividido en teatro comercial para llenar el ocio, y teatro político, que intentaba cambiar la sociedad con estéticas vanguardistas. Con esta última ideología nace lo que se llamó: el Teatro Independiente.

1. MONLEÓN. *Treinta años de teatro de la derecha*. Tusquets editor. Barcelona.

2. M^a K. GIL FOMBEDILLA. *El Teatro en Gipuzkoa (1970-1986)*. pág 26.

3. *Zeruko Argia*, nº 63,64/05/10. El referente está en el libro de M^a Karmen Fombedilla.

4. M^a. K. GIL FOMBEDILLA. *El teatro en Gipuzkoa (1970-1986)*. pág 22.

EL TEATRO INDEPENDIENTE DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA.

Existen tantas definiciones de Teatro Independiente que ocuparía folios y folios, sólo para mostrar las múltiples posibilidades, pero leyéndolas todas no me parecen tan diferentes; sino que tienen muchos puntos en común. Por lo tanto he elegido la definición de Guillermo Heras, Director de Teatro, que me parece acertada y sencilla: *“El Teatro Independiente -escribe Heras- es una alternativa socio-político-cultural contra la estructura dominante en la España de los años sesenta”*. Y así los grupos de Teatro en Euskadi, al igual que en el resto del Estado, desde su independencia utilizaron los escenarios para proponer un discurso político que cambiara la sociedad que ellos vivían. De 1967 a 1969 había cuarenta grupos de Teatro Independiente, inscritos como tales en todo el Estado, de los cuales cinco eran de Euskadi: tres bizkaínos, uno alavés y uno gipuzkoano. Cómicos de la Legua, Geroa, Cobaya, La Farándula y Orain. Aparecieron más tarde Akelarre, Maskarada, Karraka y Bekereke.

Estos grupos estaban compuestos por gente que compatibilizaba el teatro con otra profesión que les permitía vivir, porque como dice Juan Agirre⁵ en su estudio sobre el teatro independiente, eran “vocacionalmente profesionales” y explica *“Sus miembros -refiriéndose a los actores y actrices que componían las Cías de Teatro Independiente- profesaban el teatro como se profesa una ideología ó una forma de vida tanto en intensidad cómo en continuidad... Hasta entrados los años ochenta, solo unos pocos en Vasconia vivían del teatro, pero muchos fueron los que durante años vivieron para el teatro”*.

De 1939 a 1975, nos volvemos a encontrar al teatro en estrecha relación con la política. Si en 1900 el nacionalismo lo utiliza para transmitir su ideología, ahora nos encontramos con otras ideologías, de izquierdas mayoritariamente, que también lo utilizan como elemento divulgador contra la Dictadura. Sus propios protagonistas lo admiten, Felix Petite⁶, de La Farándula: *“El público del Teatro Independiente buscaba a menudo más política que teatro y para satisfacerle había grupos que ofrecían panfletos más ó menos enmascarados”*. El Director teatral Antonio Malonda⁷ lo corrobora *“Para bien ó para mal... los teatros independientes han sido sobre todo escuelas ideológicas y políticas”*. Siguiendo con las declaraciones, el crítico Pedro Barea⁸, comentaba el teatro que se hacia en los sesenta con estas

5. J. AGUIRRE. *Del Teatro Independiente en Vasconia, 1969-1984*. pág 347.
6. J. AGUIRRE. *Del Teatro Independiente en Vasconia, 1969-1984*. pág 376.
7. J. AGUIRRE. *Del Teatro Independiente en Vasconia, 1969-1984*. pág 347.
8. P. BAREA, El teatro en el País Vasco, hoy. Domingo-Deia, 28 de septiembre de 1980, pág. 4. En: *Paisaje tras la calma. Los sesenta*. Capítulo 1. La Escena Callejera.

palabras *“ ...era una cultura de resistencia urgente, de resistencia nacional ó de resistencia política. Y engendró una forma de hacer teatro que participaba de aquel voluntarismo”*. Y vuelve la misma pregunta que se hizo Toribio Alzaga en 1930, ¿Hay que evolucionar temáticamente ó supeditar el teatro a la política? Juan Agirre⁹ explica el final de este movimiento y responde a esta pregunta *“El Teatro independiente salió en busca de públicos populares con obras que les tocaban. Tanto para los actores como para el público, las representaciones tenían un carácter de rebeldía. Una vez que fueron restablecidas las libertades de asociación y opinión, el teatro perdió una parte de su encanto y los grupos entraron en crisis”*.

CREADORES SIN CONFIANZA. OTRA OPORTUNIDAD PERDIDA.

El Teatro Independiente contó en Euskadi con creadores y creadoras importantes que excepto *Beke-reke*, dirigido por Elena Armengod y tal vez Geroa bajo la dirección de Paco Obregón, no confiaron en su talento y creyeron no tener suficiente formación para dar el salto y crear grupos con estilo propio.

En el estudio de Juan Agirre, hay entrevistas a estos creadores donde ponen en duda todo lo que aprendieron y cómo lo aprendieron, me parece importante analizarlas por lo contradictorias que son respecto a la realidad que se vivió.

“Hemos ido quemando todo lo que caía en nuestras manos sin experimentar de verdad”. Maribel Belástegui¹⁰ de la Cía. Orain.

“Cómicos de la Legua recibió la influencia del Teatro Campesino y del Living Theatre (...) una pálida influencia, derivada más de la idea que nos formábamos con las lecturas de revistas y lo que unos y otros contaban, que por un conocimiento profundo de su creatividad”. Santiago Burutxaga¹¹ de la Cía. Cómicos de la Legua.

Éstas son algunas de las opiniones que explican los protagonistas de aquellos años, haciendo una valoración negativa de su aprendizaje y a la que Juan Aguirre también se adscribe. Leyendo todo el estudio,

9. J. AGUIRRE. *Del Teatro Independiente en Vasconia, 1969-1984*. pág 347.
10. J. AGIRRE. *Del Teatro Independiente en Vasconia, 1969-1984*. pág 355.
11. J. AGIRRE. *Del Teatro Independiente en Vasconia, 1969-1984*. pag 354.

la conclusión me parece contradictoria con los datos que aporta. Teniendo en cuenta los acontecimientos que se sucedieron en Euskadi en esos años y que fueron propiciados por los propios grupos.

1. Se hace referencia a la asistencia de componentes de las Cías. Vascas al Festival Internacional Nancy, donde se veían las obras de los grupos europeos más importantes del momento. A partir de esa experiencia se organizó en 1970, el " Festival Cero" de Donostia.
2. Entre los grupos se leían las revistas Primer Acto, Yorick, Pipirijaina, Travail Théâtre donde se publicaban los autores contemporáneos más importantes y desde las Cías.. se decía que *"las revistas no solo servían para documentarse e informarse sino, sobre todo, disparaban la imaginación de nuestros creativos escénicos"*.
3. Al Festival Internacional de Lekeitio asiste como invitado El ODIN THEATRE de Eugenio Barba, discípulo de Grotowsky.
4. En los Festivales de Gasteiz y Nafarroa se realizan cursos de teatro con profesores importantes del momento al que asisten los componentes de las Cías.. de Teatro Independiente.
5. Algunos componentes de los grupos fueron a París: Cesar Saratxu y Alex Angulo de Karraka a aprender a la Escuela de Leqoc; Jose Miguel Elvira de la Cía.. Cobaya viajó a Madrid para recibir un curso de W.Layton, Peio Gutierrez a Barcelona
6. En 1972, Albert Boadella fue invitado por Orain para impartir un curso de expresión corporal.
7. Jarrai invita a profesores del Institut del Teatre de Barcelona para formarse.
8. Akelarre se encargó de traer a las Cías. europeas más importantes a Bilbo y Donostia. Nos visitaron: El Living Theatre, Piccolo Teatro, Theatre Workshop de Manchester. También estuvieron Cías. punteras del estado como el TEI y Els Joglars.

Leían textos que llegaban de las revistas, y que según sus palabras no sólo les informaban sino que les disparaban la imaginación, se formaban con los maestros del momento, vieron en directo las obras de los grupos más importantes como el Living Theatre ó el Odin. ¿Por qué era un conocimiento superficial? Salían a Europa a las Escuelas más importantes, viajaban para aprender de los mejores creadores, no de sus discípulos. José Luís Gómez, por ejemplo, actor y director en la actualidad de La Abadía, una de las salas de teatro más importantes de Madrid, se formó en Alemania, y luego volvió con lo que había apren-

dido a plasmarlo en su Cía. Eugenio Barba, director del Odin Theatre, fue discípulo de Grotowsky y luego creó su propio grupo, con sus ideas. Bekereke y Orain, según se dice en este estudio, había años en que no producían porque reservaban ese tiempo para formarse. Todo resulta contradictorio. En mi opinión lo que ocurrió, es que algunos directores y directoras, no se atrevieron a dar el salto de proponer un método, de crear la personalidad de su grupo, escudándose en que aprendían, "pero superficialmente". Los únicos grupos que dieron el salto, creyeron en lo que estaba haciendo, recogieron las influencias y las intentaron plasmar a su manera, fueron: Akelarre de la mano de Luis Iturri, y en los 80, Bekereke, dirigido por una mujer, Elena Armengold y Geroa bajo la dirección de Paco Obregón.

LA CENSURA.

"Estábamos deseando que llegasen los libretos con las tachaduras para saber cuales eran las frases que había que decir más alto" cuenta Maribel Belastegui de la Cía.. Orain¹². La censura fue parte de la vida y se metió en todos los aspectos de la sociedad; el teatro no fue menos. En 1970 se reorganiza la Junta de Censura de obras teatrales que era la que decidía si la obra se representaba ó no y los recortes que iba a tener el texto. Solían también los censores asistir a un ensayo general. Pero como hemos visto en las palabras de Maribel Belastegui, directora de *Orain*, burlar a la censura era parte del juego de resistencia que tenía la gente del teatro. Se utilizaban también siempre ciertos trucos como, que la acción transcurría en un "país imaginario" que en realidad era España ó Euskadi y que todo el mundo sabía, incluso los censores. Se manejaban dos versiones de la obra, la verdadera y la light y si se creía que no estaba el censor se representaba la que tenía el contenido ideológico que ellos querían transmitir. La censura en euskera funcionaba igual, ya que había censores que sabían la lengua. Iñaki Beobide¹³ de la Cía.. Jarrai explica su experiencia con la censura. *"En las obras los problemas de Euskadi no se explicaban explícitamente pero para nosotros siempre tenían un doble sentido que era sobre temas euskaldunes. Por ejemplo, hablábamos del pájaro en la jaula, fuera de ella...nunca hablamos de presos pero la intención, el doble sentido estaba claro"*. Al año siguiente de la muerte del dictador, la censura desaparece, en teoría, ya que en 1977, Albert Boadella de la Cía.. Els Joglars es encarcelado por representar *la Torna*.

12. J. AGIRRE. *Del teatro independiente en Vasconia, 1969-1984*. pág 377.
13. *Jakin*. julio-agosto 2004. nº 143. pág 61.

CONCLUSIONES.

Y así transcurrieron los cuarenta años de Dictadura, que el teatro reflejó con detalle: censura, represión y resistencia. Iñaki Beobide¹⁴ en 2004, hace una valoración de esos años que resulta muy interesante “*Después del franquismo lo que ha traído la política ha sido la división. Hasta morir Franco, el enemigo era él, el único. Después de muerto hemos ido contra nosotros mismos demasiadas veces y hemos estado dispersos*”. El teatro continuó como a principios de siglo, unido a la política, y sin evolucionar literariamente, pero quedaban treinta años antes de que acabase el siglo XX y la libertad había llegado a Euskadi y al Estado. Llegaba la democracia. Ahora el teatro iba a caminar solo ¿Sin manipulaciones? ¿Volviendo a ser un lugar cuestionador de todo tipo de ideas? Y el público, ¿aceptaría no ver panfletos políticos?

14. Jakin. Julio-agosto 2004. nº 143. pág 73.

CRONOLOGÍA

1940

Escasa actividad cultural.

1941

Fallece Toribio Alzaga. Dramaturgo y primer director de la Academia y Declamación Vasca de Gipuzkoa.

1946

En el exilio mejicano Jokin Zaitegi publica la traducción en euskera de las obras de Sófocles.

Se reanuda la actividad teatral en euskera en Euskadi.

1947

Iratzeder escribe la obra de teatro *Tontoteiko hiru semeak*.

1949

Nekazari Alkartasuna (La hermandad de labradores) de Azpeitia organiza el I Concurso de Monólogos. La ganadora fue M^aDolores Agirre con su obra: *Aukeraren maukera, azkenean okerra*.

1950

Jokin Zaitegi, crea en Guatemala la revista de historia cultural más importante: Euzko Gogoa que publica traducciones y obras de teatro de Labayen, Monzón, Amézaga, Larrakoetxea, Ibañagabeitia y de él mismo.

Gran actividad teatral en el Arriaga de Cías. de Madrid.

1953

M^a Dolores Agirre pone en marcha, otra vez, La Academia de La Lengua y Declamación Vasca y el grupo de teatro Euskal Itzundea.

Se estrena esta 2ª etapa poniendo en escena *Ramuntxo*, adaptación de la obra de Toribio Alzaga.

1954

José Antonio Arkotxa publica “Antzerki Ikasketa berezia” (Estudio particular sobre el teatro).

1956

En el Certamen literario Arantzazuko Euskal Sariketa organizado por Euskaltzaindia, ganan en el apartado teatral: Nemesio Etxaniz y Anastasio Albisu.

En los Premios *Julio Urkijo* gana Manuel Ziarsoro Abeletxe por su obra *Eguberri-aizenak*, adaptación de la obra de Barrutia *Gabonetako ikuzkizuna*.

1958

Se publica la obra de teatro de Mayi Elizagarai *Ameriketako Osaba*.

1959

Se publican las obras de Abeletxe *Bertsolari sariketa* y *Gogozar berbizkunde goizian*.

Fallece el famoso actor donostiarra Gregorio Beorlegi, miembro de Eusko Itzundea.

1960

Nace el grupo de teatro Jarrai en Gipuzkoa. Se crea La Federación de Grupos de Teatro, compuesta por 18 Compañías.

Se publica: *Nik zuri eta zuk neri* de Klaudio Sagarzazu, bajo el seudónimo de Satarka; *Menditarrak* y *Gure behia hila da* de Telesforo Monzón.

En Bilbo continua la oferta de siempre con la cartelera madrileña. Nos visitaron las Cías. de Juanito Valderrama con *La rosa y el cante* y M^a Fernanda D´Ocon con *Los derechos de la mujer* de Alfonso Paso entre otras.

1961

El autor teatral José Antonio Arkotxa escribe el guión para radio *Arrain saltzaileak*.

1962

Jon Etxaide publica el drama *Begia begi truk*.

1963

El grupo de teatro de Telesforo Monzón representa en Urruña la comedia *Paper mende* de Larzabal.

El grupo Lizardi representa en Tolosa *Malentxo alargun* de Labayen.

El grupo *Gure Txeru* de Getaria representa *Lagun Txar bat* de Barriola.

Las Cías. de Madrid que visitan Bilbo ya no acuden con repertorio.

1964

Se publican las obras de teatro: *Historia triste bat* de Xalbador Garmendia. *Ama gaxo dago* de Martín Ugalde.

El grupo de teatro Jarrai de Donostia estrena en Bilbo *Hertziana etxean* de Priestle traducida al euskera por Julian Lekuona.

1965

Jarrai estrena la obra *Andere etxea* de Ibsen dirigida por Iñaki Beobide.

Se representa en Donostia la obra de Aresti *Beste mundukoak eta zoro bat*.

Nace el grupo Teatro Studio, al amparo del Instituto Vascongado de Cultura Hispánica. Ponen en escena *Los cuatro coroneles* de Peter Ustinov bajo la dirección de Jose Lorenzo Solís.

1966

Programación en el Arriaga, anodina. Sólo acuden las Cías. de Zorin-Santos, la de Carmen Bernardos y Pedro Osinaga.

1967

Se organiza la Semana de Teatro Vasco en el Teatro Ayala de Bilbo. Jarrai participa con *Gizon zuzenak* y Kreseilu con *Sistema zoriotsu bat* y *Ez du ardura nun jaio zaran*, esta última traducida del catalán.

Nace el grupo El Quijote en Barakaldo bajo la dirección de Ceferino del Olmo. Ponen en escena: *Proceso a Jesús* de Diego Fabbri y *Proceso por la sombra de un burro* de Dürrenmatt.

Nace el Grupo de Teatro Bohío, surge del Colegio Mayor de Deusto. Ponen en escena bajo la dirección de Ángel Sánchez obras de Brecht. *Proceso de Lucullus* y sus *Poémas y canciones*. El grupo se disuelve cuando acaban sus estudios.

1969

Se publica la obra *Bizia bizi-truk* de Iñaki Begiristain.

1970

Surge en Bilbo el grupo Teatro Achuri con J. Ramón Orio en la dirección. Representan obras de Sagan y Tenesse Williams.

Se organiza el Festival Cero. Festival Internacional de Teatro Independiente que termina siendo suspendido por los propios grupos al ser censuradas tres compañías.

1971

Encuentro Teatral organizado por Orain. Se celebra durante la Semana grande de Donostia y se presentó como un miniciclo de teatro experimental. Participaron: Teatro Circo de La Coruña, Orain, Akelarre y Teatro Lebrijano.

El Centro de Iniciativas y Turismo de Tolosa organiza el I Ciclo Monográfico de Teatro Aficionado de Gipuzkoa, con el objetivo de “crear inquietudes, crear afición al teatro”. El programa incluye cinco representaciones en euskera en las que participan: Kukute Taldea, Egi-Billa, Oñate, Irimo Taldea y Oldargi. En castellano: Orain, Antzerki Lagunak, Grupo 4-70, Grupo Casino de Tolosa y Grupo Alfa 69/71. Hubo poca asistencia de público. Sólo el grupo Egi-Billa está dirigido por una mujer Miren Arizmendi.

1972

Se publica *Borobila eta puntua* de Bernardo Atxaga en la antología Euskal Literatura 1972.

Se organiza el II Ciclo Monográfico de Teatro Aficionado de Gipuzkoa. Participan: Ertziña, Grupo de Teatro de la Universidad Laboral de Eibar, Elisalle, Lizardi, Alfa 72 y Grupo de Teatro SCR Arrate (Eibar). Este último es el único dirigido por una directora, Arantxa Arkotxa. Sólo se programa una obra en euskera.

1973

El grupo Xaribari representa *Batzar nagusi* para el público infantil.

Nace La Cuadra en la Facultad de Ciencias de Botica Vieja. (Deusto) Dirige: Javier Sánchez.

Nace el Grupo Mancha dirigido por Alfonso María Laguna. Representaron obras de Llopis y de Jaime Salom.

El grupo de empresa de Iberduero representa *La sangre de Dios* de Sastre.

El Círculo Cultural Recreativo de Barakaldo hace “teatro de evasión”, puso en escena *Las mujeres los prefieren pachuchos* de Alfonso Paso, dirigido por Carlos Llopis.

El CIT de Tolosa organiza el I Concurso Bilingüe de Teatro Aficionado, con el objetivo de “Llevar el teatro al pueblo y promocionar a los grupos de teatro amateur de la provincia”. Se presentaron más de 30 grupos y se seleccionaron 11 por motivos presupuestarios, pero se abrió a Bizkaia, Gipuzkoa, Araba y Navarra. Participaron: Egi Billa, Arantza, Intxixu, Goizeko Izarra, SCR Arrate de Eibar, La Farándula, La Mancha, Ereintza, Alfa 72, Anaitasuna, Elisalle. Se presentaron dos Cías. dirigidas por Directoras: Egi Billa y SCR Arrate. La obra presentada por Elisalle *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* de Sastre, fue prohibida por la censura. Ganó el concurso el grupo Intxixu con el montaje *Aralar* dirigido y escrito por E. Arozena. No asistió mucho público y se decidió no hacerlo más e invertir en Certámenes Intercolegios, para fomentar en los niños la afición al teatro.

1974

El grupo de teatro Intxitxu representa la obra: *Orria 778* bajo la dirección de Eugenio Arozena.

Goaz de Deba representa *Senperen gertatuta* de Larzabal con Lukas Dorronsoro como director.

AUTORAS: NACIONALISMO CONSERVADOR Y DE IZQUIERDAS EN LAS AUTORAS

Aquí haremos referencia a las autoras que ven representar sus obras en los años sesenta-setenta. En el próximo periodo (1975-2000) analizaré a las dramaturgas que han nacido en los años sesenta pero escriben sus obras y las ven representadas en los ochenta y siguientes. La razón de hacer así el análisis es porque solo se puede entender la obra de estas autoras, que vivieron tiempos tan convulsos, no cuando nacen sino cuando desarrollan su producción dramática. Muchas de las que han visto escenificadas sus obras en los ochenta nacieron en la dictadura, pero escribieron en la democracia.

Nos encontramos hacia 1970 con unas ciento cuarenta obras de autores vascos ó residentes en Euskal Herria pero se representan una ó dos de estas obras en diez años. El autor más representado en Gipuzkoa es Iñaki Berigistain, con nueve obras en “cartel” por esos años, le sigue Lourdes Iriondo con siete. Como en el anterior periodo, las dramaturgas ocupan como lo hizo Catalina Eleicegui, un puesto importante dentro de la escasez descrita. Es un tiempo en el que se escenifican obras y traducciones al euskera de autores contemporáneos europeos. La escasa autoría vasca ya sea en euskera ó en castellano vuelve a ponerse a debate en la profesión y Karmen Gil Fombedilla¹ argumenta que *“Sin embargo, en el caso de la creación dramática en euskera, existían factores evidentes que afectaban especialmente a la falta de una literatura dramática propia: el número de euskaldunes es y era muy pequeño comparándolo, por ejemplo con el número de castellano-hablantes en el mundo. En consecuencia, los creadores literarios en*

1. M^a. K. GIL FOMBEDILLA. El teatro en Gipuzkoa (1970-1986). pág. 64.

euskara estaban y están en inferioridad numérica con respecto a otras lenguas. Además, en la época que nos ocupa, el euskera era una lengua infravalorada, perseguida y excluida del ámbito público y de la administración.” Y así, continúa explicando el perjuicio de carecer de una enseñanza oficial en lengua vasca, la censura y cómo todo esto contribuyó a que no hubiera una dramaturgia en euskera, sobre todo, aunque tampoco la hubo en castellano.

NACIONALISMO CONSERVADOR: M^a DOLORES AGIRRE

Como la sociedad que las acoge, durante este periodo, conviven las autoras afines al PNV y a su ideología conservadora y religiosa, como M^a Dolores Agirre con su grupo Euskal Itzundea y las que también reivindican la cultura y el euskera pero con una ideología nacionalista de izquierdas, como Lourdes Iriondo, componente también de Ez dok Amairu y que forma el grupo de teatro Buruntza.

M^a Dolores Agirre, pertenece al grupo Euskal Itzundea que en su primera etapa dirigió Toribio Alzaga y al cual perteneció. Durante la posguerra y al morir Alzaga reorganiza en 1953 el grupo de teatro y pone de nuevo en funcionamiento La Academia de Lengua y Declamación. Como autora recibe en 1949, el premio de la Asociación Nekazari Elkartek de Azpeitia, por su obra *Aukeraren maukera, azkenian okerra* (Cuanta más variedad peor elección) un monólogo que interpreta la actriz Rosa Arruabarrena, y en el que una “Señora” cuenta lo difícil que es encontrar una buena sirvienta. Analizando el argumento vemos como la autora reproduce en su obra el papel típico de ama de casa rica cuyo máximo problema en la vida es elegir una buena criada. No hay en la obra ningún cuestionamiento, ni sobre su sociedad ni sobre la

mujer, es un monólogo cómico de moral conservadora. La rebeldía de M^a Dolores está en hacer teatro en euskera defendiendo con ello su identidad vasca que como en la etapa anterior, pero por otros motivos, no está siendo respetada. En sus obras se trasmiten valores tradicionales ligados al nacionalismo del PNV. También escribió *Au dek maltzurkeria*, de la que sólo se sabe que fue representada varias veces en 1958, pero no se ha conservado el texto.

En realidad, la aportación más importante de M^a Dolores a la dramaturgia fueron sus adaptaciones y traducciones de autores tan dispares como Buero Vallejo y Casona. Tradujo al euskera *Yerma* de Lorca, *Amal* de Tagore y *La barca sin pescador* de Casona.

NACIONALISMO DE IZQUIERDAS: LOURDES IRIONDO.

Al otro extremo ideológico del nacionalismo y haciendo teatro en euskera, como elemento reivindicador de la cultura vasca, está Lourdes Iriondo, qué junto a Xavier Lete, es más conocida por pertenecer al grupo Ez dok amairu que como dramaturga. Lourdes nació en Donostia en 1937 y murió en Urnieta en el 2005. En el teatro Lourdes Iriondo formó el grupo Buruntza en Urnieta en 1974, que define como *“bastante fantasioso y pensado para gente joven; ni serio ni infantil, la crítica mezclada con la risa”* Escribió para el grupo formado por actores y actrices de entre diez y dieciochos años: *Buruntza azpian*, *Begioker eta auka zikin*, *Fabril berria* y *Pailasoaren ipuina*. En 1978 crea otro grupo que también dirige Txintxirritxi formado por niños de la ikastola de Urnieta y de su grupo anterior Buruntza. Fue una autora comprometida con su época que reivindicó su país y el derecho a hablar su lengua a través de la música y del teatro.

Concluyendo este apartado de autoras en euskera, podemos decir que aportaron traducciones al euskera de autores importantes de su época en el caso de M^a Dolores, y obras originales al teatro infantil en el de Lourdes Iriondo. No fueron años de grandes dramaturgas, ya que ambas autoras son más conocidas por otras profesiones: profesora y directora M^a Dolores, cantante y actriz Lourdes Iriondo.

TEATRO NACIONALISTA EN CASTELLANO: MIREN DIEZ

En cuanto al teatro en castellano, la autora más importante fue Maria Diez Jiménez, que firmaba con el pseudónimo de Miren Diez de Ibarrondo. Nace en 1918 en Álava, su padre pertenecía al PNV y vivió *“un ambiente político independentista y tradicionalista. Desde muy joven da mítines (...)”*². Se casa a los diecisiete años. Su vida transcurre de país en país siguiendo los destinos laborales de su marido que le prohíbe escribir, ella continúa haciéndolo pero se convierte en una labor clandestina, *“según declara la propia autora, lo realiza a escondidas y vendiendo sangre para pagar al director de una academia la labor de pasar a máquina sus manuscritos”*³. A pesar de todo consigue seguir escribiendo y es finalista del Premio Nadal con *Hogueras al natural* (1955), del Concha Espina con *Cuando el diablo llora* y Laurel del libro de la editorial Escelier *La verdad sin luz*. Se separa y se va a Venezuela y allí comienza su escritura de obras de teatro. Siete obras teatrales: *El fonógrafo* (obra con la que queda finalista del premio de la Federación venezolana de Teatro); *Los ojos del caballo*; *La Abuela no está en su cuarto*; *Ocaso en rojo*; *El relincho*; *Las manos angélicas* y *La luna llena*. Son todas inéditas. No volverá a España hasta 1971. En los ochenta se traslada a Madrid y co-funda La Asociación de Dramaturgas españolas junto a Julia Butiña y Carmen Resino. Presidió la sección de teatro del Ateneo de Madrid y participa como Vicepresidenta de la Agrupación Clara Campoamor sobre estudios de la mujer.

En *Ocaso rojo* (1985), Miren hace una reflexión sobre el nacionalismo vasco y pone a dos personajes: Hombre y Mujer, sin nombre determinado, que explican las dos visiones que tienen de la vida: el nacionalismo tradicionalista y el nacionalismo radical. Esto refleja muy claramente la escisión que sufrió el nacionalismo en aquellos años y del que ya hemos hablado en el comentario del panorama político y cómo las juventudes del PNV dan lugar a ETA. Para Hormigón⁴ la temática y el punto de vista que elige Miren *“Con todo, y siendo una obra extraña en el panorama dramático español por el tema que trata (muy lejana al tratamiento que sobre el mismo hacen Xabi Puerta, Alfonso Sastre ó Ignacio Amestoy), la pieza queda en muchos momentos convertida en texto literario (o incluso cinematográfico) a pesar*

2. J. A. HORMIGON. *Autoras en la historia del Teatro español (1500-1994)*. pág 671.

3. J. A. HORMIGON. *Autoras en la historia del Teatro español (1500-1994)*. pág 671.

4. J. A. HORMIGON. *Autoras en la historia del Teatro español (1500-1994)*. pág 671.

de plantear con acierto el armazón conflictivo”. Es importante la aportación de la autora sobre el tema porque pocas veces se ha hablado de él en el teatro... Miren Diez refleja la época donde se dividió el nacionalismo, que fueron los cincuenta-sesenta y que continúa igual en nuestros días.

DIRECTORAS: PRIMERA DIRECTORA DE TEATRO VASCO: Mª DOLORES AGIRRE.

En el periodo anterior, el apartado de Directoras estaba en blanco. Ninguna mujer se había atrevido a poner en escena sus ideas estéticas, pero a partir de 1953 con Mª Dolores Agirre al mando del grupo Euskal Itzundea, y de la Academia de Declamación, ya podemos decir que las directoras vascas toman el mando del escenario y ya no lo abandonan hasta nuestros días. Recorrer el currículo de Mª Dolores por los libros es todo un laberinto, intentando distinguir entre lo que hizo y lo que no hizo. Mª Dolores es la actriz que se nombra en los libros de Labayen y Urkizu, pero que cuando recorres los repartos nunca aparece. Sin embargo, es la primera Directora Vasca, se estrena el 21 de Diciembre de 1953 con la obra *Ramuntxo* en la adaptación de Toribio Alzaga, en el viejo Kursaal de Donostia y llevó a su grupo Euskal Itzundea a dar noventa y dos actuaciones con treinta y tres obras diferentes en euskera. Mª Karmen Fombedilla⁵ en su estudio del teatro gipuzkoano dice: “*Aunque la directora es Mª Dolores Aguirre, las funciones de director de escena corren a cargo de José María Etxebeste*”, pero en las críticas de prensa encontradas a Etxebeste se le nombra en calidad de escenógrafo ó de actor y a Mª Dolores siempre de autora y directora de las obras. El Diario Vasco de S. Sebastian de la pluma de T. Goñi de Ayala escribe “*Fue magnífica* —en la obra escrita y dirigida por Mª Dolores Agirre *Au Dek Maltzurkeria- por todos los conceptos la interpretación que recibió en esta ocasión la producción de que hablamos, porque Echeveste en el difícil y expuesto papel de “Pello” no solo le dio la caracterización precisa (...).* Y continúa al final de la crítica. “*Ni que decir tiene que al terminar los actos se aplaudió con verdadero entusiasmo y se hizo levantar el telón numerosas veces en honor del autor y de sus afortunados actores. Vaya un parabién especial para Doña Maria Dolores Aguirre por el tino que revela en el montaje y dirección*”. En *Garó Usaia* de Jacinto Carrasquedo también elogia por separado las dos labores “*Vaya un aplauso sincero y entusiasta a Echeveste por su exquisito gusto en el montaje, que responde en todo momento a la ambientación que se requiere. Y el elogio más caluroso a la dirección de Doña Maria Dolores Aguirre, porque movió los personajes y la acción con verdadero tino (...)*”. Resulta confuso en la primera crítica de la obra *Au dek Maltzurkeria*, escrita por Aguirre, que el crítico divida los honores en autor y luego dirección, siendo ella también la autora.

En este laberinto, hay muchas fotografías y programas de mano de la primera época de la Academia de Declamación y del grupo Euskal Itzundea en la que aparecen los elencos junto a Toribio Alzaga, e incluso

5. Mª K. GIL FOMBEDILLA. *El teatro en Gipuzkoa (1970-1986)*.

entrevistas en las que Alzaga nombra a todos sus actores y actrices; ni en las fotos ni en las listas aparece M^a Dolores. En los libros⁶ dedicados a ella no se hace referencia a su faceta como actriz. En cambio, es difícil creer que fuera Etxebeste el director de escena en Euskal Itzundea, como afirma Fombedilla, porque hay críticas en los periódicos que hablan de su dirección en obras concretas y cómo, ante los calurosos aplausos, ella salía a saludar. Puede ser que, en los últimos tiempos, Etxebeste llevara la dirección en vez de ella, pero no he encontrado ningún dato que lo atestigüe. Aclarada su dedicación, M^a Dolores sufre, al igual que muchas mujeres en todas las áreas de la vida, el olvido de enciclopedias y libros, estos las obvian, como si no hubieran existido. La Revista Digital *Argia*, recoge una cronología político cultural de todo el siglo XX. Cuando comentan 1915, hacen referencia a Toribio Alzaga como Director y fundador de La Academia de Declamación Vasca, y en 1941, lo nombran en el apartado de fallecimientos con estas palabras: “*Fallece el prolífico dramaturgo Toribio Alzaga. Sus obras teatrales fueron constantemente representadas en toda Euskal Herria*”. Cuando llegas a 1953, no hay ninguna referencia a M^a Dolores Agirre como Directora de esta segunda etapa de la Academia de Declamación y del grupo Euskal Itzundea. En el año de su fallecimiento, 1997, dice la revista: “*Fallece la escritora y traductora de Errezil, María Dolores Agirre*”. La diferencia en el trato con Toribio Alzaga es obvia y un poco insultante, ya que es una revista del siglo XX la que hace esa distinción entre dos personas que tuvieron una repercusión parecida en el mundo teatral vasco. Por otra parte, la información no es del todo correcta, “*escritora*” sí, pero más concretamente “*dramaturga*”, como dicen de Toribio Alzaga y como él, Directora de La Academia y Directora de Euskal Itzundea. Tampoco hace referencia a que ganara el Concurso Teatral en Azpeitia ni que reorganizó en plena Dictadura una Academia para aprender euskera y llevó a su grupo por los pueblos de Euskal Herria haciendo teatro en euskera. Con la valentía que eso significaba en una época de Dictadura y con la represión tan fuerte que sufría el euskera. Su labor fue valiente y es justo que tenga el lugar que se merece, el mismo que Toribio Alzaga, que realizó una labor parecida a ella. Por lo anteriormente explicado podemos decir que M^a Dolores Agirre fue una buena directora de escena, a tenor de las críticas⁷, autora de dos obras originales y una gran traductora de obras de teatro contemporáneo al

6. H. CANO. *Emakumea Euskal Antzerkian (1915-1981)*.
7. En el libro *Teatro Euskaro*. Entrevistas, Reseñas, Crónicas. Catálogo de obras dramática de Labayen, hay una crítica en el Diario vasco de S. Sebastián, firmada por el periodista T. Goñi de Ayala que hace referencia a la representación de la obra de M^a Dolores Agirre *Au Dek Maltzurkeria* que escribió y dirigió. “*...se hizo levantar el telón numerosas veces en honor del autor y de sus afortunados actores. Vaya un parabién especial para doña María Dolores Agirre por el tino que revela en el montaje y dirección*”. Esta crítica aclara que su trabajo como directora tiene buenas críticas, es alabado, y por otra parte que efectivamente, dirigió ella, no Etxebeste. En el libro citado hay más críticas a su dirección y autoría.

euskera, así como adaptadora. También fue profesora de euskera: consiguió la cátedra en la Academia, lo que le supuso mucho esfuerzo. Había un puesto de profesor bacante en *la Academia* y se presentó a las oposiciones, fue la única mujer que lo hizo y confiesa que “*en aquellos tiempos el ser mujer no era un mérito que me facilitara las cosas*”, aún así lo consiguió.

MIREN ARIZMENDI

Tras el merecido lugar de M^a Dolores Agirre, como primera Mujer Directora en Euskadi, se abre el escenario y siguen otras como Miren Arizmendi Isasa, que funda ya en 1965 el grupo de teatro Egi-Billa en Urnieta. Dirige este grupo cuyo objetivo es promocionar la cultura vasca, lengua y costumbres y “*el elogio que se merecen la lengua y la cultura vasca*”. Realizan bajo la dirección de Arizmendi desde 1965 a 1971, ocho obras, siempre en euskera con un total de sesenta representaciones. Así al llegar 1978, cuentan ya con doscientas sesenta y cinco funciones y es considerado por algunos críticos como el grupo más activo de Gipuzkoa. Participa en el I Concurso Bilingüe de Teatro Aficionado en 1971 y 1973 y en la I Muestra Teatral de Grupos del País Vasco de 1976 junto a compañías muy importantes del momento: Orain, Cobaya, Cómicos de la Legua, La Farándula y El Lebrél Blanco. En esta I Muestra de Teatro Vasco sólo hay una Cía. dirigida por una mujer y es Egi-Billa con Miren Arizmendi.

Miren, al igual que M^a Dolores reivindica en la dirección de sus obras promocionar la cultura vasca y el euskera, y ponen ambas en escena, obras de autores vascos de principios de siglo como Barriola, Labayen, Larzabal, junto a contemporáneos como Iñaki Begiristain y traducciones al euskera de Casona, Lorca ó Tagore.

DIRECCIONES COMPARTIDAS.

En los setenta en Euskadi existía esta costumbre, que puede tener varias causas: las mujeres directoras no se atrevían a hacerlo solas y al compartir se sentían más seguras, también ocurría que en estas Cías. hombre y mujer eran pareja, y se animaban juntos a formar un grupo; pero casi siempre es sólo uno de ellos el que al final dirige.

S.C.R. ARRATE

En estos años, la dirección es compartida en el grupo S.C.R. Arrate de Eibar, que en teoría dirigen: Alberto Artamendi, Ernesto Barrutia y Arantxa Arkotxa, pero que en realidad se presenta en 1972, con la obra *Jaque a la juventud*, de Julia Maura, bajo la dirección de Arantxa Arkotxa, y en el I Concurso Bilingüe de 1973, fue seleccionada con la obra de Tennessee Williams *El zoo de cristal*, también dirigida por Arantxa Arkotxa y compartió cartel con Cías. tan importantes como Intxitxu, Ereintza ó La Farándula. Es decir, que aunque compartía la dirección en el ámbito institucional, en los cuadros artísticos, Arkotxa firma las obras que participan en estos concursos importantes. También es Arantxa, la que en La Voz de España declara los objetivos del grupo: *“Procuraremos culturizar, criticar ó distraer, de acuerdo con nuestra formación interna y las reglas de la obra que se represente. Considerando no obstante, que somos un grupo sin pretensiones de lucro, y que el distraer es simplemente un medio para alcanzar nuestro fin informativo, centraremos nuestra atención en lo que, en teoría, nos es común al teatro moderno”*. Arkotxa y su Cía. representan sus obras en castellano y a diferencia de M^a Dolores Agirre y de Arizmendi sus objetivos dejan de ser “la difusión de la cultura vasca” para comprometerse con su tiempo. Monta obras de autores contemporáneos como Tennessee Williams, Alfonso Sastre, Lauro Olmo y de dos dramaturgas españolas, hecho extraño en aquellos tiempos, en los que si hacemos un repaso por las obras que estaban en cartelera, son muy pocas las escritas por autoras, ni siquiera en los grupos independientes. Arantxa Arkotxa pone en escena *Jaque a la juventud* de Julia Maura y *Asamblea General* de Pilar Enciso y Lauro Olmo. Los autores elegidos por la directora son autores de izquierdas que se posicionan contra el régimen (Sastre, Olmo...) y eso entrañaba un riesgo. En 1974 la censura suspende la obra *El pan de todos* de Alfonso Sastre. En la II Etapa de la Cía. S.C.R. Arrate de Eibar, toma la dirección con *El Zoo de Cristal* de Tennessee Williams, Ernesto Barrutia, fundador también del grupo.

TEATRO DE CÁMARA DEL GRAN KURSAAL

En la dirección compartida de estos años encontramos al Teatro de Cámara del Gran Kursaal, codirigido por Julia de Cristóbal y Eduardo Lebigot. En esta Cía. firman siempre los dos, por lo que sí parece una codirección. El Teatro de Cámara del Kursaal fue un grupo muy importante de la época, como lo demuestra que estuvieran seleccionados para el Festival Cero que se iba a celebrar en 1970, en el apartado de Espectáculos Experimentales. Dividido a su vez en tres grupos, en el primero de los cuales está incluida la Cía. de Julia de Cristóbal y Eduardo Lebigot, con la obra: *El cepillo de dientes*, junto con Orain y el TU de Murcia. Este Festival Cero tenía como objetivo *el teatro como medio de expresión socio-cultural, paralelo a los problemas socio-políticos de hoy*. La censura a tres grupos que iban a participar llevó a que se suspendiera el Festival. El Teatro de Cámara, donde codirige Julia Cristóbal, pone en escena obras de autores como Arrabal, Ibsen, Ionesco, Tennessee Williams y vascos como Jorge Díaz con su obra *El cepillo de dientes*. Por lo tanto estamos ante un grupo experimental y comprometido ideológicamente con su época.

ORAIN

También comparten dirección en la Cía. Orain, Jokin Cueto y Maribel Belastegui desde 1969, fecha de su nacimiento, hasta 1985 cuando Maribel Belastegui continúa en solitario con un grupo compuesto de cuatro mujeres y seis hombres. Orain fue seleccionado para el Festival Cero. Pasan de hacer obras de autor, en la primera época, a crear obras colectivas. El objetivo de este grupo era *“expresar teatralmente a la juventud donostiarra su visión sobre problemas mundiales de gran actualidad”*.

En 1885 Jokin Cueto deja Orain y forma la Cía. Zintzilik, como Cía. profesional. En 1987 Orain, bajo la dirección de Maribel Belastegui, se profesionaliza, y lo hace contratando a un director madrileño, José Carlos Plaza para que dirija *Divinas palabras* de Valle-Inclán. Belastegui continua hoy en día, trabajando en el Teatro Arriaga como ayudante de dirección y de casting en numerosos montajes. En 2006 fue ayudante de Luis Pascual en *Hamlet* y *La tempestad*.

TAUPADA

Para finalizar las direcciones compartidas, Edurne Lasa y Jose Etxebeste codirigen Taupada. Cía. que hace teatro de marionetas para público infantil y adultos, en euskera y con textos propios. Su objetivo como

grupo es “*buscar nuevas formas y caminos, empleando como lengua sólo el euskera*”. Hoy en día continúan trabajando como compañía.

TXONTXONGILLO

En 1971 Enkarni Genua, funda el grupo de marionetas Txontongillo junto a Manuel Gómez. Escribe *Erreka Mari* (la última Lamia de Euskadi) con la que tuvo mucho éxito. Además de dirigir escribe y entre otras *Ostiraleko afaria* (Cena los viernes) donde habla sobre la necesidad de diálogo en la sociedad vasca.

CLUB LANDATXUETA

Todo lo que he descrito tiene como telón de fondo Gipuzkoa, en Bilbo solo existió una directora, Miren Astegieta, que aparece dirigiendo al grupo de jóvenes del Club Landatxueta con los que llevó a escena: *Tres testigos* de Pemán y *La mano y la garra* de Clot.

CONCLUSIONES.

En este amplio periodo de 1939 a 1975, las directoras que nacen en los cuarenta-cincuenta y desarrollan su actividad teatral en los sesenta-setenta, se pueden dividir en dos grupos, las que a través de sus Cías. tienen como objetivo la difusión del euskera y la cultura vasca: aquí encontramos a M^a Dolores Agirre y su grupo Euskal Iztundea, Miren Arizmendi y Egi-Billa y Edurne Lasa con Taupada. El segundo grupo de Directoras lo forman las que ahondan más en los autores contemporáneos vascos y europeos y se oponen con su ideología al régimen de Franco. Este grupo lo forman: Maribel Belastegui (Orain), Arantxa Arkotxa (SCR Arrate de Eibar) y Julia de Cristóbal (Teatro de Cámara del Gran Kursaal). Este grupo utiliza el castellano como lengua de expresión de sus obras y codirigen con directores, unas más que otras. En resumen, este es un periodo fructífero, ya que surgen cinco directoras de escena, en lo que hasta entonces era un panorama desierto. Todas ellas alcanzan prestigio además, como lo demuestra que las obras que dirigen sean seleccionadas en los festivales más importantes de la época. Otro dato a resaltar es que son directoras gipuzkoanas en una mayoría. Araba y Bizkaia tendrán que esperar a que las nacidas en los sesenta sempiecen su carrera profesional. Las analizaremos en el periodo 1975-2000.

ACTRICES: ESCASO ELENCO FEMENINO EN LOS ESCENARIOS.

“*Louisa May Alcott (1832-1888), (...) fue una de las novelistas que hizo mayor esfuerzo por limpiar la imagen del teatro, en especial de las mujeres que trabajaban en él. Todas sus novelas incluyen alguna referencia al mundo teatral destacando su labor pedagógica y divulgativa y haciendo hincapié en la honradez y pureza de las que ejercen su profesión en él*”.

(NARBONA.M.DOLORES Y OZIEBLO BARBARA. Otros escenarios)

En 1900, las actrices comienzan a subir a los escenarios y los periodistas titulan sus artículos “El bello sexo entra en escena” alegrándose por ello, por lo que tiene de positivo ver las obras realistas con hombres y mujeres en los papeles propios de su género. Cuando llegamos a 1975, esas actrices y sólo unas pocas más alcanzan las tablas. La alegría no duró mucho. Según Juan Aguirre⁸ en su estudio sobre el Teatro en Vasconia (1969-1984), los elencos eran en un 75% de hombres frente a un 25% de mujeres y continúa “*La explicación es sobradamente conocida, en aquellos años el cómico ambulante era visto como persona de dudosa moralidad y costumbres poco recomendables, menos aún para un género femenino socialmente relegado, educado para su realización personal a través de la maternidad y servicio al hombre*”. La explicación, aunque acertada, crea cierta perplejidad. Este fue el mismo argumento que dimos a principios de siglo para explicar por qué habían tan pocas actrices en los escenarios; ahora, setenta años después, volvemos a él. Este oficio en dicho popular de “putas y maricones”, no consigue quitarse de encima la leyenda y son pocas las mujeres que se atreven, ante semejante adjetivo, a seguir su sueño. Esto se agrava porque de ellas se espera que se casen, no que se dediquen a una profesión, que para más inri, tiene una fama deleznable. Las actrices de este periodo fueron muy valientes y formaron parte de los grupos más importantes del momento, luchando en los escenarios contra el régimen franquista ó apostando por hacer teatro en euskera. Jarrai, Euskal Iztundea y el Instituto Vascongado contaron para sus montajes emblemáticos con estas actrices que siguieron sus sueños frente a la moral imperante de la época. Es justo referirnos a Karmele Esnal, actriz de Jarrai y nombrada Miembro de Honor de Euskaltzaindia y a Mariví Bilbao Goyoaga, que en aquellos años trabajaba con Akelarre y hoy

8. J. AGUIRRE. *Del teatro independiente en Vasconia. 1969-1984.* pág 361.

en día sigue actuando en series de éxito. Mariví siempre explica en las entrevistas la oposición que tenía de su familia para dedicarse a este oficio.

En el catálogo están todas las que hemos podido rescatar y que merecen ser visibles por la valentía de la que hicieron gala en tiempos tan adversos.

DOS GENERACIONES DE ACTRICES; DOS MUNDOS DIFERENTES.

En el periodo de 1939 a 1975 conviven dos generaciones de actrices, las nacidas en los cuarenta y las que nacen en los sesenta-setenta. Las nacidas en los cuarenta desarrollan su actividad en las décadas sesenta, setenta y las que nacen en ese momento, tienen que esperar hasta los ochenta, noventa y siguientes para subirse al escenario. Esta separación en generaciones⁹ es importante: mientras las actrices nacidas en los cuarenta viven una Dictadura con todos sus adjetivos: represión, censura, conservadurismo moral, papel de la mujer resumido en dos: matrimonio y cuidado de familia...; las actrices nacidas en los sesenta viven la transición y la democracia. Son la primera generación que sale a trabajar fuera de casa, que se plantea su futuro con independencia de su pareja y el freno para dedicarse a la actuación lo encuentra en la precariedad e inestabilidad que supone dedicarse al teatro, no por la “mala reputación” con la que cargaban las anteriores. Así pues, aunque están dentro del mismo periodo, se enfrentan a sociedades muy diferentes: las primeras nacieron ya en la dictadura y desde sus grupos, en los años sesenta-setenta, combatieron contra el régimen franquista; lo tuvieron más difícil que sus compañeras nacidas en los sesenta que gozaron de la democracia. Cuando una actriz nacida en los cuarenta decidía subirse al escenario se jugaba su prestigio, su género suponía un impedimento que la siguiente generación no encontró. Y no sólo esto, sino que las mujeres comenzaron a llenar los escenarios, las escuelas, de manera que al finalizar el siglo XX las actrices eran mayoría en las compañías y clases de teatro.

El análisis de las actrices nacidas en los sesenta-setenta y sus características está incluido en el siguiente periodo: 1975-2000. La democracia. Es la única manera de entenderlas.

9. Se considera generación a cada periodo de 15 años.



AUTORAS

DIRECTORAS

1. Lourdes Iriondo
2. María Dolores Agirre. Disponible para consulta en la Azkue Biblioteka de Euskaltzaindia-Real Academia de la Lengua Vasca

1. Miren Arizmendi. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco
2. María Dolores Agirre. Disponible para consulta en la Azkue Biblioteka de Euskaltzaindia-Real Academia de la Lengua Vasca
3. Julia de Cristobal. KM*



ACTRICES

1. Lourdes Iriondo
2. Arantxa Gurmendi. 1ª promoción de Antzerti. KM*
3. Karmele Esnal Disponible para consulta en la Azkue Biblioteka de Euskaltzaindia-Real Academia de la Lengua Vasca
4. Julia de Cristobal. KM*

*KM Original de la Biblioteca de Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Guipúzcoa. Koldo Mitxelena Kulturuneko liburutegiaren jatorrizkoa (Gipuzkoako Foru Aldundia)

CRÍTICAS DE PRENSA DEL PERIODO.

GARO USAIA

Autor: Jacinto Carrasquedo-Olarra.
Dirección: M^a Dolores Agirre.
Cía.: Grupo de Teatro de Declamación Vasca.
Año: 1965.

El Grupo de Arte de Declamación Vasca del Ayuntamiento donostiarra, que dirige tan certamente doña María Dolores Aguirre, que tantas pruebas de su capacidad, voluntad y entusiasmo nos tiene ofrecidas ya, volvió a triunfar ayer en el Teatro Principal con la obra “Garó Usaia” (Olor a helecho), original de Jacinto Carrasquedo-Olarra, que por cierto, se ha dado como homenajeado, y en verdad que, por su labor, merece los máximos parabienes.

En efecto, la comedia equivale a una exaltación poética del caserío, como símbolo de la tierra euskakara, con sus gotas de melancolía, de senti-

mentalismo puesta, junto a lo evocativo y de amplia añoranza, al soplo de la vida moderna, estableciendo así una especie de contraste que produce el consiguiente efecto en el espectador que sigue de cerca la narración sin el menor asomo de languidez o decaimiento, a pesar de que, la verdad sea dicha, hay una considerable distancia temática entre la primer y la segunda parte, aquélla llena de oportunas, sagaces y pintorescas pinceladas y ésta, ya penetrado el argumento o conflicto en la zona dramática, que si bien da consistencia al conflicto de tipo regional concebido le resta, sin embargo, esa característica tan peculiar del género vasco.

Carrasquedo-Olarra ha tenido el tacto, digno de consideración de no acentuar con exceso, no obstante, la nota de intimidad del alma euskara y consiguió que exista el equilibrio indispensable para que resulte todo muy teatral, a lo que han contribuido desde luego, los intérpretes, en particular Ugartechea, a quien encontramos con excelente

soltura, dominio del papel y compenetración con el personaje; la Arruabarrena presenta una Ana Joxepa de extraordinarios matices siempre en una línea de acción justa y sólida; Echeveste, como en todos los papeles que le hemos visto, Irigaray, Amilibia, Barriola, Alcorta, Agote. Echániz, Almadoz, Atuna, etc., son nombres que tienen ya carta de naturaleza legítima en el teatro vasco.

Vaya un aplauso sincero y entusiasta a Echeveste por su exquisito gusto en el montaje, que responde en todo momento a la ambientación que se requiere. Y el elogio más caluroso a la dirección de doña María Dolores Aguirre, porque movió los personajes y la acción con verdadero tino. Hubo alguna premiosidad, esto es cierto; pero no es un defecto de importancia entre aficionados. El público que abarrotó el teatro aplaudió con calor al final de los actos. Era lo justo y merecido.

T. Goñi de Ayala.
Diario Vasco de S. Sebastián. 1965.

“AU DEK MALTZURKERIA”, EN EL TEATRO PRINCIPAL

Dirección: M^a Dolores Agirre.
Cía.: Grupo de Teatro de Declamación Vasca.

El bien organizado conjunto de la Escuela de Declamación Vasca, que dirige, con reconocida competencia, doña María Dolores Aguirre, repuso el domingo, en dos funciones de tarde, en el Teatro Principal, la obra tragicómica de Angel de Egaña, “Au dek maltzurkeria”, representaciones que estaban patrocinadas por el Centro de Atracción y Turismo y que, por cierto, proporcionó dos llenazos absolutos al coliseo de la Calle Mayor.

Esta obra, de la que nos ocupamos en su estreno con la detención que se merece, tiene como en la que fue, posiblemente, inspirada- una virtud esencial en el teatro, y mucho más del euskérico, que es el de distraer a base de una argumentación fundamentada en la pintura de tipos y en la consistencia de sus situaciones, donde juegan los conceptos de astucia, el embuste y la trampa envueltos en la hojarasca de las ambiciones humanas; pero no falta el ingrediente sentimental y pasional que proporcionan los elementos precisos para que la parte amena, que contiene en grandes dosis, se deslice en forma equilibrada y bien trazada para que la acción de los personajes que entran en liza adquiera la mayor

verosimilitud, dentro de la atmósfera de ficción ineludible.

Ha sabido el autor resolver el problema que plantea con esa naturalidad que nace del conocimiento exacto de la sicología de nuestro país. Con perspicacia, sagacidad y, sobre todo, estudio de caracteres y temperamentos, presenta y resuelve un grave problema de orden económico al que da vigor y realce la ambición de los seres humanos, y también las debilidades a ellos inherentes, ahora que siempre dentro de unos límites en que no se halla ausente la corrección de lenguaje, con salpicaduras emotivas y rasgos personales que acreditan un conocimiento a fondo del alma vascongada, así como, de sus peculiaridades.

Fue magnífica por todos conceptos la interpretación que recibió en esta ocasión la producción de que hablamos, porque Echeveste, en el difícil y expuesto papel de “Pello”, no sólo le dio la caracterización precisa, sino que la acompañó con una correcta y plausible ejecutoria en ademanes y gestos, logrando efectos de comicidad de extraordinaria valía, sobre todo en el acto segundo, acertadamente concebido y desarrollado; Tolarechipi, otro inteligente actor de este Cuadro, encarnó al “Joxe” con toda propiedad y resaltó hábilmente su misión de réplica al anterior personaje; Menaya, en la “Emakunea”, mereció los mayores elogios, como Eceiza, en el “Bixente” y Arruabarrena, en “Mari-

ñaxi”, completando el reparto con feliz resultado, Garayalde, Amilibia, Gurruchaga, Agote, Moraiz, Ezcurra y Alba.

El público entregado desde las primeras escenas, siguió con marcado interés el enredo escénico entre constantes risotadas y demostraciones de simpatía hacia estos notables elementos que tanto contribuyen al resurgir del teatro vasco que se viene observando por fortuna, en nuestra ciudad, circunstancia esta última, que les debe de servir de estímulo para la improbada labor emprendida. Ni qué decir tiene que al terminar los actos se aplaudió con verdadero entusiasmo y se hizo levantar el telón numerosas veces en honor del autor y de sus afortunados actores. Vaya un parabién especial para doña María Dolores Aguirre por el tino que revela en el montaje y dirección.

T. Goñi de Ayala.
Diario Vasco de S. Sebastián.

1975
2000

3

MÁS DE DOSCIENTAS ACTRICES VASCAS EN LOS ESCENARIOS.

PANORAMA POLÍTICO CULTURAL.

La lucha continúa, no hay espacio para la reflexión.

PANORAMA TEATRAL. COMENTARIO Y CRONOLOGÍA .

Directoras, Actrices y Dramaturgas arriesgan y triunfan.

COMENTARIO A: AUTORAS, DIRECTORAS Y ACTRICES.

Autoras: Las dramaturgas se desvinculan temáticamente de su conflictiva sociedad.

Directoras: Estilos diferentes.

Actrices: Convivencia de generaciones.

FOTOGRAFÍAS DE LAS AUTORAS, DIRECTORAS Y ACTRICES.

CRÍTICAS DE PRENSA.

PANORAMA POLÍTICO CULTURAL.

LA LUCHA CONTINÚA NO HAY ESPACIO PARA LA REFLEXIÓN.

LAS IDEOLOGÍAS SE RADICALIZAN

La muerte de Franco, no supuso una recuperación inmediata de las libertades y los derechos de los ciudadanos. Pasamos la transición (1976-1981) y llegaron los trece años de Gobiernos del PSOE y los cuatro del PP. Se consiguió la aprobación del *Estatuto de Autonomía*, la legalización de la Ikurriña, *Euskaltzaindia* se convierte en la Real Academia de la Lengua Vasca , pero en los primeros años también se hacen detenciones indiscriminadas, torturas... ETA continúa sus acciones y una pequeña parte del ejército español que añora los años del franquismo intenta golpes de estado que no prosperan.

En medio de estas circunstancias las elecciones de 1980 en Euskadi dan el triunfo al PNV, le sigue como 2ª fuerza política HB. Estas primeras elecciones, después del franquismo, reflejan que la población vasca está dividida entre el nacionalismo conservador religioso y el nacionalismo radical laico. Esa división tan clara en los primeros años de democracia, se irá desdibujando y con el paso de los años van consiguiendo más votos, y por lo tanto más representación, otras fuerzas políticas como son el PSOE, PP, IU y EA (escisión del PNV). La entrada de estas fuerzas hace que el PNV pierda la mayoría absoluta y se vea obligado a pactar con otros partidos para poder gobernar. La población evoluciona en sus ideas y el nacionalismo deja de ser la única opción. Pero una vez que el enemigo común ha desaparecido (Franco), la sociedad vasca no recupera su normalidad. En los últimos años del siglo XX las ideologías se radicalizan y en las familias y círculos de amigos, hablar de política se convierte en un tema "tabú", sino se quiere que peligre la amistad ó la cordialidad de una comida familiar. Euskadi se divide en bandos. ETA no deja las armas y la lucha continúa.

La política envuelve a todos los sectores de la sociedad y no hay lugar para pensar en algo que no sea "el problema vasco" que se lleva el dinero y las energías de ciudadanos y políticos.

EL EUSKERA MOTIVO DE DISPUTAS.

Sabino Arana, en 1900, convirtió el euskera en el medio de expresión de una única ideología: el nacionalismo que él defendía. A finales del siglo XX, los partidos políticos vascos continúan su estrategia. Utilizan el idioma como arma arrojadiza para herir al otro ó para juzgar su grado de abertzalismo.

Normalmente, como ocurrió en el caso de Irlanda, cuando se lucha por las libertades se mantiene una fuerte tensión con el hecho lingüístico pero cuando llega la libertad, se suele olvidar este hecho y el idioma ya no forma parte de la lucha. En Euskadi esto no ocurre. En Cataluña, el problema del catalán y el castellano, como dicen sus ciudadanos, está en la política, no en el día a día. Puedes asistir a conversaciones en catalán, en castellano, (si uno de los interlocutores no sabe catalán) e incluso uno hablando en catalán y otro contestando en castellano. El idioma pertenece al pueblo y le sirve para comunicarse. Cuando lo utilizan los políticos catalanes a favor ó en contra, sólo es una estrategia política que no cambia los usos y formas de la población, ni le lleva a divisiones traumáticas. En Euskadi, la población, no ha conseguido separar el euskera de la ideología política y eso trae luchas bizantinas y situaciones absurdas. En estos años que estamos analizando, el Gobierno Vasco, en manos del PNV, crea una Comisión Consejera del Euskera con el fin de poner en marcha una política lingüística de normalización del idioma en las instituciones y en la vida cotidiana. Lo que no se imaginaba nadie era las diferentes ideas que se tenían sobre el tema. Por una parte PSOE y PP, representantes de la población no nacionalista, consideraban que las medidas para la normalización del euskera en el funcionariado eran excesivas al mismo tiempo que el nacionalismo radical las consideraba insuficientes. La Revista Argia¹ describe las disputas sobre este tema *“Aunque el Gobierno de Gasteiz afirma haber fijado una cantidad de mil trescientos sesenta y tres millones de pts para la euskaldunización de unos cuatro mil funcionarios, la polémica y los enfrenamientos protagonizan este proceso de euskaldunización del funcionariado de la C.A.V. A pesar de que las exigencias se aplazan dos años, se rebajan y se consensuan, surgen problemas por el comportamiento del PSOE y PP. Los perfiles lingüísticos solo se aprueban y aplican en cuarentaiseis de los ventiocho ayuntamientos, una proporción bajísima”*. Estamos hablando de la normalización de una lengua, pero en el fondo se discute si, Euskadi es España ó no, y muchas cosas más. Este no será el único frente que se abre entorno al euskera, también fue motivo de fuertes polémicas entre nacionalistas

1. ARGIA-Luz en euskera, fue publicada por los padres capuchinos por primera vez el 1 de enero en Pamplona. Argia es una revista de información general en euskera. En el 2010 celebró su 90 aniversario, con un diseño renovado.

el tema de las organizaciones que impartían clases a adultos, el problema con AEK terminó en 1994 cuando Juan Mari Mendizábal, representante de AEK y Joseba Arregi, Consejero de Educación, firman en Bilbo un *“histórico acuerdo”* entre AEK y HABE. No es de extrañar que se reseñe en los periódicos como *“histórico”*, atrás quedaban las palabras de Arregui en 1993 *“AEK perdió el tren en el ochenta y cuatro al rechazar el proceso de homologación”* y la subvención de HABE de 1993 dejó sin subvención a trescientos sesenta y tres alumnos/as de AEK, que el Consejero justifico argumentando *“el hecho de dejar a los euskaltegis independientes sin subvención se debe a la crisis económica”*. Erramun Osoa, director de AEK en Bizkaia, montó en cólera considerando al consejero Arregi, *“uno de los mayores obstáculos de la actividad cultural vasca”*. Estas disputas, resultan paradójicas si tenemos en cuenta que ambos abogaban por la normalización del euskera desde el nacionalismo. La diferencia que ayuda a entender este hecho es que AEK impartía clases con una ideología, cercana a HB y HABE, cercana al PNV. Y de eso se discutía. ¿Se impartían clases de euskera donde la ideología política se notaba claramente? Lo que sí podemos decir es que la población según su tendencia política asistía a AEK ó HABE. El estudio del euskera también dividía a la población ideológicamente.

Todo esto suponía un desgaste para la población constante, ya que siempre tenía que posicionarse ideológicamente en cualquier aspecto de su vida cotidiana. Pero aquí no acabó el conflicto en torno al euskera, sumó y siguió, llegando en 1991 a un enfrentamiento interno en el seno de Euskaltzaindia, La Academia de la Lengua Vasca. Esta vez los académicos se enfrentan por la línea a seguir en la unificación del euskera. Los dialectos bizkaino y gipuzkoano son el motivo de la disputa. La Revista Argia así lo cuenta *“Los académicos de Euskaltzaindia Alfonso Irigoyen, Federico Krutwing y Jose Antonio Arana, además de otras personalidades de Bizkaia, remiten una carta titulada “Euskara batuaren aspaldiko egoeraz” (sobre la situación del euskera batua) criticando el camino designado por la institución en el desarrollo del euskera batua y solicitar el camino más democrático del principio (....) Las críticas de los miembros bizkainos de la academia obtienen una respuesta inmediata: Beñat Oihartzabal culpa a los propios escritores bizkainos de la escasa influencia de este dialecto en el euskera estándar.”*

LA CULTURA DIVIDIDA POR IDEOLOGÍAS.

Las diferentes ideologías políticas en Euskadi dividen a la población en todos los ámbitos y la cultura también lo sufre. Comencemos por el Bertsolarismo que también tuvo sus conflictos con el idioma. La Revista Argia los relata en la cronología de 1989 de la siguiente manera: *“Surge la polémica entre bertsolaris en el comienzo del campeonato general de bertsolaris porque el jurado deja la competición casi sin vizcaínos. Los bertsolaris deciden dejar a un lado la territorialidad para superar el provincianismo. En la primera asamblea realizada para escoger a los miembros del jurado no aparece ningún bertsolari vizcaíno importante, con lo que el jurado queda compuesto principalmente por guipuzcoanos. Los vizcaínos, ante estos hechos, deciden no presentarse al certamen. Es necesario efectuar varias reuniones para poner fin al conflicto”*. Aún con discusiones provincianas, como ellos mismos las calificaron, el Bertsolarismo continuo su camino, obviando la mediocridad de algunos de sus dirigentes y en 1993 la Asociación de Bertsolaris encarga a la empresa Siadeco, un estudio sobre la incidencia que tiene en la sociedad vasca y el resultado es que un 78% de la población es aficionada. La cifras no pueden ser mejores y reflejan la sensibilidad a la “tradición oral” del pueblo vasco. Otro ejemplo de cómo esa sociedad dividida y radicalizada se ve reflejada en la cultura, ya que son ciudadanos los que la hacen, es el caso de la escultura. En 1992, las ideas políticas de los escultores superan el respeto al arte que profesan y estallan reflejando la tensión que se vive. El escultor gazteitarra Santos Iñurrieta arroja al suelo una escultura de Ibarrola declarando que la acción es una protesta contra la política del Gobierno Vasco, y que no tiene nada en contra de Ibarrola. Este no se lo cree y tacha la acción de *“terrorismo cultural”*. Iñurrieta es condenado a dos meses de arresto y sanción económica de 200.000 pts. A finales de año, el Comando Aralar rompe a martillazos la lápida en honor a Aita Donostia creada por Jorge Oteiza. Oteiza señala a Koldo Aspiazu como autor del ataque. Aspiazu afirma estar de acuerdo con la acción pero niega su autoría. Es encarcelado durante seis meses y liberado en 1993 tras abonar una fianza. Esto podría haber sido recogido en una obra teatral y ver si a través del teatro era la sociedad vasca capaz de reírse de si misma y sintiéndose reflejada en tan absurda situación, se cuidaría de no dejarse llevar tanto por la ideología política.

En la música, si en los setenta los cantautores vascos pasan de cantar al paisaje y la vida cotidiana a utilizar su música contra la dictadura y se forma el movimiento Ez Dok Amairu, cuando la democracia se va desarrollando con más normalidad aparecen los primeros grupos de rock en euskera: Zarama, Itoiz, Oskorri, Ruper Ordorika... y en los ochenta la primera oleada punk-nihilista, antinacionalista que critica

tanto el nacionalismo español como el vasco. Estos grupos surgen de jóvenes de barrios obreros y en 1983, en el Festival Anti-Otan, José M^a Blanco y Mariano Goñi acuñan la etiqueta de Rock Radikal Vasco que prospera por el apoyo de los fanzines, muy de moda en esa época, radios libres y casas ocupadas que apoyan esta música y su ideología. Surgen también discográficas que editan a estos grupos, como Discos Suicidas, IZ, Elkar ó Soñua. Para algunos, el entorno abertzale supo atraerse el movimiento a su terreno en grupos como: Kortatu, Korroskada, RIP, que se definen nacionalistas, independentistas y militantes. Esto certifica lo que he dicho anteriormente, toda la sociedad se politiza, se posiciona en cualquier área y en la música también. Pero dentro de lo que se llamó Rock Radikal Vasco, hubo disidentes que luchaban contra la etiqueta que englobaba a todos dentro de la izquierda abertzale, como fueron Eskorbuto, que se definía anarquista y no creía en ningún nacionalismo.

Todos estos conflictos no encuentran su reflejo en las obras de teatro. Salvo Geroa, que hace un teatro más comprometido con los tiempos que se viven, ningún otro grupo vasco manifiesta en las obras de teatro los conflictos que se viven en la vida cotidiana. ¿Por qué? ¿Saturación de lo que se vive?, ¿Miedo a que cualquiera de las partes tome su texto para justificarse ó para criticarlo y que la población por tomar una opción política no acuda más a ver sus obras?... Estas y algunas más pueden ser las razones por las que los creadores teatrales no hablaron de la sociedad que estaban viviendo. Una opción totalmente distinta a la que tomaron los grupos en la época de la dictadura. El teatro, en esos años adquirió un protagonismo importante, pero en democracia eso no se volvió a repetir. Se puede decir que hubo una autocensura de los grupos, y creo que también unas ganas locas por hablar en los escenarios de cosas normales, no *“de lo de siempre”* que impregnaba las vidas de todos ellos. Pero esto tuvo un precio, el público no volvió a los teatros después de la dictadura, por lo menos no en ese número y con ese entusiasmo. ¿Hubiera asistido si los grupos se hubieran comprometido más con los acontecimientos que estaban ocurriendo? ¿Estaba preparado el público para verse reflejado? Nunca lo sabremos siempre se hace lo que en ese momento la madurez y las circunstancias permiten. Las compañías de teatro vascas, estaban concentradas más en ser empresas y profesionalizarse que en el contacto con el público, aunque resulte contradictorio, ya que si el público no asiste ¿para qué hacer tantas empresas? Los creadores que en ese momento estaban viviendo la transición de grupo a compañía ya habían tenido la experiencia del teatro político comprometido, necesitaban hablar y experimentar otras cosas aunque su sociedad continuara en lucha. Por otra parte la mayoría de las compañías. de teatro realizan las obras en los dos idiomas, sobre todo las gipuzkoanas. Esto supone un esfuerzo económico y actoral muy fuerte que el Gobierno Vasco “premia”, valorando en

puntos a la hora de la concesión de subvenciones. Pero aunque esto se haga, la respuesta en el público no es la esperada. La misma obra se programa un día en castellano en un pueblo y otro día en euskera y la de euskera siempre tiene menos público. El ideal y la realidad vuelven a aparecer y aunque el Gobierno quiera que se produzca en euskera y lo bonifique, la realidad es que la mayoría de la población en esos años no sabe euskera, hay más castellano parlantes. Incluso compañías como Maskarada que a principios de los ochenta sólo produce en euskera, a final de siglo opta por hacerlo en castellano, consciente de que el público que asiste a las representaciones en euskera es menor. Con *La importancia de llamarse Ernesto* de Oscar Wilde, Maskarada inicia su etapa bilingüe.

CONCLUSIONES.

Este periodo de 1975 al 2000 se caracteriza por discusiones internas, como la que tuvieron los miembros de Euskaltzaindia, por dialectos y número de representantes de cada provincia, ó el bertso-larismo ó los escultores. Pero cabe preguntarse ¿Cómo se puede discutir tanto, cuando se ha sufrido cuarenta años, de represión, de la censura del idioma? ¿Cómo no hay unos años, recién estrenada la democracia, de cuidar lo que tanto maltrató la Dictadura? Parece ser costumbre demostrarnos las diferencias y radicalizarnos en nuestras posturas. Son raras las veces, en la sociedad vasca que se llega a un acuerdo valorando más el buscar los puntos en común de la discusión que las diferencias que lo originan. Todo parece ser trascendente, o mejor dicho político, pero por actuar de esta forma se han perdido política y culturalmente muchas oportunidades de avanzar. De esto que digo he sido testigo. El por qué puede estar en ¿El carácter? ¿La inercia a la “lucha” después de un siglo practicando? Pero la lucha desgasta, las ilusiones se pierden y los avances en cultura se retrasan.

PANORAMA TEATRAL. COMENTARIO Y CRONOLOGÍA.
DIRECTORAS, ACTRICES Y DRAMATURGAS ARRIESGAN Y TRIUNFAN.

Este periodo de veinticinco años de democracia antes de que se acabara el siglo XX, a nivel teatral en Euskadi, es una etapa donde se construye toda la infraestructura que nunca había existido. Todo estaba por hacer. El Gobierno Vasco en 1981 con Ramón Labayen en la Consejería de Cultura crea el Servicio Antzerti, base de la Escuela de Arte Dramático y que pretendía ser el “embrión” de la futura Compañía de Arte Dramático Nacional Vasca. Se creó el Circuito Herriz-Herri (1981), y más tarde, en (1993), SAREA, la Red de Teatros Vascos, con el fin de que las compañías de teatro vascas fueran programadas en los diferentes municipios. Llegan las órdenes de subvenciones para producciones, giras... poco a poco se van construyendo teatros en condiciones y los polideportivos dejan de suplirlos. Todos estos cambios, que se realizan a nivel estructural los van asumiendo también los grupos de teatro, que se van transformando en empresas de producción. Un cambio radical. El arte se hace producto y todavía en el 2010 estamos pagando tal atrevimiento.

Las mujeres dirigen compañías de prestigio: Ur Teatro: Helena Pimenta, Bekereke: Elena Armengod, Hika: Agurtzane Intxaurreaga, Maribel Belastegu en Orain, Garbiñe Losada en Ados... Maite Agirre con Agerre Teatroa, Virginia Imaz en Oihulari Clown y un por lo menos, primer largo etcétera, comparándolo con la presencia que habían tenido hasta 1975. Helena Pimenta recibe con su Cía. UR el “Premio Nacional de Teatro”. Nace “Camino de mujer. Circuito de Teatro”. Las actrices asisten a las Escuelas de Arte Dramático para estudiar y según pasan los años son más numerosas en las clases que los actores. Dirigen, actúan y escriben, no tienen miedo a nada.

DE GRUPO A COMPAÑÍA Y DE CREACIÓN COLECTIVA A BÚSQUEDA DE ÉXITO COMERCIAL.

Esta frase que da título al comentario sería la que resumiera la evolución que tuvo el teatro vasco en esos veinticinco años de democracia. Se pasó radicalmente de grupo a compañía con lo que eso significó. Se dejó atrás todo el romanticismo de la profesión, lo colectivo y el formar parte de un grupo con unos criterios artísticos comunes, para crear compañías donde los integrantes se contrataban para un proyecto concreto. Las creaciones colectivas que caracterizaron los años setenta ochenta, donde el individuo desaparecía y surgía todo el colectivo, como explica Juan Agirre¹ en su estudio sobre el Teatro Independiente, *“fueron poco a poco siendo sustituidas por autores y directores que firmaban y los actores y actrices trabajan en cualquier Cía. que solicitara su servicio”*.

Según nos acercamos a los años noventa, cada vez es mayor el esfuerzo por intentar conseguir hacer obras que sean éxitos comerciales. Ya sea contratando a actrices ó actores de series de televisión para que actúen como “cebo” para el público², ó adaptando películas taquilleras al teatro. El fin era conseguir un producto que gustase atendiendo a las reglas del marketing puro y duro.

1. J. AGIRRE. *Teatro Independiente en Vasconia 1969-1984. “Refractarios a toda forma de individualismo, en los programas de sus funciones no se anunciaban nombres de actores ni de directores: simplemente el colectivo como unidad-creativo ideológica, era el que firmaba todo el trabajo.”* pág 364.
2. Era costumbre en los años 90 contratar a actrices y actores de la serie de éxito en Euskal Telebista para los montajes teatrales y así conseguir público, que acudía para ver a los famosos. Esta estrategia nunca consiguió público fiel, sino circunstancial. Teatro Gasteiz optó por contratar a Patxi Biskert, actor en boga en ese momento, para *Betizu Toro rojo*, y al famoso director Salvador Távora, para *Pasionaria, pasión por vivir*. Pero siempre resultaron éxitos del momento, no consiguieron la fidelización del público ni para sus Cías. ni para el teatro en general.

Hubo éxitos³ esporádicos que llenaron los teatros pero no crearon público que asistiera por afición. Las compañías, perdieron su estilo y se apuntaban a cualquier opción que tuviera pinta de “éxito”. El arte hecho producto se convirtió en un simple *Mr Proper* que había que vender. Pocos defendieron que la cultura no se podía vender como un *limpiagrasa*, pero desde luego no fueron escuchados. Pasada la moda, ahora asistimos a conferencias donde se hace énfasis en tratar al teatro no como producto comercial sino como arte y cambiar la estrategia. Un poco tarde.

Se pasó de un extremo a otro. Las compañías que habían vivido el teatro independiente como Karraka, Maskarada, Orain, Bekereke lucharon por conseguir su profesionalidad, querían vivir del oficio al que tanto habían entregado y la corriente del “*producto teatral*” que invadió a todo el Estado fue acogida por ellos con entusiasmo. Las compañías que surgen de Antzerti se suman al movimiento de búsqueda de un éxito comercial y a constituirse como empresas de producción, con los gastos que eso supone. Se desprecia lo amateur y se insta a los grupos, que no tienen recursos para hacer sociedades cooperativas ó limitadas, a que lo hagan ó abandonen. Desde el Gobierno también se desprecia lo amateur, considerando que “*son demasiados los grupos que hacen teatro en Euskadi*”. Y con esta frase, que se repitió hasta la saciedad por parte del gobierno y los grupos profesionales, se rompió una de las cadenas más importantes del teatro profesional con el público y que Cataluña cuida con gran esmero: El amateurismo. El teatro amateur nace de la afición de los ciudadanos y da lugar, primero a subir la calidad de los profesionales que actúan y segundo, aunque muchos de ellos nunca darán el salto a lo profesional, a crear un público aficionado fiel y entendido, que goza de escuchar lo que se dice en los escenarios y los respeta porque ha estado en ellos. Se acostumbró a criticar una cosa, en este caso el teatro amateur, para reivindicar la profesionalidad del teatro, pero se puede defender una opción sin destruir otra. ¿Cuándo no han ido el teatro amateur y el teatro profesional unidos, siendo el amateur la base de donde toma el profesional su cantera y su público fiel? ¿Cuándo? Es curioso que estando tan atentos estos años y los anteriores a Cataluña, al final nunca se sigan los procesos que ellos transitan. A principios de siglo Adriá Gual, como ya dijimos, renunció al “*teatro de tipos*” para abrirse a Europa sin miedo a que se perdiera el teatro catalán. En esos años, por miedo a perder la identidad vasca, se optó por quedarse con “*los tipismos*” y todo se estancó. En los años que nos ocupan, el teatro amateur en Cataluña es cuidado hasta la saciedad y fruto de ello es el público

3. *El Florido Pensil* de Ttantaka Teatro tuvo un éxito sin precedentes. La temática de la obra, los años del franquismo en el País Vasco, tuvo mucho eco en la población vasca que llenaba los teatros como nunca se había visto. Pero ese público no era aficionado al teatro y no volvió ni a ver otros espectáculos de Ttantaka, ni obras de otras Cías..

fiel que acude a ver los espectáculos. El Gobierno Vasco y los creadores del momento lo despreciaron y hoy Euskadi tiene poco público en sus salas. No solo este es el motivo pero sí uno de los más importantes. La temática de las obras desconectadas de su realidad social también fue un factor que contribuyó a esta escasa atención que presta el público vasco al teatro.

“CAMINOS DE MUJER. CIRCUITO DE TEATRO”. PIONERO Y ÚNICO EN EL ESTADO.

En 1999, La Escuela de Teatro de Getxo realiza una encuesta a todos los grupos amateurs del momento y llega a la conclusión de que los únicos grupos no profesionales que tenían una estabilidad de seis ó siete años mínimo haciendo obras con rigor y disciplina, eran los grupos de teatro que estaban dentro de las Asociaciones de Mujeres, muy en boga por esos años. Esas mujeres de los sesenta que no se atrevieron a ser actrices, que guardaron sus sueños y cumplieron con la sociedad que vivían, se reunieron y se encargaron de contribuir al teatro de este país desde el amateurismo y creando público en sus municipios. Sin ningún miedo y con el afán de cuidar el teatro amateur la ETG puso en funcionamiento la I Edición de “Caminos de Mujer. Circuito de Teatro”.

Este Circuito nació con el objetivo de mostrar las obras que los grupos de teatro de mujeres estaban realizando desde sus municipios, con calidad y rigor. Al mismo tiempo que mostrar al público como veían el mundo, los conflictos y soluciones, las mujeres creadoras. Se abogó también por conseguir apoyar la nueva dramaturgia y que los dramaturgos /as escribieran para estas Cías. Y también, como dice en sus bases: “*Fomentar el teatro amateur, llenando así un hueco importante en el teatro vasco*”. Crearon en los seis años que ha durado el Circuito, cincuentaion obras donde todos los personajes son mujeres. Partieron de temas muy de ámbito domestico, de problemas de mujeres⁴ y poco a poco tendieron a contar en creaciones colectivas ó de autora temas universales: como el egoísmo, críticas a la televisión, la muerte, la ambición.

4. En las primeras ediciones, Totum, una de las Cías de Bilbao, hablaba en *Aguaamarga* de lo complicado que era ser en este mundo una mujer 10, para pasar en la V Edición a criticar en *El show de Galaxia Glamour* los programas basura de televisión. Y así hay muchos ejemplos de otras Cías. La evolución en la temática de lo domestico a lo universal es constatable en casi todas.

“Caminos de Mujer. Circuito de Teatro” consiguió al principio, habilitar aulas para que se pudiera ver teatro, en municipios⁵ que no tenían un espacio. Los Ayuntamientos percibían cómo había un público asiduo que iba a ver las obras que estas compañías representaban una vez al mes en su municipio, durante siete meses, y terminaron construyendo teatros. Luego estas salas, ya bien construidas y vestidas dejaron poco espacio para el teatro y se dedicaron más al cine, que era más rentable. Este Circuito tenía como condición para participar que los elencos fueran sólo femeninos y que las actrices no hicieran de hombres, pero la dirección y la dramaturgia podían ser tanto de hombres como de mujeres. Que el elenco fuera sólo femenino se propuso así porque cuando se puso en pie el Circuito, las mujeres eran las únicas que creaban, no participaban actores en esas compañías, y se quiso respetar y fomentar lo que nació de forma espontánea y darle la oportunidad de desarrollarse. Circuitos mixtos era lo normal y siempre habría tiempo para ello, en cambio dar la oportunidad a las creadoras de reflexionar sobre su mundo y sobre el mundo en general no se había hecho nunca. El azar lo condujo así y así se quiso respetar. “Caminos de Mujer” cumplió con el sueño, como he dicho antes, de esas mujeres que quisieron ser actrices y no se atrevieron a dar el paso en una sociedad tradicional. Pero al mismo tiempo se unieron dos generaciones, las de los cincuenta con las de las nacidas en los ochenta. Estas últimas salían de las Escuelas de teatro de Euskadi y consiguieron a través del Circuito, llevar sus ideas al escenario trabajando como directoras y autoras en estas compañías de mujeres que las contrataban y pagaban con los pocos recursos que tenían. Se vio durante seis años propuestas vanguardistas de directoras y directores jóvenes de veintitantos años, representadas por mujeres de cincuenta y sesenta años sin ningún problema generacional. No decimos que no hubiera a veces necesidad de charlas para que se atrevieran a hablar de temas difíciles ó de estéticas complicadas que en un principio les costaba entender, pero se solucionaba y hubo obras, muchas y muy interesantes tanto en contenido como en propuesta escénica.

Este Circuito pionero y único en el Estado, nos hace preguntarnos si esto corroborará la tan traída y llevada idea del matriarcado vasco. Fueron las mujeres desde las asociaciones las que conservaron el teatro amateur, las que consiguieron realizar cincuentaiuno obras, que les vieran más de trecemil personas en seis Ediciones... y en ninguna otra parte del Estado se ha hecho este tipo de Circuito, que por otra parte no estaba, ni muchísimo menos relacionado con el feminismo militante, tan solo surgió y se realizó. Pero al profundizar en él, nos damos cuenta que estas compañías ,nunca fueron, ni quisieron ser profe-

sionales, es decir el paso a lo “publico” en el sentido de competir en un mercado teatral, acceder a las subvenciones y toda la estructura e implicación que conlleva el teatro profesional no lo aceptaban ni les atraía. Lo que sí podemos concluir es que hay mujeres creadoras nacidas en los cincuenta, que se quedaron sin realizar sus sueños de actrices y que al final los consiguieron llevar a cabo en otro marco. Caminos de Mujer fue medio de expresión y comunicación de esas actrices que aportaron su mirada de mujer al mundo.

LAS CREADORAS ENCUENTRAN SU SITIO EN EL ESCENARIO.

En el paso del Teatro Independiente al Teatro profesional y empresarial mueren y nacen compañías, como todo en la naturaleza, y en este ir y venir las mujeres creadoras, las mujeres que nacieron en la dictadura pero que han vivido su juventud en la democracia, van adquiriendo mayor protagonismo en la escena vasca (en las escuelas superan el nº de alumnas al de alumnos que quieren aprender arte dramático), los grupos dirigidos por mujeres empiezan a ser importantes y relevantes, Helena Pimenta, directora de UR Teatro consigue en 1993 el Premio Nacional de Teatro. Bekereke, y su directora Elena Armengod, se convierten en uno de los grupos más prestigiosos a nivel internacional. Maite Agirre, Carmen Ruiz, Garbiñe Losada, Agurtzane Intxaurreaga, Aizpea Goenaga y Virginia Imaz entre otras, ocupan un lugar importante en la escena vasca. Maribel Belastegui, de Orain codirige con Fernando Bernués el ambicioso proyecto “Arteszena”. Nace, como he comentado antes, en 1999, “Caminos de Mujer. Circuito de Teatro”, organizado por la Escuela de Teatro de Getxo con el fin de dar salida al único teatro amateur estable que se hacía en esos momentos y le conceden el Premio Ercilla. Surge una compañía profesional compuesta sólo de mujeres como “In fraganti”. Una obra escrita por dos actrices, Elena Irureta y Kontzu Odriozola, *Ama begira zazu* consigue el Premio Ercilla y ser el éxito de la temporada. Son tiempos donde la mujer creadora comienza a crear y a brillar sin complejos. Es de resaltar que las directoras de estos últimos años del siglo XX se arriesgan más que los directores y triunfan. Este escaso miedo a la innovación en las directoras tiene su explicación en la historia, el hombre cada vez que hace algo siente que “se juega su prestigio”. El temor al fracaso es mayor en el hombre que en la mujer, por el rol social que hemos tenido ambos sexos durante siglos, y el teatro como reflejo social lo muestra.

5. Arrigorriaga, Erandio, Leioa, fueron municipios donde “Caminos de Mujer. Circuito de Teatro” habilitaba aulas ó locales y luego se han construido teatros.

CRONOLOGÍA

En esta Cronología hay muchas referencias a los estrenos de las obras de las compañías vascas. Me parecía importante reflejar la cantidad de producción teatral que se da en este periodo. He señalado las obras con las que cada Cía. ha tenido más éxito de público.

1975

La Farándula organiza el I Festival Internacional de Teatro de Vitoria-Gazteiz.

Los profesionales del Teatro pasan de estar integrados en la Mutualidad de Artistas al Régimen Especial de la Seguridad Social.

1976

Se celebra la I Muestra Teatral de grupos de Euskadi. El fin era promocionar la cultura vasca desde las agrupaciones nacidas del propio pueblo. Sólo hubo una compañía dirigida por una mujer: Egi-Billa, bajo la dirección de Miren Arizmendi. Participaron los grupos más importantes del momento: La Farándula, Cómicos de la Legua, Orain, El Lebel, Cobaya y Egi-Billa.

1977

Lourdes Iriondo estrena *Fabrika Berria*. Se crea la Asociación de grupos teatrales. Muere la dramaturga Madeleine Jaurlegiberri. Se organizan las Jornadas de Teatro de Eibar por el grupo Narruzko Zezen de la Universidad Laboral de Eibar. Director: Juan Ortega

1978

II Encuentro de Teatro Vasco

1979

Goaz de Deba representa la obra *Xuri, gorriak eta...* Geroa estrena *¡Kaixo , Agirre!* de Rapha Bilbao.

1980

El grupo “Kilikilariak” estrena la obra *Prakaman*. El premio Toribio Alzaga es ganado por Junes Casenave. Se organiza el I Festival Internacional de Santurzi. Orain estrena *Los Justos* de Camus. Dirige Maribel Belastegui.

1981

En el segundo semestre del año comienza Antzerti, La Escuela de Arte Dramático de Euskadi, dependiente de la Dirección de Difusión Cultural del Departamento de Cultura. Geroa estrena su emblemática obra *Muerte accidental de un anarquista* de Dario Fó. Estuvo en cartel cinco años. Vuelve después de cinco años la II Muestra Teatral de grupos de Euskadi. Participan: Denok, Akelarre, Karraka, El Lebel, Maskarada, El Taller de Teatro de la Universidad de Leioa. En esta edición también hay un sólo grupo dirigido por una mujer, Txontxongillo, la dirección era de Enkarni Genua.

1982

Se publica la revista Antzerti Berezia, que se encargó de recoger todos los eventos teatrales de Euskadi. Comienza el 3º Curso de Antzerti, dirigido por: Eugenio Arozena (Director del grupo Intxixu) y de Jose Mª Etxebeste (miembro del grupo Euskal Itzundea, ya por esas fechas inactivo). Nacen Los Encuentros de Teatro vasco de Azpeitia. (Euskal Antzerki Topaketak) Se celebra el I Festival de Títeres de Bilbo. Se registran doce grupos profesionales en Euskadi: Denok, Eterno Paraíso, Bekereke, Orain, Peter Roberts, Akelarre, Cobaya, Karraka, Maskarada, Tarima, Teatro Studio y Geroa. III Muestra Teatral de Grupos de Euskadi. Se van introduciendo nuevos grupos: Geroa, Tarima, Titiriteros de Sebastopol. En esta edición no hay ninguna dirección femenina.

1983

Se celebra el Congreso de Grupos Teatrales Vascos.

I Edición del Festival de Marionetas en Tolosa.

Nace Kattalin Gorri, Centro de Coordinación, Información y Documentación de Teatro para la Infancia y Juventud bajo la Dirección de Teresa Valentín .

Nace La Escuela de Teatro de Getxo. Sólo imparte clases a nivel amateur.

Estrena Bekereke su montaje emblemático *Al fondo a la derecha*.

Se organizan las I Jornadas de Teatro Vasco de Getxo.

I Encuentro de Teatro Vasco de Azpeitia.

1984

Se diploma la 1ª Promoción de Antzerti (La Escuela de Arte Dramático vasca). Doce actores y actrices: Klara Badiola, Ramón Agirre, Marta Carlos, Isidro Fernández, Aitzpea Goenaga, Arantza Garmendia, Consuelo Riva, Patxi Santamaría, Inaxio Tolosa y Carlos Zabala.

Se suspende por problemas económicos y administrativos el Proyecto Kattalin Gorri, que había empezado a andar el año anterior.

Se celebran los II Encuentros de Teatro en euskera en Azpeitia.

Fallece Iñaki Begiristain, uno de los más importantes dramaturgos que escribió en euskera.

Se estrena *Oficio de Tinieblas*, de Camilo Jose Cela. Obra realizada entre varias compañías de teatro: Orain, Teatro Studio, Cobaya, Kukubiltzo y Karraka como un acto reivindicativo. Participaron bajo la dirección de Ramón Barea, más de cien profesionales.

Porpol estrena bajo la dirección de Carmen Ruiz *Militosis*.

1985

Se celebra la mesa redonda “La Realidad Teatral en Euskadi” surgen problemas cuando algunos participantes quieren hablar en euskera pero no hay intérpretes. Lukas Dorronsoro y Patri Urkizu, rehúsan participar.

Maskarada estrena *Gastibeltzaren karabinak* de Marc Legasse en Lekeitio.

Se organiza la Muestra de Teatro Escolar de Deba.

Nace la Muestra de Teatro Jóven de Irún, dirigida por el grupo Katamitus y su director Javier Gil. Su objetivo era promocionar compañías con componentes menores de treinta años.

Se registran ventiseis compañías de teatro profesional. En tan solo tres años ha desaparecido la Cooperativa Denok y se han sumado quince Cías. más: Trapu Zaharra, Porpol, Grupo Expresión de Trintxerpe, Ttipi Ttapa, Zumbido, Hordago, La Traka, Tanttaka, Titiriteros de Sebastopol, Kukubiltxo, Higa, Agerre, Compañía Jose Mª Cueto, Compañía Klara Badiola/Carmen Gallo y Bederen 1. A estos hay que sumarle los anteriores. De las ventiseis Cías.. profesionales seis Cías.. están dirigidas por mujeres.

Teatro Gazteiz dirigido por Carlos Gil estrena *Aquí no paga nadie*.

Nace la Cía. Agerre Teatroa dirigida por Maite Agirre.

V Muestra Teatral de Grupos de Euskadi. Dos Cías. dirigidas por mujeres participan en la muestra: Orain, Colectivo Maite Agirre.

1986

Se celebran las Jornadas Galarrotsak y participan: Karraka con *Euskadifrenia*. Maskarada con *Harrizko Aresti hau*. Zintzilik con *Jo ezak berriro, Sam*. Goaz con *Ez da pale egiteko oldua*. Xirristi Mirristi con *Gazteluko muxurdinak*.

Desaparece la revista Antzerki Berezia después de cuatro años.

1987

Geroa representa *Grand Place*, versión teatral de la novela *Grand Placen aurkituko gara* de Mario Onaindia.

Orain estrena *Divinas Palabras* dirigido por Jose Carlos Plaza.

Eterno Paraíso estrena *Kikirikaja* dirigido por Miguel Garrido.

1988

Maskarada estrena *Kontrabaxua* de Patrick Süskind.

Tanttaka y Topo *Agur, Eire, Agur*.

Bederen 1 *Erreleboa* de Gabriel Celaya.

Sesenta actores y actrices crean el sindicato de Actores Vascos, Eskena.

Nace la Feria de Teatro de Donostia con programación de grupos vascos y foráneos.

1989

Nacen las Jornadas de Teatro Humorístico en Pasaia.

Ama begira zazu escrita por Kontzu Odriozola y Elena Irureta se estrena en Zestoa.

Se convierte en un espectáculo de éxito.

Se estrena en euskera:

Akerlarru Maskarada.

Pelotari por la Cía. Maite Agirre.

Gillen Tellek triste ditu begiak Bederen 1.

Nace el Festival de Teatro de Calle de Lekeitio.

La Escuela de Teatro de Getxo comienza junto a la Escuela de Basauri y al TAE de Vitoria a impartir enseñanza profesional.

1990

Maskarada con el Ayuntamiento de Bilbo crean el Taller de Teatro de Bilbo.

Estrenan :

Karraka *Godot*, espectáculo de calle.

Kukubiltxo *Orreaga*

Maskarada *Marxkarada*

Hika *Alpargatak*

1991

La mayoría de las Cías. teatrales realizan sus montajes en bilingüe.

Participan en Las Jornadas de Teatro de Azpeitia: Ttanttaka, Agerre Teatroa, Candela y Ane Gabarain, Olatz Beobide e Idoia Sagarzazu con la obra *In Fraganti*.

La obra *Ama begira ezazu* recibe el Premio Ercilla. Dirigida por: Eneko Olasagasti.

1992

Nace Arteszena (Teatro Público de Gipuzkoa) por iniciativa del Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa. Estuvo dirigida por Maribel Belastegui (Directora de Orain) y Fernando Beurnes (Director de Tanttaka). Ponen en escena: *La Cacatúa verde*, *Sueños eróticos* y *Mephisto*.

Ur Teatro estrena *Sueño de una noche de verano* de W. Shakespare. Dirección: Helena Pimenta.

Nace la Cía. Simulacro Teatro. Su primera obra fue *Toda la sensualidad del agua* de Aintza Uriarte y dirigida por Carlos Baiges. Con ella participan en el festival de la Habana (Cuba) 1992 y son invitados al año siguiente a una gira por Venezuela.

1993

Nace la Red de Teatros Vascos (SAREA). Comenzaron integrándola veinte teatros.

Teatro Gasteiz estrena *Pasionaria, ¡no pasarán!* Dirigido por Salvador Távora.

Premio Nacional de Teatro a UR, Cía. dirigida por Helena Pimenta.

1994

Maskarada organiza “Bilbon Antzerkia Euskaraz” con el fin de impulsar el teatro en euskera.

Maskarada estrena *Ernesto izatearen garrantzia. La importancia de llamarse Ernesto* (Primera obra bilingüe de la compañía.)

Bederen 1 estrena *Errenta* de Ramón Agirre.

In fraganti *Oleanna* de Mamet.

Gorakada estrena *Buenas noches* dirigida por Miguel Garrido.

Porpol estrena *Esperando a Godot*. de Beckett. Dirige Carmen Ruiz

1995

Desaparece Arteszena. Después de tres años.

Ur estrena bajo la dirección de Helena Pimenta *Romeo y Julieta*.

Orain estrena bajo la dirección de Maribel Belastegui *Modigliani*.

Hika Teatroa estrena bajo la dirección de Agurtzane Intxaurreaga *Las bellas de Easo*.

1996

El Encuentro de Teatro vasco de Azpeitia, da como ganadora a la Cía. Tantaka con la obra *El Florido Pensil*.

Ados estrena *Lamiak* dirige Garbiñe Losada.

1997

El Florido pensil gana el premio Ercilla. Lleva desde su estreno más de trescientas representaciones en euskera, castellano y catalán.

Fallece M^a Dolores Agirre, Directora de la Academia de lengua y Declamación y del grupo Itzundea. También fue dramaturga y traductora de numerosas obras al euskera.

Nace la revista Artez que recoge los eventos que se realizan en Euskadi y el Estado a nivel teatral. Dirige la revista: Carlos Gil.

Hika estrena: *Xagukumeak*. Dirige: Agurtzane Intxaurreaga.

Pikor estrena *Los hermanos químicos*. Dirige: Esperanza López

Nace “96 Unicornios” Cía ligada a la Escuela de Teatro de Getxo, con la que se pretende dar salida a adaptaciones contemporáneas de los clásicos. Está formada por los alumnos/as del último año de la Escuela y por antiguos alumnos/as

1998

La Asociación Cultural Alfonso Sastre organiza unas jornadas bajo el lema “Euskal Herria eszenara: Herri bat antzerkigintzan”.

Fallece Luís Iturri, Director del Teatro Arriaga y del mítico grupo Akelarre.

Ur estrena *Trabajos de amor perdidos* con dirección de Helena Pimenta. Dando por finalizada la trilogía sobre Shakespeare.

Maite Agirre y su Cía.. Agerre Teatroa estrenan *Maria tres veces amapola, Maria*.

Vaivén Teatro estrena *La Coraje*. La directora del grupo es Ana Pimenta.

1999

Fallece el actor donostiarra Juan Mari Segües. Llevó la programación del Teatro público de Donostia.

Se celebra la I Feria de Teatro de Calle de Leioa.

Ados Teatro estrena *Manolito gafotas*. Dirige: Garbi Losada.

Nace “Caminos de Mujer. Circuito de Teatro” organizado por La Escuela de Teatro de Getxo. Con el fin de dar salida a la creación de las Cías. de teatro de mujeres, que llevaban en Bizkaia haciendo teatro con rigor seis y siete años.

2000

Ur bajo la dirección de Helena Pimenta y con un nuevo equipo estrena *Sigue la tormenta*. También dirige para el Teatro Nacional de Cataluña *La comedia de los errores* de W.Shakespeare.

Premio Max a la mejor adaptación teatral por la obra *El Florido Pensil* a Tantaka y Jordi Graells.

AUTORAS:
LAS DRAMATURGAS SE DESVINCULAN TEMÁTICAMENTE DE SU CONFLICTIVA SOCIEDAD.

“El teatro, como el resto de expresiones artísticas, recoge las creencias, aspiraciones, vivencias en general del individuo y del colectivo. (...) Si comprendemos los hechos históricos, que se han dado en nuestro entorno en el último tiempo, es más sencillo entender con coherencia a que responden las distintas líneas temáticas.”

Ana Lidia Agra en “25 años de teatro vasco”

Así pues, hemos de comprender cómo en una sociedad dividida políticamente y en la que el ciudadano está continuamente presionado para posicionarse en “uno de los bandos” del “problema vasco”, las dramaturgas obvian esta realidad y escriben sobre temas universales como el odio, el amor ó la razón y la pasión. Resulta cuanto menos difícil de entender a primera vista y como espejo que es el teatro de esta época nos devuelve un reflejo distinto al esperado.

Las treinta y dos autoras que escribieron en este periodo de veinticinco años de democracia se desvincularon temáticamente de su conflictiva sociedad. ¿Por qué? Pudo ser una escapada hacia la normalidad, una búsqueda para desarrollar la creación teatral sin que la política interviniera en ella como lo estaba

haciendo desde hacia setentaicinco años en el vivir cotidiano, con el agravante de que cuarenta de ellos fueron de una intensidad devastadora. Eran muchas las corrientes artísticas que llegaban del teatro europeo y también muchas las ganas de aplicarlas en la creación. Por otra parte, era difícil hablar o posicionarse sobre una cuestión que durante muchos años había unido al pueblo y que ahora dividía amigos y familias. Los lazos emocionales estaban en juego.

Pero hay que admitir que los dramaturgos se atrevieron más a tocar este tema, (partiendo que también hubo muy pocas obra sobre ello). Geroa habló en *Gran Place*, adaptando una novela de Mario Onaindia. En ella un miembro de ETA es repatriado a Bruselas y se replantea su implicación política reflexionando sobre la actitud a tomar en el futuro. Según Ana Lidia Agra han sido numerosas las obras donde “se han visto conatos de querer analizar en la escena la problemática de la violencia en sus diversas vertientes desde diferentes perspectivas e ideologías”. Y cita como ejemplos: *Ertzaina al pil- pil* (crítica de las actitudes de monopolio del nacionalismo en las instituciones), también de Mario Onaindia y *Doña Elvira imagínate Euskadi* (crítica de la sinrazón de la violencia valiéndose para ello de la figura de Lope de Agirre) ambas llevadas a escena por Geroa; *Betizu toro rojo* (exaltación de los valores de aquellos vascos que han luchado contra el poder establecido) que representa Teatro Gasteiz; ó *Euskadifrenia* de Karraka (donde unos diablos viajan por Euskadi para solucionar el “problema vasco”). Una dramaturga, Teresa Calo, escribe sobre este tema pero ya en 2005. Gana el premio Ciudad de San Sebastian de teatro en castellano por la obra *El día que invente tu nombre*. “Yo quería -dice Teresa Calo en el prólogo a su libro- *hablar del conflicto vasco eludiendo en lo posible los motivos de índole política que lo han generado y lo mantienen en ese punto muerto maloliente (...) yo quería hablar de Euskadi desde un lugar mas privado, mas real. Mas humano: desde el dolor de las personas que*

sufren las consecuencias del conflicto día a día. Desde la impotencia de los sentimientos encontrados que agarrotan a muchos ciudadanos". Calo escribió esta obra, el día que ETA anuncio el final de la tregua que había iniciado en 1998. Comenzó a escribirla y lo dejó hasta dos años después que la retomo pero los acontecimientos habían cambiado y decidió ignorar los hechos posteriores y ubicar la historia en 2003. *El día que invente tu nombre*, donde la autora se compromete con la sociedad que vive, es una excepción dentro de su obra, porque como ella explica *"No puedo presumir de haber contraído una responsabilidad moral, ni de dedicar mi esfuerzo de forma consciente y disciplinada a lograr un mundo mejor. Mentiría. El teatro es mi desahogo, mi pataleta"*. En la obra antes citada desahogo el conflicto político que le toco vivir y al final del prólogo explica ese hartazgo que se vive y que hace que "el problema vasco" se vea muy poco reflejado en escena. *"La esperanza también se cansa. Reconozco que mi afán de entender se ha visto seriamente menguado. Las posturas radicales –legales o ilegales- que tanto se necesitan y retroalimentan le han ganado, una vez mas, la partida a la razón"*. Por eso mismo, las obras mencionadas de esta temática no son ni un tercio de lo que se produjo en esos años llenos de tensión política. Por eso sostengo que los dramaturgos y dramaturgas vascos de los ochenta-noventa se desvinculan temáticamente de su conflictiva sociedad y resulta paradójico, cuando durante cuarenta años se comprometieron haciendo un teatro político activo.

Volviendo a las dramaturgas, comprobamos que algunas escriben sobre la mujer: Maite Agirre lo hace en *Molly Bloom*, en *María tres veces amapola María* sobre la dramaturga María de la O Lejarra, Carmen Ruiz de Porpol hizo una actualización del mito de Medea en *Hoy Medea*, Ana Pérez en *Cómeme el punto* también habla de la mujer y su manera de vivir la vida en formato de Cabaret. Eurne Rodriguez en *Mujeres al rojo vivo*, tres mujeres cuentan sus confidencias *"Llenas de rabia contenida y exhaltación de la felicidad"*. Aunque se tocan estos temas, no se puede decir que esas dramaturgas concentren sus obras en el mundo femenino, tienen muchos textos donde reflexionan sobre temas universales y que en el Catálogo de Autoras se puede constatar. Solo hay tres dramaturgas que escriben desde la perspectiva de género. Una es Gretel Amman, donostiarra que estudia en Barcelona. Su primer espectáculo *Spill* tuvo mucha influencia en las mujeres con tendencias feministas de la época. La otra es Txiqui Berraondo, también donostiarra que se afincó en Cataluña y que según dice Hormigón en el libro *Autoras en la Historia del Teatro Español*: *"Es también mujer que lleva el género a su profesión para reivindicarlo como tal, para explicitar que su teatro no es indiferente a la problemática del género."*

Resulta curioso que Maite Agirre y Mireia Gabilondo hayan escrito ambas sobre el universo del escultor Oteiza. Maite Agirre lo plasma en *Pelotari* que utiliza los *"preceptos escultóricos de Oteiza para una búsqueda de un nuevo espacio escénico y una dramaturgía experimental conectada con el universo cultural vasco"* y Mireia en *Otehitzari biraka*. Más de diez años (1969-2005) separan estos dos montajes. Medea, la madre que mata a sus hijos, también ha sido motivo de inspiración para Carmen Ruiz en *Hoy Medea* y para Txiqui Berraondo en *Medea Mix*.

Para finalizar el análisis de Autoras no podemos de dejar de hacer referencia al éxito comercial de *Ama begira zazu* escrito por Elena Irureta y Kontxu Odriozola y que dirigió Eneko Olasagasti. Este montaje resulta representativo de los años que se vivían en 1990. En el programa de mano la compañía explica: *"El espectáculo está concebido para ser representado en pueblos pequeños que difícilmente entran en los circuitos de teatro. (...) este espectáculo indica que lo que se pretende es hacer BUEN TEATRO para los PUEBLOS SIN TEATRO"*. En el análisis de estas palabras se refleja la precariedad en materia de infraestructuras, de teatros, que se vivía en los noventa (y se había construido mucho) y la escasez de representaciones que sufrían las compañías, lo que les llevaba a inventarse montajes de formato pequeño y adaptable a cualquier local para poder actuar y vivir del teatro. *Ama begira zazu* (Ama mira esto) está escrito por dos actrices que escriben este texto en un euskera popular y que reflejan desde el punto de vista humorístico conflictos habituales de la vida cotidiana y que encuentra eco sobre todo en los pequeños pueblos de Gipuzkoa. En cuanto al contenido de *Ama begira zazu*, es una vuelta al pasado, a esas obras que hacíamos referencia en el primer periodo de Toribio Alzaga, donde los personajes eran tipos y se buscaba en ellos la identidad vasca enfatizándola con el uso del euskera popular. ¿El público que asistió masivamente en los pueblos pequeños de Euskadi a ver *Ama begira zazu*, para verse reflejado, se convirtió en público fiel del teatro vasco? La respuesta es no. Como tampoco lo fue el que asistió masivamente a ver *El Florido pensil*. Estos éxitos fueron, circunstanciales pero no consiguieron fidelizar al teatro a ese público masivo que solo acudió por el éxito que la obra de esas compañías estaba teniendo, no por su descubrimiento del teatro como género.

Hay dos circunstancias que se repiten en los dos éxitos comerciales de esa época que fueron *El Florido Pensil* y *Ama begira zazu*: ambos nacen en un *"ambiente de empresas de producción y búsqueda de éxitos comerciales"*, y ambos, según cuentan sus protagonistas, fueron realizados en momentos bajos de las compañías, por crisis internas ó de poco trabajo y resultaron exitosos cuando no se creía que pudieran serlo. Cuando Tanttaka produce con dinero y creyendo que la apuesta va a tener un eco importante en el

público, como en *Peligro te quiero*, por ejemplo; no se cumplen las expectativas y *El Florido pensil*, sin ninguna pretensión fue el montaje de más éxito de Tanttaka. Por lo tanto, la búsqueda del éxito que se produce tan desafortunadamente en estos años sólo certifica que en el teatro *“nunca se sabe qué va a tener trascendencia en el público”*. Eso es una realidad. Y otra que esos dos éxitos tiene firma de mujeres en la dramaturgia: Elena Irureta y Kontxu Odriozola y en la adaptación del *Florido pensil*, Mireia Gabilondo, esta vez compartiendo junto a Fernando Beurnés.

Para terminar en la dramaturgia en euskera, es referente importante Yolanda Arrieta que ha recibido varios premios por su labor como el Premio Legazpi Antzerki Saria, Pedro I Barritia, 2º Premio Ciudad San Sebastian y en el 2006 Premio Max en euskera con la obra *Groau* que ha puesto en escena Hika.

DIRECTORAS: ESTILOS DIFERENTES

En la Historia del Teatro en Euskadi las directoras comienzan su andadura en 1953 con Mª Dolores Agirre dirigiendo su grupo Euskal Itzundea. Pero no estamos retrasados en la entrada de las directoras a los escenarios como puede parecer (mediado del siglo XX). La investigadora francesa Josette Féral¹ en su estudio *“Puesta en escena en femenino”* comenta como en toda Europa las directoras llegan a las tablas en la mismas fechas. *“El lugar de las mujeres en el panorama artístico se ha consolidado durante los últimos treinta años. Empezó con timidez en los años cincuenta y se ha convertido, si no en la norma, al menos en algo totalmente legítimo e incontrovertido. Por lo tanto, hoy el lugar de las mujeres directoras de escena resulta natural, a pesar de que existen diferencias sensibles entre los distintos continentes y culturas.”*

Así pues, entran en escena todas al mismo tiempo y lentamente. En el periodo 1939-1975, en Euskadi ejercieron siete directoras y cuatro codirigieron con directores. A partir de 1975 y sobre todo ya entrados los ochenta, son ventiocho las directoras que entran en el panorama teatral y sin codirecciones. El aumento es espectacular y sobre todo si le añadimos que cuando suben reciben el Premio Nacional de Teatro (Helena Pimenta con UR en 1993) ó tiene su compañía un prestigio internacional muy importante (Elena Armengod con Bekereke). Una entrada triunfal y parece que recuperando los tiempos de ausencia. La explicación a esta fuerte presencia es debida, en mi opinión, a los avances que ha tenido la sociedad en esos años con respecto a los derechos de la mujer. Las creadoras de este final de siglo ni por un momento sienten que su función en la sociedad es “cuidar de su familia”, son la primera generación que sale a trabajar fuera y tiene claro que son iguales a los hombres. Ni tan siquiera tienen conciencia de género a la hora de crear, como lo demuestran las encuestas a Directoras Europeas que realiza Josette Féral y que no están lejos de lo que piensan las de Euskadi, ya que reciben las mismas influencias y aparecieron en escena, como hemos dicho antes, en la misma época. Son relevantes las respuestas para entender cómo las directoras se enfrentan a la creación, cómo dejan a un lado su sexo para plasmar sus obras sin tener que explicarse a través de él. (Como tampoco lo hacen los hombres en sus creaciones). En las encuestas, Féral les pregunta sobre cómo se refleja su condición de mujer en la dirección sabiendo lo que puede ser contestado en estos tiempos“. (.....) *¿Cómo afecta a la dirección de escena el hecho de que sean mujeres?*

1. FERAL. Puesta en escena en femenino. Estudio publicado en Primer Acto nº 318 y traducido por Rocío Utray.

¿Se han encontrado con alguna forma de discriminación a lo largo de sus carreras artísticas? ¿En qué se diferencia su enfoque artístico del de un hombre? Son preguntas impertinentes teniendo en cuenta que la mayoría de las mujeres encuestadas son artistas de pleno derecho, a las que algunas de estas interrogantes las remiten sin duda a la bella época del feminismo, a una edad pasada. Esto explica que algunas de las mujeres encuestadas no quisieran realmente abordar estos temas y prefieran hacer hincapié ante todo en su papel de artista, lo que indica que ahora la lucha se sitúa en otros campos”.

Realmente, la lucha feminista ha supuesto muchos avances y en la actualidad las mujeres en todos los ámbitos pueden dedicarse a su profesión desarrollándose e innovando y no estar luchando por derechos básicos, como tuvieron que hacer las mujeres de las generaciones anteriores, que centraron su atención en la reivindicación de la igualdad de oportunidades. El análisis de las directoras de este periodo solo puede hacerse considerando que son artistas y juzgándolas como tales ya que su género (femenino) no les condiciona en su creación. Algunas artistas toman el feminismo como punto de inicio de sus obras. Las directoras más importantes de estos años están ligadas a grupos estables, los primeros años de su nacimiento y profesionalización allá por los ochenta. Pero según nos acercamos al año 2000, los grupos se desestabilizan² y queda un núcleo que quiere continuar con el proyecto y que llena el vacío *“de los que se han marchado”* contratando a actores y actrices independientes para las siguientes obras. Este es el caso de UR, Bekereke, Hika, simulacro teatro³, Porpol y LaTirili. Pero sin ese comienzo de grupo estable, el futuro de esas compañías no hubiera sido tan largo ni tan importante como lo está siendo. Helena Pimenta, directora de UR teatro explica en una entrevista para Primer Acto la importancia que tuvo para ellos la creación en grupo y que consolida un estilo muy difícil de conseguir con equipos que se hacen y deshacen en cada proyecto, *“Pienso que para el hecho teatral un grupo estable es la fórmula ideal (respeto otras formas de abordarlo, y no dudo de que den resultados magníficos). (...) Ahora, en este momento, la gente de UR está ahí como opción por un equipo estable que dé unos resultados concretos de profundización en una línea, en una poética, en la relación con el público”*. Pero este trabajo en grupo que explica Helena, en los años noventa estaba mal visto y la mayoría lo consideraba “antiguo” en sus estructuras, por eso Helena puntualiza, en la entrevista que hemos citado antes, que no se consideraban por ser un grupo estable una pandilla endogámica y que en esos momentos, como equipo, tenían la fuerza de poder integrar a otra gente dentro de su línea de trabajo ya que habían cons-

2. Los grupos se suelen deshacer al cabo de 7 ó 10 años de convivencia.

3. El nombre del grupo es en minúsculas.

tituido un núcleo sólido en el que las influencias sólo podían ayudar a mejorar y no a perder la línea de su compañía. Elena Armengod con Bekereke tuvo una experiencia aún mas profunda de grupo ya que se fueron a vivir juntos. *“Bekereke -explica Elena en un video grabado por Euskal Telebista- nació de un impulso vital, decidimos hacer teatro y dejamos lo que estábamos haciendo. (Estudiaban magisterio). Y decidimos hacerlo bien así que nos fuimos a Virgala (Araba) a concentrarnos y a hacerlo de nuestra forma. Buscábamos desde el principio una comunicación no intelectual. Por otra parte las mujeres en Bekereke nos hemos integrado muy bien y se ha creado una energía femenina en el sentido de la constancia, el rigor y la tolerancia.”*

Aparte de pertenecer a un grupo estable, hay otras directoras que van por libre. Aizpea Goenaga y Eguzki Zubia, fueron primero actrices y con el tiempo descubrieron su faceta de directoras que ejercieron (y continúan) donde les llaman para hacerlo. Otras como Ana Rita Fiaschetti (Pikor Teatro), Espe López y Ana Pérez (Legaleón), Catherine Marchand (LaTirili) y Maribel Belastegui (Orain) hacen incursiones en la dirección en diferentes grupos ó en obras concretas de los suyos propios. También hay unas pocas que han realizado la dirección fuera de Euskadi, como Txiqui Berraondo en Cataluña con éxito, Salomé Aguiar en Madrid.

En el *Clown*, Virginia Imaz tiene un lugar importante en la dirección de un género al que también le ha costado incorporarse a la mujer. Había muy pocas mujeres clown, ya que el humor se consideraba como algo masculino. Virginia se declara feminista e intenta desde el clown reivindicar la igualdad, ella suele contar: *“La payasa me permitía una libertad plena. Había nacido hembra y me habían educado para ser mujer. Pero gracias a la nariz podía reírme en lugar de sufrir con todos aquellos aspectos donde la domesticación no había salido perfecta”*. Virginia Imaz además de dirigir y actuar en la especialidad de clown, es desde 1983 narradora oral *“cuando era niña tuve la fortuna de tener tantas personas a mi alrededor que contaban historias, que yo creí que narrar era una forma de ser gente.”*

ESTILOS DIFERENTES.

Casi todas las directoras han comenzado siendo actrices y luego han pasado a la autoría y a dirigir. En cuanto al estilo del teatro que cada una hace en sus puestas en escena son muy diferentes, aunque tal vez se pueda hacer una división entre un estilo más “comercial” de Garbiñe Losada con obras como *Manolito gafotas*, *Como agua para chocolate* (adaptación del cine), *Sinvergüenzas* (con actores-actrices de ETB); Aizpea Goenaga: *Zu(t)gabe*, *Mama quiero ser lehendakari*. A otra forma de teatro menos convencional, investigando en el teatro físico como Elena Armengod con Bekereke (*Sentido único*, *Al fondo a la derecha*), Esperanza López (que lleva la línea de Legaleón), Aintza Uriarte en su compañía simulacro teatro (*Dime que me quieres ó Blue*). Helena Pimenta se decanta más por las adaptaciones de los clásicos (La trilogía de Shakespeare y últimamente ha colaborado con la Compañía de Teatro Clásico dirigiendo *La Dama Boba* y *La Comedia de los Errores*). Maribel Belastegui dirige mas obras de autores contemporáneos consagrados como Strindberg, Valle-Inclan, Denis Mackintire. Lo que sí podemos decir es que, como Josette Féral explica en su artículo⁴ “*Sin duda, se puede afirmar que las mujeres se aventuran más en lo contemporáneo y asumen más riesgos con nuevos autores, nuevas dramaturgias y nuevas estéticas*”. Helena Pimenta se arriesgó adaptando un Shakespeare e introduciendo una puesta en escena innovadora en aquellos años, Elena Armengod llevó a la calle el teatro con la intención de “*popularizar la cultura sin vulgarizarla*” y fue reconocida su labor internacionalmente. Aintza Uriarte con simulacro teatro investigó en la unión del teatro con la música en *Dime que me quieres*. Pero como continúa Josette, aunque no hay duda que las mujeres se arriesgan más “*esta afirmación requeriría un estudio comparativo con algunos directores varones, difícil de realizar, ya que depende necesariamente de los individuos, de sus gustos y sus estéticas*”. Ratifica este hecho, el caso de Oskar Gómez con Legaleón en una línea de trabajo muy innovadora.

Una de las cosas que los directores no se plantean y sí las directoras de este periodo, es la conciliación de la familia y el trabajo. Agurtzane Intxaurreaga, al igual que Elena Armengod, perteneciendo a generaciones distintas hablan del problema y de cómo lo intentan solucionar. Para Elena “*En Bekereke hemos tenido hijos y hemos buscado la forma de que la vida no esté divorciada de nuestros intereses artísticos y profesionales*”.

4. J. FERAL. Puesta en escena en femenino. Estudio publicado en Primer Acto nº 318 y traducido por Rocío Utray.

Agurtzane Intxaurreaga de Hika, defiende el no tener que elegir entre la profesión y la vida familiar y tener el derecho a que cada parte tenga su espacio sin ser criticada por ello. Otro aspecto que preocupa a las directoras de éxito y al que hace referencia Féral es el “*fracaso*”, y aquí coinciden las vascas como Agurtzane con Roxana Silbert para ambas el hombre puede asumir riesgos artísticos y si fracasa, el entorno sigue queriéndole, lisonjeándole, reconociendo su audacia. Una mujer en la misma situación tiene más dificultades para afirmarse. Su fracaso es tratado con mayor dureza y ella necesita más tiempo para recuperar su credibilidad.

CONCLUSIONES

Para concluir podemos decir que muchas de las Directoras de este periodo comenzaron su carrera como actrices en grupos estables, se adentraron en la dirección, a muchas de ellas les ha llevado al éxito su riesgo en la estética y algunas escriben sus propios textos. El binomio directora–autora es en Euskadi bastante normal y de agradecer, ya que están contribuyendo al mismo tiempo a una nueva dramaturgia contemporánea. La territorialidad se desvanece, no como en anteriores periodos, y surgen en los tres territorios sin distinción.

ACTRICES: MÁS DE DOSCIENTAS ACTRICES VASCAS EN LOS ESCENARIOS.

Doscientas sesenta y siete actrices vascas pisan los escenarios en este periodo de venticinco años de democracia. Son actrices y algunas también directoras y autoras al mismo tiempo. Su protagonismo va poco a poco tomando fuerza. Lucharon durante la dictadura y en la transición por conseguir una sociedad más justa y democrática. Loli Astoreka, actriz de Cómicos de la Legua, estuvo ingresada en un hospital por las heridas que le causaron en el apaleamiento policial que tuvo lugar en una manifestación a la que acudió junto a su grupo en Madrid. Cómicos de la Legua asistió junto a otros grupos de teatro a la manifestación no autorizada a favor de la legalización de todos los partidos políticos donde la policía agredió a los grupos causando destrozos en sus escenografías, instrumentos y diverso material artístico. Este hecho llevó a los grupos a redactar un manifiesto en el que se recogían firmas en solidaridad con Cómicos de la Legua y donde se hacía referencia a la agresión que sufrió la actriz. *“Tal es el caso de Loli Astoreka, miembro del grupo Comicos de la Legua Kilikariak, que permanece aún internada en la Clínica de la Concepción. (...) Los participantes en dicha marcha, ejercían un derecho democrático fundamental, como es el de manifestar pacíficamente su opinión, en pro de otro derecho democrático no menos fundamental como es el de la libre expresión...”*⁵.

Como vemos, toman parte activa en todos los acontecimientos. Digo esto porque su aparición y toma de protagonismo fue paulatina. En la transición por ejemplo, buscar actrices que dominaran el euskera fue una tarea difícil para Maskarada, que optó como grupo por realizar todos los montajes en dicho idioma, según Juan Agirre⁶ cuenta en su estudio sobre los grupos independientes vascos. *“Si no resultaba nada fácil reunir actores, era tarea casi titánica encontrar mujeres, toda vez que en Bizkaia buena porción de las euskaldunes estaban ya empleadas en el sector de la educación. Por ello, durante un largo período Maskarada fue un grupo básicamente masculino”*. En la actualidad no existe ningún problema para encontrar actrices que hablen euskera a la perfección y son muchas las que han obtenido premios y popularidad por sus actuaciones. En el apartado de críticas se puede ver lo que se dice de sus interpretaciones. Otro hecho reseñable es que en estos momentos conviven actrices de todas las edades, cosa impo-

5. Escena Callejera, recoge un artículo sobre *Llibertad d’expressió* donde se cuentan los conflictos que tuvieron los grupos de teatro en la transición.
6. J .AGIRRE. *Teatro independiente en Vasconia. 1969-1984*.

sible hace unos años. Esta convivencia de generaciones hace posible que cada actriz haga el personaje que le corresponde a su edad. Ya hemos dejado de ver a jóvenes actrices haciendo de mujeres maduras. Como en todos los aspectos de la vida, el teatro que es su reflejo, ha visto como poco a poco las actrices han superado todos los perjuicios que la sociedad les imponía y han conseguido pisar los escenarios igual que los actores. Hay que admitir que las actrices tuvieron más impedimentos para ejercer la profesión “peor vista del mundo” que los actores, pero los superaron. Ahora son otros tiempos y el teatro necesita a ambos sexos para trasmitir historias llenas de emociones y sentimientos que ayude a la sociedad a ser más humana y coherente y en Euskadi hay muchas apasionadas por hacerlo.



AUTORAS

1. Enkarni Genua. Foto. Fernando Celaráin
2. Eguzki Zubia
3. Yolanda Arrieta
4. Arriba Arantxa Iturbe y Abajo Agurtzane Intxaurraga. Foto. Dani Blanco
5. Kontxu Odriozola
6. Edurne Rodríguez Muro
7. Elena Irureta
8. Helena Pimenta. Foto. Susana de Uña
9. Teresa Calo. Foto. Aia Kruse

DIRECTORAS

1. Anna Rita Fiaschetti. Foto Eduardo Arias
2. Helena Pimenta Foto. Susana de Uña
3. Eva Vidal
4. Edurne Rodríguez Muro
5. Maribel Belastegi. Foto. Enrique Moreno
6. Carmen San Esteban
7. Pilar Lopez



AUTORAS, DIRECTORAS Y ACTRICES

1. Agurtzane Intxaurreaga arriba y abajo Arantxa Iturbe. Foto. Dani Blanco
2. Aintza Uriarte. Foto Olga Ruiz
3. Arantxa Iurre
4. Aizpea Goenaga. Foto. Walter Kruse
5. Catherine Marchand. Foto. Javi Liras
6. Begoña Bilbao
7. Ana Perez Viginia Imaz

8. De Arriba abajo. Elena Armengod, Carmen Silla y Anna Rita Fiaschetti en *Eco* de Bekereke KM*
9. Mireia Gabilondo
10. Txiki Berraondo
11. Maite Aguirre. Foto. David García
12. Viginia Imaz
13. Espe Lopez
14. Edurne Lasa
15. Garbi Losada

*KM Original de la Biblioteca de Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Guipúzcoa. Koldo Mitxelena Kulturuneko liburutegiaren jatorrizkoa (Gipuzkoako Foru Aldundia)

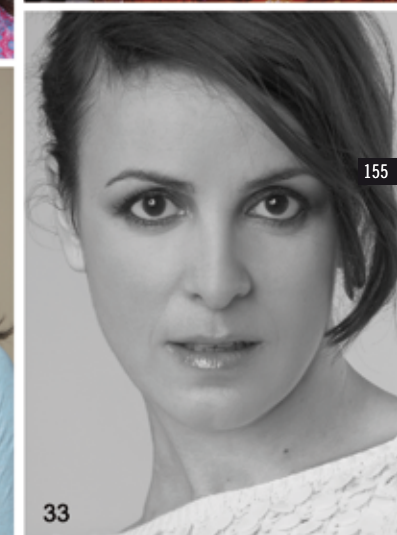
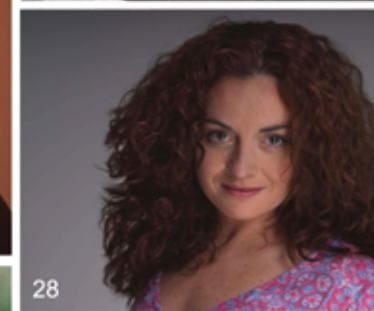


ACTRICES

1. Ane Albisu. Foto. Juantxo Egaña
2. Ainhoa Aierbe
3. Ana Pimenta
4. Anabel Alonso
5. Ana Lucia Billate
6. Ana Meabe
7. Amagoia Lauzirika
8. Ainhoa Alberdi e Iraia Elias

9. Arantza Ezquerro
10. Ane Aseginolaza
11. Ana elordi
12. Aizkoa
13. Anna Rita Fiaschetti
14. Ana Rodriguez
15. Anabel Muro
16. Ane Gabarain

*KM Original de la Biblioteca de Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Guipúzcoa. Koldo Mitxelena Kulturuneko liburutegijaren jatorrizkoa (Gipuzkoako Foru Aldundia)



17. Eguzki Zubia
18. Goizalde Nuñez
19. Elisabet Gelabert
20. Eneritz Artetxe
21. Idoia Merodio
22. Esther Velasco
23. Izq. Alex Angulo. Al fondo Itziar Lazkano. Silla Juan Viadas. Grupo izq a dcha fila abajo: Yolanda Martinez, Iñake Irastorza, Ana Soriano; arriba Cesar Saratxu y Santiago Burutxaga. *Oficio tinieblas* de C.J. Cela dirigido por Ramón Barea. KM*

24. Izq. Arantxa Iurre. Dcha. Gurene Unibaso en *Toda la sensualidad del agua* de A.Uriarte de simulacro teatro

25. Arantza Incera
26. Ikerne Goikoetxea. Foto. Aitor Lazkano
27. Elena Irureta. 1ªpromocion de Antzerti KM*
28. Esther Uria
29. Idoia Sagarzazu. Foto Lurdes Bañuelos
30. Begoña Gomez
31. Belen Cruz. Foto .Alberto de la Cuesta
32. Carmen San Esteban. Foto. Ana Valdeolivas
33. Cecilia Solaguren

*KM Original de la Biblioteca de Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Guipúzcoa. Koldo Mitxelena Kulturuneke liburutegiaren jatorrizkoa (Gipuzkoako Foru Aldundia)



34. Iñake Irastorza
 35. De izq a dcha. Javier Liñera, Garbiñe Tellaetxea, Enriqueta Vega, Nuria Gutierrez e Ivan Alonso en *Bacantes* de 96 Unicornios
 36. Itsaso Azkarate
 37. Ima Melchor en *Pavellon nº6* de Chejov de Tarima KM*
 38. Leire Ucha. Foto Son Aoujil
 39. Itziar Urretabizkaia
 40. Irene Bau. Foto. Carlos Rodríguez
 40. Itziar Lazkano. Foto.Tere Hormazabal

42. Karmele Aranburu
 43. Justi Larrinaga
 44. Klara Badiola en *Arlequino servidor de dos amos* de Antzerti KM*
 45. Leyre Berrocal
 46. Ione Irazabal
 47. Kontxu Odriozola
 48. Lierni Fresnedo
 49. Katrin Schlegel en *Cuento de Invierno* de W.Shakespeare de 96 Unicornios

*KM Original de la Biblioteca de Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Guipúzcoa. Koldo Mitxelena Kulturuneko liburutegiaren jatorrizkoa (Gipuzkoako Foru Aldundia)



50. Maider Yabar. Foto. Koldo Arrillaga

51. Maite Franko

52. Marisili Calvo en *La boda o un día de sorpresas*

53. Miren Gogenola

54. Marivi Bilbao

55. Lourdes Bedia

56. Marife Berrojalbiz (de blanco) y Lurdes Yarza (de negro) en *Gastibeltzaren karabinak* de Maskarada KM*

57. Mila Espiga

58. Nati Ortiz de Zarate Muro. Foto. Vicente Paredes

59. Loli Astoreka

60. Mª Jose Pontesta

61. Monika Vilches en *La vida es sueño* de 96 Unicornios y Zampano Teatro

62. Miriam Martin

63. Mirene Bidauguren. Foto. Lucho Rengifo

64. Maite Arrese. Foto.Goierritarra Aldizkaria

65. Marta Karlos. 1ªpromocion Antzerti KM*

*KM Original de la Biblioteca de Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Guipúzcoa. Koldo Mitxelena Kulturuneko liburutegiaren jatorrizkoa (Gipuzkoako Foru Aldundia)



66. Zutoia Alarcia. Foto de Teresa Isasi

67. Teresa Calo. Foto. Aia Kruse

68. Sentadas de izq. a dcha. Nerea Martinez y Eva Vidal

69. Victor Palacio y Rocio Pindado en *La vida es sueño* de 96 Unicornios y Zampano Teatro

70. Pilar Guerra

71. Yolanda Bustillo. Foto. Borja Ruiz

72. Rosa Angela Garcia

73. Olatz Beobide en El cantaro roto KM*

*KM Original de la Biblioteca de Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Guipúzcoa. Koldo Mitxelena Kulturuneko liburutegiaren jatorrizkoa (Gipuzkoako Foru Aldundia)

SOLO

Autora: Aintza Uriarte.
Dirección: Aintza Uriarte y Carlos Baiges.
Cía.: Simulacro Teatro.
Año: 1995.

Solo. Por La Paz

Es una compañía muy joven. Se llama Simulacro Teatro, es de Getxo, y grita contra la guerra y la militarización del hombre. Su pieza es una cantata, un oratorio laico: el protagonista es el hombre solo –el actor Carlos Baige – y un coro de simulantes o manipuladores –dicen ellos– , que representan la vida del sistema, el amor, el pueblo, la muerte, la guerra, la orden, el mando. Las presiones que le llevan a la guerra y a matar: cuando mata a un hombre, siente como si se hubiese matado a sí mismo. La soledad aparece como la elección posible. Esta excelente intención está reflejada en un texto lírico, no fácil a veces de comprender por

todo el público, y por unos movimientos escénicos hechos con andamiajes de *mundusque* simulan las distintas situaciones: muchas veces, con excelentes resultados. El relato es demasiado simple: es el comentario a ese relato, su doctrina o filosofía, o su política de negación a las armas, lo que constituye su principal energía.

En la misma sala Cuarta Pared, y en horario alternativo: *los zapatos rojos*, de Tiziana Lucatti, dirigida por Manuel Garrido: el Teatro Paraíso presenta un diálogo entre dos *niños del Brasil*, chico y chica: quizá demasiado crecidos los actores jóvenes para dar todo el dramatismo de la situación. Una vez fuera de escena da los datos del gran crimen de Estado: los *escuadrones de la muerte*, que no son generalmente más que funcionarios de la policía, pagada por los comerciantes para que despejen sus tiendas y sus escaparates. Simplemente, para que maten a estos abandonados, dedicados al robo y a la prostitución infantil, y que son al fin personajes

también de la violencia. Es una intención política, social –con el mejor valor esas palabras– de presentar una situación real y repetida. En alguna sesión, un coloquio con público plantea, al final, la realidad del suceso y los datos generales de este desastre en el que Brasil no es el único lugar del mundo duro y repugnante de fin de siglo.

Eduardo Haro Tecglen.
El Pais. 1995.

EL FLORIDO PENSIL

Autor: Andrés Sopena.
Dirección: Fernando Bernués y Mireia Gabilondo.
Cía.: Tantaka.
Año: 1997.

Se constituyó en uno de los éxitos editoriales de 1994. Trataba, y hago referencia al prólogo del libro, firmado por Gregorio Cámara, de “la narración vital y quintaesenciada de lo que fue la (des) educación de varias generaciones de españoles de la postguerra en clave nacional católica, un espejo fiel del fascismo postizo del régimen y de la básica estulticia de los constructores y divulgadores de su ideología”. Nada menos.

Cierto es que El florido pensil, creación de Andrés Sopena, era, sobre todo, una divagación cachonda sobre unos tiempos afortunadamente perdidos, que flotan en la memoria colectiva. No resultará extraño, pues, que sus materiales brutos fueran aprovechados para elaborar un enredo dramático de segura aceptación. Poner en solfa los desvaríos de un sistema pedagógicamente desvariado, lo permitían.

De modo que Fernando Bernués y Mireia Gabilondo gustaron de usar sus fondos documentales, eso sí, trayendo la historia a lo específicamente vasco. Porque el de aquí, nadie lo duda, era otro cantar. Los personajes, salvo uno, no aparecen en el libro, pero palpitan en su decurso pidiendo emer-

ger a la luz. Así, Jáuregui, el niño bien que todo lo sabe; Artola, el jebo incontrolable; Briones- el único aludido en el texto original-, un emigrante desclasado; Aguirre, el tendero pelota y acondicionado; y Alberdi, lumpeño y combativo. Sí, claro que estaban.

Es decir, el montaje tenía – tiene, porque los conserva acrecentados- ingredientes de sobra como para divertir. Continuas alusiones a la vida de lo precario, a los personajes de ficción que modelaron toda una serie arquetípica de héroes y a las convicciones impuestas desde la altura suponen toda una carga humorística que los actores se encargan de remachar. Puede que, a veces, con extravíos propios del entusiasmo, pero siempre dedicando al empeño un interés enorme por sudar la camiseta. Quique Díaz de Rada, Zorión Eguileor, Mikel Garmedia, Pacos Sagarzazu y José Ramón Soroiz son esos cinco niños/hombres que nos trasladan al tiempo pasado, “la mirada clara y lejos”.

Hay una colaboración visceral del público. De quienes conocieron y protagonizaron los hechos y de aquellos que pretenden acercarse a ellos en su distante ignorancia histórica. Todos lo pasan bien. La última es que este trabajo de *Tantak* podría llegar próximamente a Madrid, programado por el teatro Alcázar, de la calle de Alcalá.

Carlos Bacigalupe.
El Correo. 1997.

TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS

Autor: William Shakespeare.
Adaptación y dirección: Helena pimienta.
Cía.: Teatro Ur.
Año: 1999.

Una hábil reconversión

A partir de ahora don William Shakespeare tiene una deuda de honor y de amor con Helena Pimienta que nunca podrá pagar. El sueño de una noche de verano y Romeo y Julieta, también ennoblecidos por Ur, se justifican por sí mismas. Pero Trabajos de amor perdidos tiene un pedigrí dudoso o, cuando menos, primerizo y endeble en el universo shakesperiano; no es ciertamente Trabajos de amor perdidos la más alta ocasión que vieron los siglos del teatro.

Haber visto en esta retórica cortesana y galante la sustancia dramática que ha destilado Ur es una prueba de talento y perspicacia. Gloria a Helena Pimienta y al glorioso grupo de actores y de actrices que la acompañan!.

Adivinadas las insólitas posibilidades de texto, una dramaturgia estilizada y una dirección desprejuiciada y jocunda han hecho todo lo demás. Es decir, han hecho de la hinchazón retórica a la que aluden las doloridas palabras de la princesa de Francia en el texto de Shakespeare, un puro juego y un

puro gozo del teatro. Teatro Ur ha hecho de una comedia cortesana y convencional en el peor sentido de la palabra, una comedia de enredo, un juguete galante y delicioso; en este juego cortés y, a la vez primario, la pasión se impone a los afanes de una sabiduría condenada a torpe castidad.

Esa sutil reconversión del hilo argumental se desliza con suavidad gracias a un ejercicio actoral prodigioso de toda la compañía.

Naturalmente la prueba de matices más contrastados la sufre, y la pasa con holgura y gloria, José Tomé en su antagónica duplicidad caballeresca; pero mala cosa sería no valorar a parecidos niveles otras variables; la atenuada majestad de Félix Pons, las gracias de Hernán Gené, la ingenuidad de Gerardo Quintana... Sirvan estas personalizaciones como reconocimiento a todo el conjunto. Casi todos, los citados y los que no, doblan papel: y es un espléndido desdoblamiento.

Las mujeres son caracteres menos individualizados, aunque fulgen primorosamente la inteligencia y la intuición femeninas a la sumisión amorosa incondicional, se superpone una amable y lúdica celebración sobre el poder del macho.

El escenario (una teoría de planos perfectamente jerarquizados) se puebla de estrategias de amor, de humor y de ironía; de un doble juego esen-

cialmente teatral. Amor, homenaje al teatro; ese es un trabajo que el toque, el sentimiento de Helena Pimienta nunca pierde. Reescribir a Shakespeare; mezclar sinrazones de la Corte con pasiones humanísimas y personales, afán de sabiduría con justas de amor de la poesía provenzal. El resultado, una primorosa comedia para guardar en la memoria.

En el corazón.

Javier Villan.
El Mundo. 1999.

MANOLITO GAFOTAS

Autora: Elvira Lindo.
Adaptación: Garbiñe Losada.
Cía.: Ados Teatro.
Año: 1999.

Chicos de Barrio

El personaje de Manolito Gafotas ha transitado por la radio, el libro, el cine y ahora llega a los escenarios. Una voz por radio al hilo de los acontecimientos, unas aventuras literarias con mayor proyección representativa, una película excesivamente costumbrista y sainetera y ahora una versión para la escena que debe ceñirse a un tiempo y un espacio, a contar con pinceladas a Manolito y sus circunstancias, su familia y su escuela. Un personaje completado por el entorno, con una elección de situaciones, los días previos a un concurso escolar por la paz, es decir se debe realizar un gran trabajo de adaptación que en hora y media proponga una historia que tenga interés, que se muestren los rasgos más importantes de lo que representa este niño entre “pasmao” y repelente, un niño de barrio con el que se pueden identificar muchos niños, y que, a la vez, su familia enganche con las familias que pueden ser sus espectadoras.

Gran acierto

Y la verdad sea dicha, sorprende el acierto logrado por Garbi Losada en este trabajo. Siem-

pre faltan cosas en las adaptaciones, pero en esta ocasión no sobra nada. Lo que pretende mostrar se muestra con eficacia, el personaje y todo cuanto representa queda perfectamente plasmado, quizás, y posiblemente sea una opción, no hay una metáfora, hay una exposición, unos destellos, brochazos para explicar una manera de entender el mundo, es decir el barrio, la familia, la escuela como el mundo de Manolito, sus sueños, sus reflexiones.

Y si la parte estructural está resuelta, la puesta en escena opta por la sencillez, por cruzar lenguajes, con una interpretación recargada, paródica, farsesca, buscando siempre la comedia muchas veces sin matizaciones. Hay signos de cómic, una magnífica utilización de animaciones y dibujos proyectados en una pantalla y una banda sonora muy ajustada. El espacio es frío, utilitario, la iluminación arropa, el vestuario sigue en la estética del cómic paródico, de la comedia sainetera, y los actores deben acomodarse a esta propuesta lo hacen con mucha facilidad.

Estamos, pues, ante un auténtico teatro familiar de calidad, un homenaje a un personaje popular que llega con absoluta dignidad a los escenarios y que se intuye tendrá una larga y exitosa vida en ellos.

Carlos Gil.
Periódico Gara. 1999.

MARRANADAS

Autora: Marie Darrieusseqc.
Dirección: Fer Montoya.
Cía.: Agerre Teatro.
Año: 2001.

Gruñido de satisfacción

Nunca es fácil adaptar a los escenarios una novela y mucho menos tan acertadamente como lo han logrado Maite Agirre y Fer Montoya. Su perfecta estructuración permite que una obra tan densa y con tanto mensaje no se nos haga pesada y que durante la aproximadamente hora y diez minutos que dura la obra no perdamos un ápice de atención.

“*Sé hasta qué punto esta historia puede crear malestar, pero tengo que contarla...*,” nos dice la protagonista nada más comenzar la representación. Y no le falta razón, puesto que su metamorfosis de dependienta acosada sexualmente en una cerda se nos ofrece en toda su crudeza criticando lo que hay que criticar, eso sí con un gran sentido del humor.

A pesar de que la base de la obra esta en la interpretación, en el trabajo actoral no por ello se descuidan otros elementos, de hecho hay recursos escénicos como el de un marco de ventana del que brota la lluvia que destaca por su originalidad.

Pero como os decía, el duelo interpretativo entre Maite Aguirre y Felipe Cuétara es de quitarse la txapela.

Los dos profesionales se dejan la piel en escena transmitiéndonos con toda la fuerza necesaria las desventuras de la mujer cerda y su amante el hombre lobo enfrentados al mundo. Y digo con toda la fuerza necesaria porque no podía ser de otra manera, los desnudos de ambos intérpretes tienen sentido a no ser que queramos ver a un hombre lobo en plena transformación con unos abanderados o Kelvin Claine en ristre. Además, como ella dice, “tengo que contarla” y las cosas se cuentan como son.

No os podéis perder Marranadas (o los amores de una mujer cerda con un hombre lobo).

Carlos Minondo Verón.
El Portal De Las Artes Escenicas. Artezblai. 2001.

A NE XO

4

**CATÁLOGO GENERAL DE AUTORAS,
DIRECTORAS Y ACTRICES VASCAS DEL SIGLO XX.**

CATÁLOGO GENERAL DE AUTORAS, DIRECTORAS Y ACTRICES VASCAS DEL SIGLO XX.

BIBLIOGRAFÍA

Hay mujeres cuya producción como autoras, directoras o actrices se realiza en años posteriores al 2000 y, por ello, no aparecen en el catálogo.

AUTORAS
1900/1939

(Autoras nacidas en este periodo o años anteriores pero con producción entre 1900 y 1939)

NOMBRE	FECHA	LUGAR	OBRAS
Champourcin de, Ernestina	1905 1999	Gasteiz (A) Madrid	“Fábrica de estrellas” 1929 inédita
Echabe, María	1905	Gipuzkoa	TRADUCTORA. Traducción de “La virgen de las Angustias” de Salvador Arriola al euskera: “Itziarko ama”. Estreno en 1929.
Eleicegui Maiz, Katalina	1889 1963	Donostia (G) Estella (N)	“Garbiñe” 1916 “Loreti” 1918, “Yatsu” 1934 “Catalina de Erauso” inédita
Mugica, Robustiana (Tene Mugika)	1888 1975	Deba (G)	“Gogo ñazeak” 1935 “Gogo negarra” “Gabon” 1935 [para niños] “Joan Joxe” 1936 [monólogo]
Suarez, Blanca		Gipuzkoa	“La Gioconda” 1915

TRAYECTORIA Y OTROS DATOS	BIBLIOGRAFÍA
Infancia en Madrid, se casó con Juan J. Domenchina, poeta también y secretario durante la guerra de Azaña. Discípula de Juan Ramón Jiménez unida por estilo y amistad a la Gón del 27. Murió retirada y olvidada por todos, en marzo de 1999.	<i>Autoras en la historia del teatro español 1500- 1994</i> Vol. II. Pág 355 amediavoz.com/champourcin.htm
Esta obra fue premiada en el certamen literario de la revista “Juventud”	<i>Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco</i> Vol. IV. Pág 106
	<i>Teatro español [de la A a la Z]</i> Pág 242 <i>Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco</i> Vol. III. Pág 430 euskonews.com <i>Enciclopedia Auñamendi</i>
“Gogo ñazeak” fue primer premio en el II Día del Teatro Vasco en 1935 “Joan Joxe” fue premiada en el congreso Mariano de Oñate	<i>Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco</i> Vol. III. Pág 530 <i>Autoras en la historia del teatro español 1500-1994</i> Vol. II. Pág 905 <i>Las cien mejores poesías de amor de la lengua vasca</i>

Autoras en la historia del teatro español 1500-1994 Vol. II. Pág 1254

DIRECTORAS

1900/1939

Mª Dolores Agirre es la 1ª directora de teatro vasca. Nace el 8 de junio de 1903, por lo que pertenece a este primer periodo, pero empieza a ejercer como directora en la Academia de Declamación Vasca y de la Cía.. Eusko Itzundea en 1956, por lo que sus datos estarán recogidos en el 2º periodo que es cuando se representan las obras que dirige.

No hay directoras entre 1900 y 1939, pero sí hay directores. Dirigir todavía no es oficio de mujeres. Hay que esperar.

ACTRICES

1900/1939

(Actrices nacidas en este periodo o años anteriores pero que suben a los escenarios entre 1900 y 1939)

NOMBRE			
Anda, Srta.	Artola, Rosario	Goya, M.	Olea, Srta.
Apaolaza, Srta.	Artola, Victoria	Guzmán, Gloria	Otzaua, Margarita de
Aramburu, Sra.	Arzelus, Victoriana	Herrera, Maria	Salvatierra, Carmencita
Aramendi, Pepita	Diez, Srta.	I., María	Sustaeta, Sra.
Arana, Teresa de	Egaña, B.	Irigoyen, Maria Luisa	Uriarte, Isidra de
Areitioaurtena, Felisa	Egileor, Srta.	Larrabeiti, Carmen	Usandizaga, Paquita
Arregui, Francisca	Etxaniz, Srta.	Larrabeiti, Mariana	Vidal, Blanca
Arregui, Vicenta	Goicoechea, J.	Muguruza, Pilar de	Zamacois, Elisa
Arrieta, Victoriana	Goicoechea, P.	Olaso, Sra.	Zizaguirre, Srta.

AUTORAS
1939/1975

NOMBRE	FECHA	LUGAR	OBRAS
Agirre Lasheras, María Dolores	1903 1997	Errezil (G) Donostia (G)	“Aukeraren maukera, azkenian okerra” 1955 “Au dek maltzurkeria” 1958
Estornés, Idoia	1940	Santiago de Chile	Coautora de: “Karlistadeen Kronika” 1978 “Anexa” 1979
Iriondo, Lourdes	1937 2005	Donostia (G) Donostia (G)	
Jiménez Ibarrondo, María Seudónimo: Miren Diez)	1918	Gasteiz (A)	“El fonógrafo” 1986 “Los ojos del caballo” 1963 “La abuela no está en su cuarto” 1964 “Ocaso en rojo” 1985 “El relincho” 1986 “Las manos angélicas” 1987 “La luna llena”

(Autoras nacidas en este periodo o años anteriores pero con producción entre 1939 y 1975)

TRAYECTORIA Y OTROS DATOS	BIBLIOGRAFÍA
Directora de la Academia de la Lengua y Declamación Vasca. Defensora del teatro en euskera. Adaptaciones de Lorca, Buero Vallejo. También directora.	<i>Teatro español [de la A a la Z]</i> . Pág 4 <i>Autoras en la historia del teatro español 1500-1994</i> . Vol. II. Pág 151 euskadi.net <i>El teatro en Gipuzkoa. (1970-1986)</i> . Pág 26 Archivos SGAE Bilbao
El cuadro dramático intxixu estrena sus obras	<i>El teatro en Gipuzkoa. (1970-1986)</i> . Pág 122 euskomedia.org/aunamendi
Muy conocida como cantante. Perteneció al grupo “Ez dok amairu”	<i>El teatro en Gipuzkoa. (1970-1986)</i> . Pág 66, 156 Archivos SGAE Bilbao euskonews.com
	<i>Autoras en la historia del teatro español 1500-1994</i> . Vol. II. Pág. 671 Teatro español [de la A a la Z]. Pág 222

DIRECTORAS
1939/1975

NOMBRE	FECHA	LUGAR	OBRAS
Agirre Lasheras, Maria Dolores	1903 1997	Errezil (G) Donostia (G)	“Ramuntxo” 1953 “Andre Josepa tronpeta” 1954 “Burruntzi” 1955 “Jeolimo” 1955 “Aukeraren maukera, azkenian okerra” 1955 “Mutilzar” 1955 “Bost urtean”1956 “Ezer ez, ta festa” 1956 “Lagun txar bat” 1957 “Au dek maltzukeria” 1958 “Lourdesko lorea” 1958 “Dollorra” 1959 “Goi argi” 1959 “Damu latza” 1960 “Eun dukat” 1960 “Beorraren ostikoa” 1961 “Zorigaiztoko eguna” 1961 “Etxaun” 1962 “Amal” 1962 “Txalupak jaberik ez” 1963 “Garo-usaina” 1964 “Zurgin zaharra” 1964 “Oriko txoria orin” 1965 “Inpernuko dirua” 1966 “Iruraren itza” 1966 “Yerma Iturri-agor” 1968 “Etzanate joka etorri” 1968 “Iturriko Urretxindorrak” 1968 “Beste ertza” 1970 “Iparragirre” 1972 “Ilunpe gorritan” 1973 “Altzateko Jaun” 1979 “Itzaltzuko koblaría” 1980
María Arizmendi (Arizmendi, Miren)	1909 2001	Urnietá Urnietá	“Gai dagoenaren indarra” “Maite ere neurriz” “Kalifornia Ku-Ku” “Igartutako landarea” “Muga-Usleak”
Arkotxa, Arantxa			
Astegieta, Miren			
De Cristobal, Julia			“El cepillo de dientes” 1970

(Directoras cuya producción transcurre entre 1939 y 1975)

TRAYECTORIA Y OTROS DATOS	BIBLIOGRAFÍA
Directora de la Academia de la Lengua y declamación vasca. Defensora del teatro en euskera. Verdadera animadora del teatro, consiguiendo alcanzar la dinámica de los años anteriores a la guerra.	<i>Teatro español [de la A a la Z]</i> . Pág 4. <i>Autoras en la historia del teatro español 1500-1994</i> . Vol. II. Pág 151 euskadi.net Archivos SGAE Bilbao <i>El teatro en Gipuzkoa. (1970-1986)</i> . Pág 26
Directora del grupo Egi Billa (1965/1981)	<i>El teatro en Gipuzkoa. (1970-1986)</i> . Pág 42, 108 www.euskomedia.org/aunamendi
Directora del grupo S.C.R. Arrate de Eibar (1971/1985)	<i>El teatro en Gipuzkoa. (1970-1986)</i> . Pág 66
Directora Grupo del Club Landatxueta	<i>Apuntes para una historia del teatro en Bilbao</i> . Pág 45
Directora del Teatro de Cámara del Gran Kursaal (1967/1972) Comparte labores de dirección con Eduardo Lebigot.	<i>El teatro en Gipuzkoa. (1970-1986)</i> . Pág 30, 132

ACTRICES

1939/1975

(Actrices nacidas en el periodo anterior pero que suben a los escenarios entre 1939 y 1975)

NOMBRE		
Abaituas, Srtas.	Esnal, Karmele	Rekondo, Miren Igone
Agirre, Mª Luisa	Ezuria, Srta.	Rivero, Ofelia
Agote, Mirentxu	Figueroa, Natalia	Ronda, Mª Luisa
Alba, Srta.	Garayalde, Srta.	Ruiz, Carmen
Albizu, Edurne	Gardeazabal, Rosario	San Cristóbal, Yayo
Amilibia, Srta.	González Ronda, Chelo	Sánchez, Esperanza
Arbe, Mª Angeles	González Ronda, María Luisa	Tolaretxipi, Miren
Arbe, Mª Paz	Gorostiza, Ana	Toledo, Maite
Arruabarrena, Rosita	Gurmendi, Arantxa	Tudanca, Charo
Artalarrea, Mª Teresa	Gurrutxaga, Srta.	Tudanca, Sabita
Artola, Rosario	Gutierrez, María	Uranga, Mertxe
Barrios, Charo	Iriondo, Lourdes	Uranga, Peli
Begoña, Mary (Maria Bragas Begoña)	Isart, Manita	Urbizu, Aurori
Bismendi, Edurne	Lobato, Maribel	Urretabizkaia, Itziar
Casal, Maria	Lope, Loreto	Urrutia, Miren
Catalá, Concha	Medrano, Mª Luisa	Valverde, Ángela
Collazos, Laura	Menaya, Blanquita	Vázquez, Mercedes
Díaz, Carmen	Moraiz, Mirentxu	Vázquez, Pili
Egaña, Igone	Navarro, Maribel	Vicandi, Mirentxu
Eguren, Miren	Olaizola, Itziar	Villanueva, Matildín
Elena, Srta.	Ordeñana, Rafaela	Zabala, Esperanza
Escobar, Julita	Pávez, Terele (Teresa Ruiz Penella)	

AUTORAS
1975/2000

NOMBRE	FECHA	LUGAR	OBRAS
Abanda, Gloria Emilia		Gipuzkoa	
Agirre Jiménez, Ruth	1964	Rentería (G)	“Kaixo, mi belle” “Basajaunaren oparia” “Ametsetan”
Agirre, Maite	1955	Zarauz (G)	“Bilbao, Lauaxeta, tiros y besos” “Y María tres veces amapola, María” (1998) “La baladilla de San Sebastián” (2000) (estrenada como “Chicas bonitas, alegres maizales” en 2005) “iPut a vieja alcahueta, Celestina!” (2005)
Amman, Gretel	1947	Donostia (G)	“Spill” “Nissen i niskan” “Antimilitària” “Donnes i por” “Sala d´espera” “Llicó magistral”
Armengod, Elena	1961 2000	Badajoz Gasteiz (A)	“Cuando el hielo arde”
Arrieta Malaxetxebarria, Yolanda	1963	Etxebarria (B)	“Badago ala es dago” 1992 “Lekurik bai?” 1996 “Noiz baina!” 1995 “Bihozkadak” “Groau!” (Estrenada por Hika Teatroa Premio Max 2006)
Berraondo, Txiqui	1952	Donostia (G)	“Bahobihé” 1991 “L´interés per tu” 1991 “L´interés per tu” II 1991 “Res de l´altre món” 1993 “La Bernarda es calva” “Medea Mix” 1997
Bilbao, Begoña	1965	Montevideo (Uruguay)	“Kantervilleko Mamua” (Adaptación de “El fantasma de Canterville” de Oscar Wilde)
Calo, Teresa	1955	Donostia (G)	“iAy Manolo!” “Mentiras”

(Autoras nacidas en años anteriores pero con producción entre 1975 y 2000)

TRAYECTORIA Y OTROS DATOS	BIBLIOGRAFÍA
Premio Emakunde 1993	Archivos SGAE Bilbao euskomedia.org/aunamendi
	<i>Autoras en la historia del teatro español 1975- 2000.</i> Vol. III. Pág 60
Crea su compañía: Agerre Teatroa en 1985. Actriz y directora.	<i>Euskal Herria Emblemática. Teatro y Cine Vasco.</i> Pág 124 <i>El teatro en Gipuzkoa. (1970-1986).</i> Pág 144 euskalnet.net/agerreteatroa/ Archivos SGAE Bilbao
“Spill” tiene influencia notable en las mujeres feministas. Trabaja en Cataluña	<i>Autoras en la historia del teatro español 1975- 2000.</i> Vol. III Pág 86, 87,88
Se traslada muy joven a Euskadi donde realiza su trabajo, no solo como autora, sino como directora y actriz.	<i>Autoras en la historia del teatro español 1975-2000.</i> Vol. III Pág 109 <i>Euskal Herria Emblemática. Teatro y Cine Vasco.</i> Pág 118
Recibe diferentes premios: “Pedro I. Barrutia” de 1991; Segundo Premio “Ciudad de San Sebastián” de 1993; Premio “Legazpi Antzerki Saria” de 1991; Premio Max Mejor Autora Teatral en euskera 2006.	<i>Autoras en la historia del teatro español 1975- 2000.</i> Vol. III Pág 116, 117, 118 Archivos SGAE Bilbao basqueliterature.com
Trabaja en Cataluña. A parte de ser autora, es actriz, cantante y directora.	<i>Autoras en la historia del teatro español 1975- 2000.</i> Vol. III Pág 145, 146,147
También actriz y directora.	Archivos SGAE Bilbao
También actriz.	<i>El teatro en Gipuzkoa. (1970-1986).</i> Pág 66, 140 Archivos SGAE Bilbao

NOMBRE	FECHA	LUGAR	OBRAS
Gabilondo, Mireia	1965	Bergara (G)	“Otehitzari biraka”
Genua, Enkarni	1942	Donostia (G)	Títeres. “Ostiralero afaria” “Erreka Mari”
Goenaga, Aizpea	1959	Donostia (G)	“Zu(t)gabe” 1995 “Antzezten teke ten ten” “Hau paraderoa” 2002
Imaz Quijera, Virginia	1962	Donostia (G)	“La niña que tocó el arco iris” 1979 “La cabeza que iba de cabeza” 1981 “Modelo Klowntrapublicitaria” 1982 “La extrangera” 1984 “Molestias Klownicas” 1994 “La espera” (“Zai beti zai”) 1997 “La mujer salvaje” 2005
Intxaurreaga, Agurtzane	1966	Orozko (B)	“Babalibu! Babaliba!” 1993 “Bienvenido enemigo” 1993 “Las bellas de Easo” 1995 “Hau Komeria” 1997 “Xagukumeak” 1998
Irureta, Elena	1955	Zumaia (G)	“Ama begira zazu” 1990 “Hau paraderoa” 2002
Iturbe, Arantxa	1964	Alegia (G)	“Ai Ama!” (Llevada al teatro por Hika en 2002)
Iurre, Arantxa	1964	Bilbo (B)	“Historia de Famas y Cronopios” 2000 “Palascarra y un camino” 2005 “Graffiti de amor político-social” 2006
Lasa, Edurne			“Ohiu gorrak” 1978 “Aik, Maik eta Zeferina” 1982 “Behin batean... ju,ju,ju” 1984 “Ponpa eta Mobis” 1986 “Eta etxekoak, zer moduz?” 1988 “Terribilis doktorea” 1992 “Argitxo iratxoa” 1995 “Tandem zirkus” 1997 “Argitxoren abenturak” 1999

TRAYECTORIA Y OTROS DATOS	BIBLIOGRAFÍA
Cofundadora de Tanttaka Teatroa Actriz, también ha dirigido.	Videos: <i>El Teatro Vasco de EITB</i>
Premio Donostia 2001 Fundadora del grupo: Txontxongillo (1971) Teatro de marionetas. Compañía ligada al Festival Internacional de Marionetas de Tolosa	<i>Euskal Herria Emblemática. Teatro y Cine Vasco</i> . Pág 67,83 <i>El Teatro Vasco de EITB</i> basqueliterature.com <i>El teatro en Gipuzkoa. (1970-1986)</i> . Pág 64, 162, 164
Recibe el Premio “Ciudad de San Sebastián” de 1995 Actriz y directora.	<i>Autoras en la historia del teatro español 1975- 2000</i> . Voll. II . Pág 382, 383 aizpeagaenaga.com
También autora y actriz	oihulariklown.com dinamicateatral.com
Fundadora de Hika Teatroa. Trabaja también como directora y actriz.	Videos: <i>El Teatro Vasco de EITB</i> Investigación adeteatro.com Archivos SGAE Bilbao
Actriz	Archivos SGAE Bilbao euskamedia.org/aunamendi
	Archivos SGAE Bilbao adeteatro.com
También actriz y directora en el grupo simulacro teatro. Es la directora de la Escuela de Teatro de Getxo	Archivos SGAE Bilbao euskonews.com Pedro Barea: <i>Impulso femenino en la escena vasca</i>
Cía. Taupada. Crea este grupo en 1977 junto con Jose Mari Larrañaga y se profesionalizan en 1984. Teatro de marionetas. Objetivo: hacer teatro en euskera El texto es creado por la compañía Actriz y directora	Videos: <i>El Teatro Vasco de EITB</i>

NOMBRE	FECHA	LUGAR	OBRAS
López, Esperanza	1963	Irun (G)	“Cómeme el punto” 1999 (Creación colectiva con Legaleón T.) “Miniatures fillouviennes” 2001 “Psicofonías del alma” 2002
López, Pilar	1962	Burgos	Cuentacuentos: 1993-2008 “Huellas de colores” “Un niño llamado Fellini” “El mejor regalo del mundo” “Cuarto de juguetes” Teatro: “El tren” 2002
Losada, Begoña		Getxo, (B)	“Gus eta Gas” (Versión en euskera del texto de Garbi Losada. Premio Max de las AA EE. 2001)
Losada, Garbiñe	1959	Getxo, (B)	“Últimos pasos de un caballero andante” 1987 “Aguro-rápido” 1991 “Adagio violentísimo” 1992 “Robinson Crusoe” 1994 “La noche de bodas” 1995 “Lamiak” 1997 “Desperrados” 1998 “Manolito Gafotas” 1999 “Sin-vergüenzas” 2000 “Gus y Gas” 2000
Marchand, Catherine Rosa Ivonne	1964	Saint Vallier (Francia)	
Muñoz Sáa, Begoña	1961	Barakaldo, (B)	“Afección” “Tics” “Os sueños de Caín” “Sidamania” “Tres pontes tres fontes”
Odriozola, Kontxu	1945	Azpeitia (G)	Escribe, junto a Elena Irureta la obra “Ama begira zazu” 1990
Pérez, Ana	1959	Irún (G)	“Cómeme el punto” 1999 (Creación colectiva con Legaleón T.)
Pimenta, Helena	1955	Salamanca	“Cándido o el optimismo”1983 “Dantería” 1985 “Proces-a-dos” 1986 “Rémora” (Basado en “Pentesilea” de V. Kleist) 1988 “Antihéroes” (1990)

TRAYECTORIA Y OTROS DATOS	BIBLIOGRAFÍA
Actriz Fundadora de Legaleón T. También ha dirigido.	Archivos SGAE Bilbao alakran.ch
Miembro fundador de la Cía., especializada en teatro para niños y jóvenes, Teatro Paraíso	Archivos SGAE Bilbao Centro Documentación Teatral Pilar López Pilar López
	Archivos SGAE Bilbao adosteatroa.com
Trabaja también como actriz y directora. Premio Max 2001 al Mejor Autor en euskera. Finalistas: Max 2004 al Mejor Autor en euskera; Teatro Rojas 2003 al autor. Premio “Ciudad de Donostia 2003.	<i>Autoras en la historia del teatro español 1975- 2000</i> Vol.III Pág 513, 514, 515 adosteatroa.com adeteatro.com Archivos SGAE Bilbao
Fundadora del grupo Latirili del que también es directora y participa como actriz.	Archivos SGAE Bilbao Centro Documentación Teatral
Vinculada a la compañía Sarabela, su trabajo lo realiza en Galicia.	<i>Autoras en la historia del teatro español 1975- 2000.</i> Vol.III Pág 610, 611, 612
Actriz	Archivos SGAE Bilbao euskonews.com
Miembro de Legaleón T. También actriz y directora.	Archivos SGAE Bilbao
Realiza su trabajo en el País Vasco donde crea su compañía: Ur Teatro; dirige la Escuela de Teatro de Rentería y lleva la sala alternativa: Niessen. Después trabaja en todo el estado. Es también directora.	<i>Autoras en la historia del teatro español 1975- 2000.</i> Vol. III Pág 721,722,723 <i>El teatro en Gipuzkoa. (1970-1986).</i> Pág 134 adeteatro.com

NOMBRE	FECHA	LUGAR	OBRAS
Rodríguez Muro, Edurne	1964-¿?	Donostia (G)	“Mujeres al rojo vivo” 1995 “Merilú, la historia de la muñeca hinchable” 1995
Ruiz, Carmen		Araba	“La princesa trotamundos” 1995 “Quizás” 1990
Silla, Carmen		Araba	
Uriarte, Aintza	1969	Bilbo (B)	“Toda la Sensualidad del Agua” 1992 “Solo” 1996 “Bacantes” 1999
Zubia, Eguzki	1963	Bilbo (B)	“El espectacularino” 1987 “Tesoro mío” 1994 “Mamma mía” 1995

TRAYECTORIA Y OTROS DATOS	BIBLIOGRAFÍA
Trabaja también como directora en la compañía Legaleón Teatro.	<i>Autoras en la historia del teatro español 1975- 2000</i> . Vol III. Pág 821 artescenicas.uclm.es Videos: <i>El Teatro Vasco de EITB</i>
Actriz y directora. Dirige el Taller de Artes Escénicas de Vitoria (TAE) Dirige la compañía Porpol.	Archivos SGAE Bilbao porpolteatro.com
Trabaja también como actriz. Durante un tiempo pertenece a la Cía. Bekereke.	Archivos SGAE Bilbao pikorteatro.com
También actriz y directora en el grupo simulacro teatro. Forma parte del equipo directivo de la Escuela de Teatro de Getxo	Archivos SGAE Bilbao
Crea la compañía La dinamica. Crea la compañía Dar-Dar junto a Adolfo Fernández. Trabaja con Geroa, Zanguango, Trapu Zaharra, etc. Es también directora y actriz.	muestrateatro.com Ficha sindical E.A.B. Programas Jornadas de Teatro Vasco de Getxo.

DIRECTORAS
1975/2000

(Directoras nacidas en años anteriores pero cuya producción transcurre entre 1975 y 2000)

NOMBRE	FECHA	LUGAR	OBRAS
Agirre, Maite	1955	Zarauz (G)	“K” 1985 “Woyzeck” “Becket” (I yII) ”Pelotari” 1986/89 “Pantzart” 1991 “Murumendiko Mari” 1991 “Leonor” 1991; “Molly Bloom” 1992 “El borracho burlado” 1994 “Crónicas de motel” 1994 “Zergaitik Panpox” 1995 “Y María, tres veces amapola” 1997
Aguiar Silva, Salomé	1968	Basauri (B)	“En blanco y negro” 1993 “Paupérrimo” 1994 “Entrecalles” 1995 “La piel” 1998 “Angelus Novus” 1999
Armengod, Elena	1961 2000	Badajoz Gasteiz (A)	“Lorratzean” “Ganorabako” “Pasacalles” “Cuando el hielo arde” “Al fondo a la derecha” 1984 “Sentido único” 1987
Asua, Izaskun		Elorrio (B)	“Operación Reziklatex” con Gorakada
Belastegi, Maribel		Donostia (G)	“Los justos” 1984 “D´Artagnan” 1991 “Modigliani” 1995 “Crímenes del corazón” 1999 Cía. Vaivén
Berraondo, Txiqui	1952	Donostia (G)	“Bahobide” 1991 “L´interés per tu” 1991 “L´interés per tu” II 1991 “Res de l´altre món” 1993
Bilbao, Begoña	1965	Montevideo (Uruguay)	“Kantervilleko Mamua” “Magia en los tejados”
Fiaschetti, Ana Rita			“Estofado de Toro” 1992 “Tacto con Tacto” 2000
Gabilondo, Mireia	1965	Bergara (G)	“El Florido Pensil” 1996 (Co-dirigido junto a Fernando Bernués)

TRAYECTORIA Y OTROS DATOS	BIBLIOGRAFÍA
Crea su compañía: Agerre Teatroa en 1985. Actriz y autora.	<i>Euskal Herria Emblemática. Teatro y Cine Vasco.</i> Pág 124 <i>El teatro en Gipuzkoa. (1970-1986).</i> Pág 144 euskalnet.net/agerreteatroa/ Archivos SGAE Bilbao
Formada como actriz en la Escuela de Teatro de Basauri. Licenciada en Arte Dramático/Dirección en la RESAD	adeteatro.com
También autora y actriz.	<i>Autoras en la historia del teatro español 1975- 2000.</i> Vol. III. Pág 109 <i>Euskal Herria Emblemática. Teatro y Cine Vasco.</i> Pág 118
También es actriz.	anbotonews.blogspot.com
Funda Orain junto con Jokin Cueto y Juan Mari Segués	<i>El teatro independiente en Vasconia.</i> Pág 20, 21, 26, 28, 32, 43, 48 <i>El teatro en Gipuzkoa. (1970-1986)</i> . Pág 48, Programas Jornadas de Teatro Vasco de Getxo vaivenproducciones.com
Trabaja en Cataluña. También es actriz, cantante y autora.	<i>Autoras en la historia del teatro español 1975- 2000.</i> Vol. III Pág 145, 146,147
También actriz y autora.	Archivos SGAE Bilbao txalo.com
Ha trabajado con Bekereke, Pikor, Latirili	pikorteatro.com
Co-fundadora de Tanttaka Teatroa en 1983 y co-fundadora de Tentazioa en 1998. Ha escrito y dirigido también.	Programas Jornadas de Teatro Vasco de Getxo jpproducciones.com

NOMBRE	FECHA	LUGAR	OBRAS
Goenaga, Aizpea	1959	Donostia (G)	“Zu(t)gabe” 1995 “Uztailaren 4-a Renon” 2000 “Hau paraderoa” 2002 “Izteko ordua”
Imaz, Virginia	1962	Donostia (G)	“La niña que tocó el arco iris” 1979 “La cabeza que iba de cabeza” 1981 “Modelo Klowntrapublicitaria” 1982 “Molestias Klownicas” 1994 “La espera” (“Zai beti zai”) 1997 “La mujer salvaje” 2005
Intxaurreaga, Agurtzane	1966	Orozko (B)	“Enredos de palacio” 1992 “Charlotadak” 1992 “Babalibu! Babaliba!” 1993 “Bienvenido enemigo” 1993 “Las bellas de Easo” 1995 “Hau Komería” 1997 “Xagukumeak” 1998 “iMadre mía! (Ai, Ama!)” 2002
Iurre, Arantxa	1964	Bilbo (B)	“Historia de Famas y Cronopios” 2000
Lasa, Edurne			“Ohiu gorrak” 1978 “Aik, Maik eta Zeferina” 1982 “Behin batean... ju,ju,ju” 1984 “Ponpa eta Mobis” 1986 “Eta etxekoak, zer moduz?” 1988 “Terribilis doktorea” 1992 “Argitxo iratxo” 1995 “Tandem zirkus” 1997 “Argitxoren abenturak” 1999
López, Esperanza		Gipuzkoa	“Los hermanos químicos” Cía. Pikor 1997 “El gran teatro ínfimo” Cía. Pikor 1997
Losada, Garbiñe	1959	Getxo, (B)	“Últimos pasos de un caballero andante” 1987 “Aguro-rápido” 1991 “Adagio violentísimo” 1992 “Robinson Crusoe” 1994 “La noche de bodas” 1995 “Lamiak” 1997 “Desperrados” 1998 “Manolito Gafotas” 1999 “Sinvergüenzas” 2000 “Gus y Gas” 2000

TRAYECTORIA Y OTROS DATOS	BIBLIOGRAFÍA
También autora y actriz.	aizpeagoenaga.com
También autora y actriz	oihulariklown.com dinamicateatral.com
Fundadora de Hika Teatroa Trabaja también como directora y actriz	Videos: <i>El Teatro Vasco de EITB</i> Investigación
Actriz. También autora. Miembro del grupo simulacro teatro	Programas Jornadas de Teatro Vasco de Getxo
Cía. Taupada. Crea este grupo en 1977 junto con Jose Mari Larrañaga y se profesionalizan en 1984. Teatro de marionetas. Objetivo: hacer teatro en euskera El texto es creado por la compañía Actriz y directora	Videos: <i>El Teatro Vasco de EITB</i>
Fundadora de Legaleón T. También autora y actriz.	alakran.ch
También autora y actriz Premio Max 2001 al Mejor Autor en euskera. Finalistas: Max 2004 al Mejor Autor en euskera; Teatro Rojas 2003 al autor. Premio “Ciudad de Donosita 2003. Ha dirigido en Tanttaka, Istripu, Hika, Ados, Vaivén, Aukeran.	<i>Autoras en la historia del teatro español 1975- 2000</i> . Vol.III Pág 513, 514, 515 adosteatroa.com adeteatro.com

NOMBRE	FECHA	LUGAR	OBRAS
Marchand, Catherine Rosa Ivonne	1964	Saint Vailler Francia	“Tentempié” 2000 “Merkeliños” 1996 “Sacamuelas” 1996 “Koktail sin fónico” 1989
Muñoz Saá, Begoña	1961	Barakaldo (B)	
Navarro, Nagore			“La zorra ilustrada” 2003 “Una hora de radio” 2005
Pérez, Ana	1959	Irún (G)	“Cómeme el punto” 1999
Pimenta, Helena	1955	Salamanca	En Atelier: “El avaro” 1979 “Les Boulingrin” 1980 “La cantante calva y La lección” 1981 “Esperando a Godot” 1982 “Cándido o el optimismo” 1983 “Dantería” 1985 “Proces-a-dos” 1986 “Kuentos” 1987 “Xespir” 1987 En Ur: “Rémora” Antihéroes 1990 Sueño de una noche de verano 1992 Romeo y Julieta 1995 Trabajos de amor perdido 1998 Sigue la tormenta 2000 Luces de Bohemia 2002 Sonámbulo. 2003 En otras Cías: La cabeza de Bautista 1998 Centra Dramático Galego “Mientras miren” de Ernesto Caballero. Cía. Mundópolis 1995 La llanura C.A.T. 1999 La comèdia dels errors T N de C. 2000 La dama boba. C N de T Clásico 2002
Rodríguez, Arantxa			

TRAYECTORIA Y OTROS DATOS	BIBLIOGRAFÍA
Fundadora del grupo Latirili del que también es autora y participa como actriz.	Archivos ETG
Dirige teatro escolar y aficionado	<i>Directoras del teatro español 1550-2002</i>
Ha trabajado con Pakidermo y Markeliñe. Es también actriz.	artezblai.com
Cía. Legaleón T.	Ficha sindical E.A.B. artescenicass.uclm.es
Realiza su trabajo en el País Vasco donde crea su compañía: Ur Teatro; dirige la Escuela de Teatro de Rentería y lleva la sala alternativa: Niessen. Es también autora. Después trabaja en todo el estado.	<i>Autoras en la historia del teatro español 1975- 2000</i> . Vol. III Pág 721,722,723 <i>El teatro en Gipuzkoa. (1970-1986)</i> . Pág 134 adeteatro.com
Premios : Premio Nacional 1993; Premio de Crítica y jurado del Festival de El Cairo 1993; Premio Teatres Generalitat Valenciana 1993; Premio Teatro Rojas a la Dirección 1993; Premio Ercilla de Bilbao; Premios ADE Dirección 1996	
Vinculada al grupo de teatro de Eibar, Narruzko Zezen (Teatro aficionado)	teatroeibar.info

NOMBRE	FECHA	LUGAR	OBRAS
Rodríguez Muro, Edurne	1964-¿?	Donostia	“Mujeres al rojo vivo” 1995 “La historia de Merilú, la muñeca hinchable” 1995
Ruiz, Carmen		Araba	“La pared” 1984 “Militosis” 1985 “Quizás” 1990 “Esperando a Godot” 1994 “Shola y los leones de Bernardo Atxaga” 1998
Silla, Carmen		Araba	“Naftalina” Cía. Pikor y Bekereke 1990
Uriarte, Aintza	1969	Bilbo (B)	“Solo” 1996 “Dime que me quieres” 2003
Vidal, Eva			“Aguaaamarga. Especial sopas”

TRAYECTORIA Y OTROS DATOS	BIBLIOGRAFÍA
Es también autora.	<i>Autoras en la historia del teatro español 1975- 2000</i> . Vol. III. Pág 821 artesescenicas.uclm.es Videos: <i>El Teatro Vasco de EITB</i>
Tras la desaparición de Denok crea Porpol, junto a Javier Alkorta	Videos: <i>El Teatro Vasco de EITB</i> porpolteatro.com
Integrante de Bekereke	Archivos SGAE Bilbao
También actriz y escribe para el grupo simulacro teatro. Forma parte del equipo directivo de la Escuela de Teatro de Getxo	Archivos SGAE Bilbao
Estudios en la Escuela de Teatro de Getxo. También es actriz. Ha dirigido el grupo de mujeres Totum y su propia compañía Steak Tartar.	Archivos ETG

ACTRICES
1975/2000

(Actrices nacidas en el periodo anterior pero que suben a los escenarios entre 1975 y 2000)

NOMBRE			
A. García, Rosa	Astoreka, Loli	Calvo, Marisili	García, Pilar
Agirre, Maite	Asua, Izaskun	Carlos, Marian	García, Begoña
Aiartza, Arantxa	Atienza, Elena	Castaño, Mercedes	García, Honori
Aierbe, Ainhoa	Ayerdi, Nuria	Cortijo, Eva	García, Karol
Alarcia, Zutoia	Azkarate, Itxaso	Cruz, Belén	García, Susana
Alberdi, Ainhoa	Azpirotz, Isabel	Del Río, Arrate	Garmendia, Maddalen
Albisu, Ane	Azpiroz, Barkatxo	Derreche, Maribel	Gelabert, Elisabet
Aldama, Ania	Badiola, Klara	Díaz Mendibil, Dolores	Goenaga, Aitzpea
Alonso, Anabel	Baena, Begoña	Díaz Mendibil, Sandra	Goenaga, Bárbara
Alza, Karmele	Barrenetxea, Garbiñe	Díaz, Maite	Gogenola, Miren
Allende, Maite	Bau, Irene	Dorronsor, Jone	Goikoetxea, Ikerne
Andonegi, Tessa	Beaskoetxea, Marta	Elordi, Ana	Gómez, Eleine
Andreu, Mabel	Bedia, Lourdes	Esparza, Esther	Guerra, Maite
Angulo, Annuska	Beobide, Olatz	Espiga, Mila	Guerra, Pilar
Apilanez, Lourdes	Berikoetxea, Ruth	Etxeberria, Arrate	Gutierrez, Nuria
Aramburu, Karmele	Berraondo, Txiki	Etxebeste, Elisabete	Herranz, Karmele
Aramburu, Nagore	Berrocal, Leire	Etxegarai, Getari	Herrero, Elvira
Aramendi, Mariasun	Berrojalbiz, Marife	Ezkerra, Arantxa	Horno, Ana
Aranberri, Elena	Bezanilla, Elena	Fernández de Betoño, Imma	Idigoras, Lourdes
Armengod, Elena	Bidaguren, Mirene	Fiaschetti, Ana Rita	Iguaran, Vega
Arrastua, Josune	Bilbao Goyoaga, Mariví	Franco, Maite	Imaz, Virginia
Arrese, Maite	Bilbao, Aitziber	Fresnedo, Lierni	Incera, Arantxa
Arrieta, Kaxi	Bilbao, Begoña	Gabarain, Ane	Intxaurreaga, Agurtzane
Arrieta, Mariví	Bilbao, Idoia	Gabilondo, Mireia	Irastorza, Iñake
Arriola, Izaskun	Bilbao, Pili	Galarraga, Cecilia	Irastorza, Esther
Artetxe, Ane	Billate, Ana Lucía	Galparsoro, Marian	Irazabal, Jone
Artetxe, Eneritz	Bustillo, Yolanda	Garaizar, Begoña	Irazusta, Nekane
Aseginolaza, Ane	Calo, Teresa	García, Rosa A.	Irureta, Elena

NOMBRE			
Iurre, Arantxa	Marín, Marga	Ortiz de Zarate, Nati	Sustatxa, Elene
Jauregi, Ana Paula	Martin, Miriam	Pardo, Carmen	Tolosa, Garbiñe
Jauregi, Loinaz	Martínez, Gemma	Pérez Ochoa, Mªdel Carmen (Paula Martel)	Trespaderne, Itziar
Kajarabille, Miren	Martinez, María	Pérez, Ana	Unibaso, Guerene
Karlos, Marta	Martínez, Nerea	Pimenta, Ana	Uriarte, Aintza
Labajo, Iratxe	Martínez, Rosa	Pindado, Rocío	Urretabizkaia, Itziar
Larrinaga, Justi	Martínez, Yolanda	Pontesta, Mª José	Utxa, Leire
Lasa, Amaia	Maza, Carmen de la	Riva, Consuelo	Vega, Enriqueta
Lasa, Edurne	Meabe, Ana	Rodríguez, Amaia	Velasco, Esther
Lasa, Lourdes	Melchor, Inma	Rodríguez, Ana	Vidal, Eva
Lauzirika, Amaia	Melgosa, Mari Cruz	Rodríguez, Pilar	Vilches, Mónica
Lazkano, Arantxa	Merodio, Idoia	Roqueta, Verónica	Villanueva, Silvia
Lazkano, Itziar	Miranda, Ana	Ruíz, Carmen	Viteri, Inés
Lertxundi, Arantza	Miranda, Ana	Sagarzazu, Idoia	Yabar, Maider
Leza, Elena	Mitxelena, Miren L.	Salas, Maribel	Yarza, Lourdes
Lopetegi, Eskarne	Moleres, Reyes	Salomé Aguiar, Silvia	Zabala, Olga
Lopetegi, Maite	Molero, Reyes	San Esteban, Carmen	Zabaleta, Lutxi
López de Munain, Teresa	Montón, Miren Josune	San Juan, Alicia	Zinkunegi, Larraitx
López, Esperanza	Mújica, Mirari	San Matías, Rocío	Zubia, Eguzki
López, Pilar	Muñiz, Itziar	Sanchez, Arantxa	Zubillaga, Karmele
Losada Atutxa, Garbiñe	Muro, Anabel	Schlegel, Katrin	Zurdo, Cristina
Luzarraga, María	Navarro, Nagore	Silla, Carmen	
Magunagoikoetxea, Sol	Nevado, Belén	Solaguren, Cecilia	
Maiz, Maddi	Núñez, Goizalde	Solaguren, Luisi	
Manzano, Irune	Odriozola, Kontxu	Soriano, Ana	
Marchand, Catherine	Oñatibia, Aintzane	Sotelo, Amaia	
Rosa Ivonne	Orbea, Itziar	Suarez, Itziar	
Marijuán, Verónica	Orbegozo, Miren		

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

BIBLIOGRAFÍA

ABRIL VARGAS, Natividad (Emakunde) *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*, Servicio central de publicaciones del Gobierno Vasco. Gasteiz, 1994.

ADOS TEATROA, *Ados Teatroa 10 años*, Ados Teatroa. Donostia, 2005.

AGIRRE, Juan. *El Teatro Independiente en Vasconia, 1969-1984*, Eusko Ikaskuntza. Donostia, 2003.

AGIRRE, María Dolores. *Aukeraren maukera, azkenean okerra*. Egan. 1950.

AGRA BURGOS, Ana Lidia. *25 años de teatro vasco. La producción escénica en la C.A.V.* Diputación de Álava. XII Premio de Ensayo Becerro de Bengoa 2001. Vitoria-Gasteiz, 2001.

ALZAGA, T. *Representación euskéricas*. Euskal-Herria, 1912.

AMEZAGA, Elías. *Autores vascos*, Algorta (Bizkaia). Gorka D.L. 1984-1988.

AMEZAGA, A. *La mujer vasca*.

ARANA, J. *Catálogo de obras teatrales euskéricas publicadas o representadas a partir del año 1880, por orden alfabético de autores*. Euskal-Herria. 1925.

ARESTI, G. *Nola erein teatroaren gaurkotasuna euskaldunen artean*. Eusakera, VII. 1962

ARETA ARMENTIA, Luís María. *Obra literaria de la Real Sociedad de Amigos del País*. Gasteiz, 1976.

ATXAGA, Mikel; CANO, Harkaitz; EGIA, Gotzon. *Emakumea euskal irakaskuntzan (1922-1975)*, Servicio central de publicaciones del Gobierno Vasco. Gasteiz, 1997.

ATXAGA, Mikel; CANO, Harkaitz; EGIA, Gotzon. *Emakume abertzale batza (1922-1936)*, Servicio central de publicaciones del Gobierno Vasco. Gasteiz, 1997.

ATXAGA, Mikel; CANO, Harkaitz; EGIA, Gotzon. *Emakume euskal antzerkian (1915-1981)*, Servicio central de publicaciones del Gobierno Vasco. Gasteiz, 1997.

ATXAGA, Mikel; CANO, Harkaitz; EGIA, Gotzon. *Emakume idazleak (1908-1936)*, Servicio central de publicaciones del Gobierno Vasco. Gasteiz, 1997.

BABAL, Fermín. *La situación del teatro en España*. Asociación de Autores de Teatro. 1994.

BACIGALUPE, Carlos. *Bilbao a escena*, Area de Cultura y Turismo del Ayuntamiento de Bilbao, 1988.

BACIGALUPE, Carlos. *Alfredo Etxabe*.

BIDART, Pierre; PEILLER, Txomin. *Euskal Antzerkia. Le theatre basque*, Maubec. Bayona, 1987.

DE LA GRANJA, J. L. *El teatro nacionalista de Sabino Arana*.

DE MUNIBE, Xabier María. *Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. RIEV, T. XXI.

DE SAN FELIX, Marcela. *Teatro breve de mujeres (siglos XVII-XX)*. Asociación de Directores de Escena de España. Madrid, 1996.

DE UGALDE, M. *Síntesis de la historia del País Vasco*.

DEL VALLE, Teresa. *Las mujeres en Euskal Herria. Ayer y Hoy*. Colección Euskal Gaiak.

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto. *Documentos sobre el teatro independiente español*. Colección Teórica Escénica del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Madrid, 1987.

FISAS, Vicenç. *Dramaturgas españolas de hoy una introducción*. Fundamentos. Madrid, 1988.

FOMBELLIDA GIL, Mari Karmen. *Análisis de la actividad Teatral vasca entre 1968 y 1986. Apuntes para una historia de las Artes Escénicas en Euskal Herria*. Mitxelen. Donostia, 2004.

GARAMENDI, M.A. *El teatro popular vasco. Semiótica de la representación*. Diputación foral de Gipuzkoa. Donostia, 1991.

GOENAGA, Aitzpea. *Zu(t)gabe*. G.K. Donostia, 1995.

GRANDE ROSALES, Mª Ángeles; SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio. “Teatro, drama, espectáculo” En HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio. *Manual de Teoría de la Literatura*. Algaida. Madrid, 1996.

HÉRRELLE, G. *Cómo surgió en mí la idea de estudiar el teatro vasco*. Yakintza. 1933.

HUMBOLD, Wilhem Von. *Los vascos: aportaciones sobre un viaje por el País Vasco en primavera del año 1801*. Auñamendi. Zarautz.

LABAYEN, Antonio María. *Teatro Euskaro VOL. I Notas para una historia del arte dramático vasco*. Auñamendi. Donostia, 1965.

LABAYEN, Antonio María. *Teatro Euskaro VOL. II Entrevistas, Reseñas, Crónica-Catálogo de obras dramáticas*. Auñamendi. Donostia, 1966.

LARRAÑAGA, Koldo; CALVO, Enrique. *Lo vasco en el cine (Las personas)*, Euskadiko Filmategia –Filmoteca Vasca. Donostia, 1999 .

LECUONA, M. *Literatura oral vasca*. Donostia, 1965.

LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto. *Vascos en el cine*, Mensajero. Bilbao, 1988.

MICHELENA, Luis. *Historia de la Literatura Vasca*. Minotauro. Madrid, 1960.

MONLEÓN, J. *Treinta años de teatro de la derecha*. Tusquets editor. Barcelona.

NAVARRETE-GALIANO, Ramón. *Terele Pávez (un chute de vida)*. Instituto Andaluz de la Mujer. Sevilla, 1998.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar. *Autoras dramáticas entre 1918 y 1936*, CSIC. Madrid, 1993.

O’CONNOR, Patricia W. *Mujeres sobre mujeres en los albores del Siglo XXI: Teatro breve español*. Fundamentos. Madrid, 2006.

OLIVA, César. *El teatro desde 1936*. Alambra. Madrid, 1989.

OLIVA, César. *La última escena (teatro español de 1975 a nuestros días)*. Cátedra. Madrid, 2004.

ONAINDIA Santiago. *Las cien mejores poesías de amor de la lengua vasca*. Bilbao, 1975.

PEREZ-STANSFIELD, M.P. *Direcciones del teatro español de posguerra. Ruptura con el Teatro burgués y radicalismo Contestatario*. José Porrua ediciones. Madrid, 1983.

RODRÍGUEZ MURO, Edurne. *Mujeres al rojo vivo*, Ed Iralka-Legaleón T. Irun, 1995.

RUÍZ RAMÓN, Francisco. *Historia del Teatro Español Siglo XX*. Cátedra. Madrid, 2003.

SALVAT, R. Mª Teresa León. *Memoria de la hermosura*.

SARASOLA, Ibon. *Historia Social de la literatura vasca*.

URALDE, Rafael. *Apuntes para una historia del Teatro en Bilbao*, Caja de Ahorros Vizcaína. Bilbao, 1982.

URKIZU, Patri. *Historia del teatro vasco*. Editorial Orain. Bilbao, 1996.

URKIZU, Patri. *Euskal teatroaren historia*, Ed. Kriselu. Donostia, 1975.

URKIZU, Patri; SORONDO AGIRRE, Juan. *Euskal Herria Emblemática. Teatro y Cine Vasco*. Editorial Etor Ostoa. Lasarte, 2002.

V.V.A.A. *Teatro Español de la “A” A La “Z”*. Javier Huerta, Emilio Peral, Héctor Urzáiz. Espasa Calpe. Madrid, 2005.

V.V.A.A. *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994) Volumen I. Siglos XVII-XVIII-XIX*. Investigación dirigida por Juan Antonio Hormigón, Coordinación documental de Carlos Rodríguez. Equipo de investigación: Inmaculada Alvear, Fernando Doménech, José María Echazarreta, Felicidad González y César de Vicente. ADE. Madrid. 1996.

V.V.A.A. *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994) Volumen II. Siglo XX*. Investigación dirigida por Juan Antonio Hormigón. Coordinación documental de Carlos Rodríguez. Equipo de investigación: Inmaculada Alvear,

Fernando Doménech, José María Echazarreta, Felicidad González y César de Vicente. ADE. Madrid, 1996.

V.V.A.A. *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000) Volumen III. Siglo XX (1975-2000)*. Investigación dirigida por Juan Antonio Hormigón Coordinación documental de Inmaculada de Juan y Carlos Rodríguez Equipo de investigación: Agustina Aragón, Fernando Doménech, Eduardo Pérez-Rasilla, María José Ragué Arias, y Manuel F. Veites. Madrid: ADE, 2000.

V.V.A.A. (HORMIGÓN, Juan Antonio: coordinador): *Directoras del teatro español 1550-2002*, Madrid: Asociación de directores de escena, 2004.

V.V.A.A., *Quién es quién en el teatro y el cine iberoamericano VOL II*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1991.

INTERNET

AMORES CARREDANO, Juan Bosco. *Prosopografía de la emigración vasca*. www.euskomedia.org/aunamendi

BAREA, Pedro. *Impulso femenino en la escena vasca*. www.euskonews.com, 2001.

BUTRON, Ainize. *Marie Jeanne Minaberry, ipuin kontalaria*. www.euskonews.com, 2002.

FOMBELLIDA GIL, Mari Karmen. *Antecedentes y carácter del teatro vasco actual*, www.euskomedia.org

Mª Dolores Agirre: *una vida dedicada al teatro y a la radio en euskera*. www.euskadi.net/euskera, Euskararen Berripapera, nº 132, Viceconsejería de Política Lingüística, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Mayo, 2003 .

SARRIEGI, Patxi. *Iñaki Beobideri Elkarritzeta*. www.jakingunea.com, 2004.

URKIZU, Patri. *El teatro vasco del siglo XX Del costumbrismo al simbolismo político*. basqueliterature.com. 2005.

VALIENTE, M.C. *Entrevista. Izaskun Asua. Actriz*. anbotonews.blogspot.com, 2005.

www.alakran.ch, página de compañía L'alakran, Suiza. Formada por los antiguos integrantes de Legaleón T. Oskar Gómez y Espe López.

www.actoresvascos.com, (Casting/Fichas de actrices), página web de Euskal Aktoren Batasuna.

www.adeteatro.com, página web de la Asociación de Directores de Escena de España.

www.adosteatroa.com

www.antzerkiola.com

www.amediavoz.com/champourcin.htm, *Índice de Poetas*.

www.argia.com/siglo/

www.artesescenicas.uclm.es, *Archivo Virtual de Artes Escénicas*, Universidad de Castilla La Mancha.

www.artezblai.com

www.bagera.net/pepitaaramendi

www.bagera.net/rosarioartola

www.barabaragoenaga.com/aitzpeagoenaga

www.basqueliterature.com

www.documentacionteatral.mcu.es, Base de datos del Centro de Documentación Teatral de Ministerio de Cultura -INAEM.

www.elmundo.es

www.elviraherrera.com/karmelearamburu

www.eitb.com/goenkale/pertsonaiak

www.euskadi.net/euskara_berrirapena/

www.euskadi.net/kultura/teatro/teatro_e.htm

www.eukalnet.net/agerreteatroa/

www.eusko-ikaskuntza.org, *Publicaciones. Madeleine de Jauréguiberry. Omenaldia-Hommage*

www.euskomedia.org/aunamendi

www.euskonews.com, (Euskonews & Media)

www.filmotecavasca.com

www.lahiguera.net

www.gaitzerditeatro.com

www.glugluproducciones.com

www.imdb.com, *The Internet Movie Database*

www.idoiabilbao.com

www.jpproducciones.com

www.joseibarrola.com

www.maskarada.net

www.muestradeteatro.com, Página web de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante.

www.pikorteatro.com

www.porpolteatro.com

www.tartean.com

www.teatorrat.com, Página web de la distribuidora de espectáculos Maite Arrese.

www.teatroa.com

www.susa-literatura.com/cgj-bin/susa.pl?lib=kantantzrk

www.vaivenproducciones.com

www.wikipedia.com/actoresvascos

www.zubitegia.armiarma.com/egileak, *Literaruraren Zubitegia. Elissagaray, Mayi*

www.zubitegia.armiarma.com

REVISTAS

ADE TEATRO
nº 33 SIMÓN, Adolfo. *Helena Pimenta: construir un pedacito de vida sin desechar nada*. Madrid, 1993.

ANTZERTI ilabeterokoa. Tolosa, 1932-1936.

ANTZERTI BEREZIA, Eusko Jaurlaritza. Kultura Saila. Antzerti, Donostia.

ARBOLA

ARTEZ Revista de las Artes Escénicas, Bilbao.

BIZKAITARRA, 17 de febrero de 1895, El teatro como medio de propaganda. ARANA, Sabino.

EL PÚBLICO

EUSKALERRIAREN ALDE. 1913.
MUJICA, G. *El teatro euskérico en 1912. Representaciones teatrales en Gipuzkoa: relación de las euskéricas dadas en 1912*.

EUSKAL ESNALEA. 1920.
MUJICA, G. *El teatro euskérico. Medios que pudieran ponerse en práctica para su difusión*.

EUSKAL-HERRIA, Revista. 1914-1918.

FIESTA Y CULTURA Suplemento: La Escena Callejera. Paisaje tras la calma. Los sesenta.

El teatro en el País Vasco, hoy. Deia. Bilbao, 1980. BAREA, Pedro. *Llibertat d’expressió*.

HERMES

JAKIN nº 37, *Euskal Antzerkia* (1876-1985), Donostia, 1985.

LITERATURA/5
Las republicanas. A.D.E. Madrid, 1998. COVA, Anne; GARCÍA, Teresa.

PRIMER ACTO
nº 268. *Teatro Vasco*, Madrid, 1997.
nº 318. J. FERAL. *Puesta en escena en femenino*.
nº 216 AMESTOY EGIGUREN, *Ignacio. ¿Qué fue del TNV de Sabino Arana?*.
nº 250 PASCUAL, Itziar. *Ur Teatro. Premio Nacional de Teatro y Mejor espectáculo en El Cairo*. 1993.
nº 268 *Teatro Vasco*. Madrid.

8 DE MARZO
nº 5. *Elena Armengod directora de teatro*. Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid. Madrid, 1992.
nº 27. *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*. Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid. Madrid, 1997.

PERIÓDICOS

El Nervión (periódico independiente), La hoja del Lunes de Bilbao, Pueblo, Diario Vasco de San Sebastián, La Gaceta del Norte, La prensa bilbaína, Diario Euzkadi, Egin, El Correo, Deia, El País, El Mudno, La Vanguardia, ABC, Egunkaria, Diario 16, La Voz de Galicia, El periódico de Extremadura, El Norte de Castilla, Sur, La voz de Asturias.

OTROS

Archivos ESCUELA DE TEATRO DE GETXO – GETXOKO ANTZERKI ESKOLA.

Archivos VAGALUME TEATRO, Granada.

Archivos SGAE, Bilbao.

Archivos del Fondo de reserva de la Biblioteca del KOLDO MITXELENA.

Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Auñamendi. San Sebastián, 1970.

Estudio: Paridad/Disparidad en los centros de decisión de las Arets Escénicas del País Vasco. URIARTE, A. y IURRE, A., 2006.

GOÑI DE AYALA, T. Crítica. Diario Vasco de San Sebastián, 1958.

Jornadas de Teatro de Getxo, Programas.

VIDEOS: El Teatro Vasco, EITB.

VIDEOS: La posguerra y la transición en el País Vasco 1939-1982. Icaria Multimedia S.L.; producción de EITB.

COLABORA:

