

Universidad de Granada

Instituto de Estudios de la Mujer



**LA CONSTRUCCIÓN DE LAS RELACIONES DE GÉNERO EN
EL TEATRO ANDALUZ CONTEMPORÁNEO**

TESIS DOCTORAL

M^a Isabel Veiga Barrio

Granada, Febrero 2010

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: María Isabel Veiga Barrio
D.L.: GR 2988-2010
ISBN: 978-84-693-2578-0



**LA CONSTRUCCIÓN DE LAS RELACIONES DE GÉNERO EN
EL TEATRO ANDALUZ CONTEMPORÁNEO**

MEMORIA QUE PRESENTA

M^a ISABEL VEIGA BARRIO

PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA POR LA UNIVERSIDAD DE
GRANADA

FEBRERO 2010

DIRECTORA

AURELIA MARTÍN CASARES

INSTITUTO DE ESTUDIOS DE LA MUJER
UNIVERSIDAD DE GRANADA

La memoria titulada **La construcción de las relaciones de género en el teatro andaluz contemporáneo** que presenta Dña. M^a Isabel Veiga Barrio para optar al grado de DOCTORA, ha sido realizada en el Instituto de Estudios de la Mujer de la Universidad de Granada bajo la dirección de la doctora Dña. Aurelia Martín Casares.

Granada, Febrero 2010

La doctoranda

La directora

M^a Isabel Veiga Barrio

Aurelia Martín Casares

Agradecimientos

Esta investigación no hubiera sido posible sin la participación, implicación y aportaciones facilitadas generosamente por las actrices, actores, directoras, directores, y dramaturgos implicados en los montajes teatrales analizados. Su experiencia profesional y trayectoria vital alimentan un número importante de estas páginas, sus ideas y percepciones nos han servido para ir dando forma e hilar gran parte de nuestro discurso. Asimismo, son muchas las personas vinculadas al mundo del teatro que he tenido oportunidad de conocer y con las que he podido compartir reflexiones sobre este tema que, posteriormente, me han sido de gran utilidad. Especialmente, han jugado un papel decisivo Cecilia, Paloma, Gonzala, Fernando y Santi.

Por otra parte, la idea de este proyecto surge tras la experiencia de investigación desarrollada dentro del *Laboratorio para el estudio de la perspectiva de género en las obras teatrales del Centro Andaluz de Teatro*, iniciativa impulsada por este mismo organismo dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía junto con la Universidad de Granada. En este sentido, quiero agradecer al Centro Andaluz de Teatro la generosidad que ha mostrado a la hora de “regalarme” la materia prima necesaria para elaborar mi investigación además de facilitarme material de referencia y una valiosa información para completar mi trabajo. Tanto su director como algunas de las personas que allí trabajan, Esperanza, Rafa o Mercedes, han atendido con paciencia todas mis peticiones.

Papel decisivo en esta aventura ha jugado el Instituto de Estudios de la Mujer de la Universidad de Granada y todas las mujeres sabias que lo componen que me han orientado acertadamente sobre cómo observar la realidad incorporando la “mirada de género”.

Dentro del ámbito teatral y los estudios de género, conocer a Marga Borja, Laura Borrás e Itziar Pascual, entre otras, ha sido fundamental en cuanto que el trabajo que ellas han ido desarrollando y la posibilidad de compartir reflexiones e inquietudes comunes me ha ayudado enormemente a la hora de decidir qué camino tomar.

Igualmente, varias personas han sido claves en todo este proceso tanto intelectual como emocionalmente. Conocer a Aurelia Martín Casares, directora de esta tesis, ha

supuesto un giro radical en mi trayectoria profesional. Ella ha despertado mi espíritu investigador, desconocido para mí hasta ese momento. Desde el primer día, confió plenamente en mi capacidad investigadora y supo ver las posibilidades que ofrecía esta investigación. Su experiencia, su capacidad de análisis y sistematización, sus consejos, motivación, energía y apoyo continuos han supuesto la gasolina necesaria para arrancar y poner en marcha el motor que guía este trabajo y que me ha permitido llegar hasta el final. Gracias por aguantarme y por haberme contagiado de esa ilusión por la investigación que a ti nunca te falta. Espero que los resultados obtenidos cubran, al menos, parte de tus expectativas.

Leonor y Elvira, hoy amigas y también compañeras de trabajo, me dieron la oportunidad de trabajar en un campo profesional hasta entonces inexplorado por mí, el de las políticas de igualdad, y me ayudaron enormemente a la hora de dar mis primeros pasos en el ámbito de la intervención sociocultural desde la perspectiva de género. Gracias a ellas he aprendido a dominar determinadas herramientas de análisis de género que me han sido de gran utilidad en esta tesis.

Pero este esfuerzo ha necesitado alimentarse de refuerzos emocionales que lo equilibraran. M^a José me ha ayudado a conocerme mejor, ha reforzado mis puntos fuertes cuando era necesario y templado mis nervios cuando éstos se desbocaban aportándome la serenidad justa para mantener correctamente amueblada mi cabeza. Rosa, Inma y Mariana han sido timones de excepción en esta aventura, además de saber que cuento con su apoyo incondicional, han soportado estoicamente mis cambios de humor, mis incertidumbres y desasosiegos en los momentos más oscuros de este proceso.

Mi familia más cercana, desde la distancia geográfica que a veces nos separa, han confiado en mí dándome aliento constante y me han inculcado valores necesarios para abordar una tarea de estas características como son la constancia, la paciencia, y el espíritu de superación.

Y por supuesto, Francisco, mi pareja, que en todo momento ha estado a mi lado. El me ha enseñado a amar el teatro y la vida misma, a no renunciar a mis deseos, a no tener miedo a fracasar sin haberlo intentado, y a luchar por aquello en lo que crees.

A todas y todos GRACIAS.

**LA CONSTRUCCIÓN DE LAS RELACIONES DE GÉNERO
EN EL TEATRO ANDALUZ CONTEMPORÁNEO**

M^a Isabel Veiga Barrio

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1: INVESTIGACIONES SOBRE TEATRO y GÉNERO EN EL ÁMBITO INTERNACIONAL.....	11
1.1. La investigación en el mundo anglosajón	13
1.2. La investigación en Francia.....	15
1.3. Investigaciones sobre feminismo y teatro en España e Iberoamérica.....	16
1.4. Estrategias alternativas para la reflexión.....	19
1.5. La formación de una estética feminista.....	22
1.6. ¿Qué entendemos por teatro feminista?.....	26
1.7. Nuestra investigación.....	27
CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA.....	31
2.1. Disciplinas y marcos teóricos.....	32
2.2. Objeto de estudio, método y muestra de población	36
2.2.1. <i>Objeto de estudio</i>	36
2.2.2. <i>Método</i>	39
2.2.2.1. Entrevistas	39
2.2.2.2. Representación.....	44
2.2.3. <i>Muestra de población: perfil de las personas entrevistadas</i>	48
2.2.3.1. Actrices.....	49
2.2.3.2. Actores.....	52
2.2.3.3. Directoras y directores.....	54
2.2.3.4. Dramaturgo.....	55
2.3. Contexto de los montajes teatrales analizados.....	56
CAPÍTULO 3: LAS MUJERES EN EL TEATRO EUROPEO: PASADO Y PRESENTE.....	67
3.1. Las mujeres en la historia del teatro: dramaturgas y directoras.....	68
3.2. Situación de los actores y actrices: ayer y hoy.....	80
3.3. Percepción de la situación por parte de los y las profesionales del teatro.....	85
3.3.1. <i>Esteriotipos contemporáneos asociados a las gentes del teatro</i>	85
3.3.2. <i>¿Discriminaciones de género en la escena actual?</i>	91
3.3.3. <i>La problemática de la conciliación de la vida laboral y familiar</i>	98

CAPÍTULO 4: PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO.....	111
4.1. Panorama actual.....	112
4.1.1. <i>Algunas cuestiones sobre la paridad: los centros de decisión teatral.....</i>	117
4.1.2. <i>La realidad de actores y actrices: análisis de la comisión de paridad.....</i>	119
4.1.3. <i>¿Existe realmente la paridad teatral?.....</i>	124
4.2. Opiniones de nuestra muestra de población respecto a la desigual participación de mujeres y hombres en el teatro.....	128
4.3. Estudio de caso: participación de mujeres y hombres en el teatro público andaluz.....	134
4.3.1. <i>El equipo teatral.....</i>	136
4.3.1.1. Reparto: Actores y actrices.....	138
4.3.1.2. Equipo artístico.....	140
4.3.1.3. Equipo técnico.....	145
4.4. Visibilidad de las mujeres: el programa de mano.....	147
4.4.1. <i>Títulos e imágenes.....</i>	150
4.4.2. <i>Personas nombradas.....</i>	152
 CAPÍTULO 5: CUERPO, GÉNERO y REPRESENTACIÓN TEATRAL....	 155
5.1. Teoría Social del cuerpo: Antropología Social, Sociología y Psicoanálisis	157
5.2. Aportaciones desde el feminismo a las teorías sobre el cuerpo.....	162
5.3. El cuerpo en la sociedad occidental.....	173
5.3.1. <i>La construcción cultural del cuerpo: pasado y presente.....</i>	174
5.3.2. <i>Modelos corporales en la representación teatral: evolución histórica.....</i>	179
5.4. El cuerpo en la escena teatral: roles y estereotipos de género en nuestro estudio de caso.....	187
5.4.1. <i>El cuerpo social de actores y actrices.....</i>	188
5.4.1.1. Características físicas del elenco artístico.....	189
5.4.1.2. Los informantes opinan.....	191
5.4.2. <i>El cuerpo “trabajado”: el entrenamiento escénico de la “actoriz”.....</i>	202
5.4.3. <i>El cuerpo representado.....</i>	209
5.4.3.1. Rol de los personajes masculinos y femeninos.....	210
5.4.3.2. Estereotipos de género.....	213
5.4.3.3. Gestualidad.....	218
5.4.3.4. ¿Qué opinan actores y actrices?.....	222
 CAPÍTULO 6: SIMBOLOGÍA y ELEMENTOS DE LA TEATRALIDAD... 	 237
6.1. Voz y Música.....	238
6.2. Espacio.....	243
6.3. Iluminación.....	247
6.4. Vestuario y maquillaje.....	249
 CONCLUSIONES.....	 259
 BIBLIOGRAFÍA.....	 271
 ANEXOS.....	 281

INTRODUCCIÓN

Enfrentarnos a una investigación antropológica de la escena teatral contemporánea, y más concretamente la andaluza, y hacerlo desde la perspectiva de género, desde sus inicios se nos ha planteado como un objetivo ambicioso a la vez que estimulante. Ambicioso, principalmente, porque son dos espacios de reflexión amplios, complejos, que ofrecen la posibilidad de abordarlos desde muy diversos ángulos, y en los que intervienen, juegan y se relacionan múltiples variables. A ello habrá que sumar la escasez de estudios en lengua castellana realizados en este campo.

A su vez, el reto era estimulante por varias razones. Quizás una de las primeras tendría que ver con mi trayectoria profesional. Licenciada en Arte Dramático por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), he dedicado más de diez años de mi carrera profesional a la práctica teatral por lo que, de partida, era un ámbito que me resultaba familiar tanto a nivel teórico como en relación a los diferentes lenguajes teatrales utilizados, formas de expresión, o agentes implicados. Durante este tiempo, trabajé en diferentes compañías desarrollando funciones de actriz, productora y gestora lo que me permitió obtener un conocimiento amplio de la profesión. Asimismo, como actriz inquieta e inconformista, me cuestionaba determinados planteamientos, hábitos y pautas de comportamiento, usos y costumbres del quehacer teatral y de las propias relaciones entre mujeres y hombres dentro del mundo del teatro que más tarde he llegado a comprender que tendrían relación con la desigual posición y condición de las mujeres en este ámbito. Preguntas referidas al por qué de la invisibilidad de las mujeres en determinadas profesiones teatrales, a su presencia como actrices y de manera poco frecuente como directoras o dramaturgas, sobre su difícil acceso a puestos de responsabilidad y las barreras con las que se encuentran (nos encontramos). Algunas otras me hacían reflexionar sobre los modelos de feminidad y masculinidad que se proponen en la escena teatral y su correspondencia con la realidad, sobre los cuerpos que aparecen, la forma en que lo hacen, su representación y tratamiento desigual respecto a los varones. Y que decir de las temáticas planteadas, la forma de abordarlas, la perspectiva utilizada, el por qué de la elección de unos determinados temas y no otros que, desde mi punto de vista, preocupan más a la sociedad, a los hombres y a las mujeres de hoy. En definitiva, mis interrogantes se

han movido en varios niveles relacionados con lo que se proyecta desde la escena: las imágenes, contenidos, y lenguaje utilizado como aspectos más relevantes.

Por otra parte, en relación a mi trayectoria profesional y de forma paralela, mi espíritu investigador y mis circunstancias vitales me llevaron, hace más de ocho años, a interesarme y formarme en estudios de género y antropología feminista encontrando en esta disciplina una nueva forma de mirar las artes escénicas y la realidad en general. De forma muy sintética, podríamos decir que la teoría de género (Martín Casares 2006; Moore 1996; Thuren 1993) intenta explicar los mecanismos sobre los que se asientan las desigualdades entre mujeres y hombres, las causas y consecuencias derivadas de las mismas (la mayoría de los casos tomando la forma de discriminaciones hacia las mujeres), y las posibles estrategias o soluciones para modificar esta situación de injusticia social.

En este punto, el cruce de mi formación y experiencia actoral con mi formación feminista me abrirá un camino teórico y práctico a seguir de cara a intentar dar respuesta a algunas de mis preguntas.

De esta forma inicié, acompañada siempre y dirigida por la profesora universitaria e investigadora de Antropología del Género Aurelia Martín Casares, un trabajo de investigación que pretende descubrir y explicar las relaciones de género existentes en el mundo de las artes escénicas, los mecanismos que contribuyen a perpetuar el sistema sexo-género en este ámbito y las formas en que se manifiesta. Nuestro objetivo principal consistirá en demostrar la existencia de desigualdades de género en el teatro, analizar algunas de sus causas y los efectos que éstas producen. Trataremos, por tanto, de aplicar las bases conceptuales, teóricas y metodológicas de la teoría de género al campo de las artes escénicas.

Una de nuestras máximas inquietudes giraba en torno a la posibilidad de aportar un método útil para poder analizar la escena teatral desde la perspectiva de género por lo que, con esta investigación, uno de los propósitos finales será el de producir herramientas y proponer estrategias para incorporar dicha perspectiva en el estudio de las representaciones teatrales. En definitiva, nuestra intención es la de generar teoría, método e instrumentos de corrección de las posibles desigualdades identificadas en el campo de la representación teatral andaluza llevada a cabo desde el ámbito público. Tiene una finalidad didáctica ya que

pretendemos apuntar las bases de una metodología que incorpore la perspectiva de género al análisis tradicional de las representaciones teatrales y que se puede aplicar a éstas incluyan, o no, planteamientos feministas.

Centrarnos en el análisis de representaciones teatrales sin un claro contenido feminista es un hecho significativo en nuestra investigación ya que no es un campo de estudio demasiado habitual entre las investigaciones de este tipo realizadas hasta la fecha. Esta elección viene motivada por varias razones entre las que podemos señalar dos fundamentales: la de considerar que la mayoría de obras teatrales que se exhiben en la cartelera teatral contemporánea no tienen una orientación feministas, y la de intentar llegar al máximo de agentes sociales posibles.

Probablemente porque mi experiencia en el teatro ha sido eminente práctica, nos interesaba llevar a cabo una investigación que se centrara en el proceso de producción y representación teatral, en la que pudiéramos estar en contacto directo con los agentes implicados, conocer sus opiniones, y que pudiera servir para aclarar ciertos aspectos que, normalmente, generan confusión e interpretaciones equívocas, en muchos casos debido al desconocimiento del tema y el alcance del mismo. En este sentido, la antropología ofrece un marco metodológico adecuado para nuestros propósitos. Asimismo, compartimos las reflexiones de la investigadora y semiótica teatral Anne Ubersfeld (Ubersfeld 1989) que comenta refiriéndose al análisis del sentido del teatro que “es la práctica la que constituye, la que construye el sentido”.

El mundo del teatro, las relaciones de género y el cuerpo como soporte de inscripción generizado son los ingredientes principales de esta investigación. En los tres casos, el denominador común que les une es el de considerarlos como construcciones culturales y, como tales, con capacidad para ser modificables y gran potencial de transformación.

En esta tesis, el eje central en torno al que gira es el de entender el teatro como un vehículo de comunicación, con una clara función social, con capacidad para difundir toda una serie de mensajes e ideología concreta, e influir en la conformación de la identidad individual y colectiva de una sociedad. Función social en cuanto que uno de los valores de la obra teatral radica en su significación didáctica. Dentro de las corrientes de pensamiento

dramático, algunos de los reconocidos como grandes del teatro ya señalarán estos elementos como principales características del hecho escénico. Aristóteles considera que “en el origen de la poética intervinieron dos causas” (Aristóteles 1969) que serían el afán del hombre por imitar y divertirse. Nos explica que la imitación no sólo sirve de distracción puesto que nos procura además el placer del aprendizaje. Ricardo Wagner (Wagner (1850) 1952) defenderá el teatro como elemento formador de la cultura nacional. Gordon Craig, uno de los renovadores de los aspectos formales de la representación teatral a principios del siglo XX, afirmaba que la función del teatro no es ofrecerle al espectador una semblanza realista de la vida sino ponerle delante de la misma alma de la vida; y Bertolt Brecht, (Brecht 1961) uno de los más influyentes y revolucionarios dramaturgos de la escena teatral del siglo XX promulgará que la experiencia teatral debe despertar al público de su letargo, animándole a adoptar una actitud activa ante las injusticias de la sociedad. A lo largo de la historia observamos como el teatro tiene un papel relevante en la formación espiritual y cívica de la sociedad y será utilizado como medio didáctico o catártico. El teatro no se limitará a la mimesis, sino que se transforma en una experiencia didáctica, educativa, que forma a la sociedad, crea y refuerza valores, actitudes y costumbres que contribuyen a mantener la autoridad del poder. Pero también puede ofrecer nuevos modelos y pautas culturales ya que es un espacio público de los más poderosos de los espacios artísticos que, a su vez, tiene un potencial enorme para desestabilizar el orden patriarcal establecido en la medida que puede difundir mensajes y modelos sociales de género, en el caso que nos ocupa, más igualitarios. La capacidad creativa del teatro, y la combinación de los diferentes elementos que lo conforman, permite reinterpretar las reglas de producción y proponer propuestas escénicas nuevas, imaginar y jugar con modelos de personajes al margen de los modelos sociales dominantes condicionados por una visión masculina que discrimina y cosifica a las mujeres.

El cuerpo será otro de los elementos fundamentales de nuestro análisis por varias razones entre las que podemos destacar el protagonismo social que ha ido adquiriendo en las últimas décadas en conjunción con el papel relevante que se le otorga dentro de la representación teatral. Se puede prescindir de muchos de los elementos que componen una pieza teatral pero sin actores y actrices no existirá representación como tal (Brook 1969). Estamos totalmente de acuerdo con Anne Ubersfeld, investigadora teatral cuyas aportaciones para el análisis de la escena han sido relevantes, cuando plantea que “la práctica teatral es materialista: su materia son objetos y seres reales, seres con voces y

cuerpos encarnados en los comediantes (...) el teatro es, ante todo, cuerpo, cuerpo con exigencias de vida; toda su actividad está sometida a condiciones sociales, a condiciones concretas de ejercicio” (Ubersfeld 1989:208). Asimismo, el cuerpo se convierte en el vehículo de ser en el mundo y espacio sobre el que se inscriben, construyen y reconstruyen las diferencias de género (Martín Casares 2006) por lo que su observación y análisis nos permitirá descubrir cómo se reproduce en las piezas teatrales la ideología patriarcal y las relaciones de dominación además de conocer cómo es vivido por los hombres y mujeres dedicados a esta profesión.

Uno de los aspectos que nos despertaban mayor interés a la hora de llevar a cabo esta investigación era el de poder conocer de primera mano las opiniones de las gentes que se dedican al teatro, y más concretamente el reparto artístico (actores y actrices, dirección o dramaturgia), las posibles desigualdades de género que existen dentro de la profesión y cómo les han podido afectar en el plano personal, familiar y/o laboral. Por ello, la tesis sigue dos caminos paralelos y complementarios entre sí: el de la observación, análisis y reflexión desde la perspectiva de género de las representaciones teatrales elegidas como objeto de estudio, así como el estudio de los discursos de algunas de las personas implicadas en estas piezas a partir de una serie de preguntas que se les realizaron relacionadas con nuestros objetivos.

Teniendo estas cuestiones presentes, la estructura de nuestra investigación sigue las siguientes directrices. En el primer capítulo se realiza un repaso por aquellas investigaciones sobre teatro y feminismo (o teatro de mujeres) que han surgido en los diferentes países para poner de relieve aquellos aspectos que se han analizado. Principalmente, nos hemos centrado en el ámbito anglosajón, francés y la producción hispana tanto en Latinoamérica como en España. Asimismo, hemos querido dedicar un espacio, por su relevancia, a los movimientos asociativos de mujeres de las artes escénicas que han ido surgiendo en los diferentes países y que han servido de punto de encuentro además de un trampolín para que muchas mujeres artistas encontraran un lugar desde el que trabajar más cómodamente aquellos temas que más les preocupaban; también han jugado un papel relevante a la hora de unir fuerzas para reivindicar una mayor presencia y visibilidad de las mujeres artistas en el espacio teatral así como para impulsar la investigación en esta materia. Apuntaremos cómo se va conformando, paulatinamente, una estética teatral feminista donde existirían tres corrientes principales: la liberal/burguesa, la radical/cultural, y la socialista/materialista.

En todas ellas existirá el objetivo último de convencer a la sociedad en general de que la situación de desigualdad es modificable debido a su carácter de constructo. Igualmente, dejaremos constancia de los intentos que algunas estudiosas de este ámbito han realizado por definir lo que entendemos por teatro feminista. Por último, y tras exponer las diferentes definiciones que han ido apareciendo para intentar definir lo que se puede entender por teatro feminista, en este primer capítulo hablaremos de aquellos aspectos novedosos que, consideramos, introduce nuestra investigación respecto a las ya existentes.

Dedicaremos el segundo capítulo a explicar con detalle la metodología utilizada en nuestra investigación así como las bases teóricas de las que partimos. Metodología que tiene como base las herramientas desarrolladas desde la antropología social, los conceptos fundamentales de la teoría de género y los principales elementos que juegan y se combinan dentro de la representación teatral, incluyendo los propios agentes implicados (actores, y actrices, dirección y dramaturgia). El abordaje se realiza desde un enfoque cualitativo y cuantitativo. Describimos con detalle el método utilizado, el objeto y ámbito de investigación contextualizando cada uno de los montajes analizados a través de los temas generales que tratan, y la muestra seleccionada estableciendo un perfil general de las personas entrevistadas tomando como datos, entre otros, los aportados por los propios informantes.

De cara a una mejor comprensión del presente, y antes de introducirnos de lleno en nuestros ejes de análisis, nos ha parecido oportuno hacer un breve recorrido por la historia del teatro introduciendo la perspectiva de género para dar cuenta de las numerosas dificultades a las que se han tenido que enfrentar nuestras antecesoras. Autoras, directoras y actrices, principalmente, han tenido que saltar múltiples obstáculos y barreras de tipo ideológico, cultural, educativo o religioso para romper con las convecciones de la época que las relegaban a meros objetos decorativos del espacio doméstico, el que se consideraba su espacio “natural”. Este será el contenido del capítulo tercero en el que además daremos muestra de la escasa presencia de las mujeres en el ámbito del teatro y la falta de visibilidad que se les ha dado a aquellas, las menos, que consiguieron introducirse en éste. El pasado nos servirá de referencia para entender algunas de las situaciones que viven los hombres y mujeres dedicados al teatro en la actualidad, su condición y posición. En este sentido, en este capítulo hemos querido recoger, a través de las opiniones de nuestros informantes, las diferentes y desiguales trayectorias vitales y profesionales de mujeres y hombres, los

estereotipos de género y prejuicios que todavía hoy siguen vigentes alrededor de quienes se dedican al teatro, y algunos de los obstáculos a los que actualmente se enfrenta las mujeres artistas que se relación estrechamente con las adscripciones sociales de género, y que les impiden desarrollarse en las mismas condiciones y con las mismas oportunidades que los hombres. Tocaremos aspectos vinculados más directamente a la profesión como la distribución de papeles teatrales, las giras y ensayos así como aquellos de carácter más personal pero que influyen y determinan claramente las trayectorias profesionales de unas y otros como la familia, las relaciones de pareja o las dificultades para conciliar vida personal, familiar y laboral. Igualmente, intentaremos poner de relieve la percepción que tienen nuestros informantes sobre la existencia de discriminaciones de género dentro del mundo del teatro.

Comprobar la participación de mujeres y hombres en las artes escénicas, desde un análisis cuantitativo, será uno de los aspectos importantes de nuestra investigación ya que los datos ayudan a demostrar la desigual participación de unos y otros en según qué ámbitos y a ello dedicaremos el capítulo cuarto. Es decir, se trataría no sólo de demostrar que la desigualdad existe sino que existirá una división sexual del trabajo apareciendo tareas o espacios más feminizados y, al contrario, otros que están masculinizados. Analizaremos la representación y distribución de mujeres y hombres en los puestos de poder y responsabilidad donde se pueden tomar decisiones y se ejerce cierta autoridad. Para este fin, tomaremos datos extraídos de estudios realizados por diversas asociaciones de mujeres artistas del territorio nacional; también de investigadoras que, de forma particular, analizan la actividad teatral en diferentes comunidades autónomas y en diversos ámbitos además de analizar diversos catálogos de autoras y autores dramáticos, y de compañías teatrales existentes en Centros de documentación teatral de ámbito nacional y autonómico. Principalmente, este será uno de nuestros ejes prioritarios de análisis pero también su representación en los diferentes oficios o profesiones del mundo teatral.

Para contrastar esta información de tipo cuantitativo, realizaremos un análisis de los discursos de nuestros informantes en relación a estos temas, su opinión al respecto y el grado de conocimiento que tienen de las autoras, actrices y directoras contemporáneas.

Por último, acabaremos este capítulo demostrando la desigual participación de mujeres y hombres en los espectáculos objeto de estudio, la jerarquización de las tareas y su

masculinización y/o feminización así como la visibilidad que a mujeres y hombres se les otorga realizando un estudio pormenorizado, fundamentalmente, del programa de mano: el lenguaje e imágenes utilizadas, los mensajes que se transmiten o las personas que se destacan serán, entre otros, los elementos a observar.

El capítulo quinto concentra el núcleo de nuestra investigación. El cuerpo como lugar de inscripción generizada es nuestro centro de atención, sus diferentes formas de mostrarse u ocultarse según se trate de mujeres y hombres así como el conjunto de símbolos que se asociarán a unos y otras en las representaciones teatrales, y los modelos de ser hombre y mujer que se proponen desde el escenario nos servirán para realizar nuestras argumentaciones. Cuerpo que abordamos desde la perspectiva de género teniendo en cuenta tres dimensiones básicas: el cuerpo social, es decir, las construcciones culturales del cuerpo que encarnan actores y actrices como individuos que habitan en una cultura y contexto determinado; el que denominamos “cuerpo trabajado” que se orienta hacia el entrenamiento corporal que actores y actrices llevan a cabo a la hora de interpretar un personaje; y el cuerpo representado que se traduce, para el caso que nos ocupa, en el estudio de los personajes femeninos y masculinos que aparecen en la escena teatral, los distintos roles y estereotipos de género que asumen, las relaciones que se establecen entre éstos, o su gestualidad diferenciada.

Previo al análisis de los discursos de nuestros informantes sobre este tema así como de los montajes teatrales elegidos para nuestro fin, ofrecemos una panorámica general sobre los estudios e investigaciones realizadas en torno al cuerpo, el género y su relación con la teoría y práctica teatral. En primer lugar, ofrecemos una breve síntesis de las principales corrientes de pensamiento respecto al cuerpo desarrolladas desde disciplinas como la antropología, la sociología o la psicología. En un segundo apartado exploramos el significado del concepto de género, las principales teorías feministas que se ocuparán de desarrollar este concepto en estrecha relación con los significados otorgados al cuerpo de mujeres y hombres, y exponemos las tres principales corrientes teóricas feministas sobre el cuerpo. Posteriormente, pasamos a ofrecer una serie de argumentos que justificarán la construcción de las diferencias de género de cara a mantener el orden social establecido, un orden androcéntrico y patriarcal. Terminamos el grueso teórico con una exposición de las principales visiones y modelos corporales que históricamente se han representado en el arte y más concretamente, en el mundo del teatro.

A partir de estas reflexiones, abordamos el estudio de caso de las representaciones teatrales observando aspectos relacionados con la exposición y representación del cuerpo en escena. Las opiniones de nuestros informantes respecto a estos temas completarán la visión del cuerpo que pretendemos ofrecer: la presión específica ejercida sobre unas y otros para adaptarse al modelo social dominante, la tiranía de la belleza, entre otros aspectos.

Para finalizar, y con el deseo de que en esta tesis podamos exponer una visión lo más completa posible de los distintos elementos que interactúan y se relacionan en escena, hemos querido dedicar un capítulo, el sexto, a lo que denominamos elementos parateatrales. Nos referimos a aspectos relacionados con la iluminación teatral, el espacio, el mundo sonoro, o el vestuario y el maquillaje de los personajes teatrales que se representan. Constituyen aspectos decisivos a la hora de plantearse un montaje teatral ya que su elección, uso y distribución en escena proyectarán una determinada simbología, crearán unas determinadas sensaciones y evocarán una serie de emociones que, por una parte, marcarán definitivamente el montaje teatral en cuestión y, de otro lado, ayudan al público a comprender e interpretar los mensajes que se proyectan. En definitiva, estos elementos apoyan la (re)construcción de la realidad teatral y completan la potencial reafirmación o transformación del orden de género dominante que ofrece el teatro y las artes escénicas en general.

Capítulo 1.
INVESTIGACIONES SOBRE TEATRO y GÉNERO EN EL ÁMBITO
INTERNACIONAL

La producción de investigaciones y estudios sobre teatro y género en el ámbito internacional ha sido tardía en relación a otras disciplinas de las Ciencias Sociales y Humanidades, quizá por la propia lucha por la autonomía y el reconocimiento de la disciplina del “Arte Dramático”(Aston 1995:2) como universitaria. Originalmente el teatro se estudiaba en las universidades como parte de la literatura (en los Departamento de Lengua y Literatura) y, por tanto, estaba algo alejado de su contexto de producción.

Del mismo modo, en Estados Unidos, los estudios de Arte Dramático estaban dominados por el campo de la Historia del Teatro y no tanto por una aproximación crítica a los mismos (Case 1990:2).

En Francia y España será desde los departamentos de Lingüística, Teoría de la Literatura comparada o Filología española desde donde surgen algunas investigaciones relacionadas con la historia del teatro, el análisis de los textos dramáticos y la semiótica teatral más que con la producción y representación del hecho teatral en sí mismo, o lo que Fernando de Toro llama “texto espectacular”¹(De Toro 1987). En concreto en España, los estudios de Arte Dramático no serán reconocidos como Licenciatura universitaria hasta principios de los 90 del siglo XX lo que ha supuesto que las investigaciones más relacionadas con la práctica teatral se estén produciendo en estos momentos. Por otra parte, el contexto socio-político-cultural del siglo XX en España, marcado por una dictadura de casi 50 años, es determinante a la hora de encontrar investigaciones teatrales feministas ya que el propio movimiento e ideología, que se expandía con fuerza en el resto de Europa y Norteamérica, aquí llegará con años de retraso.

Serán los países de habla inglesa, fundamentalmente Estados Unidos y Gran Bretaña, los que, a partir de mediados del siglo XX coincidiendo con el resurgimiento del movimiento feminista y la introducción de los estudios sobre teoría de género y feminismo en el ámbito académico, comenzarán a realizar estudios e investigaciones teatrales que teorizan sobre el teatro feminista y su relación con las teorías críticas feministas.

¹ Fernando de Toro diferencia entre texto dramático y texto espectacular. El texto dramático sería aquel que hace referencia al texto escrito, y llama texto espectacular cuando se refiere al espectáculo teatral que incluye no sólo los códigos lingüísticos, sino todos los escénicos.

Estas investigaciones, desarrolladas casi exclusivamente por mujeres, tratarán, principalmente, de dar a conocer las obras de teatro escritas por mujeres a lo largo de los siglos, hablarán sobre las dificultades de las autoras y dramaturgas para editar y representar sus obras, y teorizarán sobre la creación y desarrollo de una estética teatral feminista, con características muy concretas tanto a nivel formal como de contenido, que recoge la influencia de los diferentes enfoques feministas que se desarrollarán a partir de los años sesenta.

1.1. La investigación en el mundo anglosajón

En Estados Unidos existe una importante documentación y análisis de grupos de teatro feministas (Leavitt 1980) y entre las revisiones más destacadas en este ámbito se encuentran la editada por Hélène Keyssar, titulada *Teatro feminista y teoría* (Keyssar 1996) en la que se recogen diversos artículos, incluyendo uno sobre el teatro feminista en Francia y otro en China. Sue Ellen Case ha escrito también sobre el tema y recoge sus análisis en libros como *Feminismo y teatro* (Case 1988). Señalar, igualmente, obras como la de Gayle Austin (Austin 1990) *Feminist theories for dramatic criticism*, Linda Hart sobre *Performance Feminista* (Hart 1993), o Jill Dolan *Presencia y deseo: ensayos sobre género, sexualidad y performance* (Dolan 1993).

Keyssar (1994) analiza el surgimiento de un teatro feminista y cómo éste aparece para conquistar un espacio (la escena) que le pueda servir a las mujeres para proclamar sus derechos. Este teatro tiene rasgos distintivos entre los que destacan: la creación de papeles dramáticos relevantes para la mujer, la preocupación por la función del “género” en la sociedad, la exploración de la naturaleza del mundo de la mujer y la tendencia hacia la politización de la sexualidad, entre otros.

Tanto Sue-Ellen Case (1988) como Hélène Keyssar se plantean como objetivo rescatar del olvido a autoras silenciadas y sus obras teatrales (Case 1988). Analizarán estas obras para revelar la complejidad de la vida de las mujeres y con la finalidad de derribar la noción aceptada tradicionalmente de falta de capacidad social femenina. Sacan a la luz autoras como Hroswitha que vivió en el siglo X en la ciudad alemana de Sajonia y cuyas

obras constituyen las primeras piezas teatrales “representables” de la Edad Media (Keyssar, 1994: 23).

Asimismo, investigadoras americanas y británicas de la historia del teatro como Duffy (1977), Cotton (1980) o Morgan (1981) intentan rescatar la obra perdida de autoras teatrales de la Restauración que ya señalaron la subordinación de las mujeres en un mundo masculino.

Por lo que respecta a Gran Bretaña, una de las principales investigadoras en esta línea es la británica Elaine Aston que ha publicado diversas obras sobre teoría feminista y práctica teatral. También Lisbeth Goodman, que ha escrito sobre la enseñanza del teatro feminista y su importancia para el cambio cultural, entre otras cuestiones (1994a; Goodman 1993; 1994b; 1996).

Michelena Wandor, dramaturga y crítica teatral, ha realizado un interesante análisis sobre la situación del teatro escrito por mujeres en los años 80 en Inglaterra (publicado en la revista *Drama*). Ha producido obras teóricas sobre teatro y ha editado antologías de obras dramáticas escritas por mujeres. Ha escrito obras como *Carry On, Understudies-Theatre and Sexual Politics* (1981) que presenta una revisión histórica del teatro y de la política sexual de Gran Bretaña en los años 70. También aborda el tema de la política sexual en dos antologías editadas por ella: *Strike While the Iron is Hot-three Plays on Sexual Politics* (1980) y *Plays by Women* (1982). Destacan de sus escritos la articulación de conceptos como feminismo, teatro, socialismo y liberación gay.

Autoras como Case (Wagner (1850) 1952)(1988) Aston (1995, 64-77) y Dolan (*Women and Performance*, 1984:1 pp.5-13 y 1985:2 pp. 5-11) analizarán algunos modelos feministas teatrales que apuntan hacia la formación de una estética exclusivamente feminista.

Además de estas investigaciones en lengua inglesa, se han realizado algunos estudios y publicado diversos artículos en castellano sobre el teatro británico y norteamericano del siglo XX entre los que podemos destacar *Teorías feministas y sus aplicaciones al teatro feminista británico contemporáneo* de Blanca López Román y Hildegard Klein Hagen (López Román 2001) donde las autoras ofrecen una perspectiva global sobre la

formación de un teatro feminista británico contemporáneo realizando un recorrido por las manifestaciones feministas en obras pioneras escritas por mujeres en la historia del teatro, y analizan la creación gradual de un tipo de teatro feminista que conformará su propia estética (López Román 2001). También la obra *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX* editada por Rosa García Rayero y Eulalia Piñero Gil (García Rayero 2002) refleja el panorama de la dramaturgia femenina del siglo XX, principalmente británica y norteamericana, a través de artículos escritos por diferentes investigadoras españolas.

1.2. La investigación en Francia

Por lo que respecta a Francia, existen diversas publicaciones (en inglés) que analizan la producción teatral francesa y el papel del feminismo, entre ellos, el libro de Jeannette Laillou Savona (Savona 1984) o el artículo de Jane Moss sobre el teatro de mujeres en Francia (Moss 1987). Desde una perspectiva teórica, destacan tres estudiosas feministas: Hélène Cixous, Julia Kristeva y Luce Irigaray. Sus investigaciones se han centrado en los discursos teóricos de la representación. Parten de considerar el teatro como un sistema de signos, es decir, un sistema de representación. Con ello incorporan la semiótica al estudio de los textos dramáticos y exploran el código cultural del signo y su sello ideológico. Pretenden demostrar la existencia de una relación causal entre el discurso opresivo y la representación de la mujer en un estricto sistema binario. Consideran que, históricamente, el sistema de representación ha adoptado una postura falocéntrica por lo que uno de los objetivos de la práctica feminista del teatro será insistir en la deconstrucción de la construcción social de la Mujer (Derrida 1930).

Sus trabajos se basan en la filosofía de Derrida y conceptos como el de “diferencia” (*différance*). Según esto, la mujer ha ocupado continuamente una posición marginal y ha sido definida por su diferencia con el hombre “la Mujer como “el-otro-del-Hombre”. Asimismo, las propuestas de Hélène Cixous están muy marcadas por la teoría de la “alteridad”, propugnada en el tránsito de los años 40 a los 50 por Simone de Beauvoir (Beauvoir (1949) 1999) en su libro *El segundo sexo*. La alteridad implica que las mujeres sean representadas como el “alter” (el otro) en relación a los hombres que serían el yo, la esencia. Sus esfuerzos se han centrado en la demolición de la ideología falo y logocéntrica y

la división del mundo según el sexo. Cixous defiende la proclamación de la mujer “como la fuente de la vida, del poder y de la energía y saludar el advenimiento de un nuevo lenguaje femenino, agitador incesante de sistemas binarios patriarcales en los que el logocentrismo coincide con el falocentrismo, en el objetivo común de silenciar a las mujeres” (Cixous 1995). Esta autora propone la oposición de la mujer al falo y logocentrismo universal mediante una escritura propiamente femenina (*écriture féminine*). En su obra más conocida *The Laugh of the Medusa* habla de la necesidad de que la mujer se escriba a sí misma “de encontrar su propio lenguaje más allá de los límites de los órdenes masculinos (Aston 1995:46).

Luce Irigaray propone igualmente un lenguaje específicamente femenino (*parler femme*) considerando que, desde una escritura femenina, la mujer puede librarse de la escritura simbólica o racional impuesta por la lógica del discurso masculino.

Diferentes dramaturgas, tanto inglesas como norteamericanas y francesas, se han nutrido de estas teóricas al plantear sus puestas en escena. El cuerpo toma especial protagonismo y su uso en escena como imagen deriva de la noción de “escribir el cuerpo”, expuesta por estas teóricas feministas francesas. Proponen que el cuerpo constituye el punto de partida para elaborar una conciencia femenina y feminista, o sea, una conciencia de orientación personal y política. Cixous habla del cuerpo como lugar de la rebeldía femenina, sitio del significado de la diferencia entre los sexos y fuente de escape y de liberación para la mujer. Por otra parte, utilizan un estilo narrativo comparable al del teatro épico de Bertolt Brecht ya que la técnica brechtiana es eficaz para crear una visión crítica de los prejuicios sexuales, y el uso de cuadros o episodios sirve para alcanzar una unidad narrativa que enmarca una faceta social y filosófica particular de la realidad.

1.3. Investigaciones sobre feminismo y teatro en España e Iberoamérica

En el caso de España el mundo de la investigación feminista en el teatro no ha sido especialmente productivo, aunque los Estudios de género y las investigaciones feministas en el campo de las Ciencias Sociales han estado en la vanguardia europea, con un impulso extraordinario en comparación con otros países como Francia o Alemania. Como

apuntábamos al inicio de este capítulo, la escasez de estudios teatrales feministas podría estar relacionada, entre otras cuestiones, con la tardía incorporación de las artes escénicas al ámbito universitario además del gran peso de la ideología patriarcal y del dominio casi exclusivo de los varones en este campo. Por otra parte, el teatro feminista no ha contado con el apoyo institucional y la financiación que ha recibido en otros países como Estados Unidos, lo que le ha obligado a moverse entre la voluntariedad y los esfuerzos individuales de mujeres del ámbito de la escena o de académicas que han podido crear foros de discusión, generalmente, con poca repercusión.

Quizá una de las mayores dificultades es que los textos teatrales sobre teoría feminista producidos en el mundo anglosajón, incluyendo obras generales y manuales, no han sido traducidos al castellano, dificultando enormemente el trasvase de ideologías críticas con la extendida dominación masculina.

No obstante, existen algunas investigaciones, especialmente en el ámbito de la historia del teatro, sobre diferentes cuestiones como la mujer vestida de hombre en el teatro del siglo de Oro (Bravo-Villasante 1976), sobre la presencia de la mujer en el teatro Barroco (De los Reyes Peña 1998), o antologías de autoras, directoras y actrices en la historia del teatro español (Arias de Cosío 2000; García Lorenzo 2000; Hormigón 2004).

Por lo que respecta al teatro contemporáneo, se han escrito trabajos sobre la representación de la imagen de la mujer en el teatro español de la Segunda República (Mañueco Ruiz 2008) y se ha investigado muy especialmente el papel de las mujeres en el teatro de Federico García Lorca (De Armas 1986; Degoy 1996; Frazier 1973; Vázquez de Castro 2001).

Asimismo, se han escrito algunos trabajos más generales (Gosman 1989) y otros sobre la dramaturgia femenina desde la década de los ochenta (O' Connor (1988) 1997; Serrano García 2004). Estos últimos abordan las dificultades particulares de las mujeres dramaturgas en la España del siglo XX debido al contexto sociopolítico y económico, y realizan un recorrido por la etapa franquista y postfranquista sacando a la luz una muestra representativa de autoras de cada una de estas etapas y algunos de los textos de las dramaturgas más contemporáneas como Lidia Falcón, Carmen Resino, María Manuela Reina, Paloma Pedrero, Maribel Lázaro, Marisa Ares o Pilar Pombo. Además, Patricia

O'Connor en su libro *Dramaturgas españolas de Hoy: una introducción* (O'Connor (1988) 1997) incluye un índice de mujeres dramaturgas españolas del siglo XX.

Nos parece oportuno señalar que las pocas investigaciones teatrales existentes en lengua castellana, con planteamientos más o menos cercanos al feminismo, han sido realizadas por estudiosas de universidades inglesas y norteamericanas donde los estudios de Arte Dramático forman parte de las enseñanzas universitarias. Esto ocurre también cuando se analizan los estudios realizados sobre teatro hecho por mujeres en Latinoamérica que se concentran, en su mayoría, a través de los *Departments for Spanish Literature*.

En relación a este tema, en el campo del teatro y los estudios sobre mujeres artistas en Latinoamérica han sido varias las autoras encargadas de rescatar y hacer visibles sus discursos teatrales (Franco 1989; Jaramillo 1992; Kaminsky 1993; Taylor 1991; Taylor 1994) denunciando la falta de consideración de sus actividades teatrales en las ciencias teatrales europeas. Igualmente, en algunas de las investigaciones del teatro Latinoamericano, se entremezcla el discurso feminista con la crítica a aquellos estudios que analizan estas obras desde categorías occidentales de análisis como el teatro del absurdo, el teatro existencialista o el teatro brechtiano (De Toro 1999) sin diferenciarlas por no tener en cuenta los diversos contextos culturales (Adler 1999). En general, los textos dramáticos latinoamericanos han sido valorados por un discurso crítico fundado en modelos teóricos no latinoamericanos y desde la poderosa hegemonía masculina (Del Rio 1999).

Estos estudios, tanto desde una perspectiva histórica como si nos situamos en el marco actual, han servido para hacer visible la gran cantidad de dramaturgas latinoamericanas existentes y han analizado cuestiones como la necesidad de tener en cuenta en el debate feminista, no solo la diferencia de los sexos como criterio universal de las intervenciones feministas sino también las diferencias culturales entre las mujeres e introducir categorías diferenciales como la clase, la etnia y la sexualidad entre otras. Igualmente, se reflexiona sobre cómo, en la mayoría de los casos, las obras de las mujeres dramaturgas latinoamericanas no denuncian únicamente la política de los sexos sino que están impregnadas por un fuerte compromiso político incluyendo una denuncia político-social (relación entre la negociación de los sexos y la política en el teatro de las mujeres en Latinoamérica) (Adler 1999:15).

1.4. Estrategias alternativas para la reflexión

Además de las investigaciones sobre feminismo, género y teatro realizadas, generalmente, dentro del marco académico de la Universidad, nos parece importante señalar cómo se han utilizado otros caminos o estrategias para denunciar, sacar a la luz y hacer visible el papel de las mujeres en el mundo de las Artes Escénicas.

Convenciones, Encuentros, Foros, Asociaciones de Mujeres Artistas, y Revistas (en algunos casos especializadas en la temática feminista y en otros dentro de aquellas más generales que abordan la temática teatral) han servido de trampolín para, según los países y en función del contexto en que se generaran, alimentar la investigación, poner en común la situación de las mujeres en el ámbito teatral, intercambiar experiencias y llevar a escena sus espectáculos teatrales (en muchas ocasiones, únicos espacios donde poder mostrarlas).

En Estados Unidos, desde los años 80, se fundó una revista especializada dedicada a la investigación del rol de las mujeres, denominada *Women and Performance. A Journal of Feminist Theater*. Incluso se desarrolló el Women's Theater Program (WTP) en el marco de la American Theater Association (ATA), creándose así una plataforma nacional para el teatro de mujeres. De hecho, la WTP intenta romper con la tradicional distancia entre las investigaciones sobre el teatro y la práctica escénica organizando *forums* feministas en los que aúna mujeres académicas y profesionales del teatro (Dolan 1984).

Por lo que respecta a Gran Bretaña, aunque ha ido a remolque de los Estados Unidos, también se han realizado importantes encuentros centrados en la visión feminista del teatro: Warwick University (1985, 1992), Manchester University (1989), Loughborough (1991). En 1984 se organizará La Convención de Directoras y Administradoras Teatrales (*The Conference of Women Theatre Directors and Administrators*) a raíz de la cual publicarán uno de los primeros informes sobre la situación de las mujeres en el teatro británico donde se extraen datos significativos como el que hace referencia a la dirección de obras representadas en las que de un total de 620 sólo 42 corresponderán a mujeres (López Román 2001). Asimismo, en 1987 se organizará el Festival de Teatro de Mujeres de Leicester para dar a conocer y difundir las obras teatrales escritas por mujeres.

Respecto a la creación de grupos o asociaciones, a mediados de los años setenta, coincidiendo con el movimiento de liberación Gay y el movimiento de liberación de la mujer, las mujeres artistas de Gran Bretaña comienzan a crear grupos alternativos de concienciación y crearán sus propias compañías. En 1973 aparece “The Women’s Theatre Group”, primera compañía profesional que se dedica de forma seria y rigurosa a explorar temas relacionados con las experiencias de mujeres.

También se crearán grupos donde se trabajan temáticas muy concretas como el lesbianismo o problemáticas raciales específicas. En este sentido, en 1979 aparece el grupo “Hormone Imbalance” cuyo nombre alude a la teoría científica de principios del siglo XX que postulaba que la homosexualidad, tanto masculina como femenina, estaba provocada por una disfunción hormonal del individuo. La intención de este grupo será la de crear imágenes con las que las mujeres en general, y las lesbianas en particular, pudieran identificarse. A pesar de las dificultades para subsistir debido a problemas de financiación, surgirá algún otro grupo en los 80 como “Siren Theatre Company” y el grupo “Hard Corps”, creado en 1983, que representará obras que intentan romper con el mito de la mujer lesbiana (feminista radical carente de sentido del humor) de forma satírica. También en 1982 se forma el primer teatro de mujeres negras en Gran Bretaña llamado “Theatre of Black Women”. Sus temas abordan cuestiones de tipo racial y lésbico (García Rayero 2002:321). Estos grupos investigan, mediante la representación, sobre las dinámicas de opresión entre los géneros y la violencia que ésta genera en todas sus vertientes.

En España, uno de los problemas que hemos detectado es que la investigación teórica no va, generalmente, de la mano de la práctica escénica. Por una parte existen diversas Asociaciones de Mujeres del Teatro, algunas de ellas con una larga trayectoria, como pueden ser *Las Marías Guerreras* en Madrid, *Project Vacas* en Barcelona, *Las Sorámbulas* en Alicante o *Donnes en Arts* de Valencia. Estas asociaciones han servido, entre otras cuestiones, para canalizar las demandas de las mujeres artistas en las diferentes comunidades autónomas, rescatar la historia olvidada de las mujeres artistas españolas (sobre todo las dramaturgas) así como para producir montajes teatrales que ponen en escena, normalmente, textos escritos por algunas de sus integrantes.

Igualmente, se han llevado a cabo iniciativas en cuanto a organización de diversos encuentros y foros de discusión sobre las mujeres y el mundo de las artes escénicas como los Encuentros de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas de Cádiz que se viene organizando desde el año 1997 en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (1997 a 2008), el Encuentro “La Otra Mirada” en Sevilla (2003, 2006, 2008). Puntualmente, se ha organizado el Encuentro de Mujeres en la Escena en la ciudad de Jerez de la Frontera en el 2007, y en Almería en 2008 sobre las Mujeres en la escena contemporánea. Del mismo modo, el *Magdalena Project Latina* ha realizado uno de sus encuentros en Barcelona en Marzo de 2007. Por su permanencia en el tiempo, debemos señalar, igualmente, el *Certamen de Teatro para Directoras de Escena Ciudad de Torrejón* que desde el año 97 se viene celebrando anualmente en el municipio madrileño de Torrejón de Ardoz y más recientemente, el Encuentro Internacional *Mujer Creadora* que se celebra en Los Santos de Maimona (Badajoz) desde el año 2006.

Estas muestras, foros y encuentros han servido para conocer los trabajos teatrales que mujeres de diferentes partes del mundo están llevando a cabo, han provocado debates y reflexiones en torno al papel y situación de las mujeres en el campo de las artes escénicas, y han sido, en ocasiones, el germen de investigaciones teatrales con orientaciones muy diversas que están en curso.

Si exceptuamos los volúmenes que se publican anualmente a raíz de la celebración de los Encuentros de Mujeres de Cádiz editados, gran parte de ellos, por Laura Borrás (Borrás Castayner 1998, 1999, 2000, 2001) y los que ha publicado la Casa de América de Madrid a raíz de diferentes seminarios organizados por la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas *Marías Guerreras* de Madrid y editados por Itziar Pascual (Pascual 2004a; 2005), creemos que no se han publicado los debates y ponencias presentados en el resto de los encuentros.

Una de las cuestiones que nos llama la atención de todos los trabajos citados es que giran alrededor de la investigación sobre el papel y la presencia de las mujeres en el ámbito teatral en España e Iberoamérica, ya sea en la historia o en la práctica escénica, pero, curiosamente, no han sido realizados necesariamente desde la perspectiva feminista; la mayoría de ellos contribuyen a aportar datos descriptivos sobre la participación de las mujeres en el teatro o a contar la experiencia y vivencia personal de la autora, actriz o

directora concreta, y aunque su objetivo es recuperar dicha presencia, no están redactados con un enfoque crítico, a veces ni siquiera analítico. De hecho, en ninguno de los textos citados aparece la palabra “feminista” en el título, como sí ocurre en el ámbito de las investigaciones anglosajonas analizadas.

En cuanto a compañías profesionales que trabajen sobre estos temas, actualmente, existe una gran variedad de espectáculos que circulan, formas teatrales diversas que abordan, con más o menos acierto, el rol y situación de las mujeres y las desigualdades de género que soportan pero, la gran mayoría, carecen de una base teórica sólida lo que, desde nuestro punto de vista, supone que la reflexión y denuncia de la situación se planteé desde la superficialidad y dentro de los cánones teatrales convencionales.

Por otra parte, en general, la difusión y repercusión de los montajes teatrales y los trabajos de investigación ha sido escasa tanto dentro del mundo profesional del teatro como para un público más general.

1.5. La formación de una estética feminista

Algunas de las investigaciones que hemos reseñado como las llevadas a cabo por Jill Dolan, Sue-Ellen Case o Elaine Aston ha incidido en la reflexión sobre la creación de una estética teatral exclusivamente feminista.

De esta forma, entre la pluralidad de corrientes del feminismo se puede hablar de tres posiciones dominantes dentro del teatro: la liberal/burguesa, la radical/cultural, y la socialista/materialista. También se puede hablar del feminismo lesbiano, el biológico y el ecopacifista. A su vez, se podría distinguir entre fenómenos nacionales, como el feminismo francés y el norteamericano, y hacer alusión a distintos métodos analíticos como el feminismo psicoanalítico o *l'écriture féminine*. En cualquier caso, todos estos feminismos plantean el común denominador de situar en el centro de su discurso la marginalidad social e histórica de las mujeres. Se parte de la premisa de que la condición social que prevalece, la masculina, excluye a las mujeres del discurso dominante. En este sentido, la crítica feminista desenmascara la hegemonía de la dominación masculina e intenta proponer

alternativas y estrategias que contribuyan a modificar la situación, se teorizan modos y formas distintas para exponer las causas de la opresión de las mujeres dentro del orden social siendo el objetivo último de todo feminismo convencer a la sociedad en general de que la situación es modificable debido a su carácter de constructo ((Moore 1996; Thuren 1993).

Haciendo una síntesis general, la corriente **liberal/burguesa** o emancipatoria propone la mejora de la posición de las mujeres en la sociedad a través de una reforma legislativa. No reclaman un cambio radical en las estructuras políticas, económicas o sociales sino que promueve prácticas alternativas dentro del sistema existente mediante reformas (Austin 1990: 5-6; Dolan 1991: 84-85). A nivel teatral, las feministas liberales no abogan por las nuevas formas dramáticas sino que insisten en que las formas tradicionales valen para asentar una nueva visión femenina. Intenta cambiar la percepción cultural de la mujer pero sin cambiar la estructura social básica. El objetivo de este tipo de feminismo dramático es el de aumentar la promoción de las mujeres para ocupar aquellos ámbitos teatrales que tradicionalmente han sido propios de los hombres (administración, representación y dirección). No pretende alterar las estructuras teatrales del poder existente. Además, desean exhibir el talento de la mujer tanto como autora, actriz o promotora. Según esta corriente (López Román 2001), una actriz que busque exhibir su talento buscará personajes femeninos dramáticos e impactantes, “heroínas” o “estrellas”. En consecuencia, se reproduce la forma tradicional ya que se refuerzan los valores masculinos puesto que el personaje femenino se valora en términos de “héroe” masculino. El estilo de representación se basa asimismo en las tradiciones dominantes del teatro convencional: el método de Constantin Stanislavsky donde el actor se convierte en el propio personaje que encarna, es el más empleado. Representantes españolas de esta forma de teatro feminista son autoras como Paloma Pedrero, Pilar Pombo y Maribel Lázaro (Gabriele 1997).

La corriente feminista **radical o cultural** busca la causa de la opresión de la mujer en el dominio patriarcal. Se propone la abolición de las estructuras patriarcales, es decir, aquellas impuestas por los hombres, puesto que refuerzan la desigualdad entre los sexos. Desde este movimiento se argumenta que la promoción de la mujer por sí sola no acaba con la opresión: lo necesario es una nueva valoración de las estructuras de organización social. Se debe proceder a una *deconstrucción* del dominio patriarcal y sus estructuras para conseguir la primacía de la posición de la mujer. Mantiene que lo masculino y lo femenino

se oponen binariamente, que son conceptos separados por distintas normas culturales, que los atributos femeninos son superiores a los masculinos, y que es imprescindible crear un contracanon que se oponga abiertamente a la ideología patriarcal (Case 1988: 62-81 y Dolan 1991: 83-97). Según Sue-Ellen Case, el feminismo radical mantiene que el patriarcado constituye un sistema de autoridad masculina y es causa principal de la mayor parte de los problemas sociales, y en concreto, de la opresión de la mujer. En palabras de Case “el feminismo radical se basa en la creencia de que el patriarcado representa todo sistema de dominación, es la causa de la opresión de las mujeres y ha logrado establecer una cultura masculina separada de la femenina que eleva al hombre al poder y reprime a la mujer”. En este tipo de teatro, la intención es descubrir y sacar a la luz la pura y auténtica experiencia femenina desde una perspectiva exclusivamente femenina para el beneficio exclusivo de la mujer. Considera a las mujeres con una fuerza superior. Su objetivo es invertir la jerarquía tradicional imponiendo lo femenino a lo masculino. Se incide sobre la creatividad femenina, lo que para algunas significa la defensa de una cultura propiamente femenina, una contracultura femenina, “a female counterculture” (Dolan 1988: 6). A nivel teatral, esta corriente ha llevado a la investigación de un posible “lenguaje femenino”, es decir, se contempla una estética femenina o un estilo de representación propiamente femenino. Se apoyan en las teorías de la crítica feminista francesa Hélène Cixous. Sus seguidoras apuestan por la utilización de la experiencia personal como base para elaborar el material de representación. El estilo de representación se centra en la transmisión de esta experiencia personal, transformándola en una experiencia política (López Román 2001: 186) y se apoya en una gama de destrezas artísticas como canciones, comedia, cabaret, etc.

Existen algunos proyectos internacionales que defienden la teoría de que el guión teatral sale directamente del cuerpo de la mujer. Este arte de representación se ha desarrollado bastante en Estados Unidos y se ha llegado a constituir el “lenguaje del cuerpo” como uno de los elementos dominantes. Este método se basa en el concepto desarrollado por la francesa Luce Irigaray que sostiene que la producción de la forma femenina debe comenzar con los órganos de su propio cuerpo.

Dentro de este feminismo radical podemos hablar del *Magdalena Project*, un proyecto teatral de carácter internacional iniciado en Gales en 1986 bajo la dirección de Jill Greenhalgh. La directora del grupo invitó a participar en las sesiones a treinta y ocho mujeres de quince países diferentes. Este proyecto explora la creatividad femenina para

estudiar si ésta se diferencia de un arte masculino. Se investiga un estilo dramático genuinamente femenino basado en la experiencia íntima de la mujer, se estudia la experiencia femenina aislada del influjo de los directores masculinos. Como ejemplo, se exalta la imagen de la mujer como madre.

La última posición, la **socialista/marxista**, investiga la opresión que la mujer ha sufrido a lo largo de la historia y mantiene que la experiencia feminista no se puede entender fuera del contexto histórico. La investigación se realiza en términos de clase, raza e ideología con la intención de conseguir una transformación radical de la sociedad siguiendo la teoría sociopolítica de Karl Marx. Su misión principal es revelar como la opresión y el estado inferior de las mujeres han evolucionado y persisten en el orden social existente. Destacan estudiosas como Case (Case 1988: 82-94 y Dolan 1991: 99-116) que hablan de cómo esta tendencia feminista basa la teoría y la práctica de su teatro en los principios establecidos por Bertolt Brecht que desafía la forma y contenido de la tradición dramática realista y difunde un teatro socialista anti-ilusionista. Utilizan la técnica del gesto o *Gestus*², es decir, métodos antilusionistas como la interrupción de la acción mediante el empleo de la música, del discurso directo dirigido al público. Se sirven de técnicas como la ironía, el metateatro y el drama histórico para reconstruir el concepto “mujer” como sujeto mítico y enfocar a las mujeres como clase oprimida dentro de un orden social autoritario.

En general, la crítica teatral feminista ha rechazado los criterios aristotélicos y realistas y han buscado otras teorías como los escritos del Bertolt Brecht y Mijaíl Bajtín que han proporcionado directrices aprovechables para el análisis feminista como el concepto de teatro épico o el distanciamiento.

Hay ciertas compañías teatrales feministas como *Monstrous Regiment*, fundada por Gillian Hanna en 1977 que trabajaran desde estos planteamientos. Les preocupa la alienación de la mujer y pretende revelar la historia desde una perspectiva feminista. En España, el teatro de Carmen Resino, Concha Romero y Maria José Ragué-Arias contempla aspectos de esta corriente (Gabriele 1997).

² Es un principio básico del teatro épico y se refiere a las actitudes básicas de los seres humanos y a cómo éstas se expresan a través del gestus. No abarca sólo el gesto sino toda una gama de signos exteriores de relaciones sociales como la entonación, la expresión facial, el porte, etc. (cf. Esslin 1985, 123-124)

1.6. ¿Qué entendemos por teatro feminista?

Asimismo, en algunas de las investigaciones que hemos nombrado, aparece el intento de definir lo que se entendería por un teatro feminista. Bárbara Ozieblo, (Ozieblo 2002) investigadora de la Universidad de Málaga experta en el estudio y análisis de las dramaturgas anglonorteamericanas plantea cómo los primeros estudios feministas considerarán como feminista cualquier obra escrita desde el punto de vista de la mujer siempre que ponga a la mujer y sus preocupaciones en el escenario. Se trata de hacer público lo que hasta entonces se había mantenido privado, de concienciar al hombre y la mujer de que la vida, experiencias y preocupaciones de ella tienen tanto valor como las de él.

Lidia Falcón, en una entrevista realizada por John P. Gabriele (Gabriele 1997: 22), profesor norteamericano de lengua y literatura española y especialista en el teatro español del siglo XIX y XX, considera la literatura feminista como aquella que refleja los problemas de las mujeres, la situación real de la explotación y de la opresión que sufren las mujeres en el mundo. Este mismo autor señala que:

“Lo que se entiende por *teatro feminista*, atendiendo al contenido y a la forma, incluye piezas que describen protagonistas fuertes y autónomas, textos dramáticos cuyos elementos formales intentan romper con la forma tradicional, o lineal, de la experiencia teatral para dar con una más vanguardista y experimental, y obras de teatro escritas únicamente por mujeres” (Gabriele 1997: 24).

Teniendo en cuenta la variedad temática, ideológica y formal planteará que todo teatro feminista cumple tres objetivos generales: documentar la realidad desde la perspectiva femenina, sondear la dominación patriarcal de las mujeres, y asentar una perspectiva revisionista de la situación social de éstas.

Es difícil adoptar una definición absoluta de teatro feminista pero, a nuestro modo de ver, debe contener un planteamiento de crítica y reflexión sobre la situación de desigualdad existente entre mujeres y hombres. Por otra parte, no tiene porque ser un teatro escrito o producido exclusivamente por mujeres, aunque sea lo más frecuente ya que como grupo dominado, son más conscientes de la dominación de género (Martín Casares 2006). Asimismo, siguiendo las corrientes de pensamiento actuales, consideramos que la

temática a abordar debería plantear el cuestionamiento de los roles de ambos géneros, no solo la construcción de la feminidad sino también la construcción de la masculinidad. En esta línea, no se trataría, como plantea Gabriele (Gabriele 1997), de documentar la realidad desde la perspectiva femenina sino de hacerlo introduciendo una perspectiva de género, es decir, teniendo en cuenta las construcciones culturales elaboradas alrededor de lo que significa ser hombre y ser mujer en la cultura o contexto objeto de análisis.

Queremos recordar las palabras de Keyssar (Keyssar 1996) que, como ya apuntábamos en párrafos anteriores, expone que este tipo de teatro tiene rasgos distintivos entre los que destacan: la creación de papeles dramáticos relevantes para la mujer, la preocupación por la función del “género” en la sociedad, la exploración de la naturaleza del mundo de la mujer, y la tendencia hacia la politización de la sexualidad, entre otros.

1.7. Nuestra investigación

Una vez realizado el recorrido a nivel internacional por las investigaciones sobre feminismo y teatro más relevantes, podemos observar cómo la mayoría de éstas se han centrado en las mujeres artistas como tema, y en particular, en las mujeres dramaturgas. Tanto desde una perspectiva histórica como contemporánea, el análisis se centra en el legado de sus textos aunque también se muestran algunos estudios, los menos, que analizan sus puesta en escena. Hasta cierto punto, tiene una lógica ya que el hecho teatral, como arte “vivo”, es efímero. Cada representación se produce en ese mismo momento presentando cada día pequeñas variaciones que hacen difícil su investigación desde campos como la literatura y la historia aunque, por otra parte, la estructura o guión permanezca invariable. En este sentido, nos parece oportuno incorporar herramientas desarrolladas por la Antropología Social o la Sociología ya que éstas permiten analizar elementos que no se contemplan desde otras disciplinas. Las particularidades propias de este campo del arte plantean dificultades de investigación cuando se quieren analizar piezas del pasado más reciente, y no digamos ya cuando retrocedemos en el tiempo. Asimismo, y a pesar de las dificultades para rastrear sobre las vidas, condición y posición de las mujeres debido a la ocultación de su trabajo y silenciamiento que ha producido la sociedad patriarcal, se pueden encontrar datos de dramaturgas o autoras en la medida en que sus textos son el sello que

las identifica, pero es mucho más complicado encontrar rastros de directoras, promotoras, actrices o personal técnico femenino especializado en teatro sino es a través de la prensa escrita o los programas de mano de las piezas teatrales.

Otra de las cuestiones que nos parece importante destacar de las escasas investigaciones realizadas en España es que, en muchos casos, no incorporan la perspectiva de género, tanto a nivel teórico como práctico. En los estudios e investigaciones que hemos revisado se puede ver una evolución similar al resto de disciplinas en cuanto que se han centrado, inicialmente, en hacer visibles a las mujeres, reflejar su situación y relatar sus vivencias profesionales y/o vitales. El tratamiento de las mujeres ha sido homogéneo pasando después a considerar a las mujeres en su diversidad y pluralidad de situaciones. Estamos, quizás ahora, en un punto de inflexión a nivel teórico ya que, tras las aplicaciones de la teoría de género en otras disciplinas, nos parece que sería urgente introducir este enfoque en las artes escénicas.

Son prácticamente inexistentes los análisis sobre la construcción de los roles de género en el teatro tanto en el proceso de producción como en la representación teatral. Sin embargo, sí se ha avanzado más en esta línea al investigar otros medios de comunicación masivos como la televisión, prensa escrita, cine o publicidad (Bartra 1987; Kaplan 1996; Lauretis 1984). Igualmente, no hemos encontrado ninguna investigación que utilice la antropología como método de análisis. El volumen mayor de estudios se centra en análisis realizados desde la historia de la literatura y el teatro, la lingüística y la semiótica teatral.

Otro de los aspectos que nos llama la atención es la falta de estudios cuantitativos sobre la participación de las mujeres y los hombres en el teatro español contemporáneo. En algún artículo publicado ocasionalmente en revistas especializadas (*Primer Acto*, *Artes*, *La Ratonera*, *Drama*) se apuntan algunos datos sobre ello. Creemos necesario profundizar en la recopilación de datos sobre la participación de las mujeres artistas en comparación con los hombres ya que son útiles para demostrar las desigualdades de las que parten y las discriminaciones de las que son objeto, así como ayudan a aclarar ideas erróneas y opiniones ampliamente difundidas sobre este tema. A su vez, queremos dejar claro que, desde nuestro punto de vista, hablar de la construcción de la feminidad implica hacerlo en

relación a la construcción de la masculinidad. Este último punto, prácticamente no se ha tratado.

Por todo lo anterior, podemos destacar el carácter innovador de esta investigación en cuanto que introduce un estudio de las artes escénicas desde la perspectiva de género, tanto a nivel teórico como práctico. Otro elemento novedoso es el de hacerlo desde un enfoque antropológico ya que desconocemos la existencia de estudios que apliquen esta metodología para el estudio de las artes escénicas combinada con la teoría de género. Igualmente, son prácticamente inexistentes los estudios de este tipo que centren la atención en el análisis de producciones teatrales donde, a priori, no existe un posicionamiento crítico ante las relaciones de género, es decir, no se trata de un estudio centrado en experiencias teatrales de personas concienciadas frente a la dominación masculina, sino de una investigación sobre actores y actrices representativos del teatro andaluz que muestran diversidad de posiciones respecto a las vivencias y las representaciones en torno a la desigualdad de género.

Capítulo 2.
METODOLOGÍA

2.1. Disciplinas y marcos teóricos

En primer lugar, queremos señalar que no existen investigaciones antropológicas sobre teatro y género en esta línea en España, ni tampoco hemos identificado estudios análogos en universidades europeas ni estadounidenses. Por ello, ha sido necesario concebir un método de trabajo que resultara operativo y aplicable al ámbito teatral. Esto implica que, en nuestro conocimiento, no se ha planteado el estudio del teatro desde la perspectiva de género en los términos en los que lo abordamos en este trabajo, aplicando una metodología de investigación cualitativa. Por tanto, no hemos contado con elementos de análisis que permitieran establecer paralelismos con épocas anteriores ni con otras comunidades autónomas del Estado español. En este sentido, queremos subrayar que se han realizado abundantes trabajos de investigación relacionados tangencialmente con esta investigación, pero no se ha estudiado a un grupo de profesionales del teatro seleccionados de forma aleatoria, y que no presentaran una preparación específica sobre teoría de género ni tuvieran inquietudes feministas para analizar cuestiones relativas a la perspectiva de género en el teatro. Tampoco se han realizado análisis desde la perspectiva de género de montajes teatrales contemporáneos impulsados por organismos públicos.

Teniendo en cuenta estos factores, y de cara a aportar nuevas perspectivas en este campo, y cubrir parte de las lagunas existentes, nos interesa llevar a cabo una investigación que sirva para demostrar la desigual participación que las mujeres han tenido históricamente en la escena teatral y comprobar la que actualmente tienen respecto a los hombres así como las numerosas trabas, sobre todo de tipo ideológico, a las que se han tenido y tienen que enfrentar.

Igualmente, queremos observar, comprender y generar teoría aplicable a la construcción de las relaciones de género en el teatro contemporáneo, en concreto centrándonos en piezas teatrales producidas en Andalucía pero que pueden ser representativas del teatro español contemporáneo. Trataremos de identificar si existen desigualdades de género en el teatro público andaluz analizando la situación y posición de mujeres y hombres en dicho ámbito para, posteriormente, proponer estrategias que ayuden a corregir los posibles sesgos de género.

Asimismo, investigar la influencia de los estereotipos de género en el mundo simbólico de la “comunicación no verbal” como lugar de inscripción generizado será otros de los aspectos fundamentales que pretendemos analizar.

Nos centraremos en el análisis de los discursos de las mujeres y hombres que participan en las obras teatrales analizadas y en lo que sería el hecho teatral, es decir, la representación en sí misma. Pretendemos realizar un breve repaso por la presencia y visibilidad de las mujeres en el teatro a lo largo de la historia para intentar desentrañar posibles causas de su discriminación y explicar, de esta forma, el contexto escénico donde actores y actrices se desenvuelven. Nos parece importante tener en cuenta el peso de la ideología patriarcal acumulada durante siglos para entender la escena actual. Las investigaciones ya realizadas en esta línea nos servirán de soporte y de base.

Consideramos importante abordar el estudio de la producción teatral teniendo en cuenta al máximo de personas que intervienen en el proceso de producción teatral, es decir, la dirección, la dramaturgia, los actores y actrices, y el personal técnico. Por otra parte, fijaremos la atención en la recepción ya que partimos de entender el teatro como un medio de comunicación social que proyecta una manera determinada de ver y entender la sociedad en que se inscribe. Además, se estudiarán aspectos muy variados que abarcan desde la percepción que tienen las actrices, los actores, las directoras, los directores y los dramaturgos implicados en las obras estudiadas sobre el papel que juegan unas y otros en el campo del teatro y las posibles discriminaciones que ellos y ellas detectan, hasta el análisis de estas mismas representaciones desde la perspectiva de género.

Uno de nuestros principales propósitos es realizar un estudio pormenorizado desde la perspectiva de género de los distintos elementos que configuran la puesta en escena y le dan forma con el fin de desarrollar un método de análisis útil que pueda servir de guía para el análisis de la representación teatral desde una óptica de género. Se trata de introducir una mirada crítica en las artes escénicas que tenga en cuenta las construcciones culturales que se elaboran sobre mujeres y hombres en nuestra sociedad valorando en qué medida éstas se proyectan en el escenario. A la hora de seleccionar los elementos de estudio, nos situaremos como investigadoras sociales receptoras del espectáculo e intentando abarcar aquellos aspectos considerados más relevantes.

El objetivo final de esta tesis sería producir herramientas para analizar la escena teatral desde la perspectiva de género y proponer estrategias para incorporar dicha perspectiva en el estudio de las representaciones teatrales. En definitiva, se trata de generar teoría, método e instrumentos de corrección de las posibles desigualdades identificadas en el campo de la representación teatral andaluza llevada a cabo desde el ámbito público. Tiene una finalidad didáctica en cuanto que pretende apuntar las bases de una metodología que incorpora la perspectiva de género al análisis tradicional de las representaciones teatrales y que se pueda aplicar a éstas incluyan, o no, planteamientos feministas.

El marco de trabajo para el desarrollo de la investigación es producto del cruce de la teoría de género con la teoría teatral. Así, la metodología utilizada combina la perspectiva antropológica, feminista, y teatral incorporando herramientas pertenecientes a cada uno de estos enfoques. Antes de seguir adelante me parece oportuno señalar que, metodológicamente hablando, mi formación en Arte Dramático y la carrera profesional desarrollada, desde los años 90, como actriz y productora de diferentes trabajos y proyectos teatrales en Andalucía y el resto de España me ha permitido recopilar notas e impresiones generales sobre este tema a lo largo de estos años, e integrarme con facilidad tanto en los equipos artísticos como técnicos de los diferentes montajes objeto de análisis. En este sentido, la *observación participante*, como método de investigación antropológica, ha sido una de las herramientas fundamentales para la realización de esta investigación. La *observación participante* se entiende como la investigación realizada conviviendo con las personas estudiadas, observando, preguntando y en la medida de lo posible, participando en los acontecimientos del grupo (Ember 1997: 67-70). En esta investigación mi participación ha sido constante desde el inicio pudiendo así tomar notas de campo de lo observado durante todo el proceso de trabajo, así como entrevistar a los/las informantes seleccionados. Por otra parte, las *entrevistas*, los *grupos de discusión*, y el análisis antropológico de la simbología de los diferentes montajes teatrales elegidos serán, sin duda, nuestro método de investigación principal.

Como ya hemos avanzado en el inicio de este capítulo, la ausencia de trabajos científicos en esta línea y la falta de referencias metodológicas nos ha llevado a construir un método de trabajo propio. Para ello, hemos tenido que ir resolviendo las cuestiones paso a paso, en la medida en que iban surgiendo. Con todo, desde el primer momento, nos

planteamos como uno de los objetivos primordiales de esta investigación el de proponer una metodología de análisis cualitativo que se pueda aplicar a otras investigaciones en el futuro.

Hemos utilizado la antropología como método de investigación y la teoría feminista generada desde diferentes disciplinas como marco conceptual junto con las teorías teatrales existentes sobre el análisis de los espectáculos. Entre la bibliografía consultada podemos citar por una parte a las antropólogas feministas cuyos aportes han sido decisivos para el desarrollo de los estudios de género como Mary Douglas (Douglas (1971)1988), Margaret Mead (Mead (1949) 1994), Henrietta Moore (Moore 1996), Britt- Marie Thuren (Thuren 1993), Teresa del Valle (Del Valle 2000) o Lourdes Méndez (Méndez 1995), y por otra a teóricos teatrales como Constantin Stanislavski (Stanislavski (1968) 1985), Vselovod Meyerhold (Meyerhold (1971) 1986), Jerzy Grotowski (Grotowski (1970) 1987), Jacques Lecoq (Lecoq 1987), Bertolt Brecht (Brecht 1961), o Lee Strasberg (Strasberg 1990) que desarrollaron diferentes propuestas teóricas y técnicas teatrales además de sentar las bases metodológicas de la práctica teatral. Libros como el de Mary Evans (*Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*), Henrietta Moore (*Antropología y feminismo*) o Aurelia Martín Casares (*Antropología del género: cultura, mitos y estereotipos de género*) han sido de gran ayuda gracias a sus síntesis de las principales teorías feministas y a las referencias específicas respecto a cómo se construyen los sistemas de género. Nos ha sido especialmente útil para elaborar nuestro propio método de análisis la consulta de textos como los de Patrice Pavis (Pavis 2000) o Anne Uberfeldt (Ubersfeld 1989) ya que proponen modelos de análisis que nos han servido de punto de partida en algunos aspectos así como el libro *Performance Studies: An Introduction* del profesor norteamericano de teatro contemporáneo Richard Schechner (Schechner 2002) que plantea un análisis de los comportamientos humanos a través de lo que denomina actos performativos, es decir, aquellos actos que se repiten en un contexto determinado. También han sido muy valiosos los planteamientos de análisis antropológico desde una perspectiva feminista de Britt-Marie Thuren (Thuren 1993) o los análisis cinematográficos feministas realizados por E. Ann Kaplan (Kaplan 1996).

Principalmente a partir de estas lecturas, hemos seleccionado un guión de ítems de análisis que incorporan la perspectiva de género y que se han ido revelando operativos a lo largo de este estudio. Teniendo en cuenta que para conseguir los objetivos de nuestra

investigación hemos optado, como método de trabajo, por la realización de entrevistas y la observación y análisis de la simbología de los diferentes montajes teatrales, podemos hablar de la elaboración de dos guiones de ítems: aquellos que se utilizarán para la realización de las entrevistas, y aquellos que engloban los elementos principales que estructuran los montajes teatrales analizados y que nos permitirán observarlos para llevar a cabo un análisis sistemático de los mismos.

2.2. Objeto de Estudio, Método y Muestra de población

2.2.1 Objeto de Estudio

El ámbito de investigación principal consistirá en la elección de una muestra representativa de producciones teatrales promovidas por un organismo teatral andaluz de carácter público. En concreto, los 6 montajes producidos y coproducidos por el Centro Andaluz de Teatro de la Junta de Andalucía (CAT) entre el periodo 2005 - 2006. De estos 6 montajes, 4 de ellos son producciones propias e incluyen *Solas*, *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, *Federico* y *El Príncipe Tirano*. Los 2 restantes son coproducciones realizadas por el CAT³ con compañías teatrales profesionales de carácter privado siendo éstos *Ave Sosa* y *Zenobia*.

La elección de estos montajes viene determinada por dos cuestiones principales. Primeramente, debo señalar que esta investigación nace tras la necesidad de matizar ideas y profundizar sobre determinados aspectos que fueron surgiendo a raíz de mi experiencia y el trabajo desarrollado como investigadora colaboradora en el *Laboratorio para el Estudio de la Perspectiva de Género en el Teatro*, un proyecto de investigación impulsado y financiado por el Centro Andaluz de Teatro (CAT) en colaboración con la Universidad de Granada, en la línea más actual de la investigación sobre la construcción cultural de las relaciones entre hombres y mujeres en las artes escénicas. Este proyecto de investigación, que se ejecutó entre el periodo 2005-2007, nació con el objetivo de estudiar la construcción de las relaciones de género en el ámbito teatral y producir herramientas de análisis. El equipo investigador del Laboratorio estaba compuesto por Aurelia Martín Casares, directora de la investigación y especialista en Antropología del género de la Universidad de Granada, y por

³ Para una lectura más ágil del texto, proponemos la utilización de las siglas CAT que se refieren al centro teatral andaluz que ha producido o coproducido las obras objeto de estudio.

dos investigadoras colaboradoras: la artista plástica Sandra Martínez Rossi y yo misma. Nuestro objeto de estudio fueron las producciones y/o coproducciones llevadas a cabo por el CAT durante el periodo en que se ha desarrollado el proyecto, es decir, los 6 montajes mencionados anteriormente. Los objetivos iniciales eran ambiciosos ya que pretendíamos abordar el proyecto teniendo en cuenta una perspectiva lo más completa posible pero diferentes circunstancias, entre las que destacamos las limitaciones económicas y temporales, hicieron necesario replantear la investigación reduciendo significativamente nuestros objetivos. En consecuencia, y fruto de mi inquietud investigadora y motivación permanente en relación a este tema, me parecía oportuno dar continuidad a algunas de las ideas y aspectos que se apuntaron en el proyecto desarrollado y, por tanto, centrarme en estos 6 montajes teatrales para esta investigación que ahora nos ocupa. Igualmente, en este sentido, me gustaría aclarar que muchas de las ideas y reflexiones que posteriormente desarrollaré en esta investigación surgen producto del esfuerzo intelectual compartido y coordinado de las tres integrantes del equipo. Aprovecho para dar las gracias, tanto a la directora del *Laboratorio*, Aurelia Martín Casares, como a mi compañera investigadora, Sandra Martínez Rossi por su generosidad al “regalarme” parte de sus aciertos y descubrimientos.

En segundo lugar, tras el análisis bibliográfico realizado, y como ya apuntaba anteriormente al hablar de las investigaciones desarrolladas sobre artes escénicas desde la perspectiva de género, o con un enfoque feminista, a nivel nacional e internacional, hemos comprobado que existe una escasez importante de estudios de este tipo que se aborden desde una perspectiva antropológica, utilizando herramientas propias de esta disciplina académica, y que se centren en el análisis de montajes teatrales promovidos por organismos públicos cuya actividad principal es el impulso de las artes escénicas contemporáneas y donde, a priori, no existe un posicionamiento crítico ante las relaciones de género.

Podemos afirmar que las investigaciones realizadas en Estados Unidos y Gran Bretaña, Francia, España e Iberoamérica, hasta donde alcanza nuestro conocimiento, han sido de textos o producciones teatrales que no entran dentro de los llamados circuitos comerciales, se sitúan (o más bien las sitúan) en los márgenes del quehacer teatral, carecen de financiación pública o ésta es escasa, y no son conocidas por el público general. Por ello, la repercusión de sus mensajes, los posibles modelos alternativos de masculinidad y feminidad que proponen, en definitiva, sus propuestas escénicas no tienen demasiada

transcendencia a nivel social. A su vez, los y las profesionales que se implican en este tipo de proyectos suelen trabajar de forma exclusiva en los mismos, en la mayoría de los casos.

Desde esta reflexión, hacer un análisis de propuestas escénicas promovidas por instituciones públicas y financiadas por éstas asegura la llegada a un gran público⁴ y con ello, la recepción de los mensajes propuestos por las mismas. Además, los y las profesionales implicados en dichas puestas en escena son representativos del panorama teatral español. Estos elementos nos servirán para responder algunas de las cuestiones que motivan esta investigación como, por ejemplo, el descubrir qué modelos se están proponiendo desde la escena en el ámbito público, qué tipo de trabajos teatrales se apoyan, y qué opinión tienen las personas que trabajan en esta profesión sobre las desigualdades y discriminaciones de género. El hecho de contar con una muestra de población, aparentemente, sin una conciencia crítica frente a las relaciones de dominación por cuestiones de género nos parecía un valor añadido a nuestra investigación en cuanto que nos permitía descubrir la percepción generalizada que sobre este tema tienen los y las profesionales que trabajan en este campo. De hecho, éste podría ser uno de los aciertos de nuestra investigación, la particularidad de que la muestra de población seleccionada representa al profesional medio, un modelo con el que pueden identificarse personas que desarrollan su actividad laboral en el ámbito de la escena.

Asimismo, los organismos públicos, como tales, nacen con una clara finalidad de servicio a la ciudadanía y amparados por los principios constitucionales de igualdad, justicia e imparcialidad lo que, en teoría, implicaría que la elección y decisión sobre las propuestas y creaciones escénicas a llevar a cabo se realizarían teniendo en cuenta estos principios y siguiendo la normativa legal en vigor⁵. Por otra parte, y como ya hemos apuntado anteriormente, dentro de estos seis montajes dos de ellos son coproducciones realizadas con compañías privadas lo que nos permite observar si, realmente, existen diferencias en relación a cuestiones de género cuando se introduce esta variable. Además, cada una de las obras teatrales estudiadas tiene elementos distintivos y diferenciadores como pueden ser,

⁴ Entre otras cuestiones, porque cuentan con mayores medios y recursos de todo tipo (económicos, humanos, infraestructura, etc.)

⁵ Recientemente han sido aprobadas dos leyes importantes en materia de Igualdad entre Mujeres y Hombres tanto a nivel estatal como andaluz: Ley Orgánica 3/2007 de 22 de Marzo para la Igualdad efectiva de Mujeres y Hombres y Ley 12/2007 de 26 de Noviembre para la Promoción de la Igualdad de Género en Andalucía. En ambas leyes existe articulado específico relativo a la promoción de la igualdad de género en el ámbito cultural.

por ejemplo, el planteamiento estético y escénico o el elenco de actores y actrices elegidos lo que, nos parece, enriquece el estudio.

Por último, el organismo público autonómico elegido podría ser representativo del resto de organismos públicos de esta índole lo cual permitiría extrapolar los datos extraídos en esta investigación al resto, siempre que se tenga en cuenta el contexto particular de cada uno de ellos.

2.2.2 Método

Nuestro método de trabajo se fundamenta en el desarrollo de entrevistas y grupos de discusión con la muestra de población seleccionada para el análisis de sus discursos, así como en la observación participante y el análisis simbólico de las seis piezas teatrales elegidas. En ambos casos, el proceso de trabajo ha sido el siguiente:

- a) Elaboración y selección de un guión de ítems adecuado a nuestros objetivos.
- b) Realización de diversas entrevistas a los y las profesionales que participan en los montajes teatrales seleccionados y observación del montaje en cuestión para su posterior análisis.
- c) Transcripción de los discursos y de los elementos observados en las diferentes representaciones teatrales.
- d) Análisis comparativo del material recopilado.
- e) Elaboración de conclusiones.

Para una mejor comprensión, detallamos por separado cada una de las herramientas utilizadas y el proceso desarrollado:

2.2.2.1 Entrevistas

De las 55 personas implicadas directamente en el equipo artístico de los montajes teatrales analizados, es decir, actores y actrices, personas encargadas de la dirección del espectáculo y de la dramaturgia del mismo, hemos realizado y analizado un total de 41 entrevistas. El resto de entrevistas para completar el total de personas implicadas no se han podido llevar a cabo debido a la imposibilidad de hacer coincidir agendas y la falta de

disponibilidad de las personas a entrevistar por compromisos varios y circunstancias diversas. En cualquier caso, el interés por esta investigación de todas las personas (incluidas las no entrevistadas) ha sido enorme. Fundamentalmente, nos hemos inclinado por elegir este perfil de profesionales del mundo del teatro por ser los más representativos dentro de éste y los que tienen mayor proyección social.

De las 41 entrevistas realizadas, 25 corresponden a actores, 10 de ellas a actrices, 5 a personas que asumen la dirección, de las cuales 2 son mujeres y 3 son hombres, y 1 dramaturgo. Para la investigación que nos ocupa, nos centraremos principalmente en las aportaciones que nos han hecho los actores y actrices así como las personas encargadas de la dirección ya que la información aportada por el dramaturgo entrevistado, siendo muy valiosa, nos resulta difícil de contrastar ya que es la única que hemos podido realizar para esta investigación y, por otra parte, gran parte de su contenido se centra en el análisis del texto que no es el eje de estudio actual.

TABLA I. NÚMERO DE ENTREVISTAS

INFORMANTES	TOTALES implicados en las 6 producciones	REALIZADAS
Actores	30	25
Actrices	15	10
Directores	4	3
Directoras	3	2
Dramaturgos ⁶	3 Adaptac	1
	55	41

La mayor parte de las entrevistas se han realizado en Sevilla, pero también en Granada. En todos los casos, de cara a esta investigación, se ha mantenido el anonimato de las entrevistas ya que no nos interesa de quién viene la información sino la información en sí misma.

⁶ No se ha contado con ninguna mujer para llevar a cabo la dramaturgia de estos montajes

Las edades oscilan entre los 23 años de la persona más joven hasta los 73 años. Consideramos que es una muestra de población suficiente para realizar un análisis cualitativo del tipo que planteamos, en el que existe una buena representación de ambos sexos y con un abanico de edades entre los 23 y los 70 años, lo que nos permite afirmar que se hayan representadas diversas generaciones de profesionales del teatro que pueden enriquecer nuestro análisis aportando sus variadas y distintas experiencias. Han vivido y desarrollado sus trayectorias profesionales en diferentes épocas marcadas, cada una de ellas, por un contexto social, político y cultural distinto en el cual el papel social de mujeres y hombres ha ido evolucionando. Seguidamente adjuntamos la tabla confeccionada para el análisis de los discursos donde se refleja la edad y profesión de las personas entrevistadas.

TABLA II: PERFIL PERSONAS ENTREVISTADAS

Número de Entrevista	Profesión	Edad
Entrevista 1	Actriz	44
Entrevista 2	Actriz	34
Entrevista 3	Actriz	39
Entrevista 4	Actriz	70
Entrevista 5	Actor	70
Entrevista 6	Actor	36
Entrevista 7	Actor	44
Entrevista 8	Actor	65
Entrevista 9	Actor	29
Entrevista 10	Actor	40
Entrevista 11	Director	62
Entrevista 12	Directora	48
Entrevista 13	Director	45
Entrevista 14	Actor	40
Entrevista 15	Actor	32
Entrevista 16	Actor	54
Entrevista 17	Actor	56
Entrevista 18	Actor	59
Entrevista 19	Actriz	45
Entrevista 20	Actriz	52
Entrevista 21	Actriz	56
Entrevista 22	Actor	25
Entrevista 23	Actor	73
Entrevista 24	Actriz	41
Entrevista 25	Actor	39
Entrevista 26	Directora	47
Entrevista 27	Director	45
Entrevista 28	Dramaturgo	48
Grupo Focal 29	Actor	26
Grupo Focal 30	Actor	30

Grupo Focal 31	Actor	23
Grupo Focal 32	Actor	41
Grupo Focal 33	Actor	33
Grupo Focal 34	Actor	45
Grupo Focal 35	Actor	52
Grupo Focal 36	Actriz	33
Grupo Focal 37	Actriz	36
Grupo Focal 38	Actor	36
Grupo Focal 39	Actor	40
Grupo Focal 40	Actor	44
Grupo Focal 41	Actor	50

Para la entrevista, se han seleccionado una serie items de análisis que se han ido revelando operativos a lo largo de este estudio. De este modo, se han desarrollado varios cuestionarios, o guiones de preguntas diferenciadas, dependiendo del campo profesional de la persona entrevistada, es decir, se ha elaborado un esquema diferente para las personas que trabajan en la dirección, otro para los actores y las actrices, y un tercero para los dramaturgos. Igualmente, se ha elaborado un cuestionario para abordar los grupos focales realizados. Las categorías seleccionadas en el guión de las entrevistas responden a cuestiones que se han considerado de máxima relevancia para comprender el impacto de los roles de género en el mundo del teatro. En este sentido, se han diseñado seis bloques fundamentales de preguntas que permitieran a la persona entrevistada desarrollar un discurso coherente y ofrecer información suficiente para obtener resultados concluyentes. Los diversos bloques seleccionados son: a) Perfil personal y formación teatral, b) Giras, pareja y/o familia, c) Castings, d) Cuerpo, e) Obra teatral, y en último lugar, f) Cuestiones de género. Los bloques y las preguntas de cada uno de los items se adaptaron, como he señalado, a las necesidades según se tratara de entrevistas a actrices y actores, directoras y directores o dramaturgos. El número de preguntas en cada bloque se sitúa entre seis y diez de media, dependiendo de diversos factores. Este guión de preguntas ha sido aplicado a través de entrevistas individuales y mediante cuatro grupos de discusión mixtos de actores y actrices para comprobar si existían comportamientos diferenciados cuando las preguntas eran contestadas en grupo y cuando se respondía individualmente. No obstante, se puede adelantar que las disparidades no eran suficientemente significativas en cuanto al contenido de los discursos. Remitimos a los Anexos de esta investigación donde se adjuntan los modelos de entrevista y grupos focales realizados para conocer en detalle su estructura.

Como he señalado con anterioridad, se han intentado tratar cuestiones que pueden interesar directamente a los profesionales del mundo del teatro, incluyendo al profesorado de arte dramático e incluso a los responsables del teatro público, abordándolas desde una perspectiva científica. Se trata de temas que seguramente surgen en conversaciones informales cuando un grupo de actores y actrices hablan del teatro, cuestiones que afectan a su ámbito laboral, a su identidad, a la construcción del cuerpo, su posicionamiento ante las desigualdades que afectan a las mujeres en este ámbito profesional, la aplicación de la perspectiva de género al teatro, etc.

Se ha privilegiado la metodología de investigación antropológica más clásica, optando por realizar entrevistas semi-estructuradas a los directores y directoras, actores y actrices, así como al dramaturgo. En la mayoría de los casos, las entrevistas se han realizado individualmente con una duración mínima de tres cuartos de hora y máxima de dos horas. A su vez, hemos optado por crear cuatro grupos de discusión con actores y actrices para contrastar opiniones en grupo. Todas las entrevistas, así como los grupos de discusión, han sido grabadas en formato digital y posteriormente transferidas directamente al ordenador a través de un programa informático. Posteriormente, se procedió a la transcripción de cada una de ellas indicando los silencios, las risas y cualquier otro elemento que pudiera aportarnos información matizando el discurso⁷. Una vez terminada esta etapa, se ha procedido al análisis de los discursos con objeto de identificar conexiones discursivas y llegar a establecer elementos concluyentes. Este ha sido un trabajo complejo ya que es necesario leer y releer los textos transcritos y reflejar fielmente las opiniones vertidas por los informantes; para ello es necesario pasar por un cierto proceso de extrañamiento y alejarse de cualquier idea preconcebida sobre el ámbito concreto de investigación, en este caso, el mundo del teatro.

A lo largo de esta investigación, han surgido otras preguntas que se podrían haber realizado e incluso otras posibles formas de abordar determinadas cuestiones para conseguir más información en relación a determinados temas. No obstante, creemos que los resultados que se ofrecen pueden aportar interesantes elementos de debate y constituir un punto de partida para la investigación sobre género y teatro.

⁷ Tanto en la realización de las entrevistas como en su transcripción ha sido fundamental la participación de las investigadoras del equipo del proyecto *Laboratorio para el análisis de la perspectiva de Género en las producciones del CAT*, ya que se trata de un trabajo ingente debido al volumen de entrevistas realizadas.

2.2.2.2 Representación

En cuanto al análisis de las seis representaciones teatrales, hemos creado un guión de ítems que se divide en seis amplios ámbitos que consideramos fundamentales y componentes básicos de cualquier pieza teatral. Ha sido de enorme utilidad el planteamiento para el análisis de los espectáculos que proponen teóricos teatrales como Pavis (Pavis 2000), Ubersfeld (Ubersfeld 1989) o Schechner (Schechner 2002).

Además, a la hora de seleccionar los ítems definitivos, debíamos introducir aspectos que nos permitieran realizar un análisis desde la perspectiva de género de dichos elementos. En esta línea, debíamos observar con detalle aspectos relacionados con la construcción de la identidad y los roles de género dentro de un sistema patriarcal. Los elementos o aspectos a tener en cuenta para realizar un análisis de un determinado sistema de género han sido ampliamente estudiados desde la antropología del género por diferentes autoras (Davis (1971) 1998; Martín Casares 2006; Méndez 1995; Moore 1996; Thuren 1993) y hacen referencia a la necesidad de fijar la atención, principalmente, en la división sexual de las tareas que desempeñan hombres y mujeres, el poder/acceso y control de los recursos, o lo que definiríamos como el prestigio e importancia que cada uno tiene en el esquema social, el dominio de las áreas de conocimiento, los valores y las formas de nombrar y crear realidad, así como las capacidades y actitudes que se asocian a cada uno de los géneros y que crean mundos contrapuestos. De forma muy general, podríamos decir que se trataría de responder a las siguientes preguntas: quién hace qué, dónde, cuando y a cambio de qué. Partiendo de estas premisas, hemos creado un guión de aspectos a analizar dentro de una representación teatral si queremos introducir la perspectiva de género que más adelante detallamos, y que nos servirá para observar cada una de las obras de teatro que hemos estudiado.

Igualmente, el análisis de la representación del cuerpo de mujeres y hombres en escena será uno de nuestros ejes de investigación por ser soporte de inscripción social generizada. Nos interesa observar cómo se representan los cuerpos y la simbología asociada a éstos así como prestar atención a marcadores sociales del género que se utilizan en la escena teatral. Analizaremos los modelos de personajes que se proponen o los roles que asumen en la trama, la voz, la música, el espacio y las trayectorias así como la iluminación y el vestuario de los personajes para reflexionar en qué medida estos elementos ayudan al

público a comprender y situarse en la acción y, por otra parte, construyen una simbología que, analizada desde una perspectiva feminista, identifica a los personajes y contribuye a perpetuar o transformar una serie de imágenes sesgadas sobre mujeres y hombres perpetuándose o modificándose el sistema de género actual.

Antes de continuar adelante, queremos señalar dos cuestiones que nos parecen importantes en relación a la metodología de investigación utilizada. En primer lugar, aclarar que partimos del hecho de considerar que existe una amplia diversidad de planteamientos a la hora de abordar una puesta en escena y que, quizás, algunos elementos de los que apuntamos pueden no aparecer en un determinado montaje. En este sentido, lo que aquí planteamos es un modelo base que no tiene por qué aplicarse en su conjunto. En concreto, en nuestro propio proceso de trabajo, y en función del montaje objeto de estudio, algunos aspectos no se han tenido en cuenta por no ser relevantes en el análisis de la pieza teatral en cuestión.

Como segunda cuestión, el guión de items que finalmente presentamos es el resultado de un largo proceso de observación y análisis de espectáculos que nos ha llevado a reflexionar sobre aquellos aspectos que, generalmente, aparecen en escena. Asimismo, este guión se ha ido enriqueciendo a medida que hemos avanzado en el proceso de investigación.

El proceso de trabajo desarrollado para analizar cada una de las representaciones ha tenido dos partes diferenciadas aunque relacionadas entre sí. Estas dos partes surgen producto de los objetivos que nos planteamos al llevar a cabo el análisis de las representaciones teatrales desde la perspectiva de género que, como ya hemos apuntado en el inicio de este capítulo, serían dos fundamentales: 1) demostrar la desigual participación que las mujeres han tenido históricamente en la escena teatral y comprobar la que actualmente tienen respecto a los hombres y, 2) observar, comprender y generar teoría aplicable a la construcción de las relaciones de género en el teatro contemporáneo para, posteriormente, producir herramientas que permitan analizar la escena teatral desde la perspectiva de género.

De esta forma, de cara al análisis de la presencia y visibilidad de las mujeres en las distintas piezas teatrales, hemos recopilado de cada una de ellas el programa de mano y la

publicidad generada ya que aportan datos de interés desde la perspectiva de género tanto de tipo cualitativo como cuantitativo, y además sirven como primera aproximación del potencial público a la obra. En relación al análisis cuantitativo, nuestro interés principal será el de contabilizar la participación de mujeres y hombres de manera general en los seis montajes teatrales y en particular en cada uno de ellos además de señalar cómo participan, es decir, que oficio o especialidad desempeñan.

En cuanto al análisis cualitativo de la representación que nos hemos planteado, éste englobaría los siguientes ámbitos: 1. Contexto, 2. Cuerpo, 3. Voz, música y ritmo, 4. Espacio, tiempo y acción, 5. Iluminación, 6. Vestuario, peinado y maquillaje. A su vez, cada uno de estos ítems está definido por una serie de elementos que se estudian de manera pormenorizada en cada montaje y que presentamos a continuación:

MODELO DE ÍTEMS PARA EL ANÁLISIS DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO ⁸

<p>1. Contexto</p>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Cartelería/Programa de mano ✓ Época/identidad del director y su equipo ✓ Manera de presentar el juego/Estilo representación ✓ Argumento/tema/hilo narrativo ✓ Fábula que la puesta en escena ha privilegiado
<p>2. Cuerpo del actor/actriz</p>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Elenco de actores: características físicas ✓ Características físicas de cada personaje ✓ Modo de interpretación ✓ Estereotipos asociados a cada personaje <ul style="list-style-type: none"> - Actitudes - Valores - Cualidades/adjetivación de personajes en función de sexo ✓ Funciones y rol que desempeña cada personaje ✓ Acciones que desarrolla

⁸ En este cuadro describimos de forma detallada los ítems que hemos considerado más relevantes a la hora de llevar a cabo un análisis desde la perspectiva de género de una representación teatral. Básicamente, en el desarrollo de nuestra investigación hemos seguido esta clasificación aunque, en ocasiones, agrupamos diferentes ítems en un solo apartado.

	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Mirada ✓ Posturas/gestos/desplazamiento o tipo de movimiento particular/segmentación corporal (partes mostradas- partes ocultas) ✓ Relaciones entre personajes (madre-hija, empleado-jefe)
3. Voz, música y ritmo	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Melodía/Entonación/Intensidad/Timbre ✓ Continuidad/Discontinuidad del flujo verbal ✓ Emoción que transmite el personaje a través de la voz ✓ Valor dramático de los efectos vocales ✓ Música y relación con cada personaje ✓ Funciones de la música: ilustrar, producir una acción, reconocer una situación, puntuar,.. ✓ Sonidos externos en relación a ambiente que crea (grabado/directo)
4. Espacio, tiempo y acción	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Tipos de trayectorias y desplazamientos (forma, trazado, duración, velocidad, ...) ✓ Espacio donde se ubica cada personaje y ambiente que se plantea para cada uno (escenografía) ✓ Posiciones de cada personaje respecto al grupo (Proxemia, 1º plano- 2º plano, centro, lateral, visibles/invisibles...) ✓ Tiempo de exposición de cada personaje ✓ Momento del drama en que aparecen (Principio, intermedio, final, ...) ✓ Relaciones espacio/tiempo que produce una determinada corporalidad (cómo ocupa el espacio y a qué ritmo se mueve)
5. Iluminación	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Relación luz/espacio (dramaturgia de la luz ¿Qué se ilumina? ¿Qué se esconde?) ✓ Atmósfera /ambiente ✓ Funciones de la luz: Hacer visible representación, colorear elementos visuales, provoca emociones (según ambiente frío-cálido-neutro)

<p>6. Vestuario, peinado y maquillaje</p>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Forma/accesorios ✓ Color (simbología)
--	--

Una vez creado el guión de ítems, y para el análisis de la puesta en escena, hemos seguido las siguientes pautas: asistencia a cada uno de los espectáculos en vivo y en varias ocasiones. Posteriormente, visionado en sistema DVD de cada una de las representaciones realizando un análisis cualitativo del contenido de cada una de ellas. Seguidamente, se ha transcrito sistemáticamente todo el espectáculo. Tanto el visionado de los videos, como la transcripción así como la organización de la información obtenida se han realizado siguiendo el guión de ítems elaborado.

Por último, sistematizada toda la información recopilada, se han establecido puntos en común y diferencias relacionando todos los espectáculos analizados de modo que podamos conseguir resultados generales relacionados con el objeto de estudio. Estos resultados se completan con teoría de género que ayuda a comprender el análisis realizado, y la propuesta de un modelo o guía para incorporar la perspectiva de género en la representación teatral de forma que se puedan corregir las desigualdades de género detectadas. Nuestra intención es que el modelo construido pueda servir de base para posteriores investigaciones en el marco del estudio de las representaciones desde la perspectiva de género.

Queremos aclarar que nuestro análisis abre una nueva perspectiva cuya única pretensión es la de contribuir a enriquecer y ampliar, en la medida de lo posible, la visión sobre las artes escénicas y promover el debate y la reflexión sobre este tema. Creemos en la posibilidad del cambio, tanto en el plano lingüístico como ideológico.

2.2.3 Muestra de población: Perfil de las personas entrevistadas

Para realizar esta investigación, hemos contado con las opiniones de varias de las actrices, actores, directoras, directores, y uno de los dramaturgos que han intervenido en los montajes teatrales objeto de estudio. A continuación, realizaremos un perfil de cada uno de los grupos de informantes que nos servirá para dar a conocer, a grandes rasgos, sus

características. En capítulos posteriores analizaremos más ampliamente cada una de las cuestiones que aparece aquí reflejadas de manera general.

2.2.3.1 Actrices

El margen de edad de las actrices entrevistadas se sitúa entre los 33 años de la más joven y los 70 años de la más mayor. El grupo más numeroso oscila entre la franja de edad de los 35- 55 años. Proceden de diferentes puntos de la geografía española aunque la mayoría son andaluzas y, en el momento en que fueron entrevistadas, vivían a caballo entre las ciudades de Madrid, Sevilla o Málaga principalmente.

De las 10 mujeres entrevistadas, 8 no tienen hijos y 2 de ellas sí. Entre ellas, 1 de las actrices nos apunta el dato de que está casada pero las 9 restantes no hace ninguna alusión al respecto. Por otra parte, 5 de éstas últimas no tienen actualmente pareja estable mientras las 4 restantes sí la tienen. Para todas ellas, conciliar vida laboral, familiar y personal es complicado y afrontar la maternidad es una decisión difícil de tomar en función de múltiples variables entre las que podemos destacar las características propias de esta profesión, las nuevas estructuras familiares y la configuración social actual. Son muy conscientes de que influye de forma determinante el hecho de ser mujeres y el rol tradicional de género que se les adscribe. Una de las actrices que tiene un hijo comenta al respecto:

“Es tan difícil como en cualquier profesión, ¿sabes lo que te quiero decir? Hombre, en esto igual es más duro, ahora acabo de tener una llantina porque he dejado a mi hijo con una canguro en la ciudad,(...) porque yo llevo dos semanas que no lo veo, porque estamos en otro sitio y he estado por traérmelo, es mucho más complicado que si estás en tu ciudad y tienes un trabajo estable (...) Mira, yo creo que las mujeres lo tenemos más difícil no en el trabajo este en sí, sino en la vida en general ¿sabes? Yo hasta que no he sido madre no he notado más diferencias por ser mujer, lo noté en la sociedad, quiero decirte en la vida en general, pero no en el trabajo”.
(Actriz. Entrevista 2)

La mayoría se acercan al teatro paulatinamente, desde la adolescencia, participando primero en grupos de teatro aficionado para pasar luego a profesionalizarse. Cabe resaltar que aquellas de edades más jóvenes han realizado una formación reglada en Escuelas Oficiales de Arte Dramático mientras que las más maduras han tenido una formación autodidacta basada en dos pilares básicos: 1) Realización de talleres, cursos y seminarios muy diversos en distintas ciudades del Estado español y algunas europeas, trabajando

diferentes métodos teatrales con un tipo de entrenamiento más físico (Grotosky, Meyerhold y Eugenio Barba, por ejemplo) o de tipo psicofísico (Stanislasvki); y 2) La experiencia que da el proceso y representación de funciones teatrales.

Han realizado gran diversidad de trabajos teatrales tanto en un tipo de teatro de corte más tradicional, más comercial como trabajos más experimentales⁹. Además, en la medida de sus posibilidades y según las oportunidades que han tenido a lo largo de su trayectoria profesional, compaginan el teatro con incursiones en cine y TV. Algunas han formado parte durante un tiempo de su vida de compañías privadas con un elenco estable de actores y actrices lo que les ha permitido tener cierta continuidad laboral. Otras reconocen que, en momentos concretos de su vida, han tenido que realizar trabajos diferentes al de actriz para poder mantenerse estando éstos, en ocasiones, bastantes alejados del mundo de las artes escénicas mientras que en otros casos se vinculaban de alguna forma al ámbito teatral. Sólo tres de las actrices reconocen que han vivido siempre de esta profesión. En este sentido, todas afirman que uno de los mayores inconvenientes del teatro es la enorme inestabilidad laboral, económica y emocional, y el hecho de que en cada oferta de trabajo partes de cero ya que, sobre todo, para aquellas que no son “conocidas” entre el gran público, sirve de poco la experiencia acumulada en trabajos teatrales anteriores.

“Es una profesión muy complicada, muy difícil, muy inestable, que afecta todos los aspectos de tu vida, te hace inestable emocionalmente, te hace inestable económicamente, te hace inestable a la hora de plantearte tener un hijo, te hace inestable en todo, porque sí, porque tienes trabajo 6 meses y puede que dos años y luego se acabó (...) Mira esta profesión es como un amante, un amante desde el momento que vas a verlo te estás preparando, maquillándote, te pones guapa, dices: -este sujetador no es bonito; estás con él: - Eres la mujer más guapa, eres la mejor y te hace sentir única y cuando se va de tu puerta no sabe si se acuerda de ti, si te va a volver a llamar, si estará con otra, si volverás a verlo”.(Actriz. Entrevista 24)

Todas ellas han tenido que hacer diferentes esfuerzos y saltar algún tipo de barrera de tipo personal, laboral, familiar o social para trabajar en el teatro. Las más maduras han tenido mayores resistencias familiares que las jóvenes aunque en todos los casos dedicarse al teatro no ha sido acogido con gran entusiasmo por parte de la familia. Fundamentalmente, ello se debe al peso de determinados estereotipos sociales de género

⁹ PAVIS, Patrice (1996): *Op. cit.*, 1998, p.453 Teatro de vanguardia, teatro de investigación o simplemente teatro moderno

construidos durante siglos alrededor de la profesión teatral y de las personas que se dedican a la misma, y que influyen en la percepción que la familia tiene de la misma.

En general, la trayectoria teatral de las mujeres actrices tiene una cierta discontinuidad debido a dos cuestiones principales: la falta de ofertas de trabajo para ellas y la alta competitividad existente producto de lo anterior.

En las actrices de edad más avanzada se percibe una trayectoria con fuertes dosis de valentía, decisión y riesgo en comparación con lo que pudieran ser las trayectorias vitales del resto de mujeres de su época. Han tenido la firme convicción de que querían ser actrices y se han ido abriendo paso en su profesión y, en general, en la vida, haciendo frente a las convenciones sociales de la época (años 60-70) donde el papel reservado a las mujeres era, principalmente, el de ama de casa y madre.

“Cuando vuelvo la cabeza atrás, la mente atrás y pienso en el recorrido tan... me parece un milagro que haya hecho el recorrido que he hecho con toda la problemática, con la situación profesional de la época, con que yo me quedé con dos niños en una época donde ninguna mujer no podía ni firmar un contrato, ni alquilar una casa, ni tener una cuenta en el banco, ni tener nuestro propio pasaporte (...) Fue duro, durísimo, lo que pasa es que ya se ha pasado, y yo creo que todas esas cosas, lo que no mata engorda ¿sabes?... eso yo lo heredé de mi abuela, yo creo, el buen sentido de dar la vuelta a las cosas y de quedarte con lo bueno nada más, quedarte con lo positivo, con lo que has aprendido del horror que te ha tocado vivir, yo creo que es la única forma por la cual una puede llegar a tener unos años y tener por lo menos una paz interior, un bienestar con una misma” (Actriz. Entrevista 4).

Por último, nos parece interesante señalar en este apartado que para alguna de las actrices entrevistada el teatro ha sido de vital importancia pues le ha servido, además de cómo profesión, como herramienta para vencer la timidez, superar determinados complejos como persona o afrontar problemas concretos surgidos a lo largo de su vida.

“A mí me ha salvado la vida el teatro, porque si yo hubiera tenido que ser yo, pues me hubiera reventado por los cuatro costados, pues a través de todos los personajes he cortado todo el lastre que tenía, a mí me ha ayudado muchísimo a todo, a vivir, a sobrevivir, a entender la vida a veces, entender mis propios problemas, o entender otros problemas que estaban lejos de mí, para mí el teatro ha sido una escuela... es una escuela importante” (Actriz. Entrevista 21)

2.2.3.2. Actores

Los actores entrevistados tienen edades comprendidas entre los 23 del más joven y los 73 del actor más mayor. En este grupo de informantes la diversidad de edades y generaciones representadas es mucho mayor que el caso de las actrices existiendo una media de 4-5 actores por cada una de las siguientes franjas de edad: entre 20 y 30, entre 30 y 40, entre 40 y 50, entre 60 y 70, más de 70. Estos datos reflejan que el abanico de personajes que interpretan los actores es bastante más amplio y variado que en el de las actrices. Por tanto, podría deducirse que sus posibilidades de trabajar en teatro son mayores. Al igual que en el caso de las actrices, la mayoría de éstos son andaluces y viven entre las ciudades de Málaga, Sevilla y Madrid principalmente.

De los 25 actores, sólo uno de ellos nos ha manifestado abiertamente que está casado mientras que 18 de éstos nos comentan que actualmente tienen pareja, y los 6 restantes, en el momento de la entrevista, no tenían pareja. Por otra parte, e independientemente de su situación familiar, en el momento de realizar las entrevistas 8 de los actores tenían hijos/as y los 17 restantes no tenían. Entre aquellos que tienen hijos/as, algunos de ellos conviven con la pareja con los que los han tenido así como con sus hijos/as mientras que en otros casos ya no viven con la pareja con la que los tuvieron ni tampoco viven con los hijos/as. Reconocen que conciliar vida laboral, familiar y personal es difícil pero, fundamentalmente, para las mujeres.

“La posición de la mujer sigue siendo infinitamente más difícil que la del varón; en mi caso se ve como normal que yo me vaya de gira y que ella se quede fundamentalmente responsabilizándose del cuidado de los hijos ¿no? Yo te planteo el caso contrario, si mi mujer fuera actriz, pues me imagino que el esfuerzo habría que hacerlo en el sentido contrario, pero el hecho es que no es así. En el 80% de los casos el que viaja es el hombre y la mujer la que renuncia a viajar cuando no tiene otra posibilidad y en muy pocos casos, cuando viaja, lo hace con los hijos” (Actor. Entrevista 8)

Sobre su trayectoria y respecto a la formación teatral de los actores entrevistados, más de la mitad no han realizado estudios reglados sino que se han formado de manera autodidacta, principalmente en escena, día a día con cada función representada. Por otra parte, tanto éstos últimos como aquellos que se han formado en Escuelas Oficiales de Arte Dramático han realizado a lo largo de su trayectoria cursos diversos de entrenamiento

actoral y/o sobre materias específicas como trabajo vocal, corporal, técnicas de clown, etc. En esta línea, alguno de los actores de más edad nos cuenta que en los años 50 y 60 incluso no estaba bien visto formarse ya que se consideraba que el actor debía formarse en escena, a partir de la experiencia práctica, resolviendo sus posibles carencias de tipo técnico enfrentándose a la creación de un personaje que fuera a ser representado. Además, un método de aprendizaje muy habitual era a través de la observación del trabajo teatral desarrollado por aquellos actores que ya tenían más experiencia.

Los actores de edades más maduras, la mayoría, han llegado al teatro porque era un vehículo a través del cual podían expresar sus ideas además de mostrar su disconformidad con el régimen franquista, ya que en cualquier otro ámbito, era difícil hacerlo. Será utilizado como estrategia para luchar contra la dictadura existente en esta época (años 60-70) y aprovecharán para ello la ironía y el humor que permiten determinadas técnicas teatrales. Lo harán a través de grupos de teatro independiente o del teatro universitario. Entre los actores de mediana edad, algunos de ellos comenzaron estudiando otra carrera distinta a la teatral pero posteriormente, bien de forma casual o intencionada, han aterrizado en el teatro. En ocasiones, el contacto inicial ha sido a través del teatro universitario. Todos ellos han trabajado con diferentes compañías tanto públicas como privadas y en países diversos. A su vez, muchos de ellos combinan el trabajo en teatro con el cine y la TV.

Al igual que en el caso de las actrices, la familia no siempre ha acogido con agrado el que decidieran dedicarse a esta profesión aunque los motivos difieren significativamente. En el caso de los varones, las razones que justifican la oposición familiar tienen que ver, en gran parte, con la inestabilidad, inseguridad y falta de seriedad que consideran que esta profesión tiene. En definitiva una profesión que no se ajusta al modelo vigente de lo que puede considerarse un trabajo “serio”. En este sentido, los actores, al igual que las actrices, han tenido también que hacer frente y sortear estereotipos sociales de género siendo el más frecuente, en su caso, el de considerar que quién ejerce esta profesión realmente no es un hombre como se define desde la ideología patriarcal: con una serie de características físicas, comportamientos y actitudes determinada. Además el rol tradicional que se asigna al varón en cuanto a ser el portador del sustento familiar les ha acarreado, en algunos casos, tener que enfrentarse a duras críticas y dudas sobre sus posibilidades de mantenerse ellos mismos y, sobre todo, mantener a una hipotética familia.

“Muchas veces los problemas que puedan surgir en la familia es por la salida de la carrera, que no tiene salida, que eso no lleva a ninguna parte, métete en una carrera más convencional, en arquitectura, no sé. La gente yo creo que muchas veces no valora que te metas en un mundo que realmente a ti te llene; valora más que ellos piensen que en un futuro eso tiene salida (...) no es algo serio, bueno en mi casa es como lo veían, eso no es un trabajo fijo, un trabajo serio, que vas a estar en la calle, como los payasos en la calle, un poco eso, yo creo que básicamente poca seriedad, como un trabajo titiritero, la farándula... la típica frase de tú estudia una carrera y luego dedícate a lo que quieras (...) ese fantasma de la precariedad o de la inestabilidad siempre, existe ahora y existirá siempre. Los padres les siguen diciendo ¿eso es una carrera? Porque esto no se considera carrera, se considera como una profesión de ejercicio libre que no precisa un título para ser ejercida; los padres piensan que esto es una cosa que se te pasa, que agarra un tiempo de tu vida. De todas formas ahora no es lo mismo que antes. A mí mi padre me pegó una paliza cuando le dije que me dedicaría al teatro. Esto no ocurre hoy, pero bueno, hay una desconfianza digamos de partida”. (Actor.Grupo focal 32)

En líneas generales, su trayectoria teatral tiene mayor continuidad que la de las mujeres aunque manifiestan haber podido pasar periodos de tiempo de mayor precariedad económica. En cualquier caso, tienen más oportunidades para trabajar que éstas porque existe una mayor oferta de trabajo para representar personajes masculinos.

2.2.3.3. Directores y directoras

La media de edad de los 3 directores y las 2 directoras teatrales entrevistadas se sitúa alrededor de los 45 años. Sólo uno de ellos supera los 60 años. En cuanto a su situación familiar, en el momento en que se realizó la entrevista ninguna de las personas entrevistadas estaba casada aunque sí tenían pareja estable dos de éstas, en concreto uno de los directores y una de las directoras. Esta última tiene una hija aunque no es fruto de la relación que actualmente mantiene. El resto de directores y directoras no tienen hijos.

La mayoría no han estudiado la carrera de dirección teatral dentro de las enseñanzas regladas sino que se han ido formando a medida que sentían la necesidad de ello, bien para conocer más a fondo un método teatral concreto, bien para resolver carencias concretas surgidas en un determinado periodo de su trayectoria o para perfeccionar una determinada técnica teatral. Lo han hecho mediante cursos específicos impartidos por diferentes personas y en países diversos. Asimismo, gran parte de su conocimiento ha sido adquirido a base de montar un espectáculo teatral tras otro, a partir de su propia experiencia o también trabajando muy cerca de otros directores (en ningún caso nos han manifestado que fueran directoras) a los que consideran como sus grandes maestros.

Prácticamente todos, tanto mujeres como hombres, comenzaron a trabajar en el teatro como actores o actrices y, posteriormente, han dado el salto al campo de la dirección. Todos tienen una amplia trayectoria teatral, con un número significativo de montajes teatrales dirigidos aunque son más las obras dirigidas por los directores entrevistados que si nos referimos a las directoras. La carrera teatral de éstas últimas presenta periodos de “inactividad” en la dirección teatral mientras que esto no ocurre, o no se nos ha manifestado, en el caso de los directores. Igualmente, nos parece significativo destacar que las mujeres entrevistadas han dirigido montajes teatrales, principalmente, dentro sus propias compañías privadas que en un determinado momento de su vida han creado junto con otros/as profesionales. Además, a lo largo de su trayectoria, han sido escasas las oportunidades que se les han ofrecido de trabajar con organismos teatrales públicos. Esto no ocurre con los directores entrevistados que si han tenido mayores ofertas de trabajo para dirigir una obra teatral “por encargo”, es decir, a partir del requerimiento por parte de un organismo teatral público.

La creación de compañía propia es una cuestión por la que optan muchos creadores, tanto en el caso de las mujeres como en el caso de los hombres y esto, según nos cuenta, se debería a varios motivos entre los que podemos destacar los siguientes: 1) es una opción para poder dirigir aquellos montajes y creaciones teatrales que realmente te interesan y desarrollar un estilo propio b) es una manera de hacer frente a la inestabilidad de la profesión.

2.2.3.4. Dramaturgo

El dramaturgo entrevistado tiene 48 años, está casado actualmente y tiene un hijo. Estudió periodismo y es la profesión a la que se ha dedicado y de la que vive. La escritura de textos teatrales es más una forma de entretenimiento que un modo de mantenerse. Lo hace porque le gusta este género literario aunque también ha escrito alguna novela. Sus textos dramáticos se caracterizan por un estilo muy personal lleno de ironía y sarcasmo donde mezcla elementos filosóficos, religiosos, y, en el caso que nos ocupa, numerosas referencias extraídas del teatro grecolatino.

2.3. Contexto de los montajes teatrales analizados

Antes de seguir adelante, y dentro de este capítulo dedicado a explicar la metodología utilizada, nos parece oportuno introducir el análisis desde la perspectiva de género del contexto de los montajes teatrales objeto de nuestra investigación que hemos llevado a cabo para situar al público o lector/a en el entorno en el cual se han generado las mismas y ayudar a una mejor comprensión de los capítulos que desarrollaremos posteriormente y, más concretamente, aquellos donde se hace referencia a las representaciones teatrales estudiadas¹⁰ y donde se analizan desde una óptica de género los elementos que las integran.

En este sentido, creemos importante hacer referencia en este punto a varios aspectos:

- a) Época e identidad de la persona que asume la dirección
- b) Estilo de representación
- c) Argumentos y fábula que se privilegia

a) Dirección

Las personas que asumen la dirección de los seis montajes analizados son andaluzas, bien de origen o residentes en la comunidad andaluza desde hace tiempo. Es importante aclarar que existe una apuesta intencionada del Centro Andaluz de Teatro (CAT) por promocionar a directores y directoras andaluzas. Este interés del CAT en la promoción y difusión de la creación artística que se viene desarrollando en Andalucía se refleja también en el resto del equipo artístico de los montajes, sobre todo en relación a los autores y autoras que se representan, o los actores y actrices que participan en los montajes.

Cabe destacar que los perfiles de las personas que asumen la dirección son heterogéneos en cuanto a edad, trayectoria profesional y reconocimiento y/o prestigio teatral. Como ya hemos adelantado al hablar de la muestra de población, existe diversidad de edades entre las personas objeto de análisis aunque la mayoría se encuentran en la franja de los 40-50 años. Tanto las tres mujeres como los tres hombres que dirigen cada uno de los seis montajes han realizado numerosos trabajos teatrales anteriores a los que actualmente estamos analizando aunque podríamos señalar que la proyección de unos y

¹⁰ Especialmente el Capítulo V de esta investigación dedicada al estudio del cuerpo

otras es bien distinta. Con esto queremos decir que, en general, los varones analizados han tenido mayores oportunidades de dirigir montajes teatrales y por tanto son más reconocibles por el público que asiste a los mismos que las mujeres. Por otra parte, debemos señalar que cuatro de las personas, las tres directoras y uno de los directores, cuentan con una compañía propia, más o menos estable, desde la que realizan la mayoría de sus propuestas escénicas. El hecho de optar por poner en marcha una compañía propia ha sido una elección de muchos artistas que han visto así realizada la posibilidad de crear de una manera más libre y arriesgada, con propuestas de ruptura respecto a convenciones del teatro convencional, con lenguajes y modelos alternativos y, sobre todo, encontrar un lugar donde poder expresar aquello que les preocupa y quieren transmitir al público (Hormigón 2004). Esta ha sido también una vía elegida por un número significativo de mujeres que, vistas las barreras – sobre todo de tipo ideológico- encontradas en el ámbito profesional, han optado por una compañía propia como forma de canalizar sus inquietudes teatrales y experimentar con nuevos temas y prácticas artísticas alejadas de criterios aristotélicos y realistas ya que éstos se han considerado como pertenecientes al orden tradicional y patriarcal (García Rayero 2002). Desconocemos si la vía elegida por las mujeres directoras participantes en los montajes analizados responden a esta última alternativa.

b) Estilos de representación

Los seis directores y directoras han ido consolidando un estilo de representación que les es propio y con el que se les identifica profesionalmente. En este sentido, al dirigir el montaje producido por el CAT han seguido su propio estilo de representación. Así, podemos decir que encontramos gran diversidad de estilos en los montajes analizados y por tanto en la programación del CAT. Los estilos de los montajes pasan por el realismo, éste es el caso del montaje de *Solas*, la comedia bufonesca o técnica de clown de *Ave Sospita*, la mezcla de lenguajes, el teatral y el audiovisual en *Zenobia*, o la danza y el teatro en *El Príncipe Tirano*. Además nos encontramos con estilos muy personales como el caso de *Llanto* que en círculos especializados se conoce como “Tavoriano”¹¹ donde se recurre, frecuentemente, a símbolos religiosos y taurinos de marcado carácter andaluz. También es un estilo muy personal el del montaje de *Federico* en el que utilizando un lenguaje lorquiano, donde se

¹¹ Creado por Salvador Távora, se reconoce como un estilo de trabajo en el que abundan referencias y símbolos religiosos y taurinos. Utiliza elementos e iconografía que se relacionan directamente con la Semana Santa (música, tempo-ritmo, imágenes, etc.) y con el mundo del toro. Se intenta buscar y ahondar en lo que se considera las raíces andaluzes o señas de identidad.

mezclan imágenes poéticas y surrealistas con otras más realistas, destaca la composición plástica del espacio escénico y la utilización para ello de recursos puramente teatrales como son el movimiento de los propios actores, el movimiento de los telones del escenario e incluso los focos de luz. Todo ello aporta gran dinamismo al montaje.

Con esta diversidad de estilos cabe preguntarse si esta cuestión podría relacionarse con una tendencia mayor o menor a la reproducción de estereotipos de género en las diferentes representaciones. Hemos comprobado que, para el caso que nos ocupa, no existe una relación clara en este sentido ya que, independientemente del estilo utilizado se detecta desigualdades en el tratamiento de mujeres y hombres. Por otra parte, quisiéramos incidir en la idea que apuntábamos en párrafos anteriores, es decir, las propuestas teatrales desarrolladas desde la crítica feminista intentan alejarse de lenguajes y métodos teatrales realistas que, desde su punto de vista, refuerzan las jerarquías de poder que oprimen a las mujeres. Este es el caso de mujeres norteamericanas como Susan Glaspell o la modernista Gertrude Stein que no permiten el encasillamiento pues ninguna técnica o tendencia teatral anterior sirve para definir las (Case 1990). Muchas mujeres artistas con un posicionamiento feminista optarán por la búsqueda de métodos de representación más aprovechables para el análisis feminista como los de Bertolt Brecht y Mijail Bajtin que trabajan sobre las ideas del distanciamiento y el teatro épico (Ozieblo 2002). Si quisiéramos aplicar estas reflexiones a nuestras piezas teatrales objeto de estudio no encontraríamos puntos en común.

Si hablamos de géneros dramáticos, encontramos igualmente diversidad en los seis montajes ya que observamos que se abordan desde la comedia, el drama e incluso la tragedia o el melodrama. También nos encontramos con montajes de un solo actor como el monólogo del personaje de Sosia en *Ave Sosia*, de un actor y una actriz que comparten protagonismo como es el caso de *Zenobia*, con planteamientos de trabajo coral como es *Llanto*, u otros donde existen uno o varios protagonistas claros y el resto del reparto tienen un papel menos relevante (sería el caso de *Solas*, *El Príncipe Tirano*, y *Federico*). En esta línea, podemos decir que los personajes protagonistas de los seis montajes son mayoritariamente masculinos. En cuatro de los montajes vemos como existe un protagonista masculino claro. Los dos restantes tienen como protagonistas a mujeres aunque el protagonismo es compartido con un varón. Es el caso de *Solas* y *Zenobia*. Es curioso que en aquellos montajes donde el protagonista es masculino no existe una o varias mujeres que compartan

protagonismo de forma equitativa con el primero sin embargo esta cuestión si aparece cuando las protagonistas son mujeres.

c) Temas de los montajes

En relación a la temática de las representaciones teatrales, los seis montajes analizados plantean temas universales como la soledad, la incomunicación, el maltrato, la muerte, los conflictos del ser humano tanto en el plano individual como social, la guerra, el poder o el amor. Además, aparecen temas más específicos en cada uno de ellos.

En función de nuestro análisis, nos interesa resaltar el hecho de que siendo temas comunes al ser humano, coincide que éstos estarán centrados en figuras protagonistas masculinas o femeninas según el tema concreto que se aborde. Así, temas como la soledad, la incomunicación, el maltrato o el amor estarán protagonizados por figuras femeninas mientras el resto lo harán, principalmente, a través de figuras masculinas. Los primeros tradicionalmente se han considerado temas más intimistas, de carácter privado o de tipo emocional y comprobamos cómo existe una tendencia a asociarlos con el mundo de lo femenino y a las mujeres. Los segundos, que son temas más generales, de tipo social y públicos se asocian a los varones que en este caso son los protagonistas.

Al intentar resumir los temas generales que se tratan en cada uno de los montajes hemos tomado como referencia algunas de las ideas que aparecen expresadas en el programa de mano de las distintas piezas teatrales. Encontramos lo siguiente:

- **Solas:** Plantea varios temas paralelos: la soledad, la incomunicación que acompaña a la deshumanización de las ciudades actuales, y el maltrato físico y psicológico que se ejerce sobre las mujeres producto de una sociedad tradicional estructurada bajo un modelo patriarcal donde los hombres se creen en el derecho de dominar a las mujeres. El director del montaje lo expresa del siguiente modo:

“En el montaje de Solas el tema central y eje del montaje es el de la soledad y de éste deriva el del maltrato. Hace referencia a las soledades de las mujeres”.
(Director. Entrevista 11)

La acción está protagonizada por dos mujeres víctimas de violencia de género, Rosa y María/madre e hija, y se sitúa en el momento actual en una ciudad como Sevilla pero que podría ser cualquier otra. Alrededor de estas dos mujeres protagonistas, venidas del mundo rural, desfilan otra serie de personajes entre los que se encuentran el marido de Rosa (y padre de María), el novio de María, el anciano vecino de María, habitantes del barrio como el camarero del bar donde acude cada noche la joven protagonista, el médico del hospital donde se encuentra ingresado el padre de María en el momento en que se sitúa la acción, o la encargada de una empresa de limpieza donde María intentará trabajar.

- **Llanto:** Podríamos resumir que esta pieza nos habla de la muerte, de su sentido trágico en cuanto que llega sin avisar en el momento más inesperado. Ahonda en el dolor y la impotencia que provoca. Para desarrollar el tema, la directora utiliza el texto de García Lorca *Llanto por la Muerte de Ignacio Sánchez Mejías* cuyo argumento se centra en describir la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías, figura a la que se rinde homenaje en el espectáculo. El torero, la corrida de toros y todo lo que le rodea simboliza la tragedia y esencia de la muerte del ser humano. Toda la pieza tendrá lugar en una plaza de toros en un tiempo abstracto. La directora de este montaje expresa en el programa de mano que:

“*Llanto* es el poema más completo de Lorca... representa la plena integración de todos los elementos del universo lorquiano...el poema es el escenario de la lucha trágica del ser humano por apropiarse del misterio de ser frente a la nada... es un homenaje para todos aquellos toreros casi anónimos que, como Sánchez Mejías, cayeron bajo las astas de otros toros en el ruedo o en siniestras enfermerías, y para todos los hombres y mujeres que mueren cada día bajo los cuernos del toro de la vida, del toro de la guerra, del toro de la violencia, la marginación y el hambre”.

- **Ave Sosia:** El tema del montaje es sencillo. Sosia, el personaje protagonista, ha sido castigado por Júpiter por querer salirse de la comedia clásica de Anfitrión. Su castigo consistirá en conseguir hacer llorar al público y tendrá una hora para conseguirlo. En este tiempo, y para lograr su meta, el protagonista hará un recorrido por momentos de su vida y personajes significativos (bien reales o imaginarios) intentando demostrar al público todas sus cualidades y capacidad interpretativa. A lo largo de la pieza, interpretará personajes de la literatura clásica como Medea, Anfitrión, Alcmena, u otros arquetípicos como el Cocinero, El

Sacerdote o el Soldado. Según palabras del dramaturgo extraídas del programa de mano: “Sosia es uno de los prototipos clásicos de la comedia grecolatina junto a los dioses, los amos, los cocineros, el parásito o el soldado”. En la entrevista mantenida con él mismo nos matiza alguno de los puntos de la trama:

“En mi empeño de hacer una obra apegada a lo clásico decidí hacerla incluso estructuralmente cercana al teatro grecolatino y una de las características más llamativas del teatro latino es salvaguardar la unidad de tiempo, es decir que el tiempo que transcurre en escena sea el mismo que transcurre en los relojes de los espectadores; la unidad de acción, es decir, la época histórica a pesar de todo, la época histórica que fuera la misma que la de los espectadores y que se desarrollara en un único escenario y que ese escenario coincidiera con el escenario que verían los espectadores... Entonces, me calzó muy bien la trama, la trama es: Sosia lleva más de 2.000 años representando una comedia, está hartado, se revela, los Dioses lo condenan y para salvarlo le dicen: -“Vete al teatro -que es en el teatro donde se representa la obra- , él sigue siendo Sosia, pero con 2.200 años de antigüedad, es decir que es un personaje contemporáneo, es ese Sosia contemporáneo el que se sube al escenario, que nosotros nos lo creemos, que rompe la cuarta pared y que establece un diálogo para que los espectadores lloren y lo salven o se conmuevan con la tragedia”.(Dramaturgo. Entrevista 28)

- **Federico:** El director y dramaturgo del espectáculo apunta en el programa de mano de este montaje teatral lo siguiente:

“*Federico* es un quejío cívico interrumpido por la misma fuerza que acabó con la vida del poeta de Fuente Vaqueros. Es un ejemplo de acción política, de un hombre llamado a la militancia, dividido entre los impulsos del ciudadano individual y los de la solidaridad... Esta propuesta es un intento de lanzar al aire un compromiso del teatro con el pueblo que lo alienta”

Consideramos que en el montaje no existe un hilo argumental entendido de la forma tradicional. El eje del espectáculo es la figura de Federico García Lorca que aparece como poeta y dramaturgo, y como individuo preocupado por la sociedad en que vive. El protagonista reflexiona sobre la función social del teatro intercalándose discursos intelectuales a lo largo de toda la pieza. Se mezclan escenas donde confluye el mundo de lo real a través de personajes de la calle y actores y actrices, con el mundo de lo simbólico a través de personajes sacados de obras teatrales y/o producto de las fantasías del protagonista. Estos personajes le sirven a dicho protagonista, que a su vez representa al propio Federico García Lorca, para hacer un recorrido por su mundo interior, mostrarnos sus conflictos personales

como ser humano, dramaturgo y autor y, además, retratar algunas de las situaciones que se atravesaban en la época en que éste vivió, el periodo de la guerra civil. Uno de los actores entrevistados que ha participado en este montaje nos resume que:

“La obra es un recorrido por el universo simbólico de Lorca y sus preocupaciones dramáticas. Además sirve al autor para mostrar su percepción sobre la situación social que se vivía en esos momentos, los años 30 del siglo XX”. (Actor. Entrevista 16)

- ***El Príncipe Tirano***: Este montaje se centra en la figura de un príncipe deseoso de acceder al trono para hablarnos sobre temas como el poder, la tiranía de éste, sobre la ostentación o el anhelo del mismo que podemos tener cada persona. La pieza plantea reflexiones acerca de la importancia de conocer las leyes que rigen la apropiación del poder. La acción transcurre en el siglo XVI aunque la dirección introduce numerosos elementos que nos trasladan a un espacio y un tiempo contemporáneos.
- ***Zenobia***: Respecto al tema de este montaje, el director y directora del mismo explican en el programa de mano lo siguiente:

“Zenobia es el caso más representativo de estas mujeres voluntariamente a la sombra... pero también sabemos que esa mujer... renuncia a si misma de una manera consciente para seguir al lado del poeta...Estamos ante una historia de amor con todos sus elementos, sus altibajos, sus dependencias y, por qué no, sus torturas. Y estamos, también, ante una mujer comprometida con el tiempo que le tocó vivir, con su entorno, y con los acontecimientos tan cruciales que salpican su vida junto a la del poeta”.

Se intenta trazar un recorrido por la personalidad y la vida de Zenobia Camprubi, esposa de Juan Ramón Jiménez, desde que lo conoce hasta la muerte de ésta. En la entrevista mantenida con el director nos añadirá lo siguiente sobre el montaje:

“Nuestro objetivo era retratar una mujer a la sombra de un poeta, torturada por el amor que sentía hacia Juan Ramón. Nos hemos basado en sus diarios para montar la dramaturgia” (Director. Entrevista 27)

Tras este breve resumen de los temas tratados en cada uno de los montajes podemos observar que sólo dos de los montajes, *Solas* y *Zenobia*, plantean abiertamente

cuestiones relacionadas, de una u otra forma, con la posición subordinada de las mujeres en la sociedad y las consecuencias derivadas de este rol. En el primer montaje abordando el maltrato hacia las mujeres producto de una concepción patriarcal de la sociedad y el segundo recuperando y haciendo visible la figura de Zenobia Camprubi, mujer del poeta Juan Ramón Jiménez, que renuncia a sus ideales por amor. Aunque en estos montajes se reproducen determinados estereotipos de género en relación al papel de las mujeres, es en el resto de montajes donde se evidenciarán de forma más clara. Más adelante hablaremos específicamente de ello.

En cuanto al abordaje de los temas, en líneas generales, en los seis montajes se realiza desde una visión masculinizada en la que se opta por plantear el conflicto teatral en términos convencionales. Algunos de estos montajes apuntan temáticas que sitúan a las mujeres en el centro de la acción pero las soluciones que proponen se enmarcan dentro del orden social establecido. Nos preguntamos entonces ¿estos montajes realizan una crítica desde la perspectiva feminista?¹² O lo que es lo mismo ¿se analizan las relaciones de género y se cuestiona la posibilidad de alterarlas?

Para situarnos a la hora de dar respuesta a estas preguntas es importante contextualizar la evolución e influencia de la crítica feminista en el ámbito teatral. Ésta ha seguido una línea de progresión similar a la que se ha desarrollado en otros ámbitos como el de la Antropología (Martín Casares 2006) u otras disciplinas científicas y sociales, es decir, en un primer momento se considerará feminista cualquier obra escrita desde el punto de vista de la mujer siempre que ponga a las mujeres y sus preocupaciones en el escenario. Se trataba de hacer público lo que hasta entonces se había mantenido en privado, de concienciar al público de que la vida, experiencias y preocupaciones de las mujeres tienen tanto valor como las de los hombres. Se avanza en los años 70 y 80 del siglo XX hacia posturas que intentan reflejar la diversidad de mujeres existentes y sus distintas situaciones, se comienzan a preguntar sobre la construcción de las identidades femeninas y masculinas y se plantean el abordaje de temas como la explotación sexual de las mujeres, el cuerpo

¹² Para ampliar la información respecto a lo que supone investigar desde una perspectiva feminista recomendamos la consulta de los siguientes libros: *Antropología del Género. Culturas, mitos y estereotipos culturales* de Aurelia Martín Casares (2006) y también *El poder generizado* de Britt-Marie Thuren (1993)

femenino como objeto sexual, o el dilema de la maternidad y las relaciones madre- hija¹³. Actualmente, el desarrollo del concepto de género ampliará la perspectiva y pondrá en escena el cuestionamiento de la construcción de los géneros y lo que comporta socialmente, el eje se desplazará hacia la investigación de nuevos modelos de trabajo haciendo hincapié en la forma y el contenido, y se desarrollarán análisis sobre discursos y prácticas escénicas, lenguajes físicos y modos de representación de cuerpos y voces. Se pretende mostrar la posición y condición masculina y femenina en toda su complejidad y variedad. No se centrarán sólo en las mujeres como temática sino también en los hombres en cuanto que están influidos por discursos sociales y encorsetados, igualmente, en un orden social que se organiza a partir del género (Butler (1993) 2002; Cixous 2001; Grosz 1989).

De esta forma, y tratando de responder a nuestra pregunta inicial, algunos de los montajes analizados se podrían situar en los planteamientos que en las primeras etapas se realizaban aunque con algunos matices que pasamos a detallar.

Podemos destacar que, en el caso de *Solas*, se presenta a dos mujeres maltratadas física y psicológicamente, que han tenido que salir adelante solas a pesar de las adversidades que les ha tocado vivir. El personaje de María aparece como una mujer maltratada por su padre, por su novio y por la propia vida. Su madre, Rosa, se representa como una mujer rural maltratada, principalmente, por su marido. Desde nuestro punto de vista, existe una tendencia a abordar estos personajes desde una posición de víctimas, acorraladas socialmente. Además, la salida que se plantea a esta situación en el caso de María, una de las protagonistas del montaje, es a través de su decisión de asumir la maternidad que supondrá un giro importante en su vida y la convertirá en una “nueva mujer”, este acontecimiento le hará tomar conciencia de su responsabilidad y le dará fuerzas para seguir viviendo.

En el montaje de *Zenobia* se hace un planteamiento del personaje en el que sus decisiones vitales van a depender del recorrido que realice su esposo y figura literaria, Juan Ramón Jiménez. Por otra parte, la pieza nos ayuda a conocer algunos aspectos de esta mujer como su fortaleza, valentía y decisión. Desde nuestro punto de vista, vemos una

¹³ Para ampliar más datos sobre este tema se recomienda la consulta del libro de Rosa García Rayero y Eulalia Piñero Gil (2002): *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX. Dramaturgas norteamericanas*

mujer que aunque fuerte, valiente y decidida asume el papel social asignado relegando sus propias aspiraciones y deseos a los de su esposo.

Creemos que en estos dos casos, es un avance positivo el que se aborden estos temas pero quizás podría considerarse el intentar realizar planteamientos más arriesgados donde se resalten aspectos menos estereotipados de este tipo de mujeres y nuevos perfiles que puedan servir de modelo para el público en general.

El resto de montajes, planteando temas universales, centran la representación en un protagonista masculino y abordan el tema desde una óptica masculina. En *Llanto* las mujeres serán las encargadas de ensalzar y alabar la figura del torero, *se rinden a sus pies*¹⁴ y expresan abiertamente sus emociones. Paralelamente, los hombres se mantienen en una actitud más serena además de ser quienes continúan la tradición volviendo a lanzarse al ruedo como toreros. En *Federico* las mujeres que intentan conseguir un objetivo como el personaje de La Actriz o Julieta son rechazadas y castigadas, bien con la ignorancia y el desprecio del personaje del autor en el caso de la primera, o con la muerte como es el ejemplo de Julieta. En este caso, nos preguntamos si la intención del autor, Federico García Lorca, o bien la del dramaturgo y director del montaje ha sido la de perpetuar el orden establecido o la de denunciar este tipo de situaciones y mostrar el papel de sumisión que mantienen las mujeres en un mundo organizado por los hombres. En cualquier caso, la pieza gira alrededor de figuras masculinas. En *El Príncipe Tirano* las mujeres asumen una posición subsidiaria durante toda la pieza excepto en las escenas finales donde tomarán cierto protagonismo al ser ellas las que envenenarán al príncipe que, durante toda la pieza, ha mostrado su tiranía y afán de poder. Este protagonismo es momentáneo y su función protagonista será para restablecer el orden social. La representación de la pieza teatral *Ave Sósia* insiste, desde nuestra perspectiva, de manera reiterada en situar a las mujeres como meros objetos sexuales. Es un claro ejemplo de cosificación de las mujeres en la que se reduce a la mujer a un instrumento de placer encarnado en la representación del personaje de Alcmena.

Después de esto, seguimos interrogándonos sobre varios aspectos ¿Por qué se elige como protagonista a un varón cuando estos mismos temas podrían abordarse teniendo como protagonista a una mujer? ¿Por qué el abordaje de los temas se realiza desde una

¹⁴ La cursiva es mía

óptica masculinizada? Algunas respuestas nos llevan a pensar que puede existir un interés por recuperar un determinado texto o autor¹⁵ y que el planteamiento de personajes y contenido que éste realiza no se intenta variar o adaptar a los nuevos tiempos. En estos casos, no podemos evitar pensar en las posibilidades creativas que permite el teatro. De hecho, se realizan apuestas arriesgadas en determinados ámbitos como la adaptación de textos, la variación de escenografías, la mezcla de diferentes lenguajes artísticos, pero menores son las ocasiones en las que se juega con los roles de género. Ha habido intentos en esta línea, sobre todo a partir de los años 60-70 del siglo XX, con la realización de piezas artísticas menos convencionales como los *happening* o las *performances* (Chadwick 1992) pero representan una minoría que suele trabajar al margen de los circuitos teatrales públicos.

Con los ejemplos anteriormente descritos, que creemos que son una muestra representativa de lo que se produce en el ámbito teatral desde los organismos públicos, consideramos que, quizás, todavía no existe una clara conciencia sobre las cuestiones de género como para que se lleven a la escena pública. Desde una perspectiva de género, es importante el peso que sigue ejerciendo una concepción social androcéntrica y una visión masculinizada de la cultura. De esta forma, se recogen actitudes, valores y formas de ver la vida que corresponden de forma dominante a los hombres, alrededor de los cuales gira la vida política, económica, social y cultural. Además con ello se perpetúa un modelo social basado en la superioridad de los hombres y la inferioridad de las mujeres. Señala Teresa de Lauretis que:

“Las mujeres nos llegan insertas en narraciones donde los héroes, los protagonistas, son otros. No viven su propia historia sino en la del otro, el sujeto que le da significado. Son figuras, son paisaje, son pretexto en la narración de un héroe que busca su destino”. (Lauretis 1984)

En resumen, si consideramos que el esquema narrativo nos sirve para estructurar nuestras percepciones, interpretar la realidad, apropiárnosla en lo simbólico, que necesitamos modelos narrativos para elaborar nuestra vida que nos indiquen lo que es posible y aceptable, lo que se puede transgredir y cómo hacerlo, al ser los hombres los protagonistas de la representación, en la mayoría de los casos, son los portadores del significado del relato.

¹⁵ Se utiliza el masculino conscientemente ya que en los seis montajes analizados no se ha trabajado con textos escritos por mujeres excepto en el caso de “Zenobia” donde la dramaturgia ha corrido a cargo de una mujer y un hombre.

Capítulo 3.

LAS MUJERES EN EL TEATRO EUROPEO: PASADO y PRESENTE

3.1 Las mujeres en la historia del teatro: Directoras y Dramaturgas

La presencia y participación femenina en el teatro ha estado condicionada por valores sociales patriarcales que han limitado enormemente sus posibilidades de desarrollo como mujeres y más aún como profesionales. Las mujeres que se han dedicado a esta profesión en España han tenido, y tienen todavía, problemas adicionales a los múltiples encontrados en otros países. Durante siglos, han tenido que trabajar bajo el peso de diversos y antiguos conceptos, leyes, y tradiciones aprobados y reforzados por la religión y profundamente arraigados en la cultura dominante, la androcéntrica. Como señala Patricia W. O'Connor (O'Connor (1988) 1997), al intentar analizar las causas históricas de la ausencia de las mujeres del teatro en España no podemos olvidar que éste es un arte público. Por tanto, hay que hacerlo considerando las causas de su ausencia de la vida pública además de tener en cuenta el contexto social, cultural y económico concreto.

Desde la Antropología (Thuren 1993) se han investigado en profundidad estas causas pudiendo apuntar que estarían relacionadas fundamentalmente con las construcciones culturales que se establecen en torno a lo que significa en cada sociedad ser hombre o ser mujer. En la mayoría de sociedades conocidas, a partir del sexo, se elaboran definiciones y conceptos sobre cómo deben ser unas y otros, se establece una división sexual del trabajo y se les asigna un lugar y posición determinados configurando un orden social jerarquizado donde existe una superioridad de todo aquello considerado masculino con respecto a lo considerado femenino que se infravalora e invisibiliza. Así, algunas de las causas que intentan explicar la subordinación de las mujeres y su ausencia de la vida pública tendrían que ver con la maternidad y lo que la sociedad asocia a este hecho en cuanto que se presupone que son las mujeres quienes mejor pueden cuidar a los hijos e hijas. Consecuencia de ello, las mujeres han dedicado largas etapas de su vida a la crianza y lo han hecho dentro del espacio doméstico, considerado éste un espacio privado e íntimo. Además, como históricamente los hombres han querido asegurar su descendencia, han propiciado que las mujeres tuvieran los mínimos contactos posibles con el exterior. Mientras las mujeres desarrollaban su trabajo recluidas y seguras dentro de las casas, los hombres se han apropiado de las calles y los espacios públicos adquiriendo progresivamente poder, prestigio, autonomía y autoridad, cuestiones todas ellas negadas a las mujeres. Por otra parte, todo aquello que se realizará dentro del ámbito doméstico se ha

considerado inferior y ha sido desprestigiado en contraposición con el lujo y la importancia otorgada a los espacios públicos, la vida y las relaciones desarrolladas en ellos.

En estrecha relación con lo que acabamos de comentar, otra de las causas que se apuntan es el que, tradicionalmente, se ha asociado a las mujeres con la naturaleza – entre otros motivos por su capacidad para la reproducción- y a todo aquello cercano a la tierra. Al entenderse que la reproducción es algo dado, natural, se ha considerado carente de valor. Sin embargo, a los hombres se les ha asociado con la cultura, es decir, aquello que debe ser elaborado y construido y, por tanto, de gran valor social (Ortner 1977).

Para sustentar estas ideas, los hombres, portadores del saber y el conocimiento, se han encargado de generar toda una ideología que las justificara. De esta forma, y teniendo en cuenta el enorme peso de las tradiciones culturales patriarcales, las mujeres que han querido acceder a la vida pública han tenido que sortear muchos y variados obstáculos. El pensamiento masculino dominante ha repartido características, labores, espacios y talentos. Filósofos griegos como Sócrates o Aristóteles han difundido y reafirmado ideas como las que aseguran que el hombre es el creador activo por naturaleza, dotado de originalidad, análisis y síntesis. La mujer, antítesis del hombre según el sistema de valores occidental, es pasiva, débil, imitadora, irracional, instintiva, espontánea y superficial. Estas ideas han persistido e incluso se han reforzado de manera que la larga tradición cultural ha limitado a las mujeres sugiriendo que la que invade el dominio público es también “una mujer pública”. De esta manera, aquellas mujeres cuya opción pasará por dedicarse al oficio de actriz estaban destinadas a ser repudiadas y rechazadas socialmente ya que se apartaban del prototipo de mujer ideal. Se considerarán meros elementos decorativos y musas inspiradoras de la creatividad masculina. En esta línea, Patricia O’Connor, investigadora teatral, apunta que el hecho de que se hayan desvalorizado sus contribuciones, sus gustos, sus intereses, su cultura y su retórica ha influido decisivamente en su ausencia del sector más verbal y más público de las artes literarias: el teatro (O’Connor 1988: 12).

Paralelamente, en el campo de la literatura, existe la creencia ampliamente difundida de que la narración, menos estructurada, menos limitada y más espontánea que el drama sería un género compatible con el talento “femenino”. Por el contrario, el teatro, al requerir disciplina, síntesis, brillantez verbal, conocimientos sociales y acción, se ha considerado un género apropiado a los talentos y experiencias masculinas. Jordi Luengo (Luengo López

2007) investigador de la vida de bohemia a principios del siglo XX relata cómo, por lo general, el teatro se ha asociado al mundo de la “bohemia”. Éste lleva aparejado un modo de vida desenfadado, una actitud vital y optimista, un espíritu alegre, romántico y sentimental, rebelde e individualista. En consecuencia, y como en numerosas ocasiones, no eran cualidades que se asociaran a las mujeres y por tanto no formaban parte de él: ellas eran eterno emblema de inspiración en una bohemia pensada y hecha por hombres. Se las consideraba incapaces de entender el verdadero mensaje de la bohemia y carentes de la voluntad y determinación necesarias. Además, al “género femenino” se le concebía como el principal factor que desvirtuaba ese estado de pureza creativa que todo hombre de teatro debía poseer para alcanzar sus sueños.

A su vez, el peso de la religión en España producto de la mezcla de actitudes e ideas greco-romanas, islámicas, judías y cristianas ha sido otro de los obstáculos de las mujeres. Fray Luis de León, en su obra *La perfecta casada* (1583), define claramente cómo debe ser la mujer ideal española:

“La mujer virtuosa y digna de admiración es callada y amante del hogar, y no pone en peligro su inocencia y su fama a través de contactos con el mundo, y dedica todas sus energías a la casa, de la que hace un refugio para todos”. (De León 1583)

En el siglo XIX la moral victoriana tendrá una importante influencia en España lo que reforzará las tradiciones culturales que promulgan que las mujeres sean virtuosas, simples, modestas, sacrificadas y recatadas. Se recomendaba que las mujeres no tuvieran grandes conocimientos ya que, al ser más débiles de carácter, deben ser inferiores en sus logros. Incluso, los hombres se han burlado durante mucho tiempo de las mujeres eruditas a las que estereotipaban bajo una imagen de mujer fea, arrogante, pedante y carente de sentimientos.

En este contexto, el teatro ha reflejado valores sumamente patriarcales. El héroe Aristotélico es el que hace, el creador activo, se mueve en el dominio público, y la tradición ha determinado que éste tiene que ser un hombre (Reinhardt 1981). Asimismo, los edificios teatrales españoles, siguiendo la tradición greco-romana, han separado a hombres y mujeres. Las espectadoras de los siglos XVI y XVII estaban relegadas a la llamada cazuela del teatro o corredor de mujeres, una especie de jaula en el piso superior alejada del escenario y lejos del patio donde los hombres se movían con total libertad, al igual que lo hacían en la vida diaria. Cuenta Cesar Oliva en su libro *Historia básica del Arte Escénico* (Oliva

1997: 183) que con ello se quiere separar a las gentes de condición social inferior¹⁶ así como evitar peleas y enfrentamientos entre mujeres y hombres. Las mujeres han tenido, incluso, que entrar por una puerta especial. Además, por el carácter público, social y activo del teatro (valores masculinos) los hombres han dominado su burocracia y su economía, y han establecido alianzas entre ellos: se han asignado los puestos de poder dejando a las mujeres los considerados de menor importancia social. Las mujeres que trabajaban en el teatro, a lo largo de la historia, han sido limpiadoras, sastras o actrices mientras que los hombres han hecho suyas las áreas de respeto, poder y dinero: la creación, la dirección y la producción.

Factores de tipo educativo, cultural, arquitectónico, burocrático, económico y de tipo psicológico y práctico han influido a la hora de que las mujeres se plantearan hacer incursiones en el mundo del teatro. Tradicionalmente, la moral dominante ha considerado el teatro como un espacio de indeseables, inmorales y de poca categoría social por lo que muchas mujeres – sobre todo aquellas pertenecientes a la burguesía que eran las que podían tener más posibilidades de acceder a este espacio por su condición socioeconómica- han evitado contactos que pudieran perjudicar su buen nombre. El padre Juan de Mariana escribirá en el siglo XVII que:

“Las mujeres que andan con los representantes teatrales y los acompañan son ordinariamente deshonestas y se venden por dinero, porque, ¿cómo es posible, estando rodeadas de tantos hombres lujuriosos y ociosos de día y de noche, vivir honestamente?” (Hesse 1965)

En definitiva, un país con una herencia tan arraigada de limitaciones femeninas no puede dejar de presentar problemas a las mujeres interesadas en introducirse en el mundo del teatro. Como afirma Erica Jong en *Miedo a Volar* “La mujer tiene problemas mucho más grandes (que el hombre) para llegar a ser artista porque tiene problemas mucho más grandes para llegar a ser persona”.

A pesar de todo ello, la participación de las mujeres en el teatro ha sido más amplia y cualificada de lo que la común información que se maneja permite traslucir. Durante siglos esta información ha sido transmitida por los varones. La bibliografía existente sobre el tema está plagada de autores e investigadores, la mayoría hombres, que no han querido o no han sabido mirar más que a una parte de la realidad, aquella construida a su medida, la masculina. En consecuencia, frecuentemente se han olvidado de nombrar a aquellas

¹⁶ Esta era la consideración social de las mujeres.

mujeres que han participado en actividades teatrales de una u otra manera. Producto de la influencia del pensamiento feminista y gracias a las investigaciones realizadas en los últimos años, fundamentalmente por mujeres, sabemos cada vez más sobre la existencia de actrices, autoras, directoras y empresarias tanto en épocas anteriores como en la actual.

Los documentos existentes apuntan que la primera presencia de las mujeres en el teatro se hizo a través de su trabajo como actriz (Hormigón 2004). La primera que se conoce es una joven de 18 de años que aparece en 1458 en Metz protagonizando *El juego de Santa Catalina* (Oliva 1997: 104). Mientras tanto, y hasta finales del siglo XV, los personajes femeninos serán interpretados, exclusivamente, por varones. Ellas no tenían alma, no eran personas y por tanto ¿por qué iban a interpretar? El cambio tiene lugar con el Renacimiento, época en la que se comienza a considerar al hombre de teatro como una persona de gran destreza que domina el texto literario, los movimientos y el orden de la ejecución de la obra. Los actores comenzarán a hacer valer su trabajo, tendrán carácter profesional y se agruparán en gremios conformando elencos numerosos y de gran prestigio. Se empezará a hablar de cabezas de compañías, se comenzarán a crear *tipos* en el escenario y los actores se especializarán en determinados papeles según sus actitudes. En el teatro inglés siguen siendo los hombres quienes representarán personajes como Lady Macbeth, Ofelia o Julieta, pero en Italia, Francia y España comienza a incorporarse a las mujeres a su condición de actriz aunque serán tachadas, sobre todo por la Iglesia, de mujeres públicas que se muestran y exhiben, con todo lo que conlleva en relación a los valores dominantes de la época. A partir del siglo XVII ya comienza a haber datos más precisos y conocemos el nombre de actrices como Mariana de Borja, Mariana Romero, Jusepa Vaca, o María Calderón “La Calderona” aunque sigue dándose el hecho de que los hombres representen los personajes femeninos (García Lorenzo 2000). En esta época, la condición de actores y actrices se caracteriza por la vida nómada, itinerante, conducta abierta y disoluta. Si tenemos en cuenta las convenciones vigentes podemos imaginar la consideración que podían tener las mujeres actrices en esta época del Siglo de Oro. En los siguientes siglos, las mujeres como actrices ocuparán un espacio relevante en las creaciones escénicas apareciendo, en el siglo XIX, la figura de la diva al igual que la de patrona de compañía. A mediados del siglo XVIII destacan en la escena teatral cuatro grandes artistas: María Ladvenant, La *Titarana*, La *Caramba* y Rita Luna que se decantarán por la copla y la tonadilla, un género muy habitual de esta época. Del siglo XIX y principios del XX son nombres de sobra conocidos los de las actrices, empresarias y autoras María Guerrero “La

Brava” o Margarita Xirgu. Con el avance del siglo XX las actrices que se conocen serán cada vez más numerosas y su talento será reconocido y alabado aunque, todavía hoy, se las seguirá asociando con estereotipos negativos como su “vida alegre e inestable” y su “ligereza de cascos”. Por otra parte, y como indica acertadamente Juan Antonio Hormigón, no podemos olvidar al hablar de la presencia de las mujeres actrices que:

“Repasando el repertorio teatral legado por la historia, hay que reconocer que los personajes femeninos son cuantitativamente mucho menores que los masculinos. Esta proporción refleja el predominio de los hombres en la historia oficial, con independencia de lo que la historia real nos descubra respecto a la participación femenina”. (Hormigón 2004).

En cuanto a su participación como dramaturgas, se conoce en plena Edad Media a la monja Hrotsvitha que parece ser la primera en contribuir con sus autos a la literatura dramática europea. En el s. XVII podemos señalar autoras que escribirán desde el convento y algunas otras que lo harán desde la sociedad civil. Lo difícil para ellas será ver representadas sus obras y obtener el reconocimiento de la sociedad de la época. El s. XVIII es decisivo para la promoción social de las mujeres españolas ya que el apoyo de la monarquía de los Borbones al ideario ilustrado acarrearía consecuencias enormemente positivas para la reforma de la condición femenina (Palacios 2000) ya que se concedían las mismas capacidades intelectuales a las mujeres que a los hombres. Se mejoró la educación femenina y en particular el aprendizaje de la lectura que sacó a un buen número de mujeres del analfabetismo. Se favoreció la integración activa de la mujer en la sociedad, sobre todo, entre la clase burguesa. En este siglo se pueden reseñar, en diversas categorías, casi un centenar de autoras y el número irá creciendo en los siglos XIX y XX. La mayoría serán prácticamente desconocidas debido a la escasa difusión de su obra. Las condiciones en que escribirán estas mujeres estarán plagadas de contradicciones como las de María Martínez Sierra que, a pesar de proclamarse feminista de carne y hueso, en la vida real estará atrapada en la emoción y en la imagen de lo que pasaba por ser una “mujer buena” (O’Connor 2000). Así, la gran mayoría de su obra estará firmada bajo el seudónimo del que fue su marido, Gregorio Martínez Sierra. Será a principios del siglo XX cuando, producto de los avances del movimiento feminista y de los cambios que éste producirá en la condición y vida de las mujeres, se incrementará significativamente el número de dramaturgas.

La escasez e invisibilidad de dramaturgas y autoras de teatro ha sido importante aunque el hecho de que, en su caso, se cuente con la obra teatral escrita ha facilitado la

tarea al intentar rescatarlas del olvido. Según los documentos existentes podemos decir que las mujeres que se han decantado por la escritura teatral necesitaban, además de educación, ideas, tranquilidad, independencia económica, tiempo y espacio para convertir en palabras su visión del mundo, modelos de referencia que las animaran a seguir y les reforzaran en la idea de que la actividad a la que aspiraban era posible, aceptable y digna de respeto (O'Connor (1988) 1997). En este sentido, los hombres han tenido gran cantidad de modelos y una sólida red de contactos útiles en todas las áreas de la vida pública mientras que las mujeres no.

A la largo de la historia, ser mujer, dramaturga y ejercer como tal ha sido una carrera con múltiples barreras. Las dificultades no radicarán tanto en la propia escritura del texto teatral sino en las posibilidades reales de verlo representado, que finalmente es el objetivo de cualquier persona dedicada a la dramaturgia.

Las posibilidades de las mujeres para escribir han estado ligadas a su acceso a la educación pero, principalmente, ligadas a cuestiones de tipo ideológico y social. Por ejemplo, y como nos cuenta Patricia O'Connor, era complicado que las mujeres dieran el paso de exponer públicamente sus más íntimos pensamientos pues la tradición patriarcal las adoctrinaba en ideas como la modestia y el considerar que no tenían nada importante que decir. Así, han temido el desprecio de los críticos- varones todos ellos- ya que ellos han establecido su retórica y sus normas (Chown 1983). Los cánones literarios han sido impuestos por los varones basándose en obras escritas por ellos que perpetúan los gustos masculinos de manera que, al valorar el estilo de las mujeres dramaturgas, se consideraba éste como débil, sin gracia, con personajes aburridos, ideas superficiales, acción insuficiente, tono dulzón, punto de vista ingenuo o temas triviales (Russ 1983). De esta forma, las mujeres no eran tomadas en serio por lo que han tenido que desarrollar diferentes estrategias: algunas mujeres eligieron un seudónimo para guardar el anonimato, incluso todavía en el siglo XX, otras colaboraron con dramaturgos que podían protegerlas o abrirles puertas. En España, muy pocas han sido las que han logrado estrenos comerciales y cierta aceptación bajo sus propios nombres. Igualmente, debemos señalar que, como en el resto de ámbitos y aunque en este de manera más evidente, muchas de las mujeres dramaturgas han enfocado sus obras obedeciendo los códigos vigentes y ofreciendo puntos de vista masculinizados.

Otra barrera importante con la que se han encontrado las mujeres dramaturgas tiene que ver con el propio contexto teatral y las formas en que se intenta vender un texto. En España, no se han utilizado agentes para vender la obra teatral. El o la dramaturga ha tenido que tratar directamente con las compañías teatrales o empresarios locales. Las cualidades necesarias para conseguir este objetivo pasan por la sofisticación, la disciplina, la fuerza, la agresividad, la paciencia y la sagacidad, todas ellas cualidades que definen y se acercan a las que socialmente se consideran propias de los varones. Si a esto añadimos que toda la burocracia económica estará dominada por hombres que volcarán todos los prejuicios y presiones existentes sobre la figura de las mujeres que se lanzan a esta empresa, podemos entender mejor su insistencia en alejarlas de los puestos de poder en el ámbito teatral. Como muy bien explica la filósofa feminista Celia Amorós:

“El patriarcado, definido como el conjunto de relaciones sociales entre los varones, establece vínculos de interdependencia y solidaridad entre éstos para dominar a las mujeres. El patriarcado ha mantenido a las mujeres apartadas del poder gracias a un sistema de pactos interclasistas entre los varones. El poder, al ser un sistema de relaciones, se implanta en el espacio de los iguales y establece una red de fuerzas políticas constituidas por quienes ejercen el poder y se reconocen a sí mismos como titulares legítimos”. (Amorós 1995)

También desde la sociología del género se han intentado explicar los mecanismos ideológicos y sociales de opresión patriarcal. Una sociedad dividida simbólicamente y empíricamente en dos géneros significa que su estratificación económico-política y el reparto de sus roles responde a una división por género. Al mismo tiempo, toda sociedad construida sobre una profunda desigualdad genera mecanismos ideológicos - definiciones sexuales- que justifican y legitiman esa desigualdad. Las definiciones sexuales no sólo se ocupan de señalar naturalezas o esencias específicas para cada sexo: definen espacios divididos para cada sexo. Consideramos importante señalar que las definiciones sociales, y por tanto sexuales, son las definiciones de las elites dominantes, porque sólo se define desde el ejercicio de poder y en consecuencia, la carencia de poder político y/o económico lleva consigo la imposibilidad de poder para definir (Saltzman 1992). Así, y retomando la posición y condición de las dramaturgas, éstas han tenido que negociar en un mundo construido a la medida de hombres sintiéndose, muchas veces, rechazadas, humilladas y en posiciones incómodas.

Aún a pesar de todos estos condicionantes, las mujeres escribirán teatro. Más complicado será que vean sus obras representadas. En el siglo XVII Concepción Argente

del Castillo nos habla de cómo las escritoras escriben más para ser leídas que para ser vistas y lo harán demostrando que dominan los códigos de la escritura para ser admitidas en un colectivo en el que no parecían tener ningún espacio. Lo harán desde el convento y también desde la sociedad civil. Suelen escribir como si fuera un juego ocasional y no como medio de vida y realización como personas ya que para las mujeres su vida pertenece a lo privado y la escritura teatral a lo público. Conocemos nombres de mujeres como Sor Feliciano Enríquez de Guzmán, María de Zayas, Ana Caro y Mariana Carvajal. También destacan Isabel Correa, Ángela Acevedo o Juana Teodora de Sousa. Igualmente, hay un grupo importante de monjas escritoras, autoras de teatro religioso como Sor Marcela de San Félix, Sor Francisca de Santa Teresa o Sor Juana Inés de la Cruz (Argente del Castillo Ocaña 2000). En el siglo XVIII, la mejora de la educación femenina supondrá el ascenso en el número de escritoras teatrales aunque jamás vean sus obras publicadas. Nos cuenta Emilio Palacios Fernández que en esta época y según el tipo de obra, las mujeres mostrarán mayores o menores reservas a estampar su firma libremente. No existirá inconveniente si se trata de trabajos morales y científicos pero en la literatura de creación se ocultará frecuentemente bajo un seudónimo, la sigla o el anonimato (Palacios 2000). Escritoras de esta época podemos nombrar a Francisca Irene de Navia, María Lorenza de los Ríos, María Rita de Barranchera o María Rosa de Gálvez de Cabrera. Existirán dramaturgas populares como María Igual, Gertrudis Conrado, Isabel María Morón o Clara Jara de Soto, y algunas que escribirán desde el claustro como Sor Gregoria de Santa Teresa, Sor Luisa del Espíritu Santo o Sor Ignacia de Jesús Nazareno.

A lo largo de todo el siglo XIX y del siglo XX las dramaturgas irán en progresivo aumento aunque las presiones socioculturales serán similares a las de épocas anteriores, fundamentalmente en lo que se refiere a las posibilidades de que sus obras se representen en los escenarios. De la época franquista podemos contarlas con los dedos de una mano. Mujeres como Dora Sedano, Julia Maura y Ana Diosdado son las que tendrán mayor proyección teatral y un repertorio de obras representadas comercialmente. Menos conocidas son Mercedes Ballesteros, María Isabel Suárez de Deza, Carmen Troitiño y Luisa María Linares. Señala Patricia O'Connor que, a falta de modelos femeninos y la seguridad que proporciona la solidaridad con otras mujeres dramaturgas, ellas han seguido los moldes impuestos por sus contemporáneos masculinos.

Paralelamente a los cambios de corte político, económico y social acontecidos en España en las últimas décadas, la dramaturgia femenina ha evolucionado desde la perpetuación del modelo patriarcal, pasando por la reivindicación del derecho a participar en el discurso teatral para, finalmente, dar un paso atrás para mirar el teatro y el mundo con “nuevos” ojos que empiezan a ver más libremente y desde otras perspectivas. Hoy podemos hablar de dramaturgas como Carmen Resino, Paloma Pedrero, Maribel Lázaro, Lidia Falcón, Maria Manuela Reina, Concha Romero, Pilar Pombo, o Yolanda García Serrano (O' Connor (1988) 1997).

En relación a otros ámbitos teatrales, la irrupción de las mujeres en el teatro en tareas como la dirección de escena, la escenografía o diferentes trabajos técnicos es muy reciente. Serán casos excepcionales y estarán rodeadas de cierta aureola pintoresca creada por aquellas personas interesadas en reforzar valores y actitudes basadas en una tradición teatral masculina. Por otro lado, su incursión es imparable aunque lenta y cada vez son más las mujeres que acceden a puestos de regiduría, iluminación, maquinaria o sonido.

Respecto a la dirección femenina de un montaje teatral creemos que merece dedicarle un espacio específico en esta investigación. La dirección de escena es una función que, tradicionalmente, han asumido los varones. Son escasos los datos con los que contamos sobre mujeres que, a lo largo de la historia, hayan asumido este rol. Ya hemos descrito anteriormente las barreras, muchas de tipo ideológico, que se les han impuesto a las mujeres de forma general. Eli Bartra apunta sobre este tema que:

“Se da por hecho que las obras de teatro no tienen sexo y se intenta que todos los sujetos sociales compartan la creencia de que quién asume la dirección tampoco. Pero esto está muy lejos de la realidad, la subordinación que viven las mujeres en el mundo teatral es un hecho y está relacionada con los procesos históricos, sociales, políticos y económicos. Si, en el caso de la creación, la obra teatral es el resultado del trabajo de un artista y éste (...) se halla dividido de manera desigual entre las personas y si la desigualdad en la repartición del trabajo se ha dado de manera forzada, es preciso tenerlo en cuenta a la hora de interpretar la posición que ocupan las mujeres artistas en el ámbito social.” (Bartra 1987).

Es decir, es imposible aislar a las personas del contexto cultural en que se ubican. La cultura en la que vivimos es una cultura jerarquizada según el género y dominada por un pensamiento masculino que ha valorado de forma desigual a hombres y mujeres asignando roles muy claros a unos y otras, y configurando en ambos una manera de actuar, pensar y

sentir. A lo largo de la historia se ha advertido a las mujeres que fuesen calladas, humildes y abnegadas además de enseñarles que sus lugares eran la cocina y el cuarto de estar, áreas de mucho movimiento pero poco propicias para una actividad intelectual (Chadwick 1992). Así, no es extraño que nos encontremos con pocos ejemplos de mujeres que asuman el papel de dirección aunque, por otra parte, el hecho de que la historia haya sido contada por varones, mayoritariamente, ha influido en su ausencia ya que, recopilando y revisando los datos históricos, aparecen figuras femeninas representativas dentro de la dirección.

Debemos aclarar que la dirección teatral como función independiente de la actoral, tal y como hoy la podemos entender, no siempre se ha desempeñado de esa forma. Desde el siglo XVII, las compañías contarán con una especie de director u organizador de lo que sucede en el escenario que, a su vez, solía coincidir con el actor principal o primer actor, y que asumía las funciones de autor de la pieza y empresario, se les llamará “autores” (Oliva 1997). Existen datos que nos muestran que en el último tercio del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII se cuentan más de una treintena de directoras de compañía o “autoras” destacando nombres como Teresa Robles, Manuela Escamilla, María Álvarez, Ángela de León, María Ladvenant o María Navas *La Comedianta* (Buezo 2000). Tendrán que enfrentarse a sus compañeros varones, regidores del poder, y recibirán duras críticas por atreverse a romper con las convenciones de su tiempo. El peso de la opinión y mirada masculinas, las calumnias e insultos que recibían, compartidos también por muchas mujeres de su tiempo, hará que sus vidas giren entre el “exilio teatral” y la escena. Será difícil para las mujeres dirigir espectáculos en un mundo concebido por los hombres. La autoridad y toma de decisiones que el puesto requiere hará que, muchas, se tengan que enfrentar a sus contemporáneos o desistir de su profesión.

En el siglo XIX nos encontramos con una figura destacada, María Guerrero, empresaria y actriz que logrará hacerse respetar entre las clases acomodadas y poderosas. A lo largo de todo el siglo XX los nombres de directoras de escena son cada vez más numerosos aunque representan una minoría respecto a la cantidad de directores varones, sobre todo si hablamos de las posibilidades que se les ofrecen para poder dirigir. Creemos importante abrir toda una línea de investigación comparando la cantidad de montajes dirigidos por unas y otros, las posibilidades de hacerlo en teatros públicos o en espacios alternativos, la adaptación a modelos de dirección masculinizados o la búsqueda de

lenguajes escénicos propios, y las trabas encontradas en cada caso, por poner algunos ejemplos.

Actualmente, la condición profesional de las mujeres en el teatro es un valor más reconocido y estimado. Los cambios socioeconómicos y culturales producidos a lo largo del siglo XX han posibilitado el avance y presencia de las mujeres en los espacios de la vida pública y han abierto las mentalidades colectivas reduciendo, solo en parte, el peso de algunos de los estereotipos negativos asociados a ambos géneros. El movimiento feminista, que resurgirá con fuerza en Europa a partir de los años 60 del siglo XX y más tardíamente en España debido al régimen político vigente, ha reivindicado y conseguido para las mujeres conquistar espacios que históricamente le pertenecían y deconstruir los discursos sociales dominantes demostrando el carácter de constructo de la mayoría de ideas y conceptos generados alrededor de la feminidad y la masculinidad. Hoy por hoy, leyes como la recién aprobada Ley Orgánica 3/2007, de 22 de Marzo, para la Igualdad efectiva de mujeres y hombres o la Ley 12/2007 de 26 de Noviembre para la promoción de la igualdad de género en Andalucía, establecen el derecho de las mujeres a participar y aparecer representadas, en pie de igualdad, en puestos de poder y responsabilidad, la necesidad de promover un lenguaje no sexista e imágenes que no atenten contra la dignidad de mujeres y hombres, o la promoción de la creación artística de las mujeres para dar visibilidad a sus trabajos, sus necesidades e intereses.

Esta es una realidad innegable aunque, por una parte, las resistencias con las que se encuentran en las estructuras de poder son, todavía hoy, sólidas. Por otro lado, se necesitan estudios e investigaciones que aporten datos sobre la situación real de estas mujeres y hombres profesionales en el ámbito teatral que nos puedan ayudar a tener una imagen más fiable. Para ello, consideramos necesario incorporar la perspectiva de género en el estudio del teatro. A partir del análisis y el conocimiento de las construcciones culturales que se han elaborado a lo largo de la historia alrededor de unas y otros, podremos profundizar en el conocimiento de su situación actual, posición y condición, y así detectar las posibles desigualdades existentes. Sólo si éstas se identifican podremos proponer alternativas y soluciones que eviten la reproducción y pervivencia del llamado sistema sexo/género (Moore 1996).

A partir de estas reflexiones e interrogantes, con el análisis de los discursos de nuestros informantes que se presenta a continuación quisiéramos contribuir a un mejor conocimiento de la realidad teatral actual tanto en lo que se refiere a la presencia y participación de mujeres y hombres en el mismo como hacia los papeles que desempeñan o los valores que se asocian a ambos. Asimismo, queremos mostrar las percepciones generales que sobre este tema nos manifiestan y comprobar en qué medida sigue vigente una determinada ideología patriarcal en el mundo del teatro que impide el desarrollo en igualdad de hombres y mujeres.

Reiterar que esta investigación se ha podido realizar, en gran parte, gracias al material elaborado a partir del proyecto *Laboratorio para el estudio de la perspectiva de género en el teatro andaluz*, impulsado por el CAT de la Junta de Andalucía en colaboración con la Universidad de Granada y que se desarrolló entre el periodo 2005-2007. El ámbito de estudio así como el periodo de tiempo investigado tienen sus limitaciones pero consideramos que los datos extraídos pueden ser representativos y servir como muestra de la situación además de contribuir a la elaboración de un modelo de análisis que incorpore la perspectiva de género.

3.2. Situación de los actores y actrices: Ayer y Hoy

Previo al análisis concreto de los discursos de los y las informantes de esta investigación basada en las obras teatrales producidas por el CAT y las personas implicadas en las mismas, nos parece importante realizar un breve recorrido histórico sobre la participación de mujeres y hombres como actores y actrices para mostrar cómo lo han hecho en épocas anteriores y qué ideología se promovía en torno a ellas. Creemos necesario considerar estas cuestiones para entender la situación actual que será analizada, en parte, a través de los discursos mencionados.

Como ya adelantábamos en la introducción de este apartado, a pesar de las dificultades y obstáculos sociales que se les han puesto en el camino, han existido mujeres que se han “aventurado” dentro de la profesión teatral. Dentro de ésta, en mayor número aparecen desempeñando el oficio de actriz. Como profesión pública, las mujeres que han

apostado por este oficio han tenido que sufrir numerosos vaivenes a la hora de ser ellas mismas.

Ya hemos mencionado en párrafos anteriores que los datos de los que se disponen hablan de cómo, hasta el siglo XVI, los papeles femeninos serán representados por hombres. Las mujeres tenían prohibido su acceso. Por otra parte, a la desconsideración social de la profesión en general, sobre todo hasta el siglo XVII, habría que añadir las connotaciones que para las mujeres tenía el dedicarse a este arte y las duras críticas que recibían de sus contemporáneos por atreverse a romper con las convenciones de su tiempo en lo privado y en lo público. Hay que tener en cuenta que el oficio de la interpretación suponía, y supone todavía hoy día, una exposición del cuerpo hacia los demás, un “dejarse ver”, una vida nómada, sueldos inestable, relaciones con otras personas, horarios irregulares. En definitiva, cuestiones todas estas que, en el caso de las mujeres, suponían transgredir el modelo social dominante de “mujer ideal”. Andrés Peláez (Peláez 2000) nos cuenta que la tradición que rezaba era la siguiente:

“Las mujeres de teatro hoy en día, y particularmente en España, no pueden hacer su fortuna ya sean libres o modestas; desgracia es verdaderamente no ver fundado un hogar, una huerta ni un cortijo” (Peláez 2000: 144).

En general, tanto para los hombres como para las mujeres, históricamente este oficio no ha tenido un gran reconocimiento social quizás, en parte, por la procedencia de quienes lo ejecutaban. Aunque no está del todo claro, parece ser que el papel de actor en Grecia y Roma era desempeñado por esclavos y libertos hasta que el propio Emperador Nerón se ofrece como interprete de espectáculos (Oliva 1997: 69). En la Edad Media el teatro será fundamentalmente de tipo religioso y realizado por las gentes del pueblo. Habrá que esperar hasta el Renacimiento para que se comience a considerar al hombre de teatro renacentista como una persona de gran destreza en lo visual, el dominio del texto, los movimientos y el orden de la ejecución, y tienda a profesionalizarse. Además, comenzarán a introducirse poco a poco a las mujeres en la representación de personajes. En cualquier caso, a pesar del reconocimiento cada vez mayor de este arte, quienes lo ejecutaban no procedían de clases sociales dominantes, salvo contadas excepciones.

Respecto a las actrices, no está muy clara su procedencia social. Los datos existentes apuntan a que son más las que procedían de clases sociales bajas, que buscaban en el teatro un medio para mejorar sus condiciones de vida, que aquellas que lo han hecho desde una

posición privilegiada. Ojeda Calvo señala algunos datos existentes sobre las compañías italianas¹⁷ del siglo XVII en los que parece que las primeras compañías surgen de la amalgama de varios personajes (Ojeda Calvo 2000: 241): “bufones, bohemios y mujeres que fueron ya honestas cortesanías, virtuosas de la música, ya burguesas cultas”. Independientemente de su procedencia, lo que si debió de ser verdad es que debían contar con una buena preparación intelectual para desempeñar el oficio pues el modo de producción de los espectáculos así lo exigía. Tenían que ser duchos con las técnicas interpretativas (García Lorenzo 2000) y tanto el físico, la voz como la dicción de actores y actrices son los elementos fundamentales. Una de las cualidades que más sale a relucir en los escritos sobre las cómicas será la gracia de sus representaciones y que ésta sea una de las dotes principales que tenga que tener la dama de corte. Así, para ser una *prima donna* de una respetable compañía había que contar con una formación que recuerda la educación de la dama de corte con la diferencia de que las actrices habían construido todo un oficio de las virtudes ornamentales de la dama ideal. En este sentido, aunque vendieran de forma diferente sus cualidades, socialmente se consideraba que estaban muy cercanas a las *meretrices honestae* (Ojeda Calvo 2000). Nos cuenta María del Valle Ojeda, investigadora del teatro del siglo XVII, que algunas actrices como la italiana Barbara Flaminia tuvo que utilizar diferentes estrategias para demostrar y reivindicar su valía como mujer de teatro a costa de sobrevalorar su condición de poeta. Será un intento de buscar un lugar respetable en la sociedad que las aleje de la asociación con las prostitutas.

Por otra parte, las actrices de la llamada *comedia dell'arte* en el siglo XVII debían cumplir, al igual que sus compañeros actores, una doble función en la producción de espectáculos, no sólo representaban sino que también escribían las obras que montaban en escena (Ojeda Calvo 2000: 240). Esto nos hace pensar que debían de tener una cierta educación y que quizás la moral dominante de la época se ha encargado de difundir ideas estereotipadas y confusas sobre el oficio de actriz para desprestigiarlo de manera que esto sirviera para alejar a las mujeres de esta “tentación”.

En los siglos XVII y XVIII los actores en España seguirán enfrentándose a problemas profesionales y a una escasa consideración social aunque a finales del siglo XVIII se realizarán intentos por dignificar la imagen del cómico. La situación era dura y con muchos inconvenientes como los sueldos bajos y pagados irregularmente, o viajes en

¹⁷ Las de la llamada *comedia dell'arte*

malas condiciones. Frente a esto, los actores gozaban de amplia popularidad entre un público que apreciará como requisito esencial para el éxito teatral la belleza, la gracia y una hermosa voz, es decir, el atractivo personal de los y las interpretes. Estas exigencias a las que se sometía a las gentes del teatro gravitaban especialmente sobre las actrices haciendo difícil para las mujeres el ejercicio de la profesión.

María Angulo Egea, investigadora teatral, al referirse a la vida y obra de Maria Pulpillo, actriz y cantante granadina del siglo XVIII, habla de las exigencias que tenían este tipo de actrices en la época (Angulo Egea 2000):

“Una tonadillera tenía que ser guapa, tener donaire, buena voz, gracia en sus formas y capacidad interpretativa para entender y admirar al público (...) éste era de lo más variopinto y la tonadillera debía contentar a todos.” (Angulo Egea 2000: 318).

La actriz es una mujer cuyos instrumentos de trabajo son la voz y el cuerpo que se exhiben en el escenario, en contra de la norma social que pedía que estuviesen ocultos. Esta exhibición unida a la ambigüedad que el cambio de personajes proporciona y al hecho de que viven de su profesión hará que el colectivo de actrices esté mal visto en la sociedad aunque pueda ser admirada en círculos más o menos privados como fiestas o tertulias (Argente del Castillo Ocaña 2000).

Para salvaguardar la moral pública, la costumbre y las recomendaciones oficiales habían impuesto la práctica de que actores y actrices contrajeran matrimonio tempranamente. Estos matrimonios, en ocasiones más bien nominales, permitían, sobre todo a las actrices, una libertad personal de la que en otro caso hubieran carecido. La escasa o ninguna consideración y respeto social que se las tenía hacia muy difícil para ellas la consecución del matrimonio fuera del ámbito profesional (López 2000).

Por otra parte, y según datos recopilados por Serge Salaün en su libro *Mujeres en la escena 1900-1940*, todo el siglo XIX se caracteriza por la presencia creciente de las mujeres en las tablas españolas. Se habla de unas 150.000 mujeres vinculadas directa o indirectamente con los espectáculos. Las cifras se deben tomar con cautela pero la existencia de un “gremio” artístico femenino de gran amplitud parece indiscutible. Es una profesión flotante y movедiza, en perpetua renovación, que pasa de un género a otro con gran rapidez (en ocasiones, del burdel al escenario) pero es una profesión que atrae y ofrece

posibilidades (Salaün 2007). El escenario y las tablas son una posible carrera, sobre todo para mujeres de los sectores más humildes que ven en la escena una ocasión de ascender socialmente. El talento y la vocación no parecen ser sus mejores virtudes ya que muchas no tienen instrucción pero para la gran mayoría, a falta de gloria y éxito que se reservarán para unas pocas, la perspectiva de un matrimonio o de una relación de provecho con algún representante o productor representa un objetivo razonable.

Ante esta situación, la crítica y la sociedad española se encargarán de modelar y reforzar en el imaginario social dos actitudes principales que pervivirán en el tiempo. Por un lado, estas mujeres actrices representan el mundo tópico del espectáculo, con lentejuelas, dinero y modales supuestamente libres. Por otro, son la manifestación del pecado y de la lujuria que acechan a los hombres. En España, la mujer en las tablas es un fruto al alcance de la mano, de fácil acceso a burgueses y aristócratas:

“La teatrera es la perversión, la incitación a la lujuria, el instrumento del demonio, la imagen del estupro y de la fornicación sin riendas, la perdición del hombre, una amenaza que pesa sobre la familia y la sociedad entera”. (Salaün 2007: 68)

Durante los dos primeros tercios del siglo XX, las ligas de virtud, asociaciones de familias católicas así como la Iglesia y demás grupos bienpensantes, atacarán con fuerza contra la inmoralidad de los escenarios. Parece que los testimonios, anécdotas y el vocabulario de la época llevan a considerar el mundo de la “farándula” como un inmenso mercado donde la mujer es el objeto por excelencia, es a la vez estrella en los teatros, fruta apetecida y sacerdotisa de la lujuria nacional. Por otra parte, hay que tener en cuenta que toda la prensa especializada, críticos, el aparato institucional, económico y cultural de los espectáculos está en manos de los hombres que pertenecen a las clases dominantes y que están influidos por toda la ideología moralizante. La palabra de las oprimidas, las mujeres, es prácticamente inexistente.

Son destacables, por lo excepcional de sus vidas y por su consideración social, profesionales del teatro como Maria Guerreo (siglo XIX) y Margarita Xirgu (siglo XX) que consiguieron hacerse respetar en un mundo dominado y construido a la medida de los hombres.

A través de esta recopilación de datos y comentarios queremos mostrar la carga añadida que los hombres y las mujeres profesionales del teatro, y muy especialmente las mujeres, han tenido que soportar a la hora de abrirse camino en este ámbito y, por otra parte, el rechazo social, marcado desde las esferas de poder masculinas, hacia la profesión en general y hacia las actrices en particular. La desigualdad en el tratamiento de la profesión al hablar de las mujeres, objeto de deseo, y de los hombres, genios del arte de la interpretación, es evidente. En este sentido, las oportunidades de unas y otros han sido bien distintas.

3.3. Percepción de la situación por parte de los y las profesionales del teatro

Ahora bien, tras la evolución social producida a lo largo de los últimos tiempos y, en concreto, tras el avance del papel de las mujeres y la conquista de diferentes esferas de la vida pública nos preguntamos lo siguiente: ¿Qué ocurre actualmente? ¿Cuál es la condición y posición de los actores y actrices de hoy? ¿La sociedad actual reconoce el trabajo que actores y actrices realizan en escena? ¿Sigue vigente una ideología patriarcal que justifica la escasa presencia de las mujeres y que desprestigia la profesión por no adaptarse al modelo laboral hegemónico? ¿Qué opiniones tienen las gentes del teatro sobre las desigualdades de género? ¿En qué medida y de qué modo afectan a unas y otros?

Estas y otras cuestiones son las que hemos tratado de responder al analizar los discursos de las personas entrevistadas que han participado en los montajes teatrales objeto de estudio y que se dedican profesionalmente al mundo del teatro.

3.3.1. Estereotipos contemporáneos asociados a las gentes del teatro

En líneas generales, tanto las mujeres como los hombres de teatro han tenido que saltar algún tipo de obstáculo o barrera de tipo personal, familiar, social o laboral para dedicarse a esta profesión aunque serán las mujeres las que mayores dificultades han tenido, en muchos casos, no tanto por su dedicación al teatro, que también, sino por el hecho de ser mujer. Según las opiniones que nos han trasladado los y las profesionales entrevistadas,

dedicarse al teatro sigue siendo, hoy por hoy, una profesión que no acaba de tener el reconocimiento y valoración social que se merece. El peso de los estereotipos sociales que se han elaborado históricamente en torno al teatro y sus gentes, así como las expectativas que los familiares de las personas entrevistadas han proyectado sobre sus hijos e hijas han marcado la historia de muchas de ellas.

Una idea que se ha repetido de forma constante en sus discursos es la de que todavía hoy se considera al teatro como una profesión de “putas, maricones y drogadictos”. El hecho de que las personas dedicadas a este oficio, tanto hombres como mujeres aunque cada uno con una serie de peculiaridades, no se adapten al modelo de género dominante socialmente previsto puede ser uno de los motivos por los que esta profesión se desprestigia.

En el caso de los varones, el significado social de masculinidad será transgredido en tanto en cuanto la profesión de actor comporta asumir unas reglas propias del oficio como son la inestabilidad económica y laboral, la inseguridad que de ello se deriva, o el juego diario y la exposición pública de sus emociones y sentimientos, características que no son propias del modelo normativo vigente de masculinidad. En este sentido, muchos de los actores entrevistados han tenido que hacer frente, en primera persona, a las resistencias familiares. Nos hablan en los siguientes términos:

“Fue una oposición total, eso estaba visto sobre todo por mi padre, de que eso íbas a vivir muy malamente el resto de la vida, iba a ser una cosa poco respetable, mal pagada y de mal vivir, de gente que no tenía prestigio social (...) Mis padres han vivido épocas muy duras en las que han puesto la esperanza en que sus hijos encuentren profesiones que estén valoradas socialmente para que no pasen por cosas que ellos piensan que no deberíamos pasar, que no querrían que pasáramos y quieren que vivamos de un sueldo. Que tengamos un trabajo estable es una tranquilidad para ellos, es como un objetivo”. (Actor. Entrevista 25)

El teatro es una profesión que tiene unas condiciones laborales muy específicas que se alejan significativamente de las expectativas sociales y familiares que se proyectan sobre los varones. Existiría un modelo dominante cuyas características principales serían el trabajar en una profesión segura, entendida como aquella en la que se obtiene un sueldo estable. Existen dudas sobre la capacidad de subsistir dedicándose a este oficio:

“El teatro estaba ya..., es muy duro, la gente lo pasaba muy mal...hasta hace poco no se estaba considerando el teatro como una profesión... aquí, por ejemplo,

muchas veces la segunda pregunta es: “¿Y de eso se come?” (Actor. Grupo focal 33)

Además de esto, la sociedad sancionará las actitudes y conductas consideradas poco viriles, usando calificativos para referirse a las personas que se dedican al teatro que cuestionan y degradan la masculinidad como *cobarde*, *maricón* o *nenaza*¹⁸ (Guasch 2008). Estos y otros calificativos despectivos siguen atribuyéndose a los varones que se dedican al teatro, aunque, según nos señalan, con menor fuerza que en épocas anteriores.

“En España, en la época franquista, había zonas de Madrid que no permitían el hospedaje a actores, al final tenían que ser pensiones de mala muerte porque los hoteles estaban prohibidos meterse los actores... eran maricones, putas, drogadictos y gente de mal vivir y chulos, pendencieros, gente que no pagaba. Pero es mentira, es una fama que la tienes ahí”. (Director. Entrevista 13)

Por otra parte, en varias de las respuestas de los actores y actrices entrevistadas se observa que el menosprecio por la profesión y las descalificaciones hacia las gentes que se dedican a ello es una particularidad concreta de España respecto a otros países como Gran Bretaña, Francia o Estados Unidos donde, al contrario de lo que ocurre aquí, nos manifiestan que los y las profesionales del teatro son personas admiradas, se reconoce su talento y su trabajo se respeta socialmente hablando.

“Yo creo que el mundo del teatro en España es inestable, porque no es un país que cuide mucho a sus gentes, sus figuras de teatro, sus personas de teatro. No es como los franceses que tienen esa especie de mimo, de los ingleses, esa especie de mimo a los actores de teatro, esa especie de respeto; entonces creo que eso en España ha creado una gran inestabilidad al actor, le crean una inestabilidad económica, emocional” (Actor. Entrevista 16)

“Nosotros en esta historia, se nos tacha mucho de bohemia...ah! Los teatreros estáis borrachos y drogados todo el día. Podemos salir a tomarnos copas y divertirnos y vivir la vida a tope, pero la gente no ve la cantidad de horas que tenemos que pasar trabajando sobre un personaje, sobre una idea, desmenuzando cada palabra, cada sílaba, cada verbo”. (Actor. Entrevista 6)

En el caso de las actrices, la trasgresión del modelo de feminidad dominante es importante, no solo por el hecho de tener una profesión remunerada sino por que una de sus principales herramientas de trabajo será su cuerpo y su voz, expuesto en escena a la

¹⁸ En España, la investigación y estudios sobre masculinidades está en sus inicios. Las principales investigaciones han sido desarrolladas por autores del mundo anglosajón como Connell (1995), Kimmel (1987), o Gilmore (1990). Trabajos pioneros en España serán los de Luis Bonino (1994), Enrique Gil Calvo (1997, 2004), Oscar Guasch (2004) o Segarra y Carabí (2000).

hora de encarnar los personajes. En este sentido, la mayoría de ellas reconocen que han tenido que enfrentarse a resistencias y prejuicios, bien de tipo familiar o social, heredados de un pasado donde el pensamiento androcéntrico dominante unido al peso de la religión y una fuerte moral cristiana han asociado el oficio de actriz a considerarse una “mujer pública”. Así, en el caso de las mujeres, además de lo ya comentado sobre las condiciones laborales de la profesión en general habría que añadir que ésta era una profesión considerada de “putas”, es decir, una profesión donde las mujeres exponen y ofrecen su cuerpo al público, realizan trabajos de tipo sexual y permanecen gran parte de su tiempo fuera de casa. Podríamos apuntar que la sociedad tiende a confundir a la persona con el personaje que interpreta llegando a identificar y unificar ambos en uno sólo. Es interesante lo que nos señala una de las actrices más jóvenes sobre un comentario que le hace su abuela el día que les anuncia que quiere ser actriz relacionado con el género teatral, mejor considerado socialmente, al que debía dedicarse:

“Mi padre dijo que estaba loca (risas), pero bueno poco a poco fue acostumbrándose... mi abuela me decía: “tienes que ser trágica ¿eh?”... cómica no, las cómicas eran... vamos, las fáciles, “sé trágica, por favor” (Actriz. Grupo focal 36)

Por otra parte, en general, consideran que los prejuicios sociales existentes eran mayores en épocas pasadas y que, hoy por hoy, son cada vez menos. Otro dato de interés que nos apuntan es el que, según su opinión, éstos han ido variando con el paso del tiempo. Estos comentarios son expresados, fundamentalmente, por aquellas actrices más maduras que han vivido circunstancias sociopolíticas y económicas muy distintas a las actuales:

“En los años 60 y 70, desde la gente de la calle yo creo que sí, para la gente, decir puta era... artistas igual a putas. Con los actores no pasaba lo mismo, (...) el mundo que estábamos piensa que era un mundo de submundos (...) Yo creo que ahora mismo hay más prejuicios de otro tipo, antes los prejuicios eran que la iban a comparar con una puta, pero ahora los prejuicios de los padres son: -“¡Hijo, por Dios! ¿Por qué no te haces notario, abogado? ¿Tú sabes lo inseguro que es?, eso es otra clase de preocupación ¿sabes? ahora lo que hay es mucha conciencia de que es un trabajo maravilloso, pero que es muy inseguro. (Actriz. Entrevista 21)

Una asociación frecuente ha sido la de considerar el teatro como un espacio relacionado estrechamente con la infidelidad o el libertinaje, calificativos considerados negativos por la sociedad occidental. En este punto, prácticamente todas las personas entrevistadas coinciden en señalar que se trata de tópicos que solo han servido para

desprestigiar la profesión pero que se trata de una percepción distorsionada, y a veces interesada, de la profesión. Vienen a plantearnos que sería una tradición heredada del pasado que hoy en día no tiene vigencia. En esta línea, opinan que las infidelidades se han dado y se dan en todo tipo de profesiones y, por tanto, no es una característica propia del teatro aunque en el imaginario social perviva esta idea:

“Yo creo que el teatro es un mundo de trabajo, donde hay gente vaga, hay gente trabajadora, hay gente que se droga, hay gente que no, el teatro es una sociedad en pequeño, entonces igual, hay gente pura o impura, hay gente promiscua, gente muy asceta, yo conozco gente que no ha bebido una copa de alcohol en su vida y hay gente que se emborracha todas las noches, hay gente que fuma y toma drogas y gente que jamás en la vida ha probado” (Director. Entrevista 11)

Paralelo a estas opiniones que tienen la mayoría de personas entrevistadas sobre las infidelidades y el libertinaje en el teatro surgen discursos complementarios en los que se considera que este oficio tiene unas particularidades que pueden propiciar relaciones sociales más abiertas, o con mayor grado de libertad, así como mayor porcentaje de infidelidades respecto a otros campos. Entre las razones que se argumentan estarían las siguientes: a) existe mayor contacto físico e intimidad entre compañeros/as que en otras profesiones, b) se trabaja directamente con las emociones y el cuerpo c) las giras provocan romper con la cotidianidad, d) se conocen a muchas personas.

“Creo que por el hecho de dedicarme a esta profesión hay un contacto, hay algo físico, que desde fuera comprendo que se entienda como algo menos sano o menos natural de lo que en realidad es cuando lo vives desde dentro (...) hay un manoseo inmenso de las emociones... y entras en contacto con compañeras, con compañeros y el roce emotivo que linda con lo erótico... y sí”. (Actor. Entrevista 15)

Asimismo, afirman que en esta profesión ha existido siempre mayor permisividad y un alto grado de libertad en comparación con otros ámbitos laborales, es una profesión más pública por lo que determinadas cuestiones se esconden menos que en otros campos pero eso no significa que no se den en éstos, incluso según opinan, en mayor proporción que en el teatro.

“Porque “tocamos”, por contacto físico incluso, porque dos compañeros de oficina, como no sea que tienen claro en la vida que se gustan no se lanzan. También depende de la persona, a mí por ejemplo me gusta ser fiel a la pareja de la que estoy enamorado”. (Actor. Entrevista 15)

Uno de los actores entrevistados nos traslada un ejemplo concreto que ha vivido recientemente con una actriz que ha conocido en el montaje y con la que compartía gran cantidad de escenas íntimas pues representaban una pareja:

“Con la actriz X por ejemplo, yo no la conocía de nada, pero a las tres horas de estar ensayando tienes que estar abrazándola y al día siguiente o a la semana nos estábamos besando en el escenario y de repente tienes que hablar de cosas porque estás trabajando con emociones y estás trabajando muy físicamente, eso sin querer te coloca en un plano de relación que te da más posibilidades de estímulo distintas y claro, eso quita muchas barreras a la hora de relacionarte y te da muchas tentaciones y también la gira es un mundo paralelo, como si fuera una burbuja de la realidad, cuando estás en las giras desaparece todo lo que es tu cotidianidad, todos los vínculos que puedas tener con el día a día”. (Actor. Entrevista 25)

A su vez, desde la percepción que la sociedad tiene del teatro, no sólo aparecen estereotipos negativos relacionados con el grado de libertad de la profesión. Nos cuentan que la gente que no se dedica a este oficio, en general, tiene una imagen idealizada del mismo relacionada con poder hacer lo que a uno/a le gusta realmente, conocer o relacionarte con mucha gente distinta y la sensación de no tener ataduras de ningún tipo.

“Entre las personas que no se dedican a esta profesión hay cierta admiración: -“hay que ver que suerte de estar ahí, que tú haces lo que tú quieres”, que no sé qué, no sé cuanto y yo creo que ahí va implícita esa mirada de la posibilidad de conocer gente, de viajar, de no estar tan atado, tanto a las relaciones como a lo laboral,... una mirada engañosa. Y sí, yo creo que hay algo de eso... las ataduras que en principio parece que tienen en todos los ámbitos (...) Tienes muchos estímulos y conoces gente además, no conoces gente de una forma convencional, sino que te implicas a unos niveles muy personales, porque el propio trabajo sí es verdad que es muy especial en cuanto a cómo estableces las relaciones en el trabajo”. (Actor. Entrevista 10)

Sin querer profundizar en estos aspectos ya que no es objeto de nuestra investigación, nos parece interesante destacar que este tipo de percepciones generalizadas de la profesión estarían, por otro lado, dándonos datos sobre el perfil de las personas que se dedican a este oficio. Estas razones, entre otras, podrían ser algunas de las que empujan a quienes eligen esta profesión como medio de vida a pesar de, aparentemente, su inestabilidad e inseguridad de todo tipo.

3.3.2 *¿Discriminaciones de género en la escena actual?*

Al preguntar de forma directa a nuestros/as informantes sobre las posibles discriminaciones o desigualdades de género que se producen en el teatro, nos hemos encontrado con que la gran mayoría, actores, actrices, directores y directoras, en un primer momento, afirman que no existen discriminaciones en el ámbito teatral incluso consideran que el teatro siempre ha sido un espacio de relaciones más igualitarias respecto a otros ámbitos. Sin embargo, al preguntarles por otras cuestiones relacionadas, es decir, al hacerlo de forma indirecta, aparecen aspectos concretos que han supuesto y suponen hoy día un *handicap* para las mujeres.

Más que discriminaciones de género, lo que todos y todas reconocen es que esta profesión tiene una serie de condiciones laborales que la hacen difícil y complicada ya que el trabajo en sí mismo tiene unos horarios y características que no se ajusta a lo que puede considerarse lo normal o habitual. Cuestiones como las etapas de ensayo de una obra teatral que suelen ser largas e intensas, los horarios inestables de éstos, los viajes frecuentes producto de las actuaciones en diferentes puntos de la geografía, los periodos fuera del hogar como consecuencia de las giras, actuaciones que se programan en horario nocturno, o las relaciones sociales que se deben cultivar y que, frecuentemente, se producen fuera del horario laboral, entre otras.

Por otra parte, especialmente entre las mujeres entrevistadas, existe una percepción generalizada de que parten de una posición de desventaja respecto a los varones pero no por el hecho de dedicarse al teatro sino por ser mujeres. En su discurso aparecen ciertas contradicciones pues por una parte afirman que en el teatro existe la igualdad entre mujeres y hombres pero, a renglón seguido, nos apuntan la discriminación que sufren ante la escasez de papeles femeninos, también en relación al desigual tratamiento y representación del cuerpo de las mujeres en escena; nos hablan sobre las dificultades para conciliar vida laboral y familiar que les perjudica gravemente a nivel profesional, o la tiranía de la belleza que sufren en mayor proporción que en el caso de los hombres.

Las actrices más maduras que han vivido la evolución del papel de la mujer en la sociedad y más específicamente en el teatro nos confirman que se ha evolucionado bastante tanto de forma particular en el teatro como en general y hacen alusión a la fuerte jerarquía

existen en los años 50 y 60 sobre los diferentes papeles a poder interpretar según tu edad y experiencia:

“Entonces había una clasificación, primer actor, primera actriz, o primera actriz y primer actor, que normalmente era el director de la compañía, el galán y la dama joven, los característicos de la compañía, que eran dos personas mayores, la segunda y el segundo.” (Actriz. Entrevista 21)

También reconocen que han tenido que enfrentarse a determinados prejuicios y barreras sociales por el hecho de ser mujeres ya que han tenido que romper con determinadas convenciones de la época relacionadas, por ejemplo, con el hecho de ser mujeres, estar solas, en grandes capitales, con hijos, etc.

“He tenido yo creo que suerte, me parece un milagro que haya hecho el recorrido que he hecho con toda la problemática, con la situación profesional de la época, con que yo me quedé con dos niños en una época donde ninguna mujer no podía ni firmar un contrato, ni alquilar una casa, ni tener una cuenta en el banco, ni tener nuestro propio pasaporte”. (Actriz. Entrevista 4)

Esta misma actriz, con una amplia trayectoria teatral y muchos años de carrera a sus espaldas, nos hablan de cómo el teatro, en épocas pasadas, ha sido un espacio dominado por los hombres en el que las mujeres han estado en un plano más secundario y poco visible y eran casos excepcionales aquellas que tenían cierto poder o incluso su propia compañía. Nos cuenta ejemplos vividos en primera persona de mujeres actrices cuya pareja también se dedicaba al teatro, donde ésta se ha mantenido a la sombra de su marido y sólo cuando él ha muerto, ella ha sido considerada como se merece, según su opinión.

“En la época que me ha tocado vivir era un mundo muy manejado, la profesión muy manejada por hombres, había algunas mujeres destacadísimas en la profesión, con su propia compañía, directoras, pero bueno, era lo menos. Siempre la inmensa mayoría eran hombres (...) Había muchísimas parejas de teatro que las mujeres eran muy importantes Valeriano León y Aurora Redondo, por ejemplo. Pues Aurora hasta que no murió Valeriano no pudo demostrar lo buena actriz que era, o sea, Aurora se supeditó a la Compañía de su marido, eran los dos, eran una pareja conocidísima, pero ella realmente empezó a hacer una labor de trabajo fino, con unas calidades distintas cuando enviudó, cuando empezó a trabajar ella contratada, empezaron a descubrirla en otros campos, pues supongo que como Aurora Redondo a muchas actrices que estaban en pareja ¿no?, o sea, una actriz que dejó de estar en pareja porque decía que ella era mucho más graciosa y más divertida que su marido era María Dolores Pradera, ella lo cuenta así:- Nosotros nos separamos porque yo era mucho más graciosa que él y él no lo podía soportar. (Actriz. Entrevista 4)

Los actores que llevan tiempo trabajando en esta profesión y acumulan una amplia experiencia y trayectoria también reconocen que en los años de la dictadura franquista era difícil para las mujeres trabajar en el teatro y las que lo han hecho han tenido que sortear múltiples obstáculos. Ellos nos dan razones distintas a las expuestas por las mujeres y éstas serían las relacionadas con las propias condiciones laborales de la profesión, es decir, los ensayos que solían hacerse de noche o las ausencias del hogar en periodos de gira.

“Había que ensayar por las noches y por la noche había dificultad que a las chicas, compañeras, estudiantes las dejaran salir para venir a los ensayos. En los años 50, que yo recuerdo, a finales de los 50; yo nací en los 40, (...) había chicas que hacían teatro, muy pocas, en el teatro independiente muy pocas, y con mucha dificultad”. (Actor. Entrevista 8)

En líneas generales, los y las informantes entrevistadas reconocen que existen mayores oportunidades de trabajo para los hombres que para las mujeres ya que las opciones y variedad de personajes masculinos en los montajes teatrales que se producen son más abundantes. Gran parte de los actores argumentan que ello es debido a una tradición heredada del pasado en cuanto que los personajes masculinos eran representados por varones y las mujeres tenían prohibido el acceso a la representación teatral. Uno de ellos nos dice:

“El único problema de las mujeres es que en las obras clásicas existen pocos personajes femeninos aunque en realidad no es una discriminación sino que en aquella época, como las mujeres no trabajaban o no podían trabajar pues los autores no escribían obras con mujeres pues era complicado montarlas”. (Actor. Entrevista 10)

Otra de las razones que nos exponen es que la mayoría de autores de textos teatrales han sido y son hombres y por lo tanto tienen más facilidad para crear y escribir sobre los hombres. Ante esta cuestión no muestran una actitud crítica, muy al contrario, lo consideran lógico. Sobre esto, nos parece interesante destacar la opinión de uno de los actores que además es escritor de teatro y nos dice al respecto:

“Me he fijado que me tengo que esforzar para poner mujeres, porque pienso en personajes y me salen hombres normalmente, no sé si es una cosa que les pasa a todos los hombres o me pasa a mí ¿sabes?, no sé, quería decir eso, no sé, pero me pasa... es una cosa inconsciente, me tengo que esforzar para pensar en personajes femeninos, así naturalmente me sale hablar de hombres” (Actor. Grupo focal 4)

Otro actor nos apunta:

“La historia del teatro hasta antes de ayer era básicamente masculina, los directores son -y siguen siendo- básicamente hombres, los autores dramáticos son hombres, eso no quiere decir que estén obligados a escribir para hombres, pero es que es evidente, está así” (Actor. Entrevista 18)

Nos interesa reflejar en este apartado las palabras de un actor de edad avanzada que preguntándole sobre su opinión respecto a la existencia de discriminaciones hacia las mujeres en el teatro respondía con rotundidad lo siguiente: “había que contar las historias de los hombres que eran más que las de las mujeres”.

Algunas opiniones de los varones sobre este asunto apuntan que no estaríamos hablando tanto de que existan más cantidad de papeles femeninos que masculinos sino de que los femeninos suelen encasillarse en dos modelos muy claros: un modelo ideal donde prima la juventud y la belleza, y por otro el modelo de la madre abnegada y mayor. En este punto afirman que ellos cuentan con una gama más amplia a la hora de interpretar un papel tanto en edad como en características de personajes.

“En esta profesión dificultad para acceder a papeles, siempre. Esta profesión es una profesión de supervivencia. Yo pienso, si hay una cosa que está clara es que las mujeres lo tienen mucho más difícil que los tíos. Los tíos vamos ganando con la madurez..., la selección natural que tiene la vida de por sí hace que si te vas manteniendo vas teniendo un mayor registro de papeles, sin embargo en el tema de las mujeres dar el salto de la chica joven, guapa, mona, atractiva, en el caso de que sea joven, mona, guapa, atractiva; o la chica que tenga un registro más para la comedia donde utiliza con el desparpajo sus propias condiciones físicas o lo que sea; dar ese salto de ahí, de esa juventud a unos personajes de carácter de madurez es muy difícil, es un margen de años muy grande lo que hay ahí, casi diez años ¿no? Por eso, para las mujeres en esta profesión el salto de los treinta a los cuarenta años es muy complicado, para los tíos por ejemplo es mucho más fácil... Los tíos tenemos, digamos, un baremo más amplio”. (Actor. Entrevista 6)

Otros nos hablan de que las discriminaciones existen pero se darían sólo en un determinado tipo de teatro, quizás más comercial, donde las actrices son utilizadas como meros objetos. En estos casos observamos cómo tienden a asociar la discriminación de las mujeres a una sola idea, la de la utilización del cuerpo de las mujeres en escena.

También aparece algún comentario sobre este tema que deja entrever un cierto tono paternalista y proteccionista ya que determinados actores nos han trasladado que, sin

que consideren que exista discriminación, es importante proteger a las mujeres pues están más indefensas y son más frágiles que los hombres.

“Al contrario no sé si a lo mejor volcarte a la mujer porque la ves más indefensa, más frágil para algunas cosas, pues te vuelcas sobre ella para protegerla, no sé si eso es malo o es bueno, yo creo que es más positivo”. (Actor. Entrevista 7)

Los actores entrevistados suelen encontrar justificaciones ante la escasez y poca variedad de papeles femeninos en comparación con los masculinos. Por ejemplo, varios de ellos nos trasladan que supone una ventaja para las actrices, lo ven como un rasgo positivo en cuanto que existe mayor competencia entre ellas y por tanto se eleva su calidad actuarial, que consideran que es mayor que la de los actores.

Relacionado con esta línea argumental que justifica la calidad actuarial de las mujeres actrices aparece también uno de los estereotipos de género tradicionalmente asociado a las éstas que sería su mayor facilidad para expresar sus sentimientos, cualidad importante a nivel teatral. En este sentido, nos parece curioso también señalar que aparece con relativa frecuencia entre algunos de los varones entrevistados el destacar que, cuando las mujeres triunfan, su relevancia y notoriedad es mayor lo que, según nos expresan, justificaría o equilibraría de alguna manera la escasez de papeles.

Este tipo de comentarios puede tener una doble interpretación, una relacionada con la profesión en sí misma y otra, que es la que mayormente se utiliza para el caso de las mujeres artistas, más cercana a asociar relevancia y notoriedad con el uso y objetualización de su imagen por parte de los medios de comunicación que llegan a frivolar sus actos y ensalzan sus cualidades físicas o su vida privada por encima de su profesión.

Muchos de los varones entrevistados llegan a tomar una posición defensiva ante estas cuestiones y nos recuerdan datos sobre el mayor número de mujeres que existe en el campo de la cultura respecto a otros campos y cómo, incluso, están en puestos de poder y responsabilidad tales como Consejera, Ministra o Directora General de Cultura.

“Yo no he encontrado desigualdad... no sé,... en el mundo de la cultura existe más cargos ocupados por mujeres que por hombres.” (Actor. Entrevista 10)

Queremos señalar en este punto lo arriesgado que, desde nuestra perspectiva, es manejar los datos de manera aislada sin tener en cuenta un análisis comparativo que profundice sobre el tipo de puestos de responsabilidad que ocupan las mujeres en comparación con los que ocupan los hombres, o por qué están en este tipo de puestos y no en otros. Recordamos que en el ámbito de la cultura existe cierta tendencia a la feminización de los puestos de responsabilidad que guarda relación, por otra parte, con el escaso presupuesto, reconocimiento y responsabilidad pública que tiene respecto a otras Consejerías o Ministerios. En cualquier caso, podría tomarse como un dato positivo si tenemos en cuenta que es una oportunidad para que las mujeres accedan a puestos de poder y toma de decisiones donde suelen estar infrarrepresentadas.

Entre los actores más jóvenes tienden a relacionar discriminación, exclusivamente, con abusos sexuales o acoso sexual y, en este sentido, afirman que no existiría en el teatro. Asimismo, nos confiesan que si en algún momento fueran testigos de un acto de este tipo lo denunciarían sin dudar.

En general, tanto los actores más maduros como los más jóvenes tienen ideas confusas respecto a este tema e incluso, en algunos casos, contradictorias. Insisten en que el equilibrio entre personajes femeninos y masculinos que aparecen en los montajes teatrales que se producen actualmente es cada vez mayor, y asocian los posibles desequilibrios al pasado y al hecho de haber sido obras teatrales escritas por hombres. En este punto, y aunque lo abordaremos más adelante de manera específica, nos resulta curioso esta última afirmación ya que cuando se les pregunta sobre alguna dramaturga contemporánea no recuerdan ningún nombre concreto de lo que se podría deducir que no son muchas las obras teatrales escritas por mujeres que se producen y si lo son, se desconocen.

Para las actrices es evidente un dato en relación al tema de la discriminación: la cantidad y oferta de papeles masculinos respecto a los femeninos es desproporcionada. Los actores tienen muchas más oportunidades y posibilidades de trabajar que ellas. Además los personajes protagonistas de los montajes teatrales que se producen suelen ser masculinos.

Una cuestión importante que aparece al hablar con las actrices sobre este tema es el hecho de que además de la escasez de papeles femeninos, la mayoría son para representar

personajes muy jóvenes o ya con un cierto grado de madurez por lo que muchas actrices se encuentran con una edad que oscilaría entre los 30 y 40 años donde es muy complicado trabajar por falta de ofertas, existe un salto generacional importante.

“No hay personajes femeninos, hay muy pocos y luego posiblemente los que haya o estás en la edad justa de hacer Ofelia o de hacer Julieta o tienes que hacer el ama que sea más mayor de lo que yo soy, o sea yo estoy en la peor edad ahora mismo como tú comprenderás, porque siempre son más jóvenes o tienen que ser más mayores (...) desde luego que para personajes a partir de los cuarenta años no es tan fácil y somos muchas, no es tan fácil, eso ocurre muy de tarde en tarde, que aparezca un personaje (...) a partir de los cuarenta, cuarenta y cinco las cosas se ponen muy difíciles y más en estos tiempos que ahora hay un modelo de belleza, de edad y de historia”. (Actriz. Entrevista 19)

Ante la falta de papeles femeninos y por tanto de ofertas de trabajo, muchas de las actrices desarrollan diferentes estrategias que podríamos resumir en las siguientes: a) incorporarse a compañías privadas con un elenco estable aunque ganen menos dinero, b) formar su propia compañía, c) introducirse en otros medios como el cine o la TV donde, además, las posibilidades de ganar dinero y fama son mayores, aunque también nos confiesan que es complicado conseguir entrar, d) dedicarse a otras actividades relacionadas de alguna manera con la profesión como la impartición de talleres de teatro, distribución, producción o ayudantía de dirección, e) compaginar la actividad teatral con otro tipo de trabajos que no tienen nada que ver con este ámbito, f) abandonar la profesión. Es significativo señalar que estos planteamientos no se producen entre los varones entrevistados.

Otro tema que nos parece importante señalar y que aparece en los discursos analizados es el de que, a pesar de que las posibilidades de trabajo para las actrices son menores debido a la escasez de personajes femeninos en las producciones teatrales, en las escuelas de formación el número de mujeres duplica al de los varones. En consecuencia, si la cantidad de mujeres actrices es mayor que la de los hombres y, por otra parte, la oferta para ellas es menor, el grado de competitividad que existe entre ellas es muy alto.

Por último, en relación a este tema algunas de las actrices entrevistadas nos relatan experiencias en que, para ser tratadas de igual a igual, han creído oportuno demostrar a sus compañeros varones que podía hacer el mismo tipo de tareas que ellos. En concreto, hablaríamos de aquellas actrices que han trabajado con compañías privadas donde, en

ocasiones, actores y actrices no sólo se dedican a interpretar sino que tienen que hacer otro tipo de tareas como cargar y descargar escenografía.

3.3.3 La problemática de la conciliación de la vida laboral y familiar

La conciliación de la vida laboral, familiar y personal es una problemática social relativamente reciente que surgirá en el momento que las mujeres, producto de circunstancias de tipo económico, social, y político, se incorporan al mercado laboral de forma masiva. El tradicional modelo patriarcal de organización social basado en la división sexual del trabajo donde el hombre será el encargado del sustento del hogar realizando un trabajo remunerado en el ámbito público, y la mujer realizará funciones de mantenimiento y cuidado del hogar llevando a cabo múltiples tareas no remuneradas en el espacio doméstico básicas para el funcionamiento social, comenzará a hacer aguas cuando éstas últimas comienzan a incorporarse activamente a la vida pública y se plantean como uno de sus principales objetivos de realización personal el conseguir un empleo remunerado acorde con sus expectativas profesionales.

Frente a una sociedad basada en una economía mercantil, se pondrá de manifiesto la incompatibilidad de dos espacios históricamente separados, el laboral y el familiar, y la imposibilidad de que una misma persona se dedique y esté presente en ambos espacios al mismo tiempo. Persona que tendrá nombre de mujer ya que a ella se le seguirán asignando “por naturaleza” las responsabilidades familiares y domésticas. De esta forma, las mujeres tendrán un trabajo remunerado, además del trabajo doméstico y familiar, mientras que los hombres seguirán ejerciendo su papel tradicional en el espacio público ya que no se han introducido del mismo modo ni en la misma medida en el espacio doméstico. Diferentes estudios realizados evidencian que el tiempo que dedican los hombres a la realización de tareas domésticas y al cuidado de hijas e hijos, mayores o personas dependientes es mucho menor que el de las mujeres que le dedican hasta 5 veces más tiempo que ellos lo que las obliga, en la mayoría de los casos, a tener una doble jornada o doble presencia: la jornada laboral y la doméstica y familiar, y les complica por tanto su acceso, permanencia y desarrollo profesional, entre otros asuntos.

Ante esta situación, se plantea la necesidad de lograr una distribución equilibrada de tareas dentro del hogar con el objetivo de distribuir justamente los tiempos de vida de

mujeres y hombres por lo que, principalmente desde las distintas administraciones públicas, se intentarán proponer algunas soluciones que tienen que ver con medidas de flexibilidad horaria, medidas de flexibilización del lugar de trabajo, permisos remunerados de maternidad/paternidad, creación de mayores servicios para el cuidado, o fomento de la corresponsabilidad entre mujeres y hombres concienciando a los hombres sobre la responsabilidad que ellos tienen en este sentido y la necesidad de compartir conjuntamente las tareas del hogar. Estrategias todas ellas que pretende modificar los roles de género tradicionales ya que, hoy por hoy, carecen de vigencia.

La conciliación de la vida laboral, familiar y personal es uno de los principales problemas a los que se enfrenta la sociedad actual y una de las principales fuentes de discriminación laboral entre mujeres y hombres. En este sentido, en el marco de las posibles discriminaciones de género de las que son objeto las mujeres que se dedican a las artes escénicas, hemos creído oportuno preguntar a nuestros/as informantes sobre esta cuestión.

Primeramente, queremos señalar que nos ha llamado la atención el hecho de que ninguna de las personas entrevistadas asocia este tema con las posibles discriminaciones que existen en el mundo del teatro, es decir, no es una cuestión que planteen como tal al hablar de ello sino que sus opiniones surgen cuando se les pregunta específicamente sobre otros temas como el compaginar esta profesión con las relaciones de pareja o la formación de una familia. Por ello, en este apartado abordaremos estos aspectos al hablar de la conciliación de la vida laboral, familiar y personal de las personas que se dedican al teatro.

Prácticamente todos/as los/as informantes coinciden en señalar que las características inherentes a esta profesión hacen difícil compaginar vida laboral, familiar y personal. Además de la inestabilidad de la profesión que aparece en los discursos de forma reiterada, éstas serían principalmente dos: las muchas y prolongadas horas de ensayos en el periodo de producción del espectáculo, y las giras durante el periodo de distribución del mismo. Igualmente, consideran que hay que tener en cuenta que asumir dedicarte a esta profesión exige tener presente que debes tener disponibilidad y movilidad geográfica, es decir, ocurre con frecuencia que tu lugar de residencia habitual no coincide con el lugar de producción del espectáculo, y a su vez, una vez estrenado éste y presentado en una ciudad determinada, se representa en diferentes municipios y ciudades.

En general, estos aspectos condicionan de forma determinante la vida privada de las mujeres y hombres que se dedican al teatro, aunque una serie de factores inciden de manera específica en las mujeres.

Por otra parte, entienden que conciliar vida laboral, familiar y personal no es una problemática que afecte de manera específica a quienes se dedican al teatro sino que afecta a la sociedad en su conjunto en la medida en que se ha evolucionado hacia un nuevo modelo socioeconómico y laboral que ha producido cambios importantes en la asunción de roles en el ámbito público por parte de las mujeres pero, paralelamente, no se han planteado soluciones adaptadas a dichos cambios ni los hombres están asumiendo, de forma equilibrada, nuevos roles en el ámbito doméstico. Ello repercute negativamente sobre las mujeres, entre otras cuestiones, porque son ellas las que, en la práctica, se enfrentan a dobles y triples jornadas de trabajo.

Partiendo de estas premisas, la mayoría de personas entrevistadas son conscientes de que esta problemática afecta en mayor medida a las mujeres pues son las que, normalmente, se encargan de asumir las tareas domésticas y responsabilidades familiares. Para ellas es más difícil compaginar el teatro y su desarrollo profesional con su vida familiar y personal lo que las obliga, en muchos casos, a tomar una serie de decisiones que ni se plantean en el caso de los varones. Decisiones como las relacionadas con la maternidad/paternidad o las relaciones de pareja.

“Yo creo que en el momento que la mujer sale de su casa a trabajar es complicado, ya sea con horarios fijos, ya sea en una misma ciudad o en un sitio aparte como nosotros. Es complicado, porque no puedes estar organizando una casa, es difícil, y al mismo tiempo trabajar. Eso, las cosas no están en orden, aunque haya mucho voluntarioso, compañero y amigo, padre de niños que quiera ayudar, pues la verdad es que... la realidad es que esa ayuda a lo mejor de vez en cuando, pero que la realidad no está repartido la responsabilidad de los dos. (Actriz. Entrevista 4)

En cuanto a su vida personal y familiar, la mayoría son conscientes de que no se ajustan al modelo convencional de pareja o familia. Nos parece interesante señalar que sólo dos personas, un hombre y una mujer, de las 41 entrevistadas estaban casados/as.

Un número significativo de las y los informantes asumen que dedicarse a esta profesión implica que a ésta se le da prioridad por encima de otras cuestiones como la

pareja o la formación de una familia. En este sentido y relacionado con la problemática de la conciliación, entre las actrices y directoras aparece una idea que no aparece de forma tan clara en el caso de los varones como es la de tener que renunciar a determinadas cuestiones de tipo profesional y sacrificarse más que los hombres.

Pensamos que esta percepción que tienen las mujeres de su situación tendría cierta relación con la trasgresión que llevan a cabo de las normas establecidas y del papel socialmente asignado a las mujeres como mantenedoras de la familia y dependientes de su pareja. Estos y otros aspectos los iremos desgranando a continuación.

Ante el importante papel que, según nuestros/as informantes, juega la profesión para las personas que se dedican al teatro y producto de las características de la misma, opinan que a la hora de formar una pareja es más fácil hacerlo con personas que se dedican a esta misma profesión pues comprende, mejor que aquellas que están alejadas de este medio y tienen un trabajo más estable y aceptado socialmente, las peculiaridades que ésta comporta como son el hecho de tener horarios irregulares, viajar con frecuencia y, en ocasiones, por periodos prolongados de tiempo, o al contrario, pasar temporadas de inactividad laboral. Hemos seleccionado dos argumentos de los que nos exponen que nos parecen significativos al respecto:

“El artista o aquel que tenga sentido artístico solamente es entendido por otro que sea artista o tiene sentido artístico. Es muy difícil que alguien te venga del mundo del funcionario o de una profesión muy estable y puedan entender de verdad, sin tener que dar explicaciones por cosas evidentes”. (Actor. Grupo focal 34)

“He vivido en pareja. Ella es actriz y lo llevamos muy bien porque si estaba ella de gira y yo también, pues nos veíamos por ahí, casi siempre las parejas que he tenido en el terreno amoroso han sido actrices o gente de teatro, porque somos una familia, entonces en eso nos entendemos muy bien. –Oye, que no nos vemos hace una semana, -¿Dónde nos encontramos? ¿En valencia? Tú estás en Barcelona, yo estoy...hacemos las cábalas para poder estar juntos”. (Director. Entrevista 13)

Una de las actrices entrevistadas, que actualmente vive con una pareja que no tiene ninguna relación con el teatro, nos comenta que en algún momento de su vida se ha sentido culpable por pasar temporadas sin trabajar aunque su marido no se lo ha dicho nunca de forma explícita. En concreto, nos dice: “Te llegas a sentir mal porque tú tienes una persona trabajando veinte mil horas y tú como un trapo, inestable”. Estos sentimientos de culpabilidad no han aparecido en el caso de los hombres entrevistados.

En cualquier caso, existe diversidad de opiniones en cuanto a las relaciones de pareja ya que unos y otras son rotundos al afirmar que es más fácil que la pareja resista cuando está relacionada de alguna manera con esta profesión pero también nos manifiestan opiniones en las que consideran que es indiferente. Es decir, consideran que los problemas de pareja pueden surgir independientemente de la profesión a la que te dediques y, en este sentido, el teatro se consideraría como un trabajo igual que cualquier otro.

“No es fácil porque... a ver, si te haces con una pareja de la profesión es que estamos aquí en el medio, que en un momento eso puede ser un punto de acercamiento, de tener muchas cosas en común, pero luego están los Egos y las competitividades y mis compañeros masculinos, ... y si resulta que son de los que se dedican a otra cosa no acaban de entender qué carajo les pasa a las actrices, qué es eso que nosotras hacemos,... qué es eso de que trabajamos con los sentimientos, no lo entienden. ¿Cómo sabes (se refiere a la pareja a elegir)?”. (Actriz. Entrevista 1)

“Sobre el tema de la pareja, yo creo que hay dos datos: si la pareja se dedica a esto o no se dedica a esto y si la pareja se dedica a esto puede entender más que la pareja que no se dedique, pero la distancia sigue siendo la misma te dediques o no te dediques. Si tu mujer es actriz y entiende las giras le va a joder igual seis meses de gira, que a la persona que no... que es enfermera, que te entiende también pero son los mismos seis meses, ese roce siempre va a haber aunque sea de tu profesión, hombre, va a entender más, pero no sé”. (Actor. Grupo focal 32)

A su vez, la mayoría de personas entrevistadas encuentran ventajas a esta situación de “inestabilidad y movilidad” que genera el dedicarte a esta profesión y que se asocian a las relaciones de pareja pues, según nos apuntan, el teatro te permite también disfrutar de una serie de días libres (semanas o meses) para poder estar con tu pareja que compensan las posibles ausencias.

“Porque esta profesión es por rachas, es decir, a lo mejor hay épocas en que sí estás trabajando mucho, pero también te tiras mucho tiempo sin salir de la casa, en el sentido de que no estás trabajando, entonces (con alguien que está en la profesión) se compagina una cosa con otra, a veces sí te echas mucho de menos y notas que pierdes contacto, que hay veces que te ves tan poco que la distancia... notas que estás tensando mucho el hilo ¿no? para ambas partes, tanto cuando ella está de gira o... y hay momentos que ves que hay una pequeña dificultad con eso, pero también es verdad que cuando son salidas pequeñas, tres días, una semana, es maravilloso, tanto por una parte como por otra, porque es una especie de oxígeno, de quedarte solo en casa, o irte y ser bienvenido de nuevo”. (Actor. Entrevista 25)

Observamos cómo, al hablar de conciliar vida laboral y familiar surge el tema de las giras como un aspecto de la profesión teatral que plantea dificultades importantes en este

sentido ya que debes tener disponibilidad para viajar y pasar temporadas más o menos largas fuera de tu domicilio habitual.

Por otra parte, sin que se manifieste como una ventaja pero en relación a la inestabilidad de la profesión, varias de las personas entrevistadas consideran que es complicado mantener una pareja estable, incluso algunas nos señalan que en este ámbito se cambia de pareja con frecuencia. Entre las razones que argumentarían estarían la de que la propia inestabilidad laboral de la profesión comportaría cierta inestabilidad emocional.

“Es una profesión muy complicada, muy difícil, muy inestable, que afecta todos los aspectos de tu vida, te hace inestable emocionalmente, te hace inestable económicamente, te hace inestable a la hora de plantearte tener un hijo, te hace inestable en todo”. (Actriz. Entrevista 20)

Como tema íntimamente unido a las relaciones de pareja aparece el de enfrentarse a la maternidad/paternidad. En este aspecto, mujeres y hombres del mundo de las artes escénicas experimentan situaciones muy distintas. Por un lado, prácticamente todas las personas entrevistadas son conscientes de que las mujeres deben tomar una serie de decisiones en este sentido que no aparecen en el caso de los hombres. Una de las principales sería el hecho de tener que interrumpir temporal o totalmente, según los casos, su carrera profesional. El tema les preocupa y afecta especialmente a ellas ya que saben que reincorporarse al mercado laboral de las artes escénicas es muy complicado. Los testimonios que nos ofrecen son relevantes y los aportan tanto mujeres como hombres:

“A la hora de formar una familia y con hijos, pues claro que es complicado, por la inestabilidad económica, la miseria entre comillas que hay muchas veces en esta profesión, es complicado, casi sobrevives tú, ¿cómo va hacer un bebé? Complicado, incluso a mucha gente se le pasa la edad completamente, pero bueno también es una elección, nadie te ha puesto una pistola ¿sabes?, es una elección que haces y la llevas a cabo”. (Actriz. Entrevista 3)

“La mujer mucho peor, conozco una pareja de amigos míos, que los dos son actor y actriz y llevan pensando tener un hijo hace ocho años o así, pero siempre, que cuando tiene uno gira, tiene el otro, que ahora no es el momento”. (Actor. Grupo focal 40)

“Las mujeres yo creo que lo pasan peor, amigas mías, de hecho, de plantearse si se quedan embarazadas o no tardan mucho en decidirse porque en su carrera casi nunca tienen un hueco, necesito estar dos años para mí, para el bebé, porque hay una presión... tele, casting, y muchas están ya diciendo: Uf... se ven ya mayores, es una decisión que les paraliza la carrera. Y nosotros eso no nos ocurre, el hecho de tener hijos, yo no los tengo por circunstancias, pero estoy rodeado de compañeros

con hijos y no verlos pues también es duro, de pronto es que te puede salir un rodaje en Costa Rica, yo la última vez que estaba con mi pareja he estado en Costa Rica tres meses y tres meses con un bebé, si no está contigo, imagínate al teléfono”. (Director. Entrevista 13)

De esta forma, ante la maternidad, gran parte de las mujeres entrevistadas se sitúan en una encrucijada en la que se debaten entre priorizar su vida laboral o su vida familiar y personal. Para empezar, opinan que el sólo hecho de quedarse embarazada supone ser consciente de que, tarde o temprano, deberás pasar un periodo alejada de la profesión. En este sentido, adoptan diferentes estrategias como postergar la decisión hasta conseguir una cierta estabilidad profesional (esto ocurre, fundamentalmente, entre las actrices más jóvenes). En otros casos, han decidido optar por no tener hijos/as priorizando su profesión por encima de cualquier otra cuestión.

“Bueno y dejas por el camino algunas cosas, por ejemplo, yo nunca me he planteado tener hijos porque me daba pánico con mi inestabilidad, sin embargo, muchas actrices de mi generación se lo han empezado a plantear a partir de los 41 años como algo así: o lo tienes o no lo tienes”. (Actriz. Entrevista 19)

Uno de los actores entrevistados es sensible a este tema y nos traslada lo siguiente:

“Muy mal, muy duro, muy mal porque te tienes que ir de la casa y llevártelo de gira es una locura, conozco compañeros que tienen hijos, hay una compañera que tiene mellizos y de momento tienes que dejar de trabajar,... normalmente las compañeras que tengo, actrices, que tienen hijos se quedan un año mínimo sin currar ¿no?, más el embarazo, hasta el cuarto mes, el quinto mes, más un año después y si tiene la fortuna después de poder tener al niño con alguien que lo cuide”. (Actor. Entrevista 9)

En último lugar, estarían aquellas que durante este periodo vital buscan otras fórmulas más estables de ganarse la vida que pueden estar, o no, vinculadas a las artes escénicas. Además, comprobamos que la situación se complica en el caso de las actrices debido a las características del trabajo que desarrollan: horarios de ensayos y funciones, exposición corporal en escena, y tipología de personajes que interpretan, entre otras.

En esta línea, hemos percibido que el trabajo de dirección teatral permite a las mujeres compaginar mejor esta situación. Una de las directoras de teatro entrevistada que cuenta con una compañía propia y con un elenco estable de actores y actrices trabajando en ésta, nos cuenta que en algún caso que ha surgido que alguna de las actrices se ha quedado embarazada (o tiene hijos/as) le ha ofrecido la oportunidad de que realice otras tareas

como por ejemplo la ayudantía de dirección para que así no tenga que desengancharse de este ámbito.

“Cuando las actrices se quedan embarazadas, ostia, ¿pues ya no puedo contar con ella para el siguiente espectáculo?... Generalmente, a mí me gustan que sigan con la compañía, entonces le busco un trabajo como ayudante de dirección o que esté de alguna manera vinculada con el espectáculo”. (Directora. Entrevista 26)

Por otra parte, conscientes todas ellas de que “dejan muchas cosas en el camino relacionadas con la vida íntima y de pareja” por trabajar en el teatro, aparecen sentimientos de culpabilidad tanto si han decidido ser madres como si han decidido no serlo. En el primer caso, sienten que pasan poco tiempo con sus hijos/as, o que se pierden momentos vitales en la vida de éstos/as. En el segundo caso, porque entregan su vida a una profesión que según su opinión, en ocasiones, no te devuelve lo esperado.

Este sentimiento de culpabilidad, desde nuestro punto de vista, tendría una estrecha relación con el papel social que la sociedad asigna a las mujeres y lo que se espera de ellas. Ellas se apartan del modelo convencional de mujer/trabajadora/madre y, sin ser muy conscientes de este hecho, sus aspiraciones personales y profesionales chocan con las expectativas y comportamientos que la sociedad patriarcal vuelca sobre las mujeres.

En cuanto a los varones entrevistados, la paternidad es vivida de manera muy distinta a las mujeres en la medida en que ellos no sienten ni se ven obligados a abandonar la profesión por este motivo. Sí son cada vez más conscientes, y sobre todo los actores más jóvenes, que deben compartir responsabilidades con su pareja y ponerse de acuerdo a la hora de organizar su vida laboral y familiar. Por ejemplo, uno de los actores jóvenes entrevistados nos manifiesta que él se ha llevado a uno de sus hijos de gira en momentos puntuales.

Asimismo, algunos de los actores más maduros nos relatan que ha sido duro vivir la paternidad ya que ha tenido que pasar largas temporadas fuera del hogar no pudiendo disfrutar plenamente del desarrollo y evolución de sus hijos/as. Por otra parte, queremos señalar que en ningún momento de las entrevistas que les hemos realizado aparece un sentimiento de culpabilidad tan claro por la posible falta de dedicación a sus hijos/as como en el caso de las mujeres entrevistadas.

Así, ante la maternidad/paternidad aparecen de nuevo cuestiones relacionadas con la profesión de la pareja. Algunos opinan que es importante que alguno de los miembros de la pareja tenga una profesión más estable ya que un/a hijo/a requiere de una cierta estabilidad y orden además de que permite una mejor adaptación a los tiempos, horarios y organización escolar. En este punto, según su opinión, suelen ser las mujeres las que optan por una cierta estabilidad laboral dentro de que, hoy por hoy, muchos empleos son inestables excepto aquellos vinculados a las administraciones públicas.

Uno de los actores más maduros opina que aún en el caso de que sea el hombre el que tenga una profesión más estable, son las mujeres las que suelen abandonar provisional o definitivamente su profesión para dedicarse al cuidado y atención de los/as hijos/as:

“La posición de la mujer sigue siendo infinitamente más difícil que la del varón; en mi caso se ve como normal que yo me vaya de gira y que ella se quede fundamentalmente responsabilizándose del cuidado de los hijos ¿no? Yo te planteo el caso contrario, si mi mujer fuera actriz, pues me imagino que el esfuerzo habría que hacerlo en el sentido contrario, pero el hecho es que no es así... en el 80% de los casos el que viaja es el hombre y la mujer la que renuncia a viajar cuando no tiene otra posibilidad y en muy pocos casos, cuando viaja que viaja con los hijos”.
(Actor. Entrevista 8)

Un grupo significativo de nuestros/as informantes, sin embargo, consideran que aunque ambos se dediquen a esta profesión es posible afrontar la situación buscando puntos de acuerdo y, sobre todo, adoptando soluciones o estrategias puntuales que pasan por compartir responsabilidades.

Llegado este punto, nos interesa destacar las estrategias que desarrollan para afrontar esta situación que son, principalmente, de tipo individual y las llevan a cabo las mujeres. Podríamos resumirlas en las siguientes:

- Recurrir a familiares cercanos como madres y/o abuelas, o pagar a alguien (normalmente mujer) para que cuide de sus hijos/as mientras están trabajando. A su vez en estos dos casos, cuando todavía son bebés y no tienen por qué escolarizarse, y principalmente si cuentan con medios económicos, optan por llevarse un familiar cercano o pagar a una persona que les acompaña continuamente durante los periodos de gira.

- Montar compañía propia de manera que es más fácil gestionar los tiempos (horarios de ensayos y funciones) para adaptarlos al cuidado de la infancia y los horarios escolares.
- Dedicarse a otras tareas como la dirección que permite una mejor compatibilidad de horarios y es más estable ya que no implica tener que viajar o estar largas temporadas fuera de casa. Destacamos la opinión de una de las actrices a este respecto:

“Hay muchas mujeres actrices, yo sí conozco mucha gente que han montado y que están contando y casi todas son compañías de mujeres y también conozco de hombres, pero son mujeres que están formando compañías independientes, compañías que están optando por hacer cosas e incluso ellas mismas son las directoras o contratan a alguien que las dirija, que no se quedan paradas y sí conozco más compañías independientes formadas por mujeres que por hombres”. (Actriz. Entrevista 2)

Para las mujeres más maduras, ha sido muy complicado compaginar vida laboral y familiar pues los recursos públicos, más o menos escasos, con los que actualmente se cuenta no existían en épocas pasadas. Además han tenido que plantarle cara y transgredir el modelo social de maternidad impuesto y soportar la presión social ejercida sobre ellas por el hecho de tener hijos/as y dedicarse a esta profesión.

En el caso de las mujeres solas con hijos/as a su cargo la situación se agrava. En concreto, una de las actrices entrevistadas que lo han vivido en primera persona nos cuenta que ha sido un coste importante compaginar la maternidad con la profesión teatral.

“Tenía muchísimas obligaciones, me quedé sola con los dos niños y con el peso económico y de todo tipo para mí, y claro tenía que trabajar mucho para poder sostener (...) que mis hijos pudieran ir a un colegio más o menos”. (Actriz. Entrevista 4)

De hecho, según sus circunstancias personales, en determinados periodos de su vida una de las actrices entrevistada que ha afrontado la maternidad en soledad nos relata que ha tenido que abandonar la profesión e incluso ha tenido que mantenerse con otros trabajos que no tienen nada que ver con el ámbito de la escena teatral.

“Era un sacrificio que aceptaba como algo realmente gustoso porque lo había elegido (la maternidad), no me lo había impuesto nadie, entonces se lleva de otra forma. Y claro, evidentemente me pegaba madrugones, me acuerdo que trabajaba

en una empresa de limpieza y entraba a las cinco de la mañana a currar (...) he rechazado viajar, por ejemplo, he rechazado papeles que eran fuera de mi ciudad, porque tendría que cambiar a mi hijo de colegio, tendría que cambiar el entorno y eran cosas muy periódicas”. (Actriz. Entrevista 24)

Como estrategia particular de una de las directoras entrevistadas que tiene una compañía propia nos cuenta que, cuando surge este problema de la conciliación, ella intenta, por ejemplo, acomodar horarios de ensayos a los horarios de colegios y guarderías.

“Cuando han venido los niños pequeños, cuando eran muy pequeños, estaban en los ensayos, estaban por allí. Otras cuando era necesario más concentración o el espectáculo nos lo permitía, hemos intentado acoplar los horarios para que pudieran recogerlos o eso”. (Directora. Entrevista 26)

Una de las soluciones que propone una de las actrices para compaginar vida familiar y laboral es la de dedicarse profesionalmente al teatro una vez que ya has criado a tus hijos/as, o bien vincularse a esta profesión de otra forma como puede ser impartiendo clases de teatro que es algo más estable económicamente hablando y no requiere viajar. Ella lo ha vivido en primera persona y, en ese sentido, considera que puede ser un ejemplo aunque también es consciente que puede haber sido una cuestión de azar. Relata lo siguiente:

“He criado a mis hijos con una garantía que muchas mujeres no pueden ¿Por qué?, porque yo tenía los talleres de teatro, que me ocupaban a lo mejor tres horas al día y eso me permitía colocarme... de alguna manera que pudiera ser interesante para mí, daba clases, volvía y esto eran seis meses al año, tenía mucho tiempo para estar con mis hijos. Yo no me he planteado la vida en giras, salir en televisión y en cine, hasta los cuarenta y (...) yo siempre pienso que hice lo que tenía que hacer, seguramente sin pensarlo fríamente. En el fondo mis entrañas querían irse, pero algo me decía que me tenía que quedarme. Sin embargo todo ha llegado cuando he tenido los hijos grandes. Esta es mi felicidad, que pude hacer una cosa no muy fríamente calculada, pero me ha llegado cuando me ha llegado, yo ya tenía los hijos grandes, responsables, podían estar solos, se podían ocupar de sus cosas”. (Actriz. Entrevista 20)

Al preguntarles sobre las posibles soluciones a este respecto, hombres y mujeres hablan de la necesidad de que en los espacios teatrales o de ensayo puedan crearse recursos y servicios de apoyo al cuidado como guarderías, ludotecas o comedores escolares. Actualmente no existen en España iniciativas de este tipo, según su conocimiento, excepto en el Teatro Municipal de Roquetas de Mar (Almería) donde han creado una guardería. Todos los informantes conocen este ejemplo que consideran como modélico y excepcional.

“Claro, como había en esta playa de Almería, en Roquetas, eso es maravilloso..., eso era extraordinario, eso era un teatro de diseño, moderno, con un equipo de elite porque tenía una exquisitez al tratar los actores, al cuidarlos y allí había una guardería. Hace tiempo que no hago giras, he estado fuera con la tele, con el cine, pero en el teatro... la verdad yo no me he encontrado otro teatro que tenga una guardería.”. (Actor. Entrevista 18)

Otra posible solución que nos plantea uno de los actores que no tiene hijos sería el pensar en la figura de los “canguros de gira”, es decir, un empleado o empleada costeadas por la compañía que se ocupara del cuidado de los niños y niñas. Esta medida la sitúa en el mismo nivel que si hablamos de una compañía de danza donde es imprescindible llevar siempre en plantilla un/a fisioterapeuta. Nos dice así:

“Es como si una compañía de danza no llevara fisioterapeuta que cuide muscularmente a los bailarines, por ejemplo, claro se da en muy pocas compañías porque económicamente es un salto importante, pero lo veo al mismo nivel, porque se me han dado casos de giras largas, de un mes y medio por ejemplo, y sí, sé de gente que ha tenido medios económicos y ha contratado una persona para que vaya con ellos, entonces se ha llevado de gira a una persona para que cuide de su hijo.” (Actor. Grupo focal 29)

En general, según la opinión de las personas entrevistadas, las empresas teatrales, tanto públicas como privadas, no ofrecen soluciones a esta problemática y no son muy optimistas de cara al futuro, principalmente, si nos referimos a las compañías privadas debido al coste adicional que suponen este tipo de medidas y la poca rentabilidad de las mismas.

“La mayoría del teatro que se hace no tiene la producción ni para pagar los ensayos decentemente, ni los salarios decentes, pensar que pudieran proveer medidas de guardería o cuidados sería ideal, pero es un salto económico como que lo veo inviable, lo veo inviable siendo realista, me encantaría, pero lo veo muy difícil, estoy hablando del teatro que no es el institucional ¿no?, en el teatro institucional me parecería que sería de cajón, que sería obvio”. (Actor. Entrevista 25)

Por último, un actor nos manifiesta que se podría solucionar este tema, al menos en parte, si se adoptarían soluciones más generales como el intentar estabilizar la profesión, es decir, promover e impulsar el desarrollo de compañías estables o compañías donde se asegurara trabajo para largas temporadas. Entiende que si esto fuera así, tanto la paternidad como la maternidad se podrían afrontar de distinta manera.

“Creo que la medida es genérica. Y no sólo para el caso de la maternidad. Acabar con la precariedad del trabajo ¿sabes?: más producciones, más compañías, más circuitos, más trabajo, sería todo más fácil. No es una solución sexista para la maternidad sino una solución genérica. Si yo sé que tengo giras o funciones durante dos años, tengo una seguridad económica y afronto un hijo, una guardería, una niñera, un no sé qué,... tiro para adelante e intento organizarme, pero si estoy siempre en la cuerda floja es más complicado. La solución no sería una concreta sino una solución genérica para todos”. (Actor. Grupo focal 41)

Sea como fuere, y tras las opiniones que nos manifiestan los hombres y mujeres entrevistadas, vemos claramente cómo este es un problema que afecta de forma directa a las mujeres, y las soluciones o decisiones que adoptan repercuten de forma decisiva en sus vidas profesionales.

Capítulo 4.

PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

4.1 Panorama actual

Una forma de demostrar las desigualdades existentes entre hombres y mujeres en el mundo de las artes escénicas es analizar su participación en los diferentes ámbitos que lo conforman. En este sentido, de cara a plantear una panorámica general y como introducción previa a nuestro análisis particular de los 6 montajes seleccionados, hemos querido recopilar algunos datos estadísticos sobre este tema recogidos por diversas asociaciones de mujeres de las artes escénicas del Estado español. Hemos centrado nuestra atención en aquellos datos referidos al periodo comprendido entre los años 2004 y 2008 para no alejarnos demasiado del periodo que abarca nuestra propia investigación (2005-2007).

Fundamentalmente a partir del año 2000, existe un interés creciente por demostrar, mediante la recogida de datos diversos, la desigual participación de mujeres y hombres en el teatro y las diferentes oportunidades que se les ofrecen a ambos en ámbitos como la literatura dramática, la interpretación actoral, la dirección de escena o especialidades técnicas del teatro (regiduría, iluminación, escenografía, etc.). Esta iniciativa partirá de algunas de las Asociaciones de Mujeres profesionales de las Artes escénicas constituidas en este país como las Marías Guerreras de Madrid, Projecte Vaca de Barcelona, o Las Sorámbulas de Alicante lideradas por Margarita Borja. También desde iniciativas individuales como la de Arantxa Iturre del País Vasco, Maribel Chica, Esther Parralo y Raquel Armayones en Andalucía, o Laura Freixas en Madrid. Con el objetivo común de alcanzar la paridad en la escena teatral contemporánea y para mostrar que, actualmente, estamos todavía lejos de esta meta, cada una de las asociaciones y mujeres que hemos enumerado analizarán aspectos diversos del mundo teatral que abarcan cuestiones como la cantidad de mujeres y hombres premiados en Muestras de Teatro contemporáneo, cantidad de subvenciones otorgadas en un periodo determinado a compañías lideradas por mujeres y por hombres, número de actores y actrices participantes en espectáculos teatrales programados en teatros concretos durante una serie de temporadas, espectáculos dirigidos por mujeres y por hombres mediante el análisis de la cartelera de determinados espacios teatrales, o los puestos de poder y responsabilidad ocupados por mujeres relacionados con la gestión política y técnica de las artes escénicas. La mayoría de estos datos fueron expuestos públicamente con motivo del IX Encuentro de Mujeres en las Artes Escénicas

celebrado en Cádiz en Octubre de 2005 y publicados posteriormente en el libro de actas que se edita periódicamente a raíz de estos encuentros bajo el título *Espacios de Representación* (Proaño 2006).

En relación a la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante de 2006, según datos analizados por Margarita Borja, de los 44 autores presentados sólo 7 serán autoras. En el año 2007, tras la puesta en marcha de la Ley Orgánica, 3/2007, para la Igualdad efectiva de mujeres y hombres¹⁹ los porcentajes son similares ya que de un total de 37 autores presentados, 7 son autoras. Lo mismo ocurre en el año 2008 donde aparecen un total de 40 autores de los que 7 son autoras. A su vez, Margarita Borja analiza las publicaciones llevadas a cabo tras la realización de esta Muestra y comprueba que hasta la XV edición celebrada en 2007, 32 obras son de autores varones y sólo 11 de autoras, es decir, escasamente la tercera parte de las obras publicadas.

Igualmente, Borja traslada un dato interesante sobre los Premios Nacionales de Teatro otorgados desde el año 1984 hasta 2007 en el que se comprueba que sólo 3 actrices lo recibieron individualmente y 4 lo han compartido.

En el marco del Encuentro al que hemos hecho referencia, Nieves Mateo (Mateo 2006), integrante de la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid “Marías Guerreras” (AMAEM), expuso el análisis llevado a cabo en el año 2003 por Itziar Pascual, dramaturga e integrante de AMAEM, de esta misma Muestra de Autores Contemporáneos. Pascual (Pascual 2004b) analiza la presencia de las mujeres en puestos de responsabilidad y llega a la conclusión de que “la presencia de mujeres es, (...) muy baja o nula en los ámbitos del Comité de Honor, la Comisión Organizadora y la Comisión Asesora. Aparecen desarrollando labores de secretaría, prensa, comunicación y promoción. Sin embargo, en el apartado de la creación dramática los datos revelan su escasa participación que no alcanza el 15%”.

Pascual reflexiona sobre las causas de su exclusión y lanza algunos interrogantes entre los que destacamos por su interés los siguientes: “¿No será que la situación del mercado cultural -y en él incluyo también el ámbito de la gestión pública- desvaloriza e invisibiliza muchas creaciones de mujeres? ¿No será que de esa creación, sólo unas pocas,

¹⁹ Esta ley establece expresamente en el artículo 26 la necesidad de poner en marcha medidas para promover la creación artística y cultural de las mujeres

muy pocas, consiguen una elemental estabilidad en la difusión y sostenibilidad de sus obras?”. En sus reflexiones aparece un tema que surge frecuentemente en foros de encuentro y discusión sobre la participación de las mujeres en las artes escénicas: el de la intermitencia de la autoría femenina. Esta intermitencia a la que se hace referencia se intenta explicar haciendo alusión a diferentes causas. Por una parte, las mujeres tienen dificultades de tipo personal, social y laboral para escribir teatro derivadas de su adscripción social a un determinado rol de género. Además, una vez escrita la obra, los obstáculos para verla representada son enormes por lo que muchas, según se demuestra, alternan la producción teatral y la escritura dramática como fórmula para poder llevar a escena sus obras teatrales. Asimismo, se debe tener en cuenta en este sentido otra serie de factores como pueden ser los de carácter económico, es decir, la posibilidad de ver representada su obra dramática dependerá de sus propias posibilidades económicas o, con suerte, de la oportunidad de acceder a subvenciones públicas.

En este punto, nos parece oportuno poner de relieve algunos datos recopilados por Laura Freixas sobre la situación de las mujeres en el campo de la literatura así como aquellos otros relacionados con el acceso de las mujeres a las subvenciones públicas teatrales que han sido analizados por algunas de las mujeres nombradas anteriormente y que pueden consultarse en el libro *Espacios de Representación* (Proaño 2006).

Laura Freixas, escritora española que ha conseguido hacerse un hueco en el espacio literario español y sensible a las cuestiones de género, ya en el año 2000 (Freixas 2000) realiza un análisis general de la situación de las mujeres en el ámbito literario para poner de relieve su escasa presencia y visibilidad como escritoras, la falta de reconocimiento y prestigio que se les otorga, y la realidad de su acceso a puestos de responsabilidad y decisión. Nos aporta datos sobre la publicación de escritos realizados por mujeres y, según sus cálculos, aproximadamente sólo un 20 % de los autores que publican actualmente en España son mujeres. Matiza que el porcentaje es el resultado de la media ya que el número de mujeres que publican aumenta sustancialmente en el caso de la narrativa pero disminuye significativamente en el campo de la poesía y el ensayo.

También analiza las listas sobre autores más vendidos publicadas habitualmente en los suplementos culturales de *La Vanguardia*, *El Mundo* o la revista *Qué leer* (Freixas 2009) para comprobar que, en el campo de la ficción, suelen aparecer 2 o 3 mujeres de un total

de 10 autores que se seleccionan habitualmente, y advierte que el número de mujeres desciende cuando se analizan aquellas listas en las que se habla de ensayo y poesía.

Igualmente, Freixas se ha dedicado a contabilizar las mujeres que han sido premiadas como autoras ya que la concesión de un premio literario supone, de alguna manera, reconocer y valorar su trabajo además de ser un escaparate para la venta posterior y proyección de la carrera profesional. En cuanto a la concesión de premios literarios, Freixas distingue entre aquellos más comerciales como el Premio Planeta, Nadal, Herralde, Primavera, Alfaguara, o el Premio de Biblioteca Breve, entre otros, donde la proporción de mujeres entre los ganadores de los últimos años ronda el 30 %. En relación a Premios promovidos por instituciones públicas como el Cervantes, el Nacional de las Letras, el Nacional de Narrativa, o el de Ensayo, la proporción de mujeres entre los galardonados está por debajo del 10 %. (Freixas 2009: 95-99).

En puestos de decisión como La Real Academia de la Lengua Española, son mujeres menos del 10 % de sus miembros. Según sus cálculos (Freixas 2007), en el mundo editorial hay una presencia importante, pero minoritaria, de mujeres entre el personal directivo que se reduce a medida que se asciende en la escala jerárquica. Considera que la única excepción a esta regla son las/os agentes literarias/os, profesionales autónomas/os²⁰ poco numerosas/os en España (alrededor de una veintena) y que son prácticamente todas mujeres.

Por último, Laura Freixas expone que el único sector de la literatura en que las mujeres son mayoría es entre los y las lectoras. Sin embargo, contrariamente a la opinión más extendida, la diferencia entre lectores varones y mujeres es muy pequeña. Según sus datos, son lectores, es decir leen al menos un libro al año, el 54 % de los hombres españoles y el 56 % de las españolas.

Respecto al tema de las subvenciones públicas y su reparto por sexos, Arantxa Iturre, actriz y directora de la Escuela de Teatro de Getxo (Bilbao), analiza algunos datos sobre la realidad del País Vasco durante los años 2004 y 2005 en un artículo publicado en el libro *Espacios de Representación* centrado en aspectos relacionados con la participación femenina teatral. En el mismo (Iturre 2006), comprueba que, en el año 2005 por ejemplo,

²⁰ Aquellos que no cuentan con personas empleadas a su cargo o, si tienen, son muy pocas.

de los 18 proyectos subvencionados por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, en 11 de ellos hay mujeres implicadas, lo que supone un 61% de presencia de mujeres bien como actrices, autoras o directoras. En concreto, 5 de estos proyectos están escritos y dirigidos por una mujer, 7 proyectos están escritos y dirigidos por un hombre, y 6 son proyectos de autoría y dirección compartida. A priori, y sin tener más datos, podríamos deducir que existe un cierto equilibrio de participación femenina respecto a la masculina en relación a los proyectos subvencionados por el Gobierno Vasco.

Si nos trasladamos a la comunidad andaluza, Maribel Chica, Esther Parralo y Raquel Armayones, todas ellas integrantes de la Compañía “De coco y huevo” de Sevilla, realizan un análisis de las subvenciones otorgadas por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en el año 2004 que profundiza un poco más en algunos aspectos. Ellas extraen los siguientes datos (Chica 2006):

- De los 86 proyectos presentados para ser objeto de subvención pública en el año 2004, 61 proyectos serán presentados por hombres y 25 por mujeres, es decir, un 70,9% frente a un 29,1% respectivamente.
- De éstos, se han aprobado finalmente 48 proyectos de los cuales 16 estarán firmados por mujeres y 32 por hombres lo que supone un 33,3% frente a un 66,7%.

Se puede observar que la cantidad de proyectos presentados por mujeres es notablemente inferior a los presentados por hombres lo que repercute en la cantidad de proyectos teatrales subvencionados. Aparentemente, si nos quedamos sólo con estos datos, podríamos hablar de la existencia de cierta proporcionalidad en la adjudicación de éstos ya que quedan excluidos 9 proyectos de los 25 presentados por mujeres respecto a los 29 excluidos de los 61 presentados por los hombres. Sin embargo, como señalan acertadamente estas tres mujeres, cuando nos fijamos en la cantidad económica total concedida a estos proyectos según se trate de proyectos presentados por hombres o por mujeres las diferencias se agudizan considerablemente: los hombres reciben un total de 755.972 € frente a los 112.195 € que reciben los 16 proyectos presentados por las mujeres andaluzas. Además, dos de las subvenciones concedidas a hombres obtienen 156.000 €

cada uno, cifra que supera la cantidad total otorgada a las mujeres. Como dato de interés señalan que la compañía de mujeres que más dinero recibe consigue 23.900 €.

A la luz de estos datos, se nos plantean algunas preguntas ¿Es que las mujeres presentan trabajos de menor coste o de pequeño formato? ¿O es que directamente se les ofrecen menos posibilidades económicas para montar su trabajo? Sí la primera cuestión fuera afirmativa podría argumentarse que el peso de la tradición patriarcal sigue vigente en la medida en que las mujeres que solicitan ayudas públicas para producciones teatrales, debido a diferentes circunstancias que no son objeto de nuestro análisis actual, no aspiran a desarrollar grandes producciones. Respecto a la segunda cuestión, nos gustaría pensar que no es el caso aunque consideramos que es un factor en el que se debería profundizar para tener respuestas concretas por lo que invitamos a desarrollar futuros análisis.

4.1.1. Algunas cuestiones sobre la paridad: los centros de decisión teatral

La participación de las mujeres en puestos de poder y responsabilidad en el ámbito teatral es escasa y así lo demuestran algunos de los datos recopilados en diferentes comunidades autónomas. Por ejemplo, en el País Vasco, Arantxa Iturre comenta en su artículo (Iturre 2006) que en las Comisiones de valoración de las subvenciones a las Compañías teatrales (2004), de trece miembros, tres son mujeres –una como suplente- y los restantes son hombres, lo que da un porcentaje del 23% de participación frente el 77% de participación masculina. En la misma comisión, en el 2005, de trece miembros, cuatro son mujeres, lo que da una proporción del 31% frente al 69%. Además la Presidencia y la Secretaria son masculinas.

En cuanto a la Dirección de la Consejería de Cultura del País Vasco, durante los últimos veinte años, ha sido ocupada por tres hombres y una mujer, lo que supone en términos globales el 75% frente al 25% respectivamente.

Respecto a la Red de Teatros del País Vasco *Sarea*, Iturre señala que ésta cuenta con una Comisión cuya misión es ver todas las obras de teatro que presentan las

Compañías y decidir sobre aquellas que se representarán en dicha Red por lo que juega un papel decisivo para las compañías. Dicha comisión está formada por 13 miembros de los cuales 3 mujeres forman parte de ésta y una lleva a cabo las funciones de Secretaría lo que representa el 31% de participación femenina frente al 69% de participación masculina. A su vez, en términos generales, al frente de la programación de los 42 teatros que forman esta Red están 16 mujeres respecto a 26 hombres lo que equivale a un 38% de mujeres sobre el total. Existen 10 Festivales de Teatro en el País Vasco, 2 de ellos dirigidos por mujeres y los 8 restantes por hombres lo que supone que las mujeres asumen el 20% del total. Por último, la dirección de la Red de Teatro Estatal, en el momento en que se llevo a cabo este análisis estaba dirigida por un hombre.

La conclusión final sobre la paridad dentro de la administración pública vasca que extrae Iturre (Iturre 2006) tras el recorrido realizado es la de que en los centros de poder publico en las Artes Escénicas hay un 71% de hombres en la dirección y un 29% de mujeres.

Nos ha parecido oportuno introducir estos datos en nuestra investigación como ejemplo de lo que, desde nuestro punto de vista, suele ocurrir en el resto de comunidades autónomas de este país. En pleno siglo XXI, todavía las mujeres aparecen infrarrepresentadas en los puestos de decisión y responsabilidad teatral alcanzando, con suerte y tras una visión muy positiva, una tercera parte del total.

A la vista de ello, reclamar la paridad cultural nos parece que debe ser un objetivo a conseguir. Nosotras añadiríamos que no es solo una cuestión de sexo, es decir, es importante que tanto las mujeres como los hombres tengan una clara conciencia de género para poder así distinguir las situaciones de desigualdad y discriminación que sufren las mujeres en el ámbito cultural y, más concretamente, en el campo de las artes escénicas.

Como se podrá observar, los datos son heterogéneos pero arrojan un poco de luz sobre un campo escasamente estudiado. Consideramos necesario investigar estas cuestiones con mayor detenimiento, abarcando a todas las comunidades autónomas, para tener una foto más clara de la realidad teatral actual y poder así intervenir impulsando

medidas que corrijan esta situación histórica de desequilibrio. Por otra parte, si enfocamos nuestra mirada desde un análisis más positivo de esta misma situación podemos afirmar que la posición de las mujeres en las artes escénicas ha mejorado sustancialmente aunque el avance se produce a un ritmo muy lento.

4.1.2. La Realidad de actores y actrices: análisis de la Comisión de Paridad de la Asociación de Creadoras Escénicas "Proyecto Vaca".

Una de las asociaciones de mujeres creadoras que mayor esfuerzo está realizando por recopilar datos sobre la situación específica de las mujeres en el mundo del teatro es Proyecto Vaca, una Asociación de Creadoras Escénicas con sede en Barcelona que, además de llevar a cabo iniciativas diversas para visibilizar e impulsar el papel de las mujeres en las artes escénicas, desde el año 2002 se ha esforzado en recabar datos desagregados por sexo sobre la distribución del trabajo en el mundo del espectáculo en la ciudad de Barcelona para, según sus propias palabras, “trasladar una idea más real del reparto laboral entre hombres y mujeres en el teatro y comprobar la precariedad participativa de las mujeres en algunas de sus especialidades” (Proaño 2006).

Esta asociación centra su análisis en los espectáculos programados en dos espacios teatrales públicos de Barcelona, El Teatre Lliure y el Teatro Nacional de Cataluña. Además, realizará una comparativa de las candidaturas presentadas a los Premios MAX, premios anuales de teatro que cuentan con diferentes modalidades y son de carácter nacional. Estos premios son una iniciativa de la Fundación Autor y la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) y se han consolidado como el mayor reconocimiento para los profesionales de teatro y danza del país dado que son sus propios compañeros quienes integran el cuerpo electoral, es decir, es la propia profesión quien vota sobre un listado de los espectáculos teatrales que están en cartelera ese año y que elabora la SGAE.

En el caso de la programación del Teatre Lliure y el Teatro Nacional de Cataluña, Proyecto Vaca analizará la cantidad de personajes femeninos y masculinos que aparecen en los espectáculos programados en estos espacios durante la temporada teatral 2002-2003, 2003-2004 y 2004-2005. Para el análisis de la temporada 2004-2005 introducen

además datos desagregados por sexo relativos a la dirección de las obras, y en la temporada 2006-2007 distingue entre la cantidad de actores y actrices²¹ que intervienen en las obras y la cantidad de personajes masculinos y femeninos que aparecen. De manera general, los datos absolutos que extraen son los siguientes:

TABLA I

TEATRE LLIURE	Espectáculos programados	Personajes masculinos	Personajes femeninos	Dirección
Temporada 2002-2003	23	108 (65,06%)	58 (34,93%)	<i>No hay datos</i>
Temporada 2003-2004	13	58 (67,44 %)	28 (32,55%)	<i>No hay datos</i>
Temporada 2004-2005	15	61 (56,48%)	47 (43,51%)	11 hombres/4 mujeres

TABLA II

TEATRO NACIONAL DE CATALUÑA	Espectáculos programados	Personajes masculinos	Personajes femeninos	Dirección
Temporada 2002-2003	14	76 (64,40%)	42 (35,59%)	<i>No hay datos</i>
Temporada 2003-2004	10	65 (68,42%)	30 (31,57%)	<i>No hay datos</i>
Temporada 2004-2005	18	90 (67 %)	45 (33%)	13 hombres/5 mujeres ²²

Durante la temporada 2006-2007, se analizan 22 espectáculos programados en el Teatre Lliure y 30 espectáculos de la programación del Teatro Nacional de Cataluña. En esta ocasión, como ya hemos comentado, introducen elementos que permiten distinguir entre la cantidad de actores y actrices que intervienen y la cantidad de personajes femeninos y masculinos que interpretan así como si se trata de producciones propias, coproducciones o de espectáculos invitados.

Respecto al Teatre Lliure, el número de actores que participan en los montajes asciende a 69 y el de actrices a 44 lo que en porcentajes representa un 61,06 % hombres y

²¹ Establecen la diferencia entre la cantidad de actores y actrices que intervienen en las obras teatrales y los personajes masculinos y femeninos que aparecen en éstas que no tienen por qué coincidir ya que, en ocasiones, un mismo actor o actriz interpreta más de un papel.

²² De estos 5 espectáculos dirigidos por mujeres, 2 de ellos son obras teatrales y 3 espectáculos de danza contemporánea

un 38,93 % mujeres. En cuanto a los personajes masculinos y femeninos que intervienen, el número coincide con el de actores y actrices respectivamente. Respecto a la dirección teatral está repartida entre 18 hombres y 5 mujeres²³ lo que supone un 78.26 % hombres frente a un 21.73 % mujeres.

TABLA III

LLIURE: Temporada 2006/2007	Personajes masculinos	Personajes femeninos	Directores	Directoras
Producciones Propias	16	15	3	1
Coproducciones	26	19	9	0
Espectáculos invitados	27	10	6	4
Total	69 69 Actores	44 44 Actrices	18	5

En el Teatro Nacional de Cataluña, durante la temporada 2006-2007, se programarán 30 espectáculos de los cuales 15 son producciones propias, 9 son coproducciones, y 6 son espectáculos invitados. Participan un total de 107 actores (59.77%) y 72 actrices (40.22%) y se muestran en escena 126 personajes masculinos frente a los 95 que interpretarán mujeres. La dirección teatral se adjudica mayoritariamente a los hombres ya que son 26 los que asumen este puesto (90.47%) mientras que en el caso de las mujeres cuentan con 5 (9.52%) dándose el caso que en uno de los espectáculos la dirección es compartida con un hombre.

TABLA IV

TNC: Temporada 2006/2007	Personajes masculinos	Personajes femeninos	Directores	Directoras
Producciones Propias	61	51 (3 Bailarinas)	10	4
Coproducciones	19	19	10	1
Espectáculos invitados	46	25	6	0
Total	126 107 actores	95 72 actrices (3 Bailarinas)	26	5

Sin entrar a valorar otras cuestiones, nos interesa destacar que el porcentaje de hombres que participan en escena respecto al de mujeres es siempre mayor en cualquiera de los aspectos que analizan. La media se sitúa en torno a un 65% de hombres frente a un 35% de mujeres cuando hablamos de actores y actrices o personajes masculinos y femeninos; en la dirección teatral las oportunidades que se ofrecen a las mujeres son

²³ Uno de los espectáculos será codirigido por un hombre y una mujer respectivamente.

mucho menores según las cifras extraídas en las que los hombres dirigen, como media, en un 85% de casos frente al 15% de mujeres.

Sobre los Premios MAX, esta asociación ha realizado un trabajo de análisis centrado en las ediciones de los últimos 7 años (desde 2002 hasta la actualidad). A modo de ejemplo, de cara a plantear los ejes de su análisis y las variables que introducen, mostraremos los datos extraídos del análisis de la X edición de los Premios celebrada en 2007. Igualmente, hemos elegido este año por coincidir con parte del periodo temporal objeto de nuestra investigación. Remitimos a la página web de la Asociación de Creadoras Escénicas donde se puede ampliar información sobre este tema.

Las categorías principales que se premian en los MAX son la autoría teatral, la adaptación o traducción de la obra para el teatro, la coreografía, composición musical, la dirección escénica, la escenografía, el vestuario y figuración, la iluminación, el actor y actriz protagonista, y el actor y actriz de reparto.

Los datos que vamos a mostrar están desagregados por sexo para cada categoría. A su vez, en el caso del premio otorgado a la interpretación actoral (protagonista de espectáculos y actor/actriz de reparto) se distingue entre actores y actrices, y personajes masculinos y femeninos que aparecen en las obras.

Queremos aclarar que, debido a los requisitos que rigen la selección de los Premios Max, somos conscientes de no aparecen todos los espectáculos puestos en escena en el territorio español por lo que muchos artistas no están contemplados en esta parrilla. A pesar de esto, el trabajo realizado por “Projecte Vaca” ayuda a poner de relieve, *grosso modo*, la realidad de la participación de mujeres y hombres dentro de las artes escénicas.

TABLA V

Premios MAX 2007	Mujeres participantes	Hombres participantes	Totales Personas
Autoría teatral	23 (18.85%)	99 (81.15%)	122
- Castellano	16	65	
- Gallego	0	6	
- Euskera	1	5	
- Catalán/Valenciano	5	23	
Traducción /adaptación	17 (19.76%)	69 (80.23%)	86
Composición musical (en grupo 2)	6 (7.69%)	72 (92.30%)	78
Coreografía	37 (61.66%)	23 (38.33%)	60

(+ compañías 2)			
Dirección de escena (en grupo 3)	52 (26%)	148 (74%)	200
Dirección musical	9 (12%)	66 (88%)	75
Escenografía (+ 20 empresas)	38 (23.60%)	123 (76.39%)	161
Vestuario y figuración (+ 6 empresas)	76 (59.37%)	52 (40.62%)	128
Iluminación (+ 3 empresas)	15 (9,7%)	139 (90,3%)	154
Totales (sin interpretación)	273 (25,6 %)	791 (74,4 %)	1064 pers.

TABLA VI

Premios MAX 2007 INTERPRETACIÓN	Mujeres participantes	Hombres participantes	Personajes ²⁴ femeninos	Personajes masculinos
Protagonista	164 (45.17%)	199 (54.82%)	168 (44.09%)	213 (55.90%)
Reparto	252 (38.41%)	404 (61.58%)	259 (37.37%)	434 (62.62%)
Total	416 (40.82%)	603 (59.17%)	427 (39.75%)	647 (60.24%)

Total mujeres Premios MAX: 273 + 416 (actrices) = 689 (33.07%)

Total hombres Premios MAX: 791 + 603 (actores) = 1.394 (66.93%)

Podemos observar que la participación de las mujeres respecto a la de los hombres es, en líneas generales, considerablemente inferior. Únicamente tiende a un cierto equilibrio en el caso de la interpretación actoral aunque, igualmente, existen desequilibrios importantes. Los ámbitos tradicionalmente ocupados por los hombres como son la autoría teatral, adaptación, dirección de escena y musical, escenografía e iluminación siguen siendo ocupados por éstos mientras que en las tareas tradicionalmente desarrolladas por las mujeres como la danza y la confección de vestuario (figuración) son los únicos ámbitos dónde éstas superan en número a los hombres. Comprobamos con ello que en la escena contemporánea existe una división del trabajo en función de género ya que se siguen reproduciendo roles de género tradicionales. Los puestos de decisión, reconocimiento y proyección social – autoría/dramaturgia y dirección principalmente- están ocupados por los varones.

Se podría argumentar en este sentido que las mujeres aparecen en menor cantidad dirigiendo y escribiendo espectáculos teatrales porque también son menos las que existen o

²⁴ Los personajes en las obras de teatro son los que provienen de los roles escritos para dichas obras por lo que no es lo mismo que el apartado actores/actrices. Normalmente, suele aparecer más personajes que actores/trices porqué los actores/trices pueden hacer más de un personaje.

están en activo en el panorama actual. Esta afirmación no deja de generarnos interrogantes ¿Realmente, el número de mujeres escritoras o directoras es menor? ¿Cuáles son las causas? ¿Podría ser que, en general, se representa menos teatro escrito y dirigido por mujeres? ¿Tienen las mismas oportunidades? ¿Se promociona su trabajo?

4.1.3. *¿Existe realmente la paridad teatral?*

Sobre los interrogantes que acabamos de exponer, intentamos responder a algunos de éstos en la introducción del capítulo III donde avanzábamos varias de las dificultades históricas que las mujeres, por su condición y posición de género, han tenido para poder abrirse camino como dramaturgas o directoras de teatro.

Otro de los caminos seguidos para constatar esta realidad ha sido la consulta de bases de datos existentes sobre este tema que nos ocupa. En concreto, hemos consultado a través de internet la Guía de las Artes Escénicas de España, y el Anuario de espectáculos estrenados en el año 2006 y en el año 2007 del Centro de Documentación Teatral dependiente del Ministerio de Cultura del Gobierno español, así como el Catálogo de autores dramáticos andaluces y el Directorio de las Artes Escénicas existentes en el Centro de Documentación Teatral de Andalucía dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Nuestra búsqueda se ha centrado en varias cuestiones:

- Cantidad de espectáculos estrenados en España en los años 2006 y 2007²⁵.
- Cantidad de espectáculos estrenados en Andalucía y datos desagregados por sexo sobre la dirección y autoría de dichos espectáculos
- Cantidad de compañías andaluzas existentes en los registros de los centros de documentación teatral mencionados y sexo de la persona que asume la dirección.
- Cantidad de autores y autoras recopilados en el catálogo de autores dramáticos andaluces clasificados por épocas.

Según los datos recopilados del Anuario de Espectáculos estrenados en los años 2006 y 2007 editado por el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura, en

²⁵ Hemos elegido este periodo por coincidir con nuestro periodo de investigación

el año 2006 se han estrenado en España 693 espectáculos de artes escénicas²⁶ de los cuales 44 se han estrenado en la Comunidad de Andalucía. Centrándonos en Andalucía, en la siguiente tabla mostramos los datos obtenidos que, tanto en el caso de la autoría como la dirección, hemos desagregado por sexo creando un apartado denominado “colectiva” cuando el dato no aparece o bien la dirección/autoría es compartida (aproximadamente en la mitad de los casos el dato no aparece). De este modo, en el año 2006 tenemos lo siguiente:

TABLA VII

Nº Espectáculos	Autoría			Dirección		
	<i>Colectiva</i>	<i>Mujeres</i>	<i>Hombres</i>	<i>Colectiva</i>	<i>Mujeres</i>	<i>Hombres</i>
44	15	5	24	7	5	32

En el año 2007 la situación es similar. Se estrenarán 728 espectáculos de los cuales 52 en Andalucía y entre éstos los datos sobre autoría y dirección son los que se reflejan a continuación:

TABLA VIII

Nº Espectáculos	Autoría			Dirección		
	<i>Colectiva</i>	<i>Mujeres</i>	<i>Hombres</i>	<i>Colectiva</i>	<i>Mujeres</i>	<i>Hombres</i>
52	10	11	31	2	9	41

Podemos observar que la participación de mujeres aumenta respecto al año 2007 aunque también la cantidad de espectáculos estrenados tanto a nivel estatal como andaluz es sensiblemente mayor. A pesar de ser un dato alentador, el porcentaje de hombres autores y directores es muy alto en relación al de mujeres que, estableciendo una media con los datos de los dos años y sin contabilizar la autoría y dirección compartida, no supera el 20 % en el caso de mujeres autoras y el 15 % en el caso de la dirección.

Igualmente, conviene resaltar que hemos comprobado que la práctica totalidad de espectáculos dirigidos por mujeres son aquellos en que se utilizan textos escritos por mujeres incluso en más de la mitad de los casos coincide que la misma persona desempeña funciones de autoría y dirección. Con ello podríamos concluir que son las mujeres las que en mayor medida eligen textos escritos por mujeres para representar en escena y, por tanto,

²⁶ Los espectáculos abarcan materias diversas como circo, títeres, música, danza, música, ópera y teatro aunque podemos constatar que el grupo más numeroso se refiere a aquellos relacionados con el teatro.

apuestan por la promoción de las autoras al dirigir sus espectáculos. A su vez, dirigir sus propios textos teatrales es un fórmula elegida por éstas para poder verlos representados ya que prácticamente ninguno de los directores que han estrenado espectáculos en España en estos dos periodos estudiados han dirigido obras escritas por mujeres.

Otro de los datos que nos interesa destacar es el del número de Compañías de Teatro registradas en Andalucía y quién asume la dirección de éstas. Según el dato recogido de la Guía de Artes Escénicas de España del Ministerio de Cultura existirían 374 Compañías de Artes Escénicas registradas en Andalucía. Al consultar el Directorio de Artes Escénicas de Andalucía de la base de datos del Centro de Documentación Teatral de Andalucía aparecen 347 Compañías registradas. Creemos que la variación en la cifra puede deberse a varias circunstancias entre las que podemos destacar el que, al ser las propias Compañías quienes se dan de alta y baja en estas bases de datos, puedan haberse dado de alta o baja en una base de datos pero no en otra. En cualquier caso, estos datos nos acercan a la realidad teatral andaluza.

Hemos tomamos como referencia la información que aparece en la Guía de las Artes Escénicas de España ya que en ella se especifica el nombre de la/s persona/s que asume/n la dirección de las Compañías. Tras su análisis observamos que de las 374 Compañías andaluzas de Artes Escénicas que aparecen registradas, 222 están dirigidas por hombres lo que representa el 59.36%; están dirigidas por mujeres 94 del total de compañías que en porcentaje supone el 25.13%, y en 58 de ellas se asume la dirección de forma compartida por mujeres y hombres lo que representa el 15.51%. Comprobamos que el desequilibrio entre directores y directoras se evidencia también en esta ocasión. Además, nos ha llamado la atención el hecho de que un número significativo de las compañías donde la dirección es asumida por mujeres (aproximadamente 25 de las 94) y de aquellas donde la dirección es compartida (24 de las 58) centran su trabajo en la realización de teatro de objetos/títeres, animación, *performance* y danza mientras que la mayoría de las compañías dirigidas por hombres se dedican a la realización de teatro de texto.

Por otra parte, hemos querido averiguar los autores y autoras dramáticas andaluzas de las que existe constancia y para ello hemos consultado el catálogo de autores dramáticos andaluces del Centro de Documentación Teatral de Andalucía. Tras su análisis, hemos comprobado que aparecen un total de 1.116 autores dramáticos pertenecientes a diferentes

épocas históricas (fundamentalmente, aparecen datos a partir del siglo XV) de los cuales 1.032 son varones y 84 mujeres. Si diferenciamos entre autoras y autores según las épocas históricas encontramos lo siguiente:

TABLA IX

Siglo	Autores	Autoras
XV	3	0
XVI	53	3
XVII	90	7
XVIII	89	3
XIX	539	25
XX	230	44
Desconocido	28	2
Total	1.032	84

A pesar de ser conscientes de que quizás pueden existir algunos autores y autoras que no aparecen en este catálogo, los datos nos muestran una realidad muy desigual para mujeres y hombres a lo largo de la historia. Vemos cómo las autoras teatrales han sido una minoría en este campo que aumenta al retroceder en el tiempo siendo el siglo XX la época en que aparecen mayor cantidad de autoras dramáticas. Con ello, podríamos considerar este hecho como una de las causas que justificaría la escasez de textos teatrales de mujeres representados en escena.

Pero además, creemos que no se les ha dado la merecida proyección a su obra tanto en su papel de directoras como de autoras. Esta creencia tiene su base, en parte, consecuencia del análisis de los discursos de nuestros/as informantes, en concreto, las respuestas relacionadas con el conocimiento de mujeres directoras y dramaturgas, y su percepción de su situación.

4.2. Opiniones de nuestra muestra de población respecto a la desigual participación de mujeres y hombres en el teatro.

Algunas de las preguntas que se realizaron a nuestra muestra de población buscaban averiguar el grado de conocimiento de las autoras y directoras teatrales existentes tanto de épocas pasadas como contemporáneas. Igualmente, queríamos averiguar, especialmente con el grupo de directores y directoras entrevistadas, aquellos montajes teatrales basados en textos de escritoras que habían podido dirigir a lo largo de su trayectoria o, en el caso de actores y actrices, que habían interpretado.

Los resultados obtenidos ponen en evidencia que existe un importante desconocimiento de autoras y directoras teatrales por parte de nuestros/as informantes. Son muy pocos los nombres de mujeres dramaturgas que conocen así como de directoras teatrales tanto a nivel general como andaluz.

Al preguntarles sobre su percepción de la situación general de mujeres y hombres del mundo del teatro, ambos sexos coinciden en señalar que el número de actrices respecto al de actores es considerablemente mayor tanto en la etapa de formación como en el ámbito profesional pero, sin embargo, las oportunidades profesionales son mayores para los hombres que para las mujeres. Este hecho supone un obstáculo añadido para las mujeres por dos razones fundamentales que se relacionan entre sí: la competitividad entre ellas es mayor por ser un grupo más numeroso, y además la cantidad de papeles masculinos que aparecen en las obras teatrales es también mayor por lo que las posibilidades laborales, en el caso de las mujeres, se restringen.

En el lado positivo, una de las actrices entrevistadas apunta que la competitividad existente entre las mujeres comporta que son mejores profesionales y lo justifica de la siguiente forma:

“Hay más mujeres actrices que hombres. Aparte de eso somos mejores profesionales las mujeres por varias cuestiones y ahí no hablo de sexo. No porque seamos mujeres creo que somos mejores... creo que la competitividad hace que uno sea mejor, se esfuerce, porque no es lo mismo entrar a una prueba con siete competidores y un personaje; eso después de haber pasado tres cribas de selección y un personaje que necesitan, ¿qué pasa?, que entrar a una prueba que cómo entran

los chicos que tienen dos competidores, tres máximo y hay ocho personajes, que si no hacen uno van a hacer otro, ¿Y la tranquilidad que te da eso?” (Actriz. Entrevista 24)

Varios actores y actrices nos afirman que existen mayor cantidad de personajes masculinos que femeninos pero matizan que esta situación va cambiando poco a poco. Según sus opiniones, la causa radica en el hecho de que las obras teatrales, a lo largo de la historia, han sido escritas por hombres y éstos tienen una tendencia a incorporar mayor cantidad de personajes masculinos en las obras teatrales pues conocen mejor la psicología del personaje además de identificarse con ellos. A su vez, achacan cuestiones como la tradición y la historia teatral que no permitía que las mujeres interpretaran lo que acarrea que los autores escriban para los hombres. Plantean una evolución en este sentido producto, entre otras cosas, de la incorporación de cada vez más mujeres a ámbitos como la dirección y la dramaturgia. Nos parece interesante destacar las palabras que nos traslada uno de los actores entrevistados:

“Indudablemente para hombres hay más (papeles). Sí, indudablemente por lo menos en la historia del teatro. Ya el teatro contemporáneo no lo domino tanto, no lo conozco tanto pero sé que se está corrigiendo eso, también porque cada vez hay más escritores femeninos, escritoras, dramaturgas y directoras que afrontan otros puntos de vista y entonces está surgiendo otra mirada, ... pero evidentemente hay miles de papeles masculinos” (Actor. Entrevista 25).

Por otro lado, la gran mayoría de entrevistados/as creen que actualmente los textos siguen siendo escritos, en su mayoría, por hombres pero guardan un mayor equilibrio entre personajes femeninos y masculinos aunque predominan los últimos. En uno de los grupos focales que llevamos a cabo surgía una reflexión que puede ilustrar lo que comentamos:

“La historia del teatro hasta antes de ayer era básicamente masculina, los directores son -y siguen siendo- básicamente hombres, los autores dramáticos son hombres. Eso no quiere decir que estén obligados a escribir para hombres, pero es que es evidente, está así... el teatro sigue siendo muy de personajes masculinos, no digo machista, digo de personajes masculinos; es decir, los autores siguen pensando más que los motores de las acciones dramáticas están depositadas normalmente en hombres más que en mujeres” (Actores. Grupo focal 30 y 32)

Respecto a la pregunta realizada sobre su conocimiento de alguna dramaturga, nos parece significativo señalar que no han sido capaces de decirnos ningún nombre concreto. En algunos casos, sobre todo por parte de las mujeres entrevistadas, nos decían que en ese

momento no recordaban ninguno pero que sí saben de su existencia. Sólo uno de los directores nos ha hablado de dos dramaturgas inglesas de las cuales, añade, le gustaría montar alguno de sus textos teatrales:

“Sarah Kane, estoy ahora con ella, es una joya total, Caryl Churchill una temática fuera de serie... Me gusta Sarah Kane porque es una tía, es una mujer que ha logrado, ha conseguido una forma de hacer teatro, una dramaturgia muy directa, muy fuerte, muy valiente, muy teatral, cogiendo las raíces anteriores y llevándolas al teatro hoy, es estupenda. (Director. Entrevista 11)

Así mismo, la mayoría de directores y directoras no han dirigido ninguna obra escrita por mujeres. Nos confiesan que han trabajado textos de hombres pero nunca textos escritos por mujeres.

El conocimiento que tienen de directoras teatrales es muy limitado. El único nombre que aparece en repetidas ocasiones es el de Helena Pimenta a nivel nacional y, en el ámbito andaluz, Sara Molina y Pepa Gamboa que también son mencionadas como autoras por dos de las actrices entrevistadas. Comprobamos que en su memoria guardan más nombres de directores y dramaturgos varones que de mujeres. Todos y todas nos han nombrado algún autor o director teatral y entre los que más se repiten podemos destacar directores españoles contemporáneos como Emilio Hernández, Julio Fraga, Francisco Ortuño, Juan Manuel Lara, Diego Guzmán, Luis Pascual, Alfonso Zurro, Rodrigo García, Miguel Narros, José Carlos Plaza o Calixto Beito. También nombran frecuentemente autores clásicos como Molière o Shakespeare, o autores contemporáneos como Brecht o Pinter.

Tras estas respuestas, les hemos preguntado su opinión respecto a la representación de las mujeres en puestos de poder y responsabilidad, y sobre la necesidad de promoción de éstas. Casi todas las personas entrevistadas opinan que las mujeres todavía aparecen infrarrepresentadas en puestos de dirección, dramaturgia, puestos técnicos o puestos de responsabilidad en la gestión teatral pero, a su vez, creen que la situación mejora lentamente y hoy día son cada vez más las mujeres que ocupan este tipo de puestos profesionales. Las palabras que nos transmite uno de los actores entrevistados de más edad resumen la opinión generalizada:

“A nivel general, yo creo que se da la misma diferencia que existe en cargos directivos en otros contextos sociales, que siguen siendo más los hombres que dirigen, en la interpretación igual, creo. Más los hombres que dirigen, más los hombres en el mundo de los técnicos, en el mundo de los dramaturgos. También, siguen siendo más los hombres que estrenan. Donde más se nota yo creo que es en el mundo de los técnicos, en esta compañía por ejemplo, no viene ninguna mujer a excepción de la sastra, no hay ninguna..., el año pasado en el teatro dramático nacional había una maquinista, que es el rol que más se le atribuye al hombre. En luces, en sonido en esta compañía no hay ninguna mujer. Donde más noto la desigualdad es en la parte técnica y en la dirección por número, porque hay más hombres que mujeres, y en la interpretación no, hay obras que hay más papeles femeninos, hay más papeles masculinos, y la actriz tiene las mismas dificultades, o las mismas responsabilidades, la misma concentración o la misma consideración que el actor, ahí no veo diferencias (Actor. Entrevista 8)

Aparecen opiniones sobre la equiparación, cada vez mayor, de las situaciones de mujeres y hombres. Una de las actrices nos relata que la cuestión está cada vez más equilibrada y considera que la desigualdad es cosa del pasado:

“Conozco muchas mujeres haciendo dirección y a lo mejor lo que sí es cierto que directores mucho más reputados y famosos todos son hombres, pero también supongo que es una generación anterior ¿sabes? Yo reconozco muchas mujeres que están haciendo dirección, que están a un nivel mucho más bajo, pero se están abriendo puertas ahora, entonces yo me quedo con que se está abriendo, que antes había muchas mujeres así pero pocas se dedicaban a la dirección y ahora es una puerta que muchas mujeres están abriendo y estudiar dirección es tanto para un hombre como para una mujer, o sea, igual”. (Actriz. Entrevista 3)

Nos resulta significativo constatar que, fundamentalmente en el discurso de los hombres, aparecen reflexiones en las que reconocen que existen menos mujeres que hombres dirigiendo teatro pero no son capaces de explicar las razones que justifican este hecho. Uno de los directores entrevistados argumenta aspectos relacionados con el hecho de ser un puesto de responsabilidad que tradicionalmente ha estado vetado a las mujeres:

“En dirección, generalmente, hay muchos más hombres que mujeres: $\frac{3}{4}$ parte de hombres y $\frac{1}{4}$ de mujeres, pero no me preguntes porqué, porque no lo sé. Hay muy pocas directoras de teatro, yo conozco a Helena Pimienta, nada 4 o 5... yo conozco muy pocas a María Ruiz, a Helena Pimienta,... hay alguna mujer en las autonomías, aquí está Pepa Gamboa, me parece que está Sara Molina. Pero en realidad, comparada con el número de hombres, de directores, muy pocas. Yo me imagino porque la dirección es un puesto de responsabilidad, entonces esos puestos estaban vetados a las mujeres, entonces durante mucho tiempo, todo lo que son direcciones de empresas ha sido muy complicado”. (Director. Entrevista 11)

Otro elemento a resaltar es el hecho de considerar que la situación ha mejorado notablemente y que ello se ha producido de manera “natural”, sin tener que desarrollar medidas concretas de ningún tipo, tanto en relación al pasado y el presente como de cara al futuro.

“En la dirección hay muchos más hombres dirigiendo, pero creo que es un tema ahora mismo ya de cuestión de tiempo, cuestión de tiempo y cuestión de evolución, porque yo creo que el teatro es una dinámica profesional donde justamente no se dan especiales diferencias ni especiales comportamientos discriminatorios” (Director. Entrevista 27)

En concreto, este director afirma que dirigiendo hay más hombres que mujeres pero que esa cuestión se va corrigiendo y equilibrando poco a poco. Por una parte, no es consciente ni siente que él deba desarrollar algún tipo de medida para modificar la situación. Por otra, da la sensación de que esta situación va cambiando de forma “natural”, por propia evolución.

Tras estas consideraciones, la necesidad de promocionar a directoras y dramaturgas para alcanzar mayores cotas de paridad se plantea, principalmente, entre las mujeres entrevistadas.

Para terminar este apartado, queremos apuntar algunas de las respuestas obtenidas al preguntar a nuestros/as informantes sobre posibles diferencias en la forma de trabajar y dirigir de mujeres y hombres. Aproximadamente un 70% afirman con rotundidad que no existen diferencias en la forma de dirigir cuando quien asume este puesto es un hombre o una mujer. Nos trasladan que las diferencias radican en la personalidad de cada uno/a y que existe gran variedad en la manera de afrontar la dirección en ambos casos.

Uno de los actores entrevistados dentro de un grupo focal apuntaba en este sentido que, a lo largo de su experiencia, quizás ha notado que alguna directora con la que ha trabajado era más “borde” e intentaba constantemente demostrar autoridad y poder. Por otra parte, sus compañeros del grupo focal consideran que esto no es una cuestión de sexo sino de inseguridades personales de uno/a mismo/a:

“Lo único que vemos son personas, una directora que es muy buena, que va con mucha precisión o una directora que es histérica o un director que es histérico ... o sea el ser hombre o mujer, que cada uno es de una manera, pero que no hay una

forma de dirigir por parte de las mujeres y otra por parte de los hombres, yo creo, que cada director o directora tiene su mundo y su personalidad y lo que aporta en los ensayos, pero que no, yo no he notado por lo menos una diferencia por el hecho de ser hombre o mujer en ese sentido” (Actor. Grupo focal 39)

Respecto a aquellos informantes, tanto mujeres como hombres, que opinan que si existen diferencias en la forma de dirigir de mujeres y hombres, nos resulta interesante señalar que apuntan diferencias relacionadas con estereotipos tradicionales de género como el considerar que las mujeres tienen mayor sensibilidad, son “más humanas” y transmiten mayor serenidad a la hora de dirigir. Trasladamos, respectivamente, las respuestas de un actor y de una actriz sobre este tema:

“Creo que las directoras, por lo menos con las que he trabajado, han tenido un punto no sé si de más sensibilidad o afinidad, pero me daban un punto más de tranquilidad que los directores. No es que los directores no me hayan dado tranquilidad, pero tenían ese puntito más no sé si por sensibilidad o por qué era” (Actor. Entrevistas 15)

“Pues sí, sí que se nota. Primero las mujeres parece ser, con las que yo he trabajado, que son más tranquilas, más serenas... crean un clima más ameno, sobre todo con un control de no perder los nervios. Después te entienden, aunque algunos hombres entienden a la mujeres, algunos hombres artistas entienden a las mujeres mejor que las mujeres,... pero siempre sabemos que idioma está hablando y nos conocemos más ¿no? sabes por dónde más o menos puedes tirar porque conoce, comprende cómo es el perfil de la mujer en diferentes situaciones, reacciones y sobre todo yo lo que recuerdo de esta mujer que era tan inteligente, muy inteligente, que tenía muchísimos hombres a los que ella tenía que manejar y que ella creaba un clima maravilloso, el clima lo creó ella, de serenidad, de equilibrio, luego habría lo que habría, porque claro siempre por dentro, lo mismo que en el teatro todo el trabajo luego... pero allí a la hora de trabajar ella manejaba la serenidad maravillosamente” (Actriz. Entrevista 21)

Igualmente, uno de los directores entrevistados nos habla sobre diferencias en la forma de dirigir de mujeres y hombres relacionadas con dos aspectos: a) la posesión de las mujeres de un mundo psicológico más complejo que les permite un mejor conocimiento y reflexión sobre los personajes lo que hace que profundicen más al trabajar con actores y actrices en la construcción de los personajes en la escena, b) la búsqueda de otro tipo de historias que contar.

4.3. Estudio de caso: participación de mujeres y hombres en el teatro público andaluz.

En este apartado se pretende realizar un análisis desde la perspectiva de género de los 6 montajes seleccionados como objeto de estudio para comprobar la participación de mujeres y hombres en los mismos. Como fuente información, hemos analizado el programa de mano de cada uno de los montajes teatrales ya que nos interesa extraer información, no solo de la cantidad de mujeres y hombres que participan en las piezas elegidas sino también cómo participan y de qué forma se les visibiliza o, por el contrario, se omite información al respecto según se trate de mujeres u hombres. En primer lugar, el programa de mano es uno de los primeros vínculos que el público potencial tiene con la representación teatral en cuestión. Como apunta Patrice Pavis:

“los programas contienen mucho más que el nombre de los realizadores y los actores. Su ambición supera las necesidades de una información mínima y usurpa la comprensión del espectador. Este último puede remitirse... a un resumen de la intriga, e incluso a una reflexión del director de escena sobre la obra montada, es decir, un conocimiento que se impone desde un segundo plano y que preparará la recepción” (Pavis 2000: 53).

A través de él, se difunde y publicita el espectáculo a nivel conceptual, es decir, se proyectan una serie de ideas clave que pueden ayudar al público a situarse frente a la función. Por otra parte, un objetivo fundamental del programa es informar sobre las diferentes personas implicadas directamente en la obra teatral tanto a nivel artístico como técnico. En este sentido, se nombra, y por tanto se visibiliza, a las personas que han estado y están trabajando tanto en la producción como en la ejecución del montaje.

Partiendo de estas premisas, al analizar los programas de mano desde la perspectiva de género nos planteamos varios objetivos:

- 1) Analizar la participación de mujeres y hombres en cada uno de los montajes desde de un punto de vista cuantitativo. Para ello contabilizaremos el número de mujeres y hombres que han participado en los mismos de forma global así como de manera particular, en cada uno de éstos. Incidiremos en el análisis cualitativo para estudiar cómo participan, es decir, las funciones que desempeña cada persona según se trate de mujeres u hombres. El objetivo de este análisis

es comprobar y mostrar la desigual participación de mujeres y hombres en cada una de las representaciones teatrales y en su totalidad, el rol que desempeñan dentro de éste y la feminización/ masculinización de las tareas teatrales.

- 2) Detectar la jerarquía que se establece y grado de visibilidad que se da, a través del programa de mano, a las personas que participan en la pieza teatral y demostrar si existen desigualdades de género. Sabemos de la importancia que tiene una determinada información según aparezca en la portada o en el interior del programa, según se resalte con letras más o menos grandes, aparezca en distintos tonos o se remarque en negrita. Por ello observaremos la portada del programa atendiendo a estos criterios.
- 3) Analizar, desde la perspectiva de género, los mensajes de texto que aparecen en el programa de mano. Se trata de comprobar los siguientes aspectos: utilización sexista del lenguaje, difusión de estereotipos de género, temática que aborda y relación con la representación de la obra y los/las protagonistas de la misma.

Para ello, se establecen como ítems para el análisis los siguientes:

- *El equipo teatral*. Dentro de este punto distinguimos entre lo que llamamos el “reparto”, es decir, el grupo de personas que participan como actores y actrices, el “equipo artístico” que se refiere a aquellas personas que trabajarán en otras funciones artísticas que no corresponden a la representación teatral propiamente dicha; y el “equipo técnico” en el que se agrupa a las personas que llevan a cabo funciones de tipo técnico.
- *Las características técnicas del programa de mano*: lenguaje utilizado en los textos, tamaño de letras, colores, imágenes que aparecen, personas que se nombran, etc.²⁷

²⁷ En el apartado destinado a este análisis se detallan más concretamente los puntos a analizar.

4.3.1. El equipo teatral

Antes de comenzar a detallar los resultados del análisis, queremos aclarar que la información que hemos manejado es la que aparece en el programa de mano de cada uno de los montajes analizados. Igualmente, nos parece importante especificar varias cuestiones que hemos tenido en cuenta a la hora de contabilizar al personal que ha participado en las distintas producciones y coproducciones analizadas.

En primer lugar, en la siguiente tabla se muestra el número total de mujeres y hombres que han participado en los montajes formando parte del reparto, el equipo artístico y el equipo técnico. Cuando hablemos de reparto nos estaremos refiriendo al equipo de actores y actrices, e intérpretes en escena (pianista, cantaora), el equipo artístico serán las personas directamente relacionadas con la producción del espectáculo, y el equipo técnico se referirá al grupo de personas que hace posible que, cada día, la función se ejecute técnicamente. No se han analizado los datos relativos al equipo de personas que trabajan en producción, gestión ni oficinas del CAT de forma estable por no ser objeto directo de nuestro estudio aunque en algunos programas de mano de los que hemos analizado se refleje su nombre.

Por otra parte, se ha comprobado que existen montajes donde una misma persona realiza varias funciones (Ejemplo: directora y también dramaturga y escenógrafa). En estos casos, y en relación a esta primera tabla, se contabilizará como una persona y no teniendo en cuenta cada una de las funciones que realiza. Sí se señalarán los casos concretos en que una misma persona acumula varias funciones y se verá si se trata generalmente de mujeres u hombres, así como qué tipo de funciones son las que se suelen acumular. Por último, en algunos programas de mano y para una determinada función, aparece el nombre de una empresa o taller pero no se especifica el nombre/sexo de la persona o personas que lo han realizado. Esto nos indica que el trabajo ha sido realizado por un equipo de personas pero no facilita información de interés para este análisis por lo que se ha optado por no contabilizarlo.

TABLA I: PARTICIPACIÓN TOTAL DE MUJERES y HOMBRES EN LOS 6 MONTAJES

Obra/montaje	Hombres	%	Mujeres	%	Total
<i>Solas</i>	31	73%	12	27%	43
<i>Llanto</i>	20	64,5%	11	35,5%	31
<i>Ave Sosia</i>	18	86%	3	14 %	21
<i>Federico</i>	39	78 %	11	22 %	50
<i>El Príncipe Tirano</i>	28	73,7%	10	26,3%	38
<i>Zenobia</i>	13	65%	7	35%	20
Total:	149	73,4%	54	26,6%	203

Total absoluto de personas implicadas en los seis montajes: **203**²⁸

Tomando como referencia los datos generales que se extraen, y estableciendo porcentajes de participación, el 73,4 % de las personas que han participado en los montajes analizados son hombres y el 26,6 % son mujeres; o lo que es lo mismo, sólo una cuarta parte de las personas que se han visto implicadas en las diferentes obras teatrales son mujeres mientras que el resto son hombres. Se evidencia la desigual participación de unas y otros existiendo claros desequilibrios.

Igualmente, observando los datos de cada uno de los montajes, el porcentaje de participación es muy similar al obtenido a nivel general. Destacan positivamente los montajes de *Llanto* y *Zenobia* donde la participación de mujeres y hombres tiende a ser más equilibrada aunque siguen existiendo diferencias. Nos parece importante señalar dos cuestiones en este sentido:

- 1) Estos dos montajes han sido dirigidos por mujeres lo que indica que pudieran tener cierto grado de sensibilización o conciencia respecto a este tema, o bien que la

²⁸ En este dato debe tenerse en cuenta que las personas que componen el equipo técnico de los distintos montajes son prácticamente las mismas en los seis montajes analizados ya que forman parte de la plantilla estable de personal técnico con la que cuenta el CAT. Hemos creído adecuado contabilizarlas en cada montaje teniendo en cuenta los criterios y objetivos que guían el estudio que son, entre otros, mostrar la desigual participación de mujeres y hombres en cada uno de los montajes, el rol que desempeñan dentro de éste y la feminización/ masculinización de las tareas así como el número total de personas implicadas en cada montaje. En un apartado posterior explicaremos este análisis desde un punto de vista cualitativo e incidiremos sobre este aspecto.

selección de más mujeres se ha realizado de forma inconsciente, sin que exista una clara intencionalidad.

- 2) Además, son dos de los montajes que cuentan con menor número total de personas implicadas, 31 en el caso del primero y 20 en el caso del segundo, lo que supone, en principio, tener menos posibilidades a la hora de designar funciones entre unas y otros.

Sin embargo, el montaje de *El Príncipe Tirano*, también dirigido por una mujer, es uno de los que refleja un desequilibrio mayor en cuanto a participación de mujeres y hombres junto con los montajes de *Solas* y *Federico* que cuentan con un número de personas implicadas en el montaje mas elevado y por lo tanto, potencialmente, tendrían mayores posibilidades de repartir equitativamente las diferentes tareas o funciones. Por último, cabe destacar negativamente el montaje de *Ave Sosia* que siendo una de las piezas donde se ha contado con menor número de personas éstas son, en su mayoría, varones.

Vamos ahora a mostrar el análisis de la presencia de mujeres y hombres en dichas piezas teatrales distinguiendo entre las personas que conforman el reparto, el equipo artístico y el equipo técnico.

4.3.1.1. Reparto: Actores y actrices:

Situándonos en la realidad andaluza actual, si analizamos el número de actores y actrices que participan en los 6 montajes producidos y coproducidos por el CAT, se extraen los siguientes datos:

TABLA II: PARTICIPACIÓN DE ACTORES Y ACTRICES EN LOS 6 MONTAJES

Obra/montaje	Actores	%	Actrices	%	Total
<i>Solas</i>	6	60%	4	40%	10
<i>Llanto</i>	5	45,5%	6	55,5%	11
<i>Ave Sosia</i>	1	100%	0		1
<i>Federico</i>	9	69%	4	31%	13
<i>El Príncipe Tirano</i>	8	80%	2	20%	10
<i>Zenobia</i>	1	33%	2	66%	3
Total:	30	62,5%	18	37,5%	48

- Han participado un total de 18 mujeres como interpretes o actrices
- Han participado un total de 30 varones como interpretes o actores

Se ha contado con la participación de un total de **48 personas entre actores y actrices**. Queremos aclarar en este punto que, de las 18 mujeres que participan en los 6 montajes del CAT, 3 de ellas no son actrices que digan un texto dentro de la pieza en cuestión sino que 2 son cantaoras y 1 es pianista. Las hemos incluido a la hora de contabilizar la participación femenina ya que en el programa de mano aparecen formando parte del reparto artístico. Además, tomamos el concepto “actriz” en un sentido amplio, considerando que estas mujeres están vinculadas a la acción del espectáculo, tienen una función o papel dentro de la pieza y son un elemento importante en la concepción del mismo.

Tras el análisis de la tabla, podemos observar que el dato general de participación resultante sigue demostrando que existe un claro desequilibrio entre la participación masculina y la femenina cuando hablamos de actores y actrices. Aproximadamente, una tercera parte del total de participación es femenino, el 37,5% mientras las dos terceras partes restantes son masculinas, el 62,5%.

Es importante matizar los datos generales mediante el análisis de cada uno de los montajes ya que observamos que éstos reflejan mayor desigualdad cuando relacionamos los datos de los 6 montajes pero no ocurre lo mismo al analizarlos separadamente.

Si observamos los datos de cada montaje comprobamos que existe una tendencia al equilibrio en cuanto a participación de actores y actrices. En concreto, este es el caso de tres de los montajes, *Solas*, *Llanto* y *Zenobia*. Incluso, en los dos últimos, la participación femenina es mayor que la masculina²⁹ dándose una situación idéntica a la que explicábamos en la tabla 1, es decir, que los dos son montajes dirigidos por mujeres. Por otra parte, *Ave Sosia*, al ser un monólogo, cuenta con un único protagonista masculino y en *El Príncipe Tirano* y *Federico* existe una clara desproporción entre el número de actores y actrices que participan.

²⁹ Hay que tener en cuenta que en estos dos montajes se incluye la participación de 2 cantaoras, en el caso de *Llanto*, y de una pianista en el caso de “*Zenobia*”. Si consideráramos el no contabilizar a estas personas, existiría un equilibrio en la participación de unas y otros.

Con esto, y comparando los resultados con la tabla 1, podríamos apuntar que en los repartos artísticos de los diferentes montajes la desigualdad entre la participación de actores y actrices no es tan grande como si nos referimos al desempeño de otras funciones teatrales donde pudiera existir una mayor división de tareas en función de género³⁰.

Hay que señalar que los actores con los que se ha contado para cada espectáculo son distintos excepto uno de ellos que participará en dos de los montajes analizados, *Llanto* y *Federico*. Ninguna de las actrices participa en varios montajes. Teniendo este dato en cuenta hablaríamos de 29 varones participantes en los 6 montajes del CAT lo que nos da un total de 47 personas implicadas entre actores y actrices. Aun teniendo en cuenta esto, los porcentajes de participación masculina y femenina no varían de forma significativa.

Podemos también apuntar que las coproducciones realizadas son las que cuentan con menor número de actores y actrices, entre 1 y 3 personas, mientras que las 4 producciones analizadas se mueven en un intervalo de entre 10 y 13 personas.

A la vista de la información obtenida, comprobamos que en el teatro andaluz producido por el CAT las mujeres actrices tienen una presencia más o menos equilibrada en relación a los hombres. La herencia legada por la historia sigue reproduciéndose siendo éste el ámbito profesional donde existe un mayor número de mujeres aunque sin superar, en prácticamente ningún caso, a los hombres.

4.3.1.2. Equipo artístico

Entendemos por equipo artístico el conjunto de personas creativas y técnicas que rodean a la dirección y que hacen posible que la producción teatral salga adelante, es decir, nos estamos refiriendo a la dirección, dramaturgia, autoría, escenografía, diseño iluminación, trabajo vocal y corporal, entre otras. No se tiene en cuenta, en este punto, al reparto de actores y actrices que participan en el montaje ni al resto de personas que realizan trabajos técnicos relacionados con la ejecución diaria del espectáculo (regiduría, personal técnico de luz y sonido, etc.).

³⁰ Este tema será analizado de manera más detallada en el siguiente apartado.

Respecto a la dirección teatral, actualmente, es el núcleo y eje de un montaje teatral, es la persona en la que recae la máxima responsabilidad. Persona encargada de dirigir el espectáculo y por tanto de concebirlo, encargada de elegir el equipo artístico con el que trabajará y el reparto de actores y actrices, de trasladar sus ideas sobre el espectáculo a todos ellos y de tomar decisiones continuas sobre las propuestas creativas y técnicas presentadas por todo el equipo. Aunque existen varios modelos de dirección más o menos jerarquizados, con mayor o menor capacidad de trabajar en equipo, debe haber una figura que coordina el trabajo creativo y en el que se concentra la toma de decisiones y las responsabilidades sobre el espectáculo (Pavis 1994). Por otra parte, es una figura muy visible, a la que se le otorga autoridad y a la que se le tiene respeto.

En esta línea, y centrándonos en las piezas teatrales del CAT, un organismo teatral público, nos hemos detenido en observar la presencia de mujeres y hombres en la dirección para comprobar los puestos de responsabilidad que ocupan unas y otros. De los 6 montajes analizados, la dirección ha sido asumida por tres mujeres en el caso de las producciones de *Llanto*, *El Príncipe Tirano* y *Zenobia* y por tres hombres en el caso de *Solas*, *Ave Sosia* y *Federico*. Por tanto, se ha conseguido que exista paridad numérica en el desempeño de esta función. Debemos apuntar que el hecho de que un montaje sea dirigido por un hombre o una mujer no implica que en la concepción de éste se hayan tenido en cuenta cuestiones de género o se hayan evitado visiones masculinizadas. Es más, desde nuestro punto de vista lo importante no es el hecho de ser hombre o mujer sino que exista conciencia clara y sensibilidad hacia las cuestiones de género para evitar reproducir estereotipos de género. Es cierto que en el análisis y reflexión de estos aspectos existe un predominio de mujeres pero, como señala Aurelia Martín en su libro *Antropología del género. Cultura, Mitos y Estereotipos sexuales* (Martín Casares 2006):

“No en virtud de su sexo biológico, sino como víctimas conscientes de la dominación masculina. Su posición subordinada y el desarrollo de estrategias de resistencia, así como la identificación sociosexual, contribuyen a situarlas en un lugar privilegiado para la observación y el conocimiento de las experiencias de otras mujeres” (Martín Casares 2006: 26).

En relación a este tema, nos parece importante señalar que es el director del CAT³¹ quién ofrece a una determinada persona la propuesta de dirigir un montaje. Así, la paridad que se observa cuando analizamos quién ha asumido la dirección podría tener cierta

³¹ Lo nombramos en masculino porque en nuestro estudio el director es un hombre.

relación con la sensibilidad de éste por fomentar la igualdad entre mujeres y hombres en las artes escénicas y su voluntad de favorecer la participación de las mujeres directoras en producciones realizadas por esta institución.

Además de la dirección, la función de autoría y dramaturgia son papeles claves dentro del hecho teatral ya que las personas que desempeñan esta tarea son las encargadas de elaborar el texto que servirá de base para el montaje escénico, construyen las ideas conceptuales y mensajes que se transmiten desde el escenario. Tienen por tanto un papel relevante y decisivo ya que contribuyen activamente en la construcción de roles y estereotipos de género en la escena teatral. En ocasiones, estas dos funciones coinciden en una sola persona hablándose de “dramaturgia” mientras que existen casos en que a partir de un texto teatral o de otro tipo, se realiza una adaptación de éste y la dramaturgia del mismo. En estos casos, suele ocurrir que cada persona desempeña una función. De todos modos, y al igual que la dirección, el puesto supone la toma de decisiones concretas y comporta un cierto grado de responsabilidad.

En relación a los 6 montajes analizados debemos señalar que 5 de ellos diferencian el papel de la autoría y la dramaturgia resultando que los 5 montajes están basados en textos escritos por varones y la dramaturgia ha sido también realizada por varones en 4 de ellos y por una mujer en un único caso, la producción de *Llanto*. Por otra parte, el sexto de los montajes, *Zenobia*, cuenta con una dramaturgia compartida por dos personas, una de ellas es un hombre y la otra una mujer. Aunando datos podemos decir que se han usado, y por tanto publicitado y visibilizado, textos de 5 autores varones de diferentes épocas y que se ha contado con la participación de 2 mujeres y de 5 hombres para asumir la dramaturgia de los montajes. Así pues, comprobamos cómo en los puestos de relevancia, proyección social y, en definitiva, de poder dentro de la jerarquía teatral existe un claro dominio de los varones. Es significativo destacar, de nuevo, el hecho de que la dramaturgia es asumida por mujeres en dos montajes donde la dirección ha sido también femenina, *Llanto* y *Zenobia*.

Respecto a la función de ayudante de dirección, hay que matizar dos cuestiones. La primera se refiere al hecho de que existe una persona, propuesta por el CAT, encargada de realizar esta función para todos los montajes. La segunda, relacionada con la primera, es aclarar que en algunos montajes se ha contado con otra persona, además de la asignada por el CAT, para realizar esta función. Cuando se ha dado este hecho, esta persona estará más

directamente relacionada con la dirección artística. Analizando los datos que aparecen en el programa de mano, la ayudantía de dirección propuesta por el CAT ha sido asumida por un varón en los 6 montajes. Además, los montajes de *Llanto*, *Zenobia* y *El Príncipe Tirano* han contado con otra persona a la que denominarán asistente/ayudante de dirección. En estos casos, las 3 serán mujeres dándose la circunstancia de que los tres son montajes dirigidos por mujeres. Conviene señalar, por otra parte, que *Llanto*, además, cuenta con la figura de “asesoramiento especial” que será asumida por un varón.

Los montajes de *Solas* y *Federico* cuentan también con la participación de meritorios de dirección, 2 varones en el primer caso y 1 varón en el segundo. Es significativo este dato no sólo porque cuenten con varones en ambos casos sino también si pensamos que al crear esta figura dentro de un montaje se busca dar oportunidades y promocionar a nuevos talentos o personas que acaban de terminar sus estudios y se inician en la dirección de escena. Como en numerosas ocasiones a lo largo de la historia, no se apuesta por dar un espacio y un lugar para ejercer una práctica escénica a las potenciales mujeres interesadas en la dirección y con necesidad de dar un impulso a su incipiente carrera profesional. Podemos señalar que en el montaje de *Federico* se ha contado con la participación de una mujer para asumir la función de “Adjunta a la dirección de actores” siendo el único caso donde aparece esta función.

En líneas generales, al analizar el resto de funciones que se desempeñan dentro de un montaje teatral y que aparecen relacionadas en el programa de mano de cada uno de los montajes, vemos que existe una clara división sexual del trabajo. Las mujeres asumen, en la mayoría de los montajes, roles tradicionales adscritos al género femenino como son el diseño y/o realización del vestuario (en los 6 montajes son mujeres), el trabajo corporal (en 2 montajes, los únicos que cuentan con esta función) y el trabajo vocal (en 5 de los montajes). Es una excepción que aparezcan desarrollando funciones consideradas masculinas como el diseño y la realización de escenografía (sólo en 2 montajes, *Llanto* y *Federico*), el diseño de la iluminación, jefatura o coordinación técnica, la concepción del espacio sonoro, fotografía y audiovisuales, composición e interpretación musical (únicamente en el montaje de *Zenobia*) o producción (2 montajes cuentan con mujeres, *Solas* y *Zenobia*), todas funciones socialmente propias de los hombres y que siguen asumiendo ellos como hemos comprobado en nuestro análisis. Ello contribuye a la masculinización de

determinados puestos o funciones dentro de las artes escénicas y a la feminización de otros así como a la infravaloración de éstos últimos por ser desempeñados por las mujeres.

A través de estos datos vemos como, también en el teatro, el sistema patriarcal ofrece resistencias a la hora de que se produzcan cambios respecto a los roles sociales adscritos a cada género que, aunque poco a poco se van modificando, todavía no son equilibrados.

Es paradójico que existan un número cada vez mayor de mujeres que diversifican sus opciones de formación profesional en el campo de las artes escénicas, sobre todo en carreras de tipo técnico y que, sin embargo, las oportunidades de ejercer su profesión en instituciones públicas sean muy escasas o nulas. Igualmente, resulta difícil encontrar a hombres que realicen funciones consideradas femeninas como son maquillaje, peluquería y vestuario. En esta línea, y en relación a la investigación que nos ocupa, destacamos que el maquillaje ha sido realizado por un varón en 3 de los 6 montajes analizados dándose la circunstancia de que se trata de la misma persona en los tres casos y además son los únicos en los que se cuenta con esta función. El vestuario ha sido diseñado por un hombre sólo en el montaje de *Federico* aunque su coordinación y realización ha corrido a cargo de mujeres principalmente.

Para terminar este apartado y respecto al equipo artístico más cercano a la dirección, destacar que hemos comprobado que determinadas personas han participado en varios de los montajes realizando las funciones de “trabajo vocal” desempeñada por una mujer, “ayudante de dirección” desempeñada por un hombre, “maquillaje y peluquería” desempeñada por un hombre, y “diseño y realización de vestuario” desempeñada por una mujer. En concreto, estas 4 personas participan en los siguientes montajes:

- “Trabajo vocal o asesora vocal”: en 4 de los 6 montajes analizados
- “Ayudante de dirección”: en 5 de los montajes analizados
- “Maquillaje y peluquería”: en 3 de los 6 montajes analizados
- “Diseño y realización de vestuario”: en 3 de los 6 montajes analizados

Con estos datos, podríamos decir que se observa una cierta tendencia a “estabilizar” la participación de determinadas personas pertenecientes al equipo artístico en los montajes

del CAT siendo dos de ellas mujeres y los otros dos varones lo que, en principio, refleja un equilibrio en este sentido. Por otra parte, y respecto al trabajo que realizan estas mujeres, apuntar que desempeñan un rol que tradicionalmente se ha adscrito a las mujeres como es el del diseño y realización de vestuario o el trabajo de voz y que, dentro de la jerarquía teatral, se sitúa en un plano secundario o tiene menor proyección social. Tiene más visibilidad, posibilidades de proyección y de reconocimiento el trabajo de ayudante de dirección que, en la investigación que nos ocupa, está desempeñado por un varón.

4.3.1.3. Equipo técnico

Al hablar del equipo técnico nos estamos refiriendo al conjunto de personas, sin contar a los actores y las actrices, que hacen posible que la función o representación se pueda ejecutar técnicamente.

Si intentamos bucear en el pasado para buscar datos sobre la presencia de las mujeres dentro de equipos técnicos teatrales éstos son prácticamente inexistentes. Por otra parte, hasta bien entrado el siglo XX, también es difícil encontrar datos que nos hablen de los hombres pues estos puestos no son tan visibles y reconocidos como los comentados anteriormente. Se trata de un trabajo realizado “entre bastidores”, duro y pesado, del que pocas veces se habla pero que es imprescindible para que una pieza teatral pueda representarse. Además, el equipo técnico como tal ha tomado importancia desde el momento que los montajes han requerido mayor complejidad y comienza a hacerse *teatro a la italiana*. Ocurrirá a partir del siglo XIX con la influencia del movimiento romántico que promoverá nuevas funciones dramaturgicas para la escenografía, con grandes telares, el vestuario y los objetos (Amorós 1999). Una aportación importante en este siglo será el gas con el cual se regulará la iluminación. Ya en el siglo XX la teoría del arte naturalista promovida por Emilio Zola que insisten en la necesidad de que el teatro sea creíble y que la representación de eco de la vida cotidiana, y el teatro realista de Stanyslavski harán que el vestuario, decorado y accesorios tomen igualmente relevancia (Oliva 1997: 324). Hoy en día, en la práctica escénica de vanguardia, las intervenciones del equipo técnico incluso se hacen a la vista del público (Pavis 1980: 497).

Pero volviendo a las cuestiones que nos ocupan, quizás hayan existido mujeres dedicadas a estas tareas pero no queda rastro de ellas. Asimismo, si pensamos en los

obstáculos que se han encontrado en otro tipo de oficios o profesiones de tipo técnico es fácil imaginar que el campo haya sido, mayoritariamente, territorio masculino hasta muy recientemente. El cuestionamiento de la capacidad física e intelectual de las mujeres para el desarrollo de estas tareas ha jugado un papel relevante.

Partiendo de estas premisas, al analizar la participación de mujeres y hombres dentro del equipo técnico de cada uno de los montajes nos hemos encontrado con dos cuestiones que nos parecen importantes de señalar. La primera ha sido comprobar que, excepto en las dos coproducciones analizadas, *Ave Sosia* y *Zenobia*, el equipo técnico que ha participado en cada uno de los montajes es prácticamente el mismo, es decir, el equipo técnico forma parte de la plantilla técnica con la que cuenta el CAT, es un equipo más o menos estable y, por tanto, trabaja en todas las producciones que realiza. La segunda cuestión nos surge íntimamente ligada a la primera ya que al intentar contabilizar la participación de mujeres y hombres en términos totales hemos comprobado que no podríamos obtener un dato fiable pues las personas eran prácticamente las mismas. Hemos solucionado esta cuestión reflejando en una tabla la participación de mujeres y hombres en cada montaje pero sin sumar los datos globalmente. Nos parece interesante visualizar los porcentajes que se extraen ya que pueden servir de ejemplo de lo que puede ser cualquier otra producción. Posteriormente, aclaramos la cantidad total de personas implicadas en los 6 montajes.

TABLA III: PARTICIPACIÓN DE MUJERES y HOMBRES EN EL EQUIPO TÉCNICO

Obra/montaje	Hombres	%	Mujeres	%	Total
<i>Solas</i>	7	77,8 %	2	22,2%	9
<i>Llanto</i>	8	88,9%	1	11,1%	9
<i>Ave Sosia</i>	3	100%	0		3
<i>Federico</i>	11	91,7%	1	8,3%	12
<i>El Príncipe Tirano</i>	10	83,3%	2	16,7%	12
<i>Zenobia</i>	7	87,5%	1	12,5%	8

Observando la tabla comprobamos la enorme diferencia que existe entre mujeres y hombres en cuanto a su participación dentro del equipo técnico. Los hombres son el 77,8% de la plantilla en el mejor de los casos mientras que las mujeres no llegan al 23%. Llama la atención el hecho de que el montaje de *Ave Sosia* cuente exclusivamente con varones además de contar con un número bastante reducido de personas dentro del equipo. Por

otra parte, no nos sorprenden estos datos teniendo en cuenta que según la concepción patriarcal se considera que los trabajos técnicos son cuestiones que corresponde a los varones pues están mejor dotados y más capacitados para el desempeño de este tipo de tareas.

En cuanto a las funciones que desempeñan unos y otras dentro del equipo técnico es muy significativo que todas las mujeres que participan en cada uno de los montajes se encargan, únicamente, de la sastrería, es decir, cuidado y mantenimiento del vestuario de los actores y actrices. Sólo en el montaje de *Solas* una de las mujeres que forma parte del equipo técnico, de las 9 personas que lo componen, realiza la función de manager en gira. Con esto comprobamos la feminización de determinadas tareas y la masculinización de otras ya que todo el personal técnico encargado de la iluminación, sonido, coordinación técnica, regiduría, maquinaria y utilería, y manager en gira son hombres.

4.4. Visibilidad de las mujeres: el programa de mano

Ya hemos aclarado al comenzar este apartado nuestro interés en analizar el programa de mano de cada uno de los montajes objeto de estudio considerando éste un elemento publicitario de cada pieza teatral. En este sentido, todo mensaje publicitario o imagen llevan implícitas una persona receptora y una determinada lectura o “lectura preferencial” ideada por la persona autora del mensaje para limitar las posibilidades de interpretación de quien lo recibe. En la publicidad no se ignora este hecho y se elaboran los mensajes utilizando una combinatoria de elementos cuyo fin es reducir al máximo la libertad de expresión de los significados (Joly 2002).

Por otra parte, los individuos creamos e interpretamos los mensajes que nos llegan mediante la cultura en la que estamos inmersos. Una cultura, la occidental, ideada y pensada desde una concepción patriarcal que elabora una percepción del mundo androcéntrica, es decir, una visión del mundo como un universo de varones concebido para los varones y en el que las mujeres desempeñan un papel auxiliar. De esta forma, a través de la publicidad se tienden a volcar y reproducir estereotipos de género además de invisibilizar a las mujeres.

Los elementos con los que se cuenta para trasladar estos mensajes son, principalmente, a través del lenguaje y las imágenes utilizadas.

De cara a comprobar si con los programas de mano se contribuye a visibilizar y valorar el trabajo que las mujeres profesionales realizan en el teatro, nos proponemos observar algunos aspectos del mismo como el lenguaje que se utiliza en los textos que aparecen en él o las imágenes elegidas como portada.

En cuanto a los textos podemos diferenciar entre aquellos que aparecen en la portada del programa de mano y los que aparecen en el interior, que a su vez son de dos tipos: referidos al montaje en cuestión y referidos a la institución teatral del CAT. Estos últimos no son objeto de nuestro estudio por lo que no vamos a tenerlos en cuenta. En cuanto a aquellos que aparecen en el interior del programa de mano referidos a las obras teatrales, han sido escritos por las personas que asumen la dirección del montaje. A través de ellos, nos intentan transmitir las ideas clave del espectáculo. El lenguaje es la forma de comunicación entre las personas y al mismo tiempo es el dispositivo utilizado para representar la realidad de manera que el uso que de él se haga refleja un sistema de valores, creencias y costumbres. Este uso no es neutro sino que transmite una determinada cosmovisión por lo que la lectura crítica de las expresiones utilizadas nos permite identificar ciertas concepciones sobre la realidad (García Messeguer 1997).

Si nos fijamos en el lenguaje que se utiliza en los textos comprobamos que, en muchos casos, es sexista y que invisibiliza a las mujeres. Se utiliza con frecuencia el masculino en sus dos acepciones en castellano, representando a los hombres y como generalizador de la humanidad. En el primer caso, entendemos claramente que se está refiriendo a los varones pero en el segundo caso, el uso del genérico masculino identifica hombre y persona por lo que confunde una parte de la realidad con el todo. Deja a las mujeres como un caso específico, como excepción de la norma y además, al no nombrarlas, produce un efecto de ocultación de las mujeres. De esta forma, se genera confusión pues no sabemos si se están refiriendo sólo a los hombres o se incluye también a las mujeres (Bach 2000).

Tras estas consideraciones, si nos situamos en los 6 montajes objeto de nuestra investigación, el caso más significativo es el del montaje *Ave Sosis* donde el director

introduce en el programa de mano varios textos, todos, con ejemplos masculinos. Este es el caso cuando habla del argumento del montaje y para referirse al protagonista donde lo describe partiendo de la tradicional visión del mundo androcéntrica en la que el poder está en manos de los hombres. Dice al respecto:

“Sosia, nuestro personaje, precursor de grandes payasos, bufones, mimos, caricatos y característicos de chiste, ha decidido terminar con esta parodia agotadora. Pero los **trágicos**, que son honorables **dioses, reyes, jueces, papas, gentes de poder absoluto**, no van a permitir que el gracioso, el hombre perdedor, el número cero de los seres humanos, se convierta en un histrión trágico...”

Por otra parte, si observamos la portada del programa de mano de las diferentes piezas teatrales nos encontramos con dos elementos de análisis: el texto y las imágenes. Al fijar la atención sobre el texto y en concreto sobre la tipografía y color de letras utilizado, éstos nos dan algunas claves en relación a cuestiones de género. Ya hemos comentado la importancia de la publicidad en cuanto que a través de ella se resaltan determinados mensajes, se enfatizan determinadas palabras con la idea de captar la atención del público. Para ello, uno de los recursos es utilizar diferentes técnicas de color y tamaño. En los programas de mano suele ocurrir que se amplía el tamaño de la letra o se varía el color de aquello que se quiere destacar y por tanto, dar mayor visibilidad. Igualmente, sabemos que el hecho de que en la portada aparezcan determinados nombres reconocibles por el público, bien sea en relación a la autoría del texto, la dirección o el propio título del montaje, ayudan a éste a la hora de tomar la decisión de acudir a ver un espectáculo concreto.

Siguiendo estas premisas, en la portada de los programas de mano de los 6 montajes objeto de análisis hemos observado los siguientes aspectos:

- Título e idea/s a la/s que remite
- Personas que aparecen nombradas
- Tamaño de letra de las personas que aparecen nombradas utilizando como parámetros los siguientes: reducido, normal y ampliado
- Imagen de portada

A partir de la observación de estos aspectos, elaboramos la tabla que a continuación exponemos y que, una vez analizada, nos dará información de interés desde el punto de vista de género:

TABLA IV: PORTADA DE LOS PROGRAMAS DE MANO DE LAS OBRAS ANALIZADAS³²

Título	Imagen	Personas que aparecen nombradas	Tamaño letra de personas nombradas
<i>Solas</i>	Muro con letras de título	Director CAT (V) Reparto artístico (6V-4M) Autor (V) Adaptación (V) Dirección (V)	Normal Los 3 protagonistas más ampliado , el resto normal Reducido Ampliado
<i>Llanto por Ignacio Sánchez Mejías</i>	Rostro de torero	Director CAT (V) Autor (V) Dirección y Dramaturgia (M) Música (V) Ases. Especial (V) <i>No aparece el reparto</i>	Reducido Ampliado Ampliado Normal Normal
<i>Ave Sosa</i>	Escultura griega con rostro de varón/protagonista	Protagonista (V) Dramaturgia (V) Autores (2V) Dirección (V) Director CAT (V)	Ampliado Normal Reducido Normal Más reducido
<i>Federico</i>	Perfil de Federico García Lorca compuesto a partir de múltiples figuras que remiten a imágenes recurrentes en su obra	Autor (V) Reparto artístico (9V-4M) Dramaturgia (2V) Dirección (V)	Ampliado Reducido y todos al mismo tamaño Normal Normal
<i>El Príncipe Tirano</i>	Vestuario masculino (Traje y corbata)	Autor (V) Dramaturgia (V) Dirección (M) <i>No aparece el reparto</i>	Ampliado Normal Normal
<i>Zenobia</i>	Imagen de Zenobia Camprubí de medio cuerpo	Dirección (1V-1M) <i>No aparece el reparto</i>	Idéntico tamaño en ambos casos

4.4.1. Títulos e imágenes:

Dos de los títulos de los seis montajes analizados hacen referencia a las mujeres siendo éstos las producciones de *Solas* y *Zenobia*. En el primer caso se nombra a las mujeres

³² Con la letra V nos estamos refiriendo a los varones y con la letra M a las mujeres

como colectivo, se generaliza y por tanto se difumina su presencia. En el segundo, se hace referencia a una mujer concreta con nombre propio.

Si nos fijamos en la imagen que se presenta en la portada, nos parece que el significado de ésta coincide con la idea expuesta en el párrafo anterior. Así, en el caso de *Zenobia* aparece la imagen concreta de este personaje. Es una foto de Zenobia Camprubi, el personaje real, y tiene un aspecto jovial y alegre. Mientras, en el caso de *Solas*, aparece una imagen abstracta que puede aparentar un muro o pared y los tonos que se utilizan son grisáceos, fríos y tristes.

Para los otros cuatro títulos se utiliza el masculino y éstos hacen referencia a una persona concreta. En el caso de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*³³, *Federico* y *Ave Sosia* se utiliza el nombre propio del que será el protagonista del montaje como título de la pieza mientras en el caso de *El Príncipe Tirano* no se concreta su nombre en el título pero éste hace referencia a un personaje masculino y, sobre todo, a su posición de poder en la escala social.

Analizando la imagen de cada programa, al igual que en los casos anteriores, los títulos que se refieren a nombres propios utilizan imágenes concretas de la persona a la que se nombra en el título. Éstas son más o menos realistas pero todas reflejan claramente a un varón/individuo. En el caso de *El Príncipe Tirano* no aparece una imagen concreta de varón pero sí símbolos asociados tradicionalmente al vestuario masculino como son la corbata y el traje de chaqueta.

Comprobamos que a través de los títulos e imágenes que aparecen en el programa de mano la visibilidad de las mujeres es menor que la de los hombres y que, además, cuando aparecen, la mayoría de las veces lo hacen refiriéndose a ellas como colectivo.

Títulos e imágenes nos dan pistas sobre quién o quienes pueden ser los protagonistas del montaje. Coincide que, de los seis montajes, sólo *Solas* y *Zenobia* tendrán como protagonistas a mujeres aunque con matices que más tarde explicaremos. También

³³ Este es el título completo aunque en párrafos anteriores nos hemos referido a este montaje llamándole "Llanto". También es cierto que la palabra llanto aparece en letras más grandes que el nombre de Ignacio Sánchez Mejías. Suponemos que se quiere llamar la atención sobre esta palabra más que sobre la persona concreta pero, en cualquier caso, aparece visible como título.

nos informa de aquello que se quiere resaltar o cómo se pretende captar la atención del público con lo cual deducimos que el montaje que deja mayor margen al público, por la ambigüedad de la imagen que aparece en la portada del programa de mano, es el de *Solas*. Del mismo modo, la imagen que se utiliza para el montaje de *Federico* resulta de la composición de diferentes imágenes muy distintas lo que puede derivar en una imagen más abierta que en el resto de casos³⁴.

4.4.2. *Personas nombradas*

En los seis montajes analizados aparecen nombradas una serie de personas en la portada del programa de mano. Entendemos que éstas son aquellas que se quiere destacar por diferentes motivos como pueden ser su relevancia, prestigio, responsabilidad en el montaje o importancia teatral. Cuestiones todas ellas que, de alguna manera, están planteando una jerarquía y dando visibilidad a unas funciones sobre otras y, por tanto, a unas personas sobre otras (Joly 2002).

En todos los montajes se nombra en la portada del programa la autoría, la dirección y la dramaturgia. Deducimos que son funciones clave que interesa destacar y comprobamos que están desarrolladas principalmente por hombres. Hablaríamos, en total, de 18 personas nombradas de las cuales sólo 3 son mujeres y todas éstas realizan la función de dirección además de que dos de ellas la combinan con la función de dramaturgia. Vemos cómo todavía es casi inexistente la presencia de las mujeres en puestos de relevancia o responsabilidad, y su visibilidad y proyección muy escasa.

Además de estas tres funciones o roles, en algunas portadas de los programas de mano se nombra también al reparto artístico al completo, algún asesoramiento especial o figura que interesa destacar, y al director artístico del CAT.

En cuanto al tamaño de letra que utilizan para nombrar a cada una de las personas que aparecen en la portada del programa, señalar que en los diferentes montajes aparece en letras más grandes, y por tanto se resalta, personas que desempeñan funciones distintas. En tres de los montajes se resalta en letras ampliadas la función de autoría mientras que en

³⁴ La imagen de portada es el perfil de Federico pero éste está compuesto a partir de múltiples imágenes diminutas donde aparecen hombres, mujeres, animales y objetos surrealistas, entre otros.

otros dos se destaca a las personas protagonistas o en otros a aquella que dirige la función. Quizás en estos casos, el objetivo que tiene resaltar un determinado nombre tiene fines comerciales y no encontramos un denominador común que se repita en los diferentes montajes. Cada uno de éstos utiliza aquel que cree más conveniente.

En todo caso, la proporción de hombres que se destacan y a los que se les otorga relevancia y visibilidad es mayor que para el caso de las mujeres. Nos parece importante enfocar la mirada sobre estos aspectos para demostrar los diferentes mecanismos, unos más sutiles y otros más evidentes, que el sistema de género utiliza para perpetuar el dominio de los varones.

Capítulo 5.
CUERPO, GÉNERO y REPRESENTACIÓN

El estudio del cuerpo es uno de los pilares de nuestra investigación. En primer lugar, si atendemos a nuestro principal objetivo consistente en analizar las construcciones culturales de género que se elaboran y proyectan en el escenario es necesario fijar nuestra atención en el cuerpo por ser el lugar donde, históricamente, se proyectan e inscriben las diferencias de género, es y ha sido soporte de inscripción generizado. Por otra parte, es el instrumento esencial con el que cuenta el teatro para que se pueda producir la comunicación escénica. En un determinado montaje teatral podremos prescindir de la iluminación, el vestuario o la escenografía en función de la propuesta estética y/o ideológica que queramos realizar pero difícilmente se podrá prescindir de actores y actrices.

Además, nuestro análisis nos remite de nuevo al cuerpo cuando tratamos de investigar la influencia de los estereotipos de género en el mundo simbólico de la “comunicación no verbal” y analizar la representación del cuerpo de mujeres y hombres en escena, aspectos fundamentales de nuestra investigación.

Como ya adelantábamos en el Capítulo II de esta tesis al hablar de la metodología utilizada, para realizar un análisis desde la perspectiva de género de la escena teatral contemporánea nos parece fundamental observar con detalle aspectos relacionados con la construcción de la identidad y los roles de género dentro de un sistema patriarcal que es el que caracteriza a la sociedad occidental. Como criterio general, los elementos o aspectos a tener en cuenta para realizar un análisis de un determinado sistema de género han sido ampliamente estudiados desde la antropología del género por diferentes autoras (Davis (1971) 1998; Martín Casares 2006; Méndez 1995; Moore 1996; Thuren 1993) y hacen referencia a la necesidad de fijar la atención, principalmente, en la división sexual de las tareas que desempeñan hombres y mujeres, el poder/acceso y control de los recursos, el prestigio e importancia que cada uno tiene en el esquema social, el dominio de las áreas de conocimiento, los valores y las formas de nombrar y crear realidad, así como las capacidades y actitudes que se asocian a cada uno de los géneros que crean mundos contrapuestos. De forma sintetizada, podríamos decir que se trataría de responder a las siguientes preguntas: quién hace qué, dónde, cuando y a cambio de qué.

Por ello, y partiendo de estas premisas a la hora de abordar nuestra investigación, observar cómo se representan los cuerpos y la simbología asociada a éstos, prestar atención

a marcadores sociales del género que se utilizan en la escena teatral, analizar los modelos de personajes que se proponen o los roles que asumen en la trama, el tipo y tono de la voz, la música utilizada, el espacio y las trayectorias realizadas, así como la iluminación y el vestuario de los personajes, entre otras cuestiones, nos permitirá reflexionar en qué medida estos elementos ayudan al público a comprender y situarse en la acción además de proyectar una simbología que, analizada desde una perspectiva feminista, identifica a los personajes y contribuye a construir una serie de imágenes sesgadas sobre mujeres y hombres perpetuándose o modificándose el sistema de género actual. Nuestra intención última es la de introducir una mirada crítica en las artes escénicas que tenga en cuenta las construcciones culturales que se elaboran sobre mujeres y hombres en nuestra sociedad valorando en qué medida éstas se proyectan en el escenario.

Hechas estas aclaraciones, y antes de exponer los apartados concretos de nuestro estudio así como los resultados obtenidos, creemos que es adecuado ofrecer una panorámica general sobre los estudios realizados en torno al cuerpo, el género y su relación con la teoría y práctica teatral.

5.1. Teoría social del cuerpo: Antropología Social, Sociología y Psicoanálisis.

El cuerpo es centro de reflexión y análisis filosófico, social y antropológico. Comienza a ocupar un espacio central desde el siglo XVIII principalmente en las diversas ramas de la sociología y de la antropología. En concreto en ésta última, es una de las preocupaciones clave de la disciplina por su interés en el estudio de aquello que corresponde a la cultura en relación con la naturaleza o lo biológico.

Marcel Mauss (Mauss (1936) 1971) es uno de los pioneros en el análisis socio-antropológico del cuerpo por su sistematización de lo que llama técnicas corporales. En su artículo “Técnicas y movimientos corporales” (Mauss (1936) 1971) propone la idea de que no hay comportamientos naturales relacionados con el cuerpo y que convertirse en un individuo social supone un determinado aprendizaje corporal.

Asimismo, la antropóloga Mary Douglas en su libro *Símbolos naturales* (Douglas (1971)1988) señala que Mauss es el primero que intenta una teoría socio-antropológica del

cuerpo de tipo general, el primero que construye una hipótesis para explicar las variantes culturales. Esta autora representa, además, un referente si hablamos del estudio del cuerpo como cuerpo social ya que lo concibe como un sistema clasificatorio. Según Douglas, la clasificación sistemática es la respuesta humana al desorden, a la incertidumbre, y a la contradicción, en un intento de componer un orden social que les oriente y les regule. El cuerpo se convierte en el principal sistema de clasificación, metáfora para el orden social y político en muy distintas realidades culturales. Estudia la superficie del cuerpo como la metáfora principal utilizada por el sistema social para significar reglas y límites, y que sirve también para mostrar marcadores sociales como el status, la riqueza, la posición familiar, el estilo de vida o el género.

Bourdieu (Bourdieu 1988), otro de los sociólogos más influyentes del siglo XX, sitúa el cuerpo y su análisis en el centro de la disciplina. Sus trabajos sobre el gusto, el *habitus* y las relaciones entre cuerpo y clase son referencia obligada para cualquiera que estudie este campo. Para Bourdieu el cuerpo es una construcción cultural que analiza a través de dos conceptos centrales en su obra: “las estructuras objetivas” (campo) y las “formas cognitivas” (*habitus*) de una sociedad concreta. En *La dominación masculina* (Bourdieu 2000) desarrolla estos conceptos y analiza esta forma de dominación, la masculina, como fenómeno social, histórico y estructural en que “el principio masculino aparece como la medida de todo” (Bourdieu 2000: 28). Una dominación que resultaría de una forma de “violencia simbólica (...) invisible para sus propias víctimas, que se ejerce (...) a través de la comunicación y del conocimiento” (Bourdieu 2000: 11-12) Pone el énfasis en lo simbólico de la dominación de género. Relacionado con su concepto de *habitus* considera la dominación masculina como estructural ya que está “en estado incorporado, en los cuerpos y los hábitos de sus gentes, que funcionan como sistemas de esquemas de percepciones, tanto de pensamiento como de acción”, y la sexualidad como principio de estructuración social “el mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y división”. El *habitus* de género es incorporado en tanto que “los principios opuestos de la identidad masculina y de la identidad femenina se codifican bajo la forma de maneras permanentes de mantener el cuerpo y de comportarse” (Bourdieu 2000: 42-43). Desarrolla la idea del ser femenino como ser percibido y en concreto plantea que:

“La dominación masculina, que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser es un ser percibido, tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica (...) la supuesta

feminidad sólo es a menudo una forma de complacencia respecto de las expectativas masculinas (...) Consecuentemente, la relación de dependencia respecto a los demás (y no únicamente respecto a los hombres) tiende a convertirse en constitutiva de su ser” (Bourdieu 2000: 85-86)

Foucault es igualmente uno de los autores de referencia en relación a teorías pioneras respecto al cuerpo y sus reflexiones han servido de punto de partida para muchas de las teorías que han surgido en las últimas décadas. Realiza un análisis del biopoder, de las relaciones entre el poder y el conocimiento, del control sobre la vida humana mediante determinados discursos que se constituyen como legítimos y de los cambios sociales que se producen en cuanto a las llamadas “políticas sobre el cuerpo”. Concibe el poder como un sistema disciplinario cuyo objetivo es construir cuerpos dóciles y productivos mediante dispositivos de poder. La teoría del poder expone los procesos de domesticación física y simbólica a los que están sometidos los individuos en el marco de una sociedad disciplinaria. Explica cómo lo corporal ha sido procesado social y políticamente en diferentes contextos y cómo las concepciones del cuerpo se apoyarán en prácticas y discursos científicos. Además, expone cómo esto mismo ha permitido a los sujetos resistir desde sus propios cuerpos. En obras de referencia como *Vigilar y castigar* (Foucault (1977) 1992) o el primer volumen de *Historia de la sexualidad* (Foucault (1977) 1987) analiza los diferentes nexos de poder que normalizan, controlan, domestican y educan todos los aspectos de la vida de los individuos, sometiendo tanto su cuerpo como su alma al orden de los hospitales, de las escuelas, de las prisiones y de las instituciones médicas (biocontrol) y a los discursos vertidos desde la medicina, la pedagogía, la economía o la sexualidad (biopoder). Plantea la necesidad de desenmascarar esas prácticas sociales que determinan la vida de las personas practicando una hermenéutica de la sospecha. Aplicado a las relaciones de género vemos cómo alrededor de mujeres y hombres se han elaborado discursos múltiples y poderes tendentes a normativizar las actividades tanto masculinas como femeninas, y a regularizar las relaciones entre un género y otro por lo que se trataría de examinar las producciones culturales de sentido que vertebran una sociedad y sus procesos de institucionalización a partir de diferentes prácticas, no sólo discursivas (que legitiman la dominación masculina), sino también corporales (que prescriben la sexualidad, la procreación o el matrimonio) y sociales (que hacen de las mujeres madres, esposas, educadoras, curanderas, etc.)

A su vez, desde el psicoanálisis o la fenomenología, se deben destacar las aportaciones de Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 1992) que aborda la experiencia encarnada, el cuerpo vivido, y lo hace desde una perspectiva filosófica. Defiende la idea de que nuestro

cuerpo es percibido a través de una determinada posición de nuestros cuerpos en el tiempo y el espacio por lo que ésta es la condición misma de la existencia. Tres ejes vertebran la noción de sujeto encarnado: cuerpo y acción, cuerpo y mundo, y cuerpo y subjetividad. Merleau-Ponty asocia la noción de sujeto encarnado al hecho de trascender la condición orgánica. A propósito de ello dice:

“El cuerpo no es, pues, un objeto. La conciencia que tengo del mismo no es un pensamiento, esto es, no puedo descomponerlo y recomponerlo para formarme una idea clara al respecto. Su unidad es siempre implícita y confusa. Es siempre algo diferente de lo que es, es siempre sexualidad a la par que libertad, enraizado en la naturaleza en el mismo instante en que se transforma por la cultura, nunca cerrado en sí mismo y nunca rebasado. Ya se trate del cuerpo del otro o del mío propio, no dispongo de ningún otro medio de conocer el cuerpo humano sino vivirlo, esto es, recoger por mi cuenta el drama que lo atraviesa y confundirme con él”. (Merleau-Ponty 1992)

Las diferentes perspectivas que se desarrollan actualmente sobre el cuerpo se apoyan o trascienden todas éstas y otras aportaciones anteriores; destacan experiencias como la de Thomas Csordas (Csordas 1994) que combina la perspectiva fenomenológica y el estudio de la práctica o concepto de *embodiment* de Bourdieu. Este concepto intenta superar la idea de que lo social se inscribe en el cuerpo para hablar de lo corporal como campo de la cultura, como “proceso material de interacción social”, incidiendo en su dimensión potencial, intencional, ínter subjetiva, activa y relacional. El cuerpo se considera:

“un agente y lugar de intersección tanto del orden individual y psicológico como social... el cuerpo es visto como ser biológico pero también como entidad consciente, experiencial, actuante e interpretadora”. (Csordas 1994).

Este corpus teórico surge ligado a dos fenómenos sociales y culturales. Por un lado, a unos usos concretos del cuerpo en la sociedad occidental capitalista que hace que el cuerpo se convierta en uno de los espacios principales de contradicción social. Existe una cultura del cuerpo relacionada con el consumismo y su puesta en cuestión, el poder creciente de la autoridad médica y la crítica feminista. Por otra parte, es un campo de estudio que se relaciona también con una determinada experiencia y problematización cultural del cuerpo en el entorno geográfico. Igualmente, los discursos e investigaciones sobre el cuerpo se asociarían a una crisis del pensamiento occidental, a una crisis de la clase media social y científica.

Según Turner (Turner 1994), los avances y teorías desarrolladas sobre el cuerpo son producto de un contexto de cambios sociales que nos sensibilizan a la importancia de la corporalidad: el crecimiento de la cultura de consumo después de la segunda Guerra Mundial que valoriza el deporte y el ocio, y desvaloriza la ética del trabajo; la integración de las culturas transgresoras en el consumo de masas que conlleva, por ejemplo, que la liberalización de la sexualidad tenga como consecuencia la comercialización de la sexualidad y el erotismo; el impacto del movimiento y teoría feministas que ocasiona cambios importantes en la interrelación entre los sexos, aporta nuevas cuestiones teóricas en relación al status analítico y político del cuerpo como el concepto de género, y critica la hegemonía y privilegios de la cultura masculina; otros cambios relevantes tienen que ver con cuestiones de biopolítica como el envejecimiento de la población o la pandemia del SIDA, y el desarrollo de nuevas tecnologías médicas y científicas que revolucionarán nuestra forma de concebir la corporalidad. Las aportaciones de estas nuevas teorías son novedosas en la medida que intentan romper con la rígida distinción cuerpo/mente heredada de la Ilustración y de categorías simbólicas como hombre/mujer, naturaleza/cultura, sujeto/objeto, razón/emoción, producción/reproducción, etc. que se articulan de forma dicotómica y jerárquica en torno a la diferencia sexual.

En esta nueva teoría social del cuerpo, éste no se trata como signo, símbolo y significado como la hacía Mary Douglas, ni es el cuerpo planteado por Foucault o Bourdieu, ni el cuerpo como mediador en el análisis de las culturas, sino el cuerpo como objeto de estudio prioritario, como una manera diferente de hacer el análisis de la existencia humana y la cultura, de las relaciones entre sujeto, cuerpo y sociedad, entre naturaleza y cultura, entre lo orgánico y lo cultural. Es un cuerpo que es, a su vez, muchos cuerpos. Se trata de un análisis del cuerpo que, como señala la antropóloga M^a Luz Esteban (Esteban 2004) siguiendo las investigaciones de Francisco Ferrándiz, debe tener en cuenta los contextos sociales y políticos y sus transformaciones, y viceversa, ya que entender los procesos políticos a nivel macrosocial implica también el abordaje de la materialidad de los cuerpos.

5.2. Aportaciones desde el feminismo a las teorías sobre el cuerpo.

Respecto al feminismo y su estudio del cuerpo, las aportaciones y teorías desarrolladas han sido y son muy significativas tanto cualitativa como cuantitativamente. El cuerpo es uno de los principales ejes de análisis ya que el género, como proceso de configuración de prácticas corporales, lo involucra directamente. Como apunta Connell (Connell 1997) “el género existe en la medida en que la biología no determina lo social”.

Antes de abordar el tema del cuerpo, debemos señalar que el concepto de género ha adquirido nuevos matices según los recientes trabajos de estudiosas feministas desde muy diversos campos. El giro dado por los estudios feministas hacia el reconocimiento de la diversidad de las mujeres, formadas por otros aspectos de la identidad tales como la clase, raza, preferencia sexual, etc., ha significado no solo reconocer las diferencias entre las mujeres y la "mujer", sino también las diferencias entre las propias mujeres. Este giro teórico ha permitido una conciencia más crítica del ejercicio del poder en la sociedad y de las múltiples posiciones como sujeto que ocupan las mujeres.

El enfoque ha pasado de las desigualdades materiales entre hombres y mujeres en las distintas zonas del mundo a una nueva convergencia de intereses en el lenguaje, el simbolismo, el sentido y la representación en la definición del género y los problemas de la subjetividad, la identidad y el cuerpo sexuado. Henrietta Moore (Moore 1996) plantea que:

“La finalidad de los estudios feministas en antropología es analizar que significa ser mujer, cómo varía en el tiempo y en el espacio la percepción cultural de la categoría "mujer", y cómo influye esa idea en la situación de las mujeres dentro de cada sociedad”(Moore 1996)

Según Moore, el desarrollo de la idea necesitaba del concepto de "género" y del concepto de "relaciones de género", es decir, de las distintas definiciones de hombre y mujer, con los correspondientes atributos culturales de la feminidad y la masculinidad, a través del tiempo y del espacio. La antropóloga señala que el género debe considerarse desde dos perspectivas: “Como construcción simbólica y como relación social”.

En realidad, ambos aspectos son inseparables. Al definir el género, se debe tener en cuenta que las actuaciones sociales y las distintas formas de pensar y representar el género

se relacionan entre sí y se crean unas a otras. Todos/as actuamos como nos dictan nuestras ideas, que siempre responden a una creación cultural y están histórica y espacialmente situadas. Así, lo que la sociedad considera un comportamiento propio del hombre o de la mujer influye en la idea que ellos mismos tienen de lo que debe ser masculino y femenino y de cual es la actitud que corresponde a cada género.

En este sentido, una de las primeras antropólogas que plantea el tema de cómo las relaciones entre mujeres y hombres dan lugar a poderosos símbolos de oposición y complementariedad será Marilyn Strathern. Considera que los estereotipos de género, en tanto que categorías artificiales y culturales, exageran las diferencias físicas que pasan a ser simbólicas, adquiriendo una dimensión poderosa que condensa también emociones (Martín Casares 2006). Strathern señala que el poder de los símbolos de género tiene que ver con cómo la sociedad se ve o quiere verse a sí misma con lo cual el objetivo de simbolizar el género, y en concreto los estereotipos de género, es que las desigualdades entre hombres y mujeres parezcan naturales, se pretende con ello la estabilidad de las jerarquías creadas y del orden social imperante.

Los estudios feministas han tratado de demostrar que la construcción y el significado de la diferenciación sexual constituyen principios organizadores fundamentales y ejes del poder social, así como parte decisiva de la constitución del sujeto y del sentido individual de la identidad, en tanto que persona con sexo y género. Griselda Pollock (Pollock 1996), historiadora feminista, nos dice:

“El género no es al feminismo lo que la clase al marxismo o la raza a la teoría poscolonial (...) en su amplitud y su pluralidad, los feminismos tratan de la complejidad y la textura de las configuraciones del poder relacionadas con la raza, la clase, la sexualidad, la edad, la fuerza física. Pero necesitan ser también el espacio político y teórico concreto en el que se nombra y se analiza la diferencia sexual como eje de poder que opera específicamente” (Pollock 1996: 57)

Es imprescindible conocer cada entramado de relaciones que se producen entre todos los ejes del poder y de opresión social, así como las formas de constitución de las diferencias sexuales y las relaciones de género en el espacio y en el tiempo a causa de su interconexión con los ejes de poder. Esto supone, desde el feminismo, analizar y dismantelar las estructuras que refuerzan la inferioridad de las mujeres y desafiar la

definición convencional de feminidad y la opresión a la que se ven sometidas las mujeres rompiendo con los significados simbólicos asociados a la masculinidad y la feminidad.

Desde que se introdujo el término “género” en las Ciencias Sociales, éste se ha definido de varias maneras. Primeramente, el término "género" se utiliza en oposición al término "sexo" expresando las características socialmente construidas. Con la publicación, en 1949, de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (Beauvoir (1949) 1999), la idea de feminidad como construcción social tuvo gran resonancia y propició la aparición de "género" para distinguir "la construcción social de la identidad" del sexo biológico.

Muchas feministas contemporáneas se han dedicado a deconstruir las aparentemente inmutables diferencias basadas en el hecho biológico, a minar el pensamiento basado en la diferencia absoluta entre el hombre y la mujer y a desmontar la supuesta inferioridad femenina en materia de agilidad mental y fuerza física y su pretendido origen natural. Aportaciones decisivas fueron el concepto antropológico de cultura y la evidente naturaleza cultural de los roles femeninos y masculinos. Sherry Ortner y Harriet Whitehead (Ortner 1981) lo explican así:

“Los aspectos naturales del género y los procesos naturales del sexo y la reproducción, son sólo un telón de fondo, sugerente y ambiguo, de la organización cultural del género y la sexualidad. Qué es el género, qué es un hombre y qué es una mujer, que relaciones existen o deberían existir entre ellos (...), éstos y otros interrogantes no sólo se plantean a partir de los "hechos" biológicos reconocidos, sino que son también, y en gran parte, producto de procesos sociales y culturales”. (Ortner 1981).

Todos estos análisis han permitido criticar la "naturalidad" de las divisiones de género y teorizarlas como hechos susceptibles de cambio y ha ayudado a demostrar que las características de género no sólo varían de un país a otro sino también en los espacios y relaciones de la vida cotidiana.

Desde la antropología feminista, se propone el análisis de las intersecciones entre género, raza, etnicidad, y clase, prestando atención a la creación de las relaciones de poder viendo como los distintos procesos históricos, culturales y económico-políticos dan forma a la configuración del poder en una sociedad.

A partir del desarrollo de los estudios feministas aparece cada vez de forma más evidente el tema del cuerpo como lugar donde se construyen social y culturalmente las diferencias de género: El cuerpo como uno de los medios privilegiados a través de los cuales la sociedad habla, cuerpo donde se evidencian, mediante su control, las relaciones de género dentro de una sociedad. Cuerpo desde muy diferentes perspectivas, cuerpo como lugar con una densidad de significados complejos, cuerpo como expresión de un discurso social y cultural, cuerpo del individuo que lo une a las relaciones sociales que lo definen. El cuerpo es el lugar donde se localiza el individuo. Su forma de presentarse ante los demás y de ser percibido por ellos varía según el contexto en el que se sitúa. Las ideas y actitudes hacia el cuerpo varían de una sociedad a otra. Cómo dice Luis Salinas (Salinas 1994):

“El cuerpo humano es receptor de los acontecimientos sociales y culturales que suceden a su alrededor y además constituye una unidad biológicamente cambiante que en contacto con su entorno se halla sujeto a significados diversos importantes para la comunicación social” (Salinas 1994: 87)

La relación de las mujeres con sus cuerpos no podía dejar de ser un tema clave para el pensamiento feminista dado que la tradición patriarcal, fundamenta la opresión entre mujer y corporalidad. Cuestiones referentes al cuerpo sexuado, su desarrollo y su diferenciación, así como su vinculación con el género y la sexualidad constituyen el fundamento de los análisis de las relaciones de género (Azpeitia 2001). De forma muy general, se pueden trazar un recorrido por tres líneas de pensamiento feminista en este sentido:

- a) Las teorías de género
- b) El feminismo de la diferencia
- c) El feminismo posmoderno.

a) Las teorías de género, sobre todo desarrolladas en Estados Unidos y Gran Bretaña, pretenden reconsiderar el problema gracias a la distinción entre dos categorías de análisis: el sexo y el género³⁵. Con estas categorías se intenta plantear la construcción de diferencias de carácter sociocultural sobre las diferencias meramente corporales, biológicas, que son las que precisamente permiten la jerarquización, la distribución de roles y la discriminación femenina. Bajo el género se agrupan los aspectos psicológicos, sociales y

³⁵ Aunque hemos hablado de ello en la primera parte referido a la definición de género, en esta parte trataremos específicamente el tema en relación a la teoría sobre el cuerpo.

culturales del par masculinidad/ feminidad y bajo el sexo los aspectos biológicos, anatómicos y naturales. En virtud de su origen no natural, las características atribuidas a cada género son modificables. Se considera que todos los sujetos humanos están generizados, el género es una interpretación social de su corporalidad que además, tiene un carácter relacional: es la significación social que un cuerpo asume en relación con otro. Varía de unas sociedades a otras y se presenta siempre unido a una jerarquización que prioriza, generalmente, lo masculino e imposibilita la referencia a un sujeto neutro universal, autónomo y descorporeizado.

Antropólogas como Sherry Ortner, Henrietta Moore, hasta Olivia Harris, han ido cuestionando la aparente universalidad de la distinción binaria hombre/ mujer. Igualmente, Thomas Laqueur (Laqueur 1994) afirma que la actual división binaria en “dos sexos” no predominó en las sociedades occidentales hasta el s. XVIII:

El sexo tal como lo conocemos fue inventado en el s. XVIII (...) como el cuerpo natural pasó a ser la regla de oro del discurso social, el cuerpo de las mujeres se convirtió en campo de batalla para la redefinición. Los cuerpos de las mujeres, en su concreción corporal y sobre todo en los órganos reproductores, hubieron de soportar una nueva y pesada carga de significado: se inventaron los dos sexos como nuevo fundamento para el género. Se comenzó a distinguir entre lo natural y lo social. El sexo pasó a ser categoría fundacional básica (hasta entonces lo había sido el género) a partir del cual se construía el género, pero las desigualdades continuaron” (Laqueur 1994: 257).

El desarrollo de una antropología específicamente feminista ha contribuido a desmentir la idea supuestamente indiscutible en occidente de que el cuerpo y el yo son conceptos congruentes fijos y limitados. Según Henrietta Moore, los estudios antropológicos en algunos pueblos indígenas sobre el yo y la identidad:

“Ponen en cuestión nuestra idea de la persona como una entidad bien delimitada y dotada de una esencia fija, y lo mismo puede decirse de nuestra pretensión de que el cuerpo es siempre la fuente y lugar de la identidad”. (Moore 1996)

Una de las teóricas feministas de mayor relevancia e impacto ha sido Joan Scott que definió el concepto de género e identidad de género en su artículo “El género, una categoría útil para el análisis histórico” (Scott (1986) 1990) apuntando que el género comporta cuatro aspectos o niveles estrechamente interrelacionados:

“Primero, símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones distintas (...) segundo, conceptos normativos que expresan doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas que afirman categóricamente y unívocamente el significado de varón y mujer, masculino y femenino (...) Tercero, la dimensión política e institucional de lo anterior (sistema de parentesco, mercado de trabajo, instituciones educativas, políticas y económicas). Cuarto, la construcción de la identidad subjetiva relacionada con la construcción de identidades genéricas “con una serie de actividades, organizaciones sociales y representaciones culturales históricamente específicas”. (Scott 1990: 45)

Dentro de este línea de pensamiento de lo que hemos llamado teorías de género y siguiendo las reflexiones de Elizabeth Grosz (Grosz 1994), las primeras teorías feministas, también llamadas de la igualdad, estarán marcadas por una visión negativa del cuerpo (Mary Wollstonecraft, Simone de Beauvoir, Shulamith Firestone). Para éstas, el cuerpo es una limitación para el acceso de las mujeres a los derechos y privilegios que la sociedad otorga a los hombres, una limitación para la igualdad de las mujeres. Desde estas posiciones, el cuerpo está biológicamente determinado, es un límite para los fines culturales e intelectuales. Entienden que la mente es sexualmente neutra mientras el cuerpo está sexualmente determinado y limitado por lo que lo masculino no estaría nunca limitado en su trascendencia mientras que lo femenino sí.

A estas reflexiones seguirá una perspectiva constructivista, bastante mayoritaria entre el feminismo académico, donde el cuerpo ya no es un obstáculo para la consecución de la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres. Grosz incluye a teóricas como Juliet Mitchell, Julia Kristeva, Michèle Barrett o Nancy Chodorow y todas defienden que la identidad y la subjetividad se construyen socialmente. El cuerpo ya no es un obstáculo aunque siguen manteniendo la separación entre mente y cuerpo como algo determinado, fijo, ahistórico:

“la mente es vista como un producto de la ideología, un objeto social, cultural, histórico, mientras el cuerpo sigue entendiéndose de una forma naturalista, precultural” (Grosz 1994: 17).

Sin embargo, desde esta posición no se ve la biología negativa en sí misma, sino que se piensa que es el sistema social el que la organiza y le da sentido. De esta forma, se entiende de distinta manera la opresión de las mujeres y el cambio, que vendría en este caso de otorgar nuevas lecturas, de asociar nuevos contenidos y valores a ese cuerpo. Se trataría de dotar de diferentes significados al cuerpo y a la biología. Se pone el énfasis en minimizar

las diferencias biológicas y se buscan unos diferentes significados y valores culturales. Desde el constructivismo se establece una diferencia entre el yo y el cuerpo, entre el cuerpo “real” y el cuerpo como objeto de representación. El cuerpo como materia, como experiencia, estará ausente del análisis.

b) Otra de las tendencias actuales más influyentes es la conocida como feminismo de la diferencia, desarrollado sobre todo en Francia e Italia, con autoras como Luce Irigaray (Irigaray 1992) y Hélène Cixous (Cixous 1995), o través de la Librería de Mujeres de Milán. Esta teoría ha hecho del cuerpo de las mujeres uno de sus temas clave para entender la existencia social y psicológica de las mujeres, precisamente debido a la ausencia y al rechazo tanto de las mujeres como de su corporalidad en el discurso occidental. Esta perspectiva considera el cuerpo como un objeto constituido dentro del orden del deseo, la significación, lo simbólico y el poder, el cuerpo de las mujeres es una reserva del deseo y de la identidad femenina, que intenta ocupar un lugar en el lenguaje y acceder al ámbito de lo simbólico, sin negar su corporalidad. Califica el discurso occidental como *falocéntrico*, por tratarse de un discurso centrado en el *andros/falo* y su pensamiento parte de entender la diferencia sexual como punto de partida y elemento fundamental en la constitución social de los sujetos. Por otra parte, ellas serán las primeras que intentan hablar desde el cuerpo y no sobre el cuerpo.

Esta rama del feminismo ha sido objeto de duras críticas porque refuerza la identificación patriarcal entre mujer/naturaleza propia del discurso tradicional, y reintroduce la oposición binaria cuerpo/ mente. Las feministas de la diferencia insisten en no entender el cuerpo o la naturaleza como algo meramente pasivo, opuesto a la cultura o la razón. Ellas hablan del cuerpo como lenguaje y símbolo, no es simplemente una cosa o una parte de la naturaleza, es un cuerpo que escribe, piensa y no sólo realiza funciones biológicas, se reproduce o siente.

Las críticas apuntan a su esencialismo y su ignorancia de las diferencias entre las propias mujeres; algunas versiones del feminismo de la diferencia parecen creer que las mujeres tienen un acceso inmediato a su deseo y a sus cuerpos, obviando las mediaciones culturales e ideológicas que se establecen entre lo femenino y el cuerpo de las mujeres.

c) Por último, aparece otra línea que entronca con las teorías posmodernas y postestructuralistas. Esta línea es especialmente crítica con las categorías de sexo, naturaleza e identidad, así como con toda concepción unitaria del sujeto ya que se basa en su conciencia o en su corporalidad.

Esta línea de pensamiento feminista señala que el cuerpo de las mujeres no es un hecho biológico. El cuerpo es una construcción social y cultural. Es más, el cuerpo es el lugar en el que la construcción cultural tiene lugar, la superficie de inscripción de los discursos de poder. Esto significa que resulta imposible acceder a lo que sería puramente cuerpo antes de que éste fuera traspasado por las prácticas discursivas que entretejen la cultura. No hay un sexo natural al margen de las significaciones culturales, el sexo no es nada más que un componente de género que para el feminismo posmoderno se constituye en un proceso discursivo basado en la repetición e imitación de determinadas prácticas, tendentes a producir sujetos controlados por el poder. Entre las representantes de esta corriente destacan: Donna Haraway, (Haraway 1995), Elisabeth Grosz (Grosz 1990) y Judith Butler (Butler (1993) 2002), esta última sobre todo desarrolla sus ideas a partir de la teoría social propuesta por Michel Foucault y Pierre Bourdieu. Según Elisabeth Grosz:

“El cuerpo se inscribe mediante prácticas violentas y represivas que lo hacen dócil y productivo y además está marcado por costumbres voluntarias, hábitos y estilos de vida que distinguen el cuerpo masculino del femenino (maquillaje, vestido, ropa, peinado, postura, porte, etc.).” (Grosz 1990: 144).

Grosz se interesa por la inscripción no solo del cuerpo de la mujer sino también por el del hombre. Dice al respecto: “Las mujeres no son ni más culturales ni más naturales que los hombres, porque el poder patriarcal no reserva para ellas su control disciplinario dejando los hombres al margen”. (Grosz 1990: 85).

Donna Haraway con su “Manifiesto para *cyborgs*” (Haraway 1995: 251-311) propone el *cyborg* como un “recurso imaginativo” frente a un pensamiento y un mundo dicotomizado que excluye y uniformiza a las mujeres. Es una ficción que pretende abarcar la realidad social y corporal de las mujeres, es una forma de abordar la ruptura de los dualismos.

Por otra parte, Judith Butler sostiene que lo que aceptamos como “un hecho natural” sobre nuestra identidad de género prácticamente no existe; con los actos, gestos y la vestimenta construimos o fabricamos una identidad que se crea, se manifiesta y se sostiene gracias a los signos corporales:

El género no se construye como una entidad estable, un lugar de acción, del que se desprenden determinadas actuaciones, sino como una identidad inestable constituida en el tiempo e instituida en un espacio externo mediante la repetición estilizada de unos determinados actos. El efecto del género se produce a través de la estilización del cuerpo; por eso debe entenderse como la forma común de fabricar, mediante gestos, movimientos y múltiples estilos corporales, la ilusión de un yo permanente y sexuado (Butler (1993) 2002: 56).

La propuesta de esta corriente, especialmente de Judith Butler, se basa en desnaturalizar el cuerpo y mostrar su carácter de constructo. Esta autora considera que el yo es el cuerpo, un modo concreto de encarnación. El cuerpo es “una materialidad organizada intencionalmente”, una encarnación de posibilidades que están condicionadas y circunscritas por una convención histórica. El cuerpo es una manera de hacer, de dramatizar, de reproducir situaciones históricas. La encarnación manifiesta un conjunto de estrategias y el género es un estilo corporal, un acto o conjunto de actos: es intencional y performativo. Ser mujer es, para Butler, convertirse en una mujer, adaptar el cuerpo a una idea histórica, concreta, de lo que es ser mujer, así el cuerpo es inducido a convertirse en un signo cultural, una misma se materializa de acuerdo con unas posibilidades históricamente determinadas dentro de un proyecto sostenido y repetido corporalmente. Desde una visión feminista, el cuerpo generizado sería un legado de actos que se van sedimentando y no una estructura predeterminada. Por tanto, la identidad de género implica una “performatividad” sancionada socialmente, que se configura a partir del acto de repetir una y otra vez los mismos gestos y conductas. Propone estrategias como la parodia, basada en estilos corporales y comportamientos múltiples y paradójicos, que tiendan a la proliferación de los géneros resignificando sus componentes de una forma transgresora, que diluya sus límites.

Las críticas a este feminismo han subrayado que diluye la potencialidad inherente a la distinción sexo/género y el carácter emancipador del feminismo ilustrado, disolviendo su proyecto político en una pluralidad de prácticas individuales sin objetivos o metas demasiado definidas. Se ha acusado a Butler de ignorar el carácter material y vulnerable de los cuerpos al presentarlos como constructos culturales, rozando el idealismo.

Por último, hoy por hoy, una de las corrientes más novedosas dentro del feminismo es la teoría de la práctica, de la *agency*³⁶, inspirada en los trabajos de autores como Bourdieu, Giddens o Turner. Esta perspectiva considera que las formas de acción e interacción más sugerentes para el análisis son “aquellas que tiene lugar en las relaciones sociales asimétricas o de dominación en un contexto y tiempo concreto” (Del Valle 2000). Se entiende el cuerpo como agente y uno de los autores de referencia será Robert Connell (Connell 1995) que parte de la premisa de que tanto la biología como la sociedad producen diferencias de género en cuanto a las conductas. Desde las reflexiones de Connell y también de Butler, la identidad de género se entiende como algo que se va configurando no sólo a partir de unos actos, discursos y representaciones simbólicas, sino también desde una base reflexivo-corporal, material, física, performativa, aunque en estrecha interacción con la experiencia ideológica. Una identidad que estaría en continua mutación y se desarrollaría a lo largo de toda la vida. La identidad no se construye, a priori, a través de representaciones, discursos normativos e instituciones.

A su vez, al reflexionar sobre la identidad de género, Connell replantea conceptos como los de masculinidad y feminidad que serían dinámicos y estarían en continua construcción. Según este autor, la constitución de la masculinidad (y por tanto de la feminidad) se produce a partir de una materialidad, una manera determinada de vivir, sentir y poner en funcionamiento el cuerpo.

En esta línea, la antropóloga M^a Luz Esteban en su libro *Antropología del cuerpo: Género, itinerarios corporales, identidad y cambio* se esfuerza en mostrar que es la “reflexión corporal” la que va guiando las acciones de mujeres y hombres, permitiéndoles, en circunstancias y coyunturas concretas, reconducir lo que denomina sus “itinerarios corporales”, y resistir y contestar a las estructuras sociales. Así, esta autora plantea la necesidad de hacer discursos diferentes sobre el cuerpo y la imagen corporal que sean críticos con los esquemas sociales hegemónicos pero que muestren la contradicción, la discusión, la resistencia en la experiencia de mujeres y hombres, y que sean capaces de identificar las posibilidades reales y prácticas innovadoras en esta cultura del cuerpo.

³⁶ Término anglosajón de difícil traducción que se viene utilizando en castellano como acción social e individual.

En resumen, el cuerpo en el que estamos y somos aparece regulado, controlado, normativizado, condicionado por un sistema de género diferenciador y discriminatorio para las mujeres, por instituciones sociales como la publicidad, la moda, los medios de comunicación, la medicina o el deporte. Pero también es un cuerpo que puede convertirse en agente para la contestación y la resistencia de manera que se puedan reformular nuevas relaciones de género.

La posición del cuerpo en pleno centro de la teoría social constituye uno de los cambios más interesantes en el esfuerzo teórico contemporáneo. Muchos de estos cambios han sido consecuencia de las investigaciones de género, introducidas por los estudios feministas. No existe una categoría monolítica de "cuerpo", hay diferentes tipos de cuerpos aunque muchos han sido definidos como desviados e invisibilizados por un pensamiento dominante que postula el cuerpo blanco, saludable, de clase media y juvenil, como ideal. Tanto en lo que se refiere a lo femenino como a lo masculino, los contenidos de género vigentes en una sociedad no forman bloques homogéneos. Las distinciones internas existen siempre y son muy importantes para entender el sistema general de relaciones sociales. Estas distinciones vienen marcadas por diferencias de raza, etnia, clase social y orientación sexual que intervienen significativamente en la construcción de lo femenino y lo masculino.

A su vez, se podría entender el cuerpo como un microcosmos de la sociedad puesto que reproduce a pequeña escala las potencialidades y los peligros que acechan al sistema. El cuerpo, para cada sociedad, además de un hecho biológico, es un territorio cargado de representaciones donde permanentemente se construyen y deconstruyen imágenes culturales, donde se deja notar el espacio y el tiempo, y donde se proyectan señas de identidad. Considerando el cuerpo como símbolo de la cultura y de la sociedad en la que nos hallamos inmersos, pensar y entender el cuerpo nos aproxima a la comprensión del mundo que nos rodea, a la realidad simbólica que junto con la carnalidad forma parte de nuestro ser, y le da a la materia sentido. El tema del cuerpo y todos sus conflictos son fuente inagotable que ofrece variedad de propuestas para continuar produciendo teoría y práctica desde el feminismo. El camino queda abierto al debate y la reflexión.

5.3. El cuerpo en la sociedad occidental

En todas las culturas, el cuerpo está ligado a lo social en la medida en que toda práctica social supone una experiencia corporal. Por otra parte, las formas concretas en que cada sociedad expresa su relación con lo corporal son variables y diversas, cada cultura atribuye al cuerpo unos significados y prácticas concretas.

En la sociedad occidental, se nos educa para modelar nuestro cuerpo adaptándolo a las exigencias y normativas de la sociedad en la que vivimos. Señala Michel Bernard que el cuerpo es un importante mediador cultural:

“Dentro de un mundo intangible, sólo el propio cuerpo le permite agarrarse a su existencia.... la cultura que se había construido gracias a la renuncia del cuerpo, parece haberse transformado en una cultura del cuerpo, en una glorificación del cuerpo erótico”. (Bernard 1985)

El siglo XXI se caracteriza por un culto general al cuerpo: el cuerpo es algo a reivindicar, a mostrar, algo que cuidamos con esmero, un objetivo en sí mismo que centra muchas de nuestras actividades cotidianas. Los cuerpos son disciplinados mediante dietas y ejercicios para convertirse en símbolos de status, juventud, energía y movilidad.

La regulación de lo corporal que plantea Foucault (Foucault (1977) 1992) al hablar del funcionamiento de ciertas instituciones como los hospitales, el ejército o las escuelas que surgen para controlar socialmente a la población y el individuo a través del cuerpo mediante la sumisión y con el objetivo de conseguir cuerpos productivos, se materializa hoy día potenciando el consumo a la vez que fomentando el autocontrol y la disciplina. Este consumo y control se ejerce mediante la alimentación, el ejercicio físico, el cuidado estético y la sexualidad.

Asimismo, el cuerpo, sede de la razón, las experiencias y las emociones, conforma la subjetividad de las personas como seres individuales y sociales. La imagen corporal y el cuerpo individual y social son fundamentales en la construcción de la propia identidad y la pertenencia a los diferentes grupos. La centralidad del cuerpo se refleja específicamente en

espacios sociales como los medios de comunicación, el mundo del espectáculo, el ocio, el deporte y la publicidad protagonistas de esta sociedad de consumo. Pero la exhibición del cuerpo no se produce de una manera arbitraria sino que se instauran lugares y tiempos privilegiados para mostrarlo llegando a penalizarse el incumplimiento de estas reglas. Esto lleva a un control general de los cuerpos que, de acuerdo con Foucault, es un instrumento de poder, una forma efectiva de control social. Así pues, en el proceso de socialización, el cuerpo es modelado y construido conforme a las exigencias y normativas de la sociedad en que vivimos. Señala Bernard que:

“El juicio social, los valores que éste supone, no sólo condicionan nuestro comportamiento por obra de la censura interior que ejercen y por los sentimientos de culpabilidad que suscitan, sino que además estructuran indirectamente nuestro cuerpo mismo en la medida en que gobiernan su crecimiento (con normas de peso y estatura), su conservación (con prácticas higiénicas y culinarias), su presentación (cuidados estéticos, vestimenta) y su expresión afectiva (signos emocionales).” (Bernard 1985: 67)

A su vez, el aprendizaje y los usos del cuerpo y la imagen no son iguales para todos. Influyen factores como la edad, el sexo, el género, la cultura, la clase social, o la actividad entre otros. Igualmente, los individuos tienen un papel activo en todo este proceso de construcción de su imagen, y sus prácticas concretas y sus posibles modificaciones influyen en las definiciones sociales generales.

5.3.1 La construcción cultural del cuerpo: pasado y presente

En nuestra cultura, la identidad la deducimos, en gran medida, a través de cuerpo y su apariencia. Adjudicamos un sexo biológico y esto nos permite atribuir y presuponer una identidad social y sexual. En occidente, sigue vigente la ideología sexual según la cual una persona de sexo macho posee, por naturaleza, una identidad masculina y que toda persona nacida con un sexo hembra tiene una identidad femenina. Se cree que todo se plasma en lo social por sí mismo, sin intervención de la cultura, materializándose en roles, funciones, conductas, prácticas, sentimientos y emociones diferentes según sexo. Históricamente, la construcción cultural de la diferencia y la jerarquía entre varones y mujeres se ha ido asentando sobre la naturalización de la oposición entre los sexos (macho, hembra/hombre, mujer), de los géneros (masculino, femenino) y de la sexualidad (heterosexualidad,

homosexualidad). Producto de esta naturalización del sexo anatómico, se crean mecanismos sociales con el objetivo de distinguir y jerarquizar a mujeres y hombres. Uno de estos mecanismos serán los *habitus* corporales (Bourdieu 1988), entendidos como un sistema de reglas sexuadas sobre el cuerpo que aglutinan formas de pensarlo, percibirlo, y “actuarlo” y que son interiorizadas por los miembros de cada cultura y se expresan tanto individual como colectivamente. Mediante estos *habitus* corporales sexuados se nos enseña a controlar nuestros cuerpos y, fundamentalmente, a interiorizar y reproducir en el espacio social lo que de nosotros y nosotras se espera como varones y mujeres.

En esta construcción, pensadores, científicos y artistas participan como individuos en contextos culturales históricos y específicos. Desde el saber legitimado y sus formas de hacer irán creando las ideas e imágenes dominantes sobre la naturaleza de lo humano y el cuerpo. A su vez, esas ideas, imágenes y acciones artísticas saldrán a la luz, se transmitirán. Las diversas formas artísticas de representar el mundo que nos rodea, y dentro de este mundo el cuerpo, han ido tejiendo en las sociedades occidentales las supuestas características de las identidades de las personas que habitan esos cuerpos.

Todas las culturas piensan cómo hay que percibir, catalogar y, sobre todo, jerarquizar a aquellas personas que no son miembros de ellas y también a aquellas que lo son. Cuerpos de mujeres y hombres se irán construyendo de manera específica. Se les asigna un significado social, unas cualidades intelectuales o morales, actitudes, comportamientos, rasgos psicológicos, etc. todo ello en función de marcas corporales como la raza o el sexo y con el objetivo de establecer un orden social que condicionará nuestra manera de percibir los cuerpos de las personas y el lugar que han de ocupar en la sociedad en que viven.

En occidente, a lo largo de la historia se han elaborado múltiples discursos que pretenden justificar la desigualdad natural de los cuerpos de mujeres y hombres. Basándose en las teorías aristotélicas, desde mediados del siglo XIII se impondrá la fisiognomía como “ciencia” en universidades y entre el mundo intelectual. Se buscará en el rostro y la forma del cuerpo la explicación de las aptitudes, comportamientos, cualidades y roles sociales de los individuos. Se encargarán de esta descripción los discursos médicos, las ciencias naturales y sociales. La fisiognomía, que resurgirá con fuerza en el siglo XVIII, considera la existencia de una estrecha relación entre cuerpo y alma, y por tanto, que las características

del rostro o del cuerpo reflejan las cualidades del alma de la persona. Se realizará un análisis exhaustivo de los rostros, se establecerán un conjunto de reglas normativas de manera que cada rasgo de la cara de una persona será interpretado bien como un espejo del alma o bien como elemento sintomático que contiene secretos que deben desvelarse. Cada característica del cuerpo humano será objeto de interpretación, se codificarán, se les atribuirá un significado concreto asociando contenidos con la esencia de las personas, sobre sus cualidades morales, psicológicas e intelectuales. El interés científico se centrará en intentar demostrar el nexo existente entre la apariencia física de cada individuo y el interior. El cuerpo femenino será considerado como organismo defectuoso, inacabado y asociado con experiencias biológicas y también como vehículo del que se sirve el demonio por lo que se le asociarán rasgos como la lujuria, la flaqueza y la irracionalidad. La mujer representa en sí misma el pecado, la tentación y la maldad. En oposición, el cuerpo masculino será perfecto y completo, dominado por el espíritu, la razón, la fuerza y la inexpresividad física y fisiológica de sus sentimientos y pensamientos (Thomasset 1992)

Se pensará sobre la naturaleza de los seres humanos que encarnan los cuerpos planteado en términos sexuales, de oposición hombre/mujer, y jerarquizados, de inferioridad/superioridad. Entre los siglos XIV y XVIII los discursos vigentes se debatirán entre quienes defienden la superioridad o inferioridad “natural” de las mujeres respecto a los hombres. Concepciones misóginas sobre el cuerpo de las mujeres heredadas de la filosofía aristotélica y la moral judeocristiana que serán respondidas y contestadas en su época por un grupo de pensadoras que iniciaron lo que se ha llamado “Querella de las mujeres”, un debate filosófico, político y literario que se prolongará hasta la revolución francesa. En opinión de Milagros Rivera (Rivera Carretas 1996) estas pensadoras trataron de argumentar que hombres y mujeres son significativamente diferentes en lo corporal pero iguales en valor y ante el conocimiento. Las diferencias físicas, las virtudes morales y la capacidad intelectual de las mujeres son las cuestiones más significativas del debate. Preocupa, principalmente, la fuerza física, su temperamento, y la reproducción de la especie. Si tenemos en cuenta la diferenciación por temperamentos que usaba la ciencia médica hasta el siglo XVI, se consideraba a los hombres secos y ardientes y a las mujeres húmedas y frías. Quienes defendían la superioridad de las mujeres, argumentaban que la humedad y frialdad era pruebas de su poca inclinación a las relaciones sexuales y, en consecuencia, garantía de sus virtudes morales. Para los defensores de la inferioridad los argumentos se invierten. Los discursos en torno a la procreación serán muchos y todos

tendrán como objetivo establecer un control social sobre la sexualidad de las mujeres. Para unos, hombres y mujeres participan igual en la procreación mientras que para otros los hombres serán los activos y las mujeres seres pasivos. En cualquier caso, el problema siempre serán las mujeres (Martín Casares 2002). Al ser ellas las que daban a luz, era su sexualidad la que había que controlar ya que, como argumentarán los inferioristas, cuyo criterio se impondrá, si no se ponían trabas sociales a su naturaleza perversa y débil, sino se sometía esa naturaleza al dominio del hombre en el seno del matrimonio, se corría el riesgo de caer en pecado carnal. Se impondrá a las mujeres rígidas normas de conducta moral y sexual para garantizar el apellido y la herencia. A partir de estas diferencias de temperamento entre mujeres y hombres, se comienzan a sentar las bases de una naturaleza diferenciada e inamovible determinada por lo fisiológico, se construye socialmente el sexo (Laqueur 1994) y se utiliza esa ideología esencialista para imponer poco a poco una doble moral sexual a mujeres y hombres. Asimismo, se construyen diferencias morales e intelectuales. Según los defensores de la superioridad, la castidad, la devoción, la sobriedad o la prudencia económica son algunas de las virtudes que tendrán las mujeres. Los defensores de la inferioridad hablarán más de los defectos y vicios tales como ser mentirosas, indiscretas, desleales, fuentes de pecado y desgracia. En cuanto a capacidad intelectual, los primeros hablarán de elocuencia y los segundos de cotilleo estéril. Conviene señalar que a pesar de estas rígidas divisiones sexuales, aparecerán casos como en el siglo XVI será el de Catalina de Erauso, la monja alférez mujer/hombre, que “se desvían de la norma” y que generarán controvertidos debates al intentar situarlos dentro de la clasificación establecida (Erauso (1625) 2000).

Vemos cómo se van construyendo socialmente las distintas naturalezas de unas y otros. En este sentido, una vez “demostrado” sus diferentes temperamentos utilizando la apariencia externa de rostro y cuerpo también se argumentará que, consecuencia de lo anterior, sus funciones y roles sociales serán igualmente distintos.

Respecto a la belleza física propia de cada sexo, existirán divergencias entre superioristas e inferioristas aunque coinciden mayoritariamente en considerar a La Mujer superior en belleza al Hombre. El canon de belleza dominante será el de una figura de piel clara y delicada, cabeza bien configurada, ojos más brillantes que los del hombre, pechos duros y separados, frente amplia y larga, suave y rubia cabellera. En estos siglos, la belleza tiene cuerpo de mujer. Esta idealización del cuerpo y rostro de las mujeres tendrá su

prolongación en las prácticas de maquillaje vigentes que, normalmente, difunden, sustentan y se nutren de los cánones de belleza dominantes en cada época. El maquillaje como marcador social de género servirá, y sirve, para mostrar la diferencia sexuada de mujeres y hombres, y también para plasmar un ideal erótico de atracción sexual entre ambos sexos.

En el siglo XVIII, con la Revolución Francesa, se enfrentarán dos discursos: el igualitario y el naturalista. El naturalista parte de la teoría de los temperamentos, habla del temperamento uterino de las mujeres. Lo principal es que en base a datos considerados “científicos” deducen un destino social para las mujeres que será el de dar a luz, alimentar y proteger a los suyos. El discurso igualitario, basado en la separación que Descartes establecerá entre cuerpo y mente, defenderá la igualdad intelectual entre los sexos. Este discurso tendrá un número reducido de seguidores y no conseguirá imponerse.

La ideología triunfante será la basada en la inferioridad de las mujeres según la cual ellas son el sexo, el bello sexo. Socialmente se traduce en cualidades morales como el pudor, la dulzura o la compasión, en entretenerse con las diversiones propias de *almas sensibles* como la música, la danza o la pintura, en realizarse a través de la fecundidad y en el poder del bello sexo para deleitar, servir y hacer felices a los demás, los hombres.

Siguiendo las palabras de la antropóloga Lourdes Méndez en su libro *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias* (Méndez 2004), “una vez construida la ideología hace falta difundir socialmente estas ideas, hacer que lleguen a todos los rincones y que las mujeres las interioricen y lleguen a subjetivarlas”. Esto se hará mediante la difusión de obras literarias, teatrales y artísticas en general capaces de llegar a un gran público.

A través de las manifestaciones artísticas, el cuerpo será representado siguiendo estas directrices y se irán modificando los valores asociados a cada sexo según las corrientes de pensamiento vigentes. Las preocupaciones sociales por una parte, y las virtudes y valores por otra, se proyectarán en escena para aleccionar al público sobre cuestiones como lo que se debe ser y cómo se debe uno comportar. El espectáculo combinará el carácter didáctico con el lúdico y de entretenimiento.

5.3.2. Modelos corporales en la representación teatral: evolución histórica

Vemos cómo las imágenes visuales son productos que no llegan a representar objetivamente la realidad del mundo que nos rodea, más bien se construyen e interpretan basándose en diferentes premisas teóricas, ideológicas, sexuales, religiosas, económicas y políticas. Son productos culturales que transmiten y plasman las relaciones de poder. La representación de la realidad vivida por hombres y mujeres se ceñirá al criterio de quienes en cada época detentan el poder. De este modo, surgirá un discurso artístico dominante sobre quienes históricamente han sido definidos como “los otros/inferiores” que será masculino y planteará la visión “autorizada” de las mujeres que se representarán como cuerpos sexualizados y naturalizados a lo largo de las diversas tendencias artísticas y las diferentes técnicas y estilos. Serán representadas como objetos, generalmente con un significado negativo. A los artistas³⁷ masculinos las mujeres les han preocupado como objetos bellos, con su consecuente cosificación y la insistencia en que su principal cualidad a poseer es la belleza. Todo ello favorecerá la pervivencia del patriarcado.

La mujer ideal, bella, recatada, modélica, destinada a ser fiel esposa y abnegada madre será el prototipo femenino objeto de muchos autores y directores teatrales que representarán, mediante el teatro, el modelo mayoritario que todas las mujeres deben imitar. De esta manera el arte, que no es neutral, envía una opción y un mensaje. Es utilizado para influir sobre hombres y mujeres, mostrando cómo deben ser y lo que deben hacer. La sociedad influye, claramente, en los artistas que reproducen en sus obras los principios del sistema patriarcal y viceversa.

Históricamente, un número importante de artistas representarán a la mujer como objeto de deseo, bella pero malvada y causa de perdición de los hombres: ésta es la inclinación verdaderamente femenina, según el patriarcado. La sociedad debe reprimir, aleccionar y corregir a las mujeres para que intenten comportarse según el modelo propuesto.

³⁷ Hablamos de artistas en el sentido amplio para poder hablar de directores, dramaturgos.

El teatro, sus formas de representación, y los modelos propuestos han evolucionado de forma paralela a las corrientes de pensamiento vigentes en cada época y las construcciones sociales elaboradas alrededor de la feminidad y masculinidad. Analizar de forma sintética los modelos teatrales femeninos que se han propuesto desde la escena a lo largo de la historia y el tipo de representaciones que se realizan nos puede ayudar a entender de forma más clara el panorama actual. Igualmente, consideramos importante este análisis de cara al futuro en la medida en que el teatro puede contribuir a reforzar o transformar estereotipos de género y las relaciones entre ambos sexos. A través de este análisis podemos acercarnos a las posibles máscaras de la feminidad, descubrirlas y redescubrirlas. Como señala Marián L.F. Cao (Cao 2000):

“Saber interpretar esas máscaras nos ofrece la oportunidad de la desmitificación y también el juego y la ironía. Ironía porque las conocemos y podemos transgredirlas, reforzarlas y/ o intentar cambiarlas” (Cao 2000: 28)

Como hemos ido viendo en párrafos anteriores, históricamente el cuerpo ha sido para las personas un instrumento de relación con el mundo además de objeto y tema de representación constantes. En las obras teatrales, escritas y dirigidas generalmente por hombres, la presencia femenina encarnará el ideal o la función que ellas tienen para los varones, de manera que, en buena parte de estas producciones, la mujer representa los deseos, las ilusiones y los encantos que los hombres depositan en ella, haciéndola su objeto de deseo, de ira, de frustración. Una profunda corriente misógina y antifeminista, fundamentada en tradiciones diversas, se ha centrado de manera constante, y a veces implacable, sobre la mujer y su corporeidad. Por supuesto, esta valoración negativa de lo femenino nace en el seno de sociedades con valores profundamente sexistas y alimentadas por mitos primordiales tanto clásicos como bíblicos.

A partir de la Edad Media aparece una visión dual del universo físico y espiritual que se manifiesta en pares opuestos: bien/mal, bello/feo. Se representarán cuerpos hermosos y gráciles o por el contrario, se retrata la deformidad y decadencia material, resaltando la fealdad y lo grotesco hasta emparentar su naturaleza con las bestias y lo demoníaco. La mujer es también analizada y enjuiciada desde su perfil moral como "buena" o "mala", según se integre o no dentro de las reglas del juego social y moral dominante.

Enmarcado dentro de una cultura occidental y judeocristiana, podríamos sintetizar los modelos más relevantes como sigue:

- a) Las integradas en el sistema: *las buenas* asociadas a la idea de lo bello
- b) las transgresoras del mismo: *las malas* asociadas a ideas de fealdad
- c) *las ambiguas*, en la que estarían todas aquellas que se sitúan en posiciones intermedias en donde la ambigüedad posibilita un juego de matices.

Las primeras se mueven bajo dos conceptos esenciales que fija el modelo masculino: la maternidad y la sumisión. La maternidad asociada tradicionalmente al matrimonio, la relación de pareja heterosexual y que se desenvuelve en el ámbito privado. Además, otro de los conceptos asociados derivado de los anteriores será el de pasividad. Simbólicamente, estas ideas se representarán mediante gestos de recogimiento, cierta inmovilidad corporal, sensibilidad y emotividad.

Las transgresoras serán fuente inagotable del mal ya que, entre otros conceptos, representan la acción, valor propio masculino, y la seducción considerada como un valor negativo en contraposición al ideal de “buena mujer”. La transgresión aparece representada por la curva que se asociará a elementos de provocación y se materializa en formas y movimientos serpenteantes (serpiente).

Estos conceptos se concretarán en imágenes en torno a tres figuras que encarnan la dualidad bondad/maldad (Sauret Guerrero 2001) y sobre las que se codificarán los tres prototipos iconográficos esenciales sobre la imagen de la mujer: la Virgen María que representará los valores de bondad y positivos, Lilith, la primera mujer según la tradición judaica, y que se asociará a la maldad y valores negativos, y Eva que se moverá en una situación intermedia que dominará el mundo de la ambigüedad ya que, de una parte es la primera mujer de la que provenimos todos, y por otra, representa la tentación y la desobediencia (Sauret Guerrero 2001: 14).

A nivel corporal, lo bello se representa de forma idealizada. Se construyen, sirviéndose de un conjunto de estereotipos, damas imaginarias como la heroína o la princesa siendo un ejemplo claro de ello el personaje de Melibea de la obra *La Celestina*. Se crea un canon de belleza femenina de corte aristocrático que ha permanecido prácticamente

inalterable a lo largo de los siglos para describir y representar la belleza femenina ideal: la princesa. Un cuerpo "bien hecho", de formas redondeadas y proporcionadas, de piel fresca, suave y pálida que evoca la imagen del mármol, el marfil o la blancura luminosa de una flor. En la cara, el rubor realza la belleza pálida del rostro, los ojos, siempre bellos y radiantes como estrellas; los cabellos aparecen con frecuencia rubios y brillantes; llega hasta el punto de "angelizarse" su imagen. El encanto que las caracteriza tiene como principales baluartes la dulzura, la juventud y el alma tan hermosa como su cuerpo (Azpeitia 2001).

A su vez, aparecen imágenes negativas de lo bello sustentadas por la Iglesia donde se representa el cuerpo femenino bello como fuente inagotable de peligro y de pecado por su poder de seducción. Es un cuerpo diabólico retratado por un rasgo atribuido fundamentalmente a la mujer, la lascivia.

Frente a estas visiones de lo bello emerge con gran fuerza su imagen contraria, lo feo. Una imagen oscura, negativa y degradada representada por la enfermedad, el vicio, la vejez (personaje de Celestina). Arquetipos como el de la vieja: fea, desagradable, de cuerpo ajado, retorcido y miserable. El cuerpo de la mujer aparece representado con miradas, gestos y posturas que denotan su maldad, es hipócrita y amoral.

Durante el Siglo de Oro del teatro español, siguiendo con la tradición misógina, la mujer aparecerá sometida, entre otras cuestiones, al honor de su familia y a permanecer al margen de la cultura. Desde las tablas, el teatro será uno de los instrumentos utilizados para difundir los valores del sistema imperante que centra su atención en el tema de la honra y por tanto, en el control del cuerpo de la mujer. Son numerosos los ejemplos de piezas teatrales del siglo XVII, y posteriores, donde la honra es el tema central y existe un empeño obsesivo en definir a la mujer perfecta y eliminar sus vicios innatos. Estudiosos teatrales de este siglo como el de Gustavo Correa (Correa 1958) o Francisco Ruiz Ramón (Ruiz Ramón 1978) hablan de la doble vertiente de la honra distinguiendo entre una honra vertical, inherente a la posición de cada individuo en la escala social según su nacimiento, y una honra horizontal, vinculada a la comunidad, a la fama y reputación que los demás dan al individuo, y que se apoya en su hombría y en la virtud de su mujer. De un lado, la pérdida de la honra conlleva el aniquilamiento del hombre como ser individual y como ser social, de otro, la honra dependerá en gran medida de la mujer. Por tanto, el deber de la mujer será el de gobernar su casa, mantener la honra y obedecer a su marido.

Estos valores barrocos se propagarán a través del teatro, en concreto representando personajes femeninos que se pueden clasificar, de modo general, en dos grupos: mujeres que siguen los valores morales imperantes como la Jacinta de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, o la Elvira de *El mejor alcalde, el rey* ambas de Lope de Vega, o la Isabel de *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca; en el lado contrario estarían aquellas mujeres que de alguna manera traspasan los límites permitidos como la Laurencia de *Fuenteovejuna*, una mujer de carácter fuerte asociada a “lo varonil”, o mujeres que se ven obligadas a vestir hábito de varón. En este último caso, Carmen Bravo-Villasante (Bravo-Villasante 1976) establece dos tipos de mujeres que visten en hábito de varón: la heroica guerrera y la mujer enamorada. La primera es guerrera, brava, abomina de su sexo y aborrece a los hombres y tenemos ejemplos en la historia del teatro como la bella Cristerna de la obra de Calderón *Afectos de odio y amor*. La mujer enamorada es muy femenina pero se ve obligada a vestirse de hombre para buscar a su amado y recuperar así su honor. Ejemplos de personajes femeninos en esta última situación serían la Rosaura de *La vida es sueño* de Calderón o Finea, la protagonista de la obra de Tirso de Molina *La mujer por fuerza*.

Con el siglo XVIII se inaugura una nueva etapa donde la razón y el individuo serán el eje de la vida social. A nivel teatral, se tenderá a una sistematización de la estética teatral y se notará la influencia del clasicismo y neoclasicismo francés. El periodo de la Ilustración plantea la necesidad de que las obras teatrales contengan una enseñanza moral o sirvan para el adoctrinamiento cultural difundiendo ideas que amparen la verdad y la virtud. En esta línea, los personajes femeninos de las obras teatrales se moverán entre la moralidad y la inmoralidad. Es representativa de este periodo la obra de Moratín *El sí de las niñas*.

En el siglo XIX el romanticismo calará hondo en Europa y los géneros teatrales por excelencia serán el melodrama y el drama romántico donde las mujeres aparecerán como eternas enamoradas, embargadas por sentimientos múltiples, movidas por las emociones, el deseo y la pasión, y con un objetivo claro que es el de conseguir el amor, un amor imposible y perfecto representado en el “héroe” idealizado, hombre apuesto, bueno, apasionado, valiente y cuya misión será castigar al traidor y acabar proponiendo matrimonio a la joven del drama. Cesar Oliva (Oliva 1997: 265) relata las formas de representar de esta época donde abundaban los impulsos súbitos, los gestos patéticos, parlamentos exaltados, gritos, desmayos, etc.

A su vez, buena parte de los siglos XVIII y XIX aparecerá marcado por el puritanismo que impone la época victoriana con mujeres encerradas en el hogar y dedicadas a cuestiones de tipo doméstico, que deben autocontrolar sus pasiones, ser fieles y firmes en sus sentimientos. Frente a esto, los hombres juegan con el instrumento de una doble moral que les hace buenos maridos a la vez que perfectos amantes.

Comienza a plantearse la necesidad de avanzar hacia un teatro que “represente la realidad”. Hablamos de los inicios del siglo XX y de las corrientes naturalista y realista donde los personajes tienen cada vez mayor peso psicológico al igual que los temas tratados que ahondan en conflictos psicológicos del ser humano. El panorama de los escenarios españoles a finales del siglo XIX, a grandes rasgos, está constituido por un teatro de calidad amparado por la burguesía y que se sitúa en la llamada *alta comedia* con autores representativos como Benito Pérez Galdós y Jacinto Benavente, y un teatro menor o *sainete social* donde encontramos a autores como Carlos Arniches (Oliva 1997: 347-350), de consumo fácil y cuyos protagonistas son de extracción popular como el público que las consume. Tanto en un caso como en el otro, las mujeres que aparecen tienen un papel social pasivo y sus conflictos se desenvuelven en el ámbito privado. En el caso del drama popular los personajes representativos son el joven pretendiente de una discreta joven, la sacrificada madre, el clásico donjuán, el padre que protege los intereses de la joven y la tía celestina, siempre presente. Podemos observar que, con matices temporales, los papeles femeninos y los rasgos que las caracterizan se siguen moviendo entre valores positivos como el de la moral, virtud, amor, sacrificio, y sus opuestos negativos.

Asimismo, en este siglo XX los deseos de cambio dan paso a nuevos valores: el periodo modernista se instala con fuerza abriéndose hacia nuevos horizontes. El modernismo revitaliza y extiende la tradición del desnudo y representación del cuerpo femenino. Se afirma un ideal particular de identidad artística definida como masculina, viril y sexualmente desinhibida (Nead 1998). Las mujeres son representadas como impotentes y vulnerables y poseen significado sólo a través de la fuerza creativa y la potencia del varón vanguardista (Nead 1998: 70-77). Es la época de la explosión de las vanguardias donde van a dar gran importancia al sexo, a la sexualidad, lo salvaje, lo violento (surrealismo). Esto supone múltiples asociaciones metafóricas en torno a la mujer: Mujer- Naturaleza, flor, prostituta. No se quiere imitar la belleza de la naturaleza, se quiere trastornar nuestra

manera de identificar las cosas remitiéndonos a lo esencial y, al igual que el surrealismo y otras vanguardias de la época, identifican lo esencial con lo salvaje y con la naturaleza de las mujeres que se supone más intuitiva y racional.

A nivel teatral, en España, la influencia de las vanguardias artísticas y el surrealismo se dejará notar en autores como Valle-Inclán o Federico García-Lorca representativos de la llamada Generación del 27. Plantearán nuevas fórmulas estéticas e imágenes de las mujeres. Será principalmente García Lorca el que situará a las mujeres como protagonistas de muchas de sus piezas teatrales (*Mariana Pineda*, *Yerma*, *Bodas de Sangre*, *La Casa de Bernarda Alba*, *La zapatera prodigiosa*, *Así que pasen cinco años*) y les dará voz para expresar la situación de dominio y opresión en la que se encuentran. Ofrece diferentes modelos de mujeres que, en la mayoría de los casos, se moverán entre el respeto al orden establecido y el deseo de transgresión de dichas normas. Algunas expresarán sus emociones y angustias por el sistema opresor en el que se ven envueltas e intentarán salir de dicha situación teniendo como destino un final trágico producto de las transgresiones cometidas.

A medida que avanza el siglo XX, el movimiento feminista, que surge con fuerza renovada a finales de los sesenta³⁸, supondrán una nueva forma de ver y entender el cuerpo de las mujeres y su papel social: el cuerpo se convierte en una realidad viva que ocupa un protagonismo esencial en la sociedad. Además, otros cambios relacionados con la sociedad capitalista y el poder e influencia creciente de los medios de comunicación convertirán al cuerpo en eje central a nivel discursivo y práctico.

Avanzaremos hacia una cultura de masas donde los medios de comunicación se encargarán de construir, crear y recrear nuestra cultura, serán socializadores de pautas de conducta: influirán en la formación de estereotipos, de roles masculinos y femeninos diferenciados, en las actitudes hacia estos roles, valores y normas. Las imágenes que los medios proponen tejerán la subjetividad y la vida privada, imponiendo y transmitiendo una determinada concepción del mundo, de las personas y de las cosas. Insistiendo en unos aspectos y ocultando otros se favorecerá la creación en nuestro imaginario colectivo de toda una serie de tópicos, de unos perfiles ideológicos de gran calado y persistencia, que resultan difíciles de modificar. Se instalará en nuestro subconsciente una determinada

³⁸ Se sitúa su nuevo impulso a partir de la publicación en 1949 de la obra de Simone de Beauvoir (1949) *El segundo sexo*.

forma de asociar, comparar, valorar y jerarquizar las distintas actividades humanas, los grupos sociales o las relaciones entre sexos. Configurarán una realidad social sesgada a partir del sexo que contribuye al mantenimiento del orden cultural patriarcal, convirtiéndose en un indicador acerca de lo que se espera de un sexo y otro (Castell 1997).

Ejercerán su influencia de manera muy poderosa en todos los campos y determinarán pautas estéticas aplicables a todos los ámbitos siendo el teatro uno más de éstos. A su vez, consideramos el teatro como un medio de comunicación en sí mismo aunque ya hemos matizado anteriormente que en la actualidad tiene menor repercusión social que en épocas pasadas y, por tanto, menor capacidad de influencia

Como señala Manuel Castells (Castell 1997), las batallas culturales son las batallas culturales del poder y se libran en los medios y por los medios, aunque no sean éstos los que ostentan el poder. El poder como capacidad o influencia para imponer la conducta radica en las redes de intercambio de información y manipulación de símbolos que relacionan a actores sociales, instituciones y movimientos culturales.

Respecto al tema que nos ocupa, el cuerpo, la influencia y el poder de los medios de comunicación para llegar a tantas y tantos al mismo tiempo, su capacidad para llegar a todos los sectores y a los diferentes segmentos de edad ha hecho del culto al cuerpo uno de los valores en alza de nuestra sociedad: el cuerpo se ha convertido, en general, para todas las personas en algo a reivindicar, mostrar, algo que cuidamos con esmero, un objetivo en sí mismo que centra muchas de las actividades cotidianas. Como apunta Michel Bernard: “El cuerpo ha llegado a ser el gran mediador de la cultura contemporánea en un régimen capitalista en alto grado desarrollado” (Bernard 1985).

A nivel teatral en los últimos años del siglo XX y los comienzos del XXI, surgirán en la escena teatral múltiples propuestas corporales y temáticas nuevas. El cuerpo será objeto pero sobre todo sujeto. Principalmente de la mano de autoras, se representarán mujeres que quieren romper con su situación subordinada, controlar su cuerpo y sus deseos, defender su autonomía respecto al varón, y que trabajan fuera del hogar. Pero ¿Cómo son representadas realmente? ¿y ellos? ¿Se refuerzan estereotipos y roles de género? ¿Ejercen las mujeres un protagonismo claro en la trama? ¿Qué modelos teatrales de “nueva” feminidad y masculinidad se nos ofrece desde los escenarios? ¿Cómo se relacionan

unas y otros?. Trataremos de responder a estos interrogantes mediante nuestro estudio de caso.

5.4. El cuerpo en la escena teatral: Roles y Estereotipos de Género en nuestro estudio de caso.

Tras este repaso sintético por las teorías del cuerpo, su construcción cultural, su desarrollo por parte del feminismo, y su representación histórica nos interesa demostrar cómo se trasladan y re-construyen determinados modelos corporales y roles de género dentro de la representación teatral actual, cómo influyen los estereotipos de género en el mundo simbólico de la comunicación no verbal, y qué se nos presenta como modelos teatrales femeninos y masculinos.

Para entender la forma de representar el cuerpo en el teatro nos situaremos en la línea crítica desarrollada desde la antropología y la historia del arte en conjunción con las teorías teatrales generadas a partir del siglo XX, además de mi experiencia personal como investigadora y actriz profesional. La teoría feminista como campo de investigación nos puede permitir comprender cómo se reproduce socialmente en el teatro la jerarquía de género y la dominación masculina y cómo interviene en ese campo específico la ideología sexual.

Nos planteamos realizar un análisis de la representación simbólica de las mujeres y los hombres en las artes escénicas haciendo un estudio pormenorizado de los valores, símbolos y estereotipos que sobre el rol femenino y masculino se proyectan. Lo haremos mediante el estudio de caso de los 6 montajes teatrales producidos por el Centro Andaluz de Teatro (CAT) durante el periodo 2005-2007. Observaremos cómo se presentan y representan los cuerpos de mujeres y hombres en el escenario entendiendo el teatro como un vehículo transmisor de símbolos de género, valores y emociones que puede contribuir a perpetuar o modificar la simbolización de los géneros. Para ello, en cada una de las representaciones hemos fijado nuestra atención en los siguientes aspectos que consideramos fundamentales:

- ✓ Características físicas del elenco de actores y actrices, y de cada personaje

- ✓ Funciones y rol que desempeña cada personaje
- ✓ Estereotipos asociados a cada personaje
 - Actitudes
 - Valores
 - Cualidades/adjetivación de personajes en función de sexo
- ✓ Relaciones entre personajes (madre-hija, empleado-jefe)
- ✓ Posturas/gestos/desplazamiento o tipo de movimiento particular/segmentación corporal (partes mostradas- partes ocultas)

Igualmente, hemos analizado los discursos de nuestros informantes, sus opiniones y percepciones en relación al cuerpo para averiguar en qué medida y cómo la ideología dominante ejerce una presión específica sobre los cuerpos de unas y otros.

Por último, consideramos que para aproximarnos al estudio del cuerpo en la escena teatral es importante tener en cuenta varias perspectivas del mismo. En concreto, podríamos trazar tres grandes líneas de investigación:

- 1) El cuerpo social, es decir, la construcción cultural del cuerpo que encarnan actores y actrices como individuos que habitan en una cultura y contexto determinado;
- 2) Lo que hemos llamado el cuerpo “trabajado” que comprendería el entrenamiento corporal que cada actor y actriz realiza al prepararse para interpretar un personaje;
- 3) Y el cuerpo representado asociado a los personajes masculinos y femeninos que se proyectan en escena.

5.4.1 El cuerpo social de actores y actrices

En cuanto al cuerpo social, en la primera parte de este capítulo hemos expuesto argumentos teóricos sobre cómo se construyen socialmente las diferencias de género por lo que pasaríamos directamente a analizar las características físicas de nuestros actores y actrices participantes en los 6 montajes teatrales objeto de nuestra investigación así como

sus discursos y opiniones respecto al diferente tratamiento del cuerpo de hombres y mujeres en el ámbito teatral.

Como ya hemos venido comentando, hoy por hoy el cuerpo vive su momento de máximo esplendor (que se continuará y desarrollará cada vez más)³⁹. La sociedad occidental se mueve cada vez más por las apariencias físicas y un cuerpo cuidado suele ser buena tarjeta de presentación. La apología de lo corporal y el culto al cuerpo han creado nuevos espacios para su desarrollo y han recuperado aquellos negados. Por una parte, las mujeres, en general, tienen más posibilidades de decisión sobre lo que quieren ser y manifestar mediante su cuerpo, pero paradójicamente, la sociedad de consumo en la que estamos inmersos, modela y marca pautas sobre nuestros cuerpos depositando gran parte de su ideología sobre cómo y qué deben ser: muchas mujeres viven tiranizadas por los modelos corporales que se marcan desde la industria de la moda, la publicidad, etc. Y también desde el teatro por lo que ponerlo en evidencia puede contribuir a posibilitar futuras transformaciones de los modelos de género vigentes. Nuestros montajes nos permitirán analizar algunas de estas cuestiones.

5.4.1.1. Características físicas del elenco artístico

En líneas generales, el abanico de edades del elenco artístico que ha participado en los diferentes montajes es amplio lo que nos ha permitido conocer sus puntos de vista en distintos momentos de su ciclo de vida. Observamos gran diversidad existiendo desde personas muy jóvenes que realizan su primer trabajo profesional hasta actores y actrices de más de 65 años con una dilatada experiencia profesional. Este aspecto aparece tanto al hablar de los actores como de las actrices aunque se debe tener en cuenta que el número total de actrices participantes en los montajes es menor lo que implica que exista una menor variedad y diversidad entre ellas. La persona más joven cuenta, en el momento de la investigación, con 23 años y la más anciana tiene 73 años y en ambos casos se trata de actores varones. Si establecemos una clasificación por franjas de edad de todas las personas participantes en esta investigación nos encontramos que entre los 20 y 29 años tendríamos 4 varones actores; entre los 30 y 39 años habría un total de 10 personas de las cuales habría 4 mujeres actrices y 6 varones actores; 15 personas estarían en la franja de los 40-49 años

³⁹ En estos días, se modela el cuerpo: gimnasios, saunas, masajes, cirugía estética, regímenes de adelgazamiento, etc. Se busca el cuerpo bello: maquillaje, baños, perfumes.

con perfiles profesionales variados ya que tendríamos 3 mujeres actrices, 2 mujeres directoras y 2 varones directores, 7 actores varones y 1 dramaturgo; Entre los 50 y los 59 años habría un total de 7 personas de las cuales 5 son actores y 2 son actrices; Por último, 5 personas se encuentran entre los 60 y los 73 años que engloban a 1 director, 3 actores y 1 actriz.

TABLA I

Edades	Nº total	Actrices	Actores	Directores	Directoras	Dramaturg
20-29 años	4		4			
30-39	10	4	6			
40-49	15	3	7	2	2	1
50-59	7	2	5			
Más de 60	5	1	3	1		
Nº Total	41	10	25	3	2	1

Vemos que el mayor número de actrices entrevistadas participantes en estos montajes se sitúan entre los 30 y los 49 años mientras que en el caso de los actores los encontrados representados en las diferentes franjas de edad aunque conviene señalar que más de la mitad del total de participantes tienen, al igual que las actrices, edades comprendidas en los intervalos señalados⁴⁰.

En cuanto a su físico, la mayoría de actores y actrices que han participado en estos montajes tienen rasgos mediterráneos: estatura media, ojos y cabellos oscuros, y tez morena. En cuanto a su aspecto físico e independientemente de su edad, mujeres y hombres tienen cuerpos trabajados y atléticos producto del trabajo corporal propio de la profesión actoral.

Por otra parte, la mayoría de las mujeres, tanto las más jóvenes como las más maduras, tienden a mantener su cuerpo estilizado y delgado dando una imagen muy juvenil. Podemos decir que representan diferentes tipos de mujeres existentes en la sociedad aunque todas se enmarcan dentro de un modelo de belleza femenino caracterizado por la

⁴⁰ Remitimos al capítulo II de esta investigación donde al describir la muestra de población objeto de estudio realizamos un análisis detallado de su perfil

tendencia a la delgadez, la belleza y la juventud. En general, no son mujeres obesas, ni tienen discapacidad alguna y sus rasgos físicos son proporcionados. Sólo dos mujeres del total de actrices son mayores de 60 años e incluso, en estos casos, resulta difícil percibir en su aspecto y apariencia el paso del tiempo.

Sin embargo, en el caso de los varones, los más jóvenes sí tienen un cuerpo musculoso, ágil y trabajado mientras que a medida que se avanza en edad los cuerpos están menos cuidados. Además existe mayor variedad en cuanto a constitución corporal se refiere pudiendo observar a actores más o menos robustos, más o menos gruesos, con pelo canoso, o con calvicie más o menos avanzada. De manera que se perciben claras diferencias entre los cuerpos de hombres y mujeres.

Por otra parte, en general, todos los montajes teatrales analizados realizan un planteamiento realista del juego de actores de actrices, es decir, los personajes que aparecen en los distintos montajes son realistas, no tienen una especial caracterización ni son personajes poéticos. En este sentido, las características físicas de los actores y actrices contratados, normalmente, coinciden con las de los personajes para los que han sido elegidos. Desde el punto de vista de género, nos interesa destacar alguna de las características físicas del actor elegido para interpretar el personaje masculino de Sosia del montaje de *Ave Sosia*. Este actor tiene un bigote que mantendrá cuando interpreta al personaje de Sosia y al resto de los personajes que representa dentro de dicho montaje. El bigote en España, tradicionalmente, ha sido un marcador social de género que simboliza una serie de valores como la autoridad, la firmeza y el respeto, tiene unas connotaciones muy concretas que están insertas en el imaginario social. De esta forma, el hecho de que el actor mantenga el bigote para interpretar a los distintos personajes, tanto masculinos como femeninos, les confiere a éstos una serie de atributos y características que, según los casos, puede llevar a interpretaciones serias o a la ridiculización del personaje como, en nuestra opinión, ocurre con los personajes femeninos que interpreta, es decir, el personaje de Medea y el de Alcmena.

5.4.1.2. Los informantes opinan

Una de las afirmaciones que repiten la práctica totalidad de personas entrevistadas es la de considerar el aspecto externo y la apariencia física como una cuestión determinante

en el acceso a los papeles teatrales que marca, en gran medida, la trayectoria profesional. A nivel teatral, el cuerpo, junto con la voz, es la herramienta principal de actores y actrices, es la materia prima sobre la que se construye el personaje teatral. A su vez, a través del cuerpo de actores y actrices y de la imagen que proyectan, el público identifica a los personajes de una determinada pieza teatral.

Hombres y mujeres del mundo del teatro se relacionan con el cuerpo de muy distintas formas: para actores y actrices es su instrumento de trabajo sobre el que construyen y re-construyen diferentes personajes o “identidades corporales”⁴¹ a lo largo de su trayectoria profesional. Para directores y directoras es la materia a modelar que, junto con la escenografía, la iluminación, la música y los elementos teatrales más técnicos, servirá para dar forma a las ideas que quieren comunicar en una pieza teatral. Los autores y autoras dramáticas utilizarán las palabras para describir un cuerpo imaginado de los personajes que van apareciendo en el texto teatral.

En todas las personas entrevistadas el cuerpo está presente como herramienta de trabajo y son muy conscientes de que su imagen y apariencia externa condiciona el tipo de personajes a los que pueden acceder. Además, resumiendo de modo general sus opiniones al respecto, existe una combinación de elementos que determinarán la elección de un actor o actriz para interpretar un papel como son su calidad técnica, su capacidad para comunicar y transmitir emociones (o lo que nuestros informantes denominan “las cualidades actorales”), la energía que trasmite cada persona o tono corporal, y su imagen en relación con el del conjunto de imágenes que proyectan los actores y actrices elegidos para representar al resto de personajes que componen una obra teatral. Directores y directoras, que son quienes frecuentemente eligen al elenco artístico, añaden a todo lo anterior que cada actor o actriz tiene un registro determinado, o lo que es lo mismo “no todos sirven para todo”, y que según el estilo de la pieza teatral y el tipo de teatro que se realiza, se buscan aquellos/as que mejor pueden interpretar el papel.

Además, existirían una serie de características e ideas prefijadas insertadas en el imaginario teatral colectivo sobre cómo deben ser, corporalmente hablando, algunos de los

⁴¹ Este término es utilizado por M^a Luz Esteban en su libro *Antropología del cuerpo* (2004). Nos parece apropiada su utilización pues el actor/actriz encarna diferentes personajes teatrales a los que debe dotar de mínima identidad corporal.

personajes más representativos de la historia de la literatura teatral que influirán en esta elección. Extraemos alguna de las opiniones sobre estos temas que nos parecen más significativas:

“Sí el físico es clarísimo, no solamente el físico individual sino el físico colectivo, la interacción, tú buscas cierta química física, el carácter y la sensibilidad y todo eso, es que está todo muy unido, el físico en esta vida es un elemento más de juicio (...) Creo que es inseparable, no digo que sea lo único ni lo básico, pero indudablemente tú cuando buscas un personaje te lo estás imaginando físicamente, (...) el físico es incuestionable, incuestionable, porque los actores trabajamos con nuestro cuerpo... también depende mucho del estilo, por regla general del estilo de obra y también depende mucho del tipo de teatro y de la visión que se tenga, porque cada uno piensa en Hamlet, va a los prototipos, no te imaginas que un Hamlet, (...) en general se piensa que un Hamlet no puede ser de determinadas formas físicas ¿no? porque tiene que tener cierta nobleza, porque tiene que ser de cierta arrogancia, porque tiene que dar (...) hay algo que físicamente quieren buscar”. (Actor. Entrevista 25)

A pesar de la creencia generalizada de que el hecho de ser actor o actriz te permite interpretar cualquier tipo de personaje la realidad profesional es bien distinta. Según expresan las personas entrevistadas, ante varias posibilidades de elección se optará por aquella persona que se ajuste mejor a la idea que, sobre los personajes y la pieza teatral, puedan tener quienes asumen la responsabilidad de la dirección⁴².

“Yo en el casting busco lo más próximo al personaje, tanto en lo externo, de apariencia física, y de la emoción y la vida que tiene esa persona visualmente y después como tiene las herramientas como actriz o como actor para enganchar la dificultad que tiene ese personaje, le haré una prueba para ver si es creíble lo que yo he escrito y con los compañeros que va a trabajar tiene sintonía y si necesito una persona muy gorda y uno como un larguirucho, porque es fundamental porque está escrito, porque tengan ese físico no voy a ponerles una (...) intentaré buscar un actor que esté gordito y se sienta muy feliz siendo gordito, el postizo sería lo último, o una chica muy joven o una mujer madura” (Director Entrevista 13).

En este sentido, el rostro y la apariencia es la primera tarjeta de presentación. Una de las actrices entrevistadas nos habla de la importancia que tiene “conocer tu instrumento y las notas que cada uno puede tocar o que mejor se dominan para no generarte frustraciones”.

⁴² Normalmente, son las personas responsables de la dirección teatral quienes eligen el elenco de actores y actrices para una obra teatral aunque, en ocasiones, también pueden intervenir, o mostrar su opinión y preferencias, las personas encargadas de la producción y/o quienes han escrito el texto teatral.

La percepción generalizada es la de que el físico marca los personajes que te ofrecen o a los que puedes optar, sobre todo si tienes algún rasgo característico como puede ser la nariz más grande de lo habitual, los ojos saltones o cierta cojera, por poner algunos ejemplos representativos. Nos cuentan que la cara y el cuerpo suelen encasillar, tanto a hombres como mujeres, en un “cliché” y manifiestan que se ofrecen escasas oportunidades para mostrar otras facetas más relacionadas con su capacidad interpretativa, es decir, para encarnar o asumir diferentes personajes y roles. Detectamos que existiría una primera tendencia a clasificar a actores y actrices en papeles dramáticos o papeles cómicos, “para hacer de bueno/a o de malo/a, de criado/a o de galán/doncella” según nos dice uno de los actores entrevistados. Asimismo, casi todos los informantes coinciden en señalar que cada persona responden a un prototipo de personaje o estereotipo social si bien es cierto que unas más que otras por lo que habría personas que podrían encajar en diversos tipos de personajes. Esto ocurre frecuentemente con los varones: ellos tienen mayores posibilidades de interpretar un abanico más amplio de personajes. Desde nuestro punto de vista, el argumento anterior estaría relacionado con el intenso esfuerzo que se ha llevado a cabo desde las instituciones de poder por definir la feminidad y legitimar un prototipo de mujer reduccionista que debía tener su reflejo en los distintos espacios y esferas de la vida social mientras que la masculinidad, tradicionalmente, ha tenido mayores márgenes de representación.

Las actrices perciben que la presión social sobre su cuerpo es mucho mayor que en el caso de los varones y son bastantes, del total de entrevistadas, las que expresan su descontento y comentan que, trasladado al ámbito teatral, los personajes femeninos, en mayor proporción que los masculinos, se eligen en muchos casos en función del cuerpo de la persona y no de la trayectoria profesional o calidad actoral. En consecuencia, la preocupación por su aspecto físico será mayor entre las mujeres entrevistadas aunque no hemos detectado que llegue a convertirse en una obsesión.

En este punto nos parece oportuno hacer referencia a una cuestión relacionada con nuestra investigación que consistía en averiguar si nuestros informantes se habían encontrado en la tesitura de llevar a cabo algún tipo de transformación corporal extrema producto de la presión social que sienten que se ejerce sobre su cuerpo y de las exigencias del mercado teatral, y las respuestas han sido negativas en todos los casos. Sí han surgido

algunos testimonios en los que nos expresan la necesidad de prestar cierta atención a la dieta y llevar a cabo un entrenamiento corporal más o menos intenso o específico dependiendo del tipo de personaje a interpretar.

A su vez, el cuerpo individual es vivido de diferentes maneras y las formas de enfrentarse ante este hecho varían. Mientras que algunas de las personas entrevistadas adoptan una actitud pasiva existirían otras que, desde un planteamiento más positivo, albergan ciertas esperanzas de conseguir interpretar papeles que, a priori, no encajarían con su perfil y así lo manifiestan al comentarnos que, en ocasiones, ocurren excepciones donde te eligen aunque inicialmente no se pensara que el personaje pudiera tener ese físico. En este sentido, su opinión es la de que el físico no debe hacer que tu mismo/a te encasilles, que vale la pena intentarlo incluso aunque el aspecto externo no coincida con el requerido para el personaje.

Una de las actrices de media edad (41 años) nos habla del consejo que un profesor le dio a la hora de presentarse a un casting en relación a su físico que nos resume planteando que aunque en un primer momento no te ajustes a las características que se exigen te debes presentar porque, en ocasiones, la idea de un determinado personaje cambia al ver a la actriz o actor en cuestión:

“Cuando haya un casting, aunque pidan morena con ojos verdes, por ejemplo, y labios gruesos, y tú tengas los ojos celestes y el pelo rubio y los labios delgados, te presentas, porque en un momento dado, aunque el director tenga una idea del personaje puede venir alguien completamente distinta y decir: “ésta quiero”. Hay que llevar algo dentro que le vaya al personaje y que diga el director: “Bueno, esta mujer no tiene los ojos verdes ni es morena, pero en cambio me está dando una imagen, un perfil del personaje maravilloso porque tiene temperamento.” (Actriz. Entrevista 24).

Dado que, generalmente, los personajes femeninos que aparecen en un montaje teatral son menos que los masculinos, y considerando las opiniones de las personas entrevistadas que nos hablan de un mayor número de actrices formadas en artes escénicas y, por tanto, un mayor número de actrices que de actores que buscan conseguir un trabajo profesional, la competencia entre éstas será mayor. Una competencia que se vive a través del físico y se traslada al espacio corporal en la medida en que, como venimos comentando en estas líneas, su imagen debe encajar con el modelo de personaje femenino que se busca.

Según éstas, lo que se valora por encima de otras cuestiones son la belleza, la juventud y la delgadez.

“Sí, delgadas suelen coger, generalmente, muy pocos espectáculos ves tú una persona gorda, obesa, sobre eso te puedo decir muy bien porque no sé si a mí me cogen por eso, porque esté como esté, pero creo que lo tienen más difícil, (...) es que estamos en el mundo de la estética, pero la estética de televisión, quiero decir, de la estética de las modelos, estamos en ese mundo y ese mundo es talla 36, es joven, joven, o sea 40 no, joven y fresca y muy cotidiana. (Actriz Entrevista 19)

En general, las actrices insisten en que existe un estereotipo del cuerpo femenino con “curvas fantásticas” y pechos prominentes que es el modelo más valorado. Incluso, algunas están convencidas de que no les han dado determinados papeles por no responder a dicho modelo “porque a quien han elegido es una tía buena y más tonta que el culo, sin experiencia ni trayectoria teatral”. En este sentido, al preguntarle ¿qué significa para ti “estar buena”?, dicha actriz ha respondido: “Estar buena es tener unas tetas estupendas y tener la boca no sé qué”.

Comprobamos cómo intérpretes, autores y artistas en general viven y desarrollan su trabajo en un contexto determinado influido por valores de género y una ideología dominante en torno al cuerpo social y su imagen que ejerce una presión específica sobre el cuerpo de las mujeres y que se dejará notar en el mundo del teatro. De una parte, los cánones de belleza femenina y masculina que se promueven desde los medios de comunicación y, principalmente, desde la publicidad se reflejarán en la escena teatral. Por otro lado, no podemos obviar el hecho de que cada uno de nosotros interioriza una serie de valores, actitudes y formas de comportarse relacionadas con el hecho de ser hombre o mujer que conformaran nuestra identidad corporal y de género. Pensamos que en la medida en que seamos conscientes de este hecho podremos modificar o proponer en el escenario formas alternativas al modelo social de género dominante ya que el propio arte teatral, por su potencial creativo, ofrece grandes posibilidades a la hora de de-construir y re-construir nuevas maneras de pensar y representar el cuerpo de mujeres y hombres. Más adelante abordamos en detalle esta cuestión. El testimonio de una de las actrices resumiría estas ideas:

“Ahora las cosas se están igualando de alguna manera, pero en mi profesión no es fácil, yo veo, como ciudadana, como persona, como mujer, veo cómo se usa el cuerpo femenino y el cuerpo femenino se usa en todos los estamentos, para todo se cosifica y como eso es lo que se lanza a través de los medios de comunicación, es la

peor educación que se puede dar para las más jóvenes, las más jovencitas que piensan que es así... ¿no?, bueno sí aprende otras cosas, o carreras o tal, pero sé sexy, no dejes de ser sexy nunca porque sino, no vendes... para una empresa sé mona y sexy.” (Actriz. Entrevista 20)

En relación a este tema, prácticamente todos los actores y actrices entrevistadas nos matizan que si comparamos el teatro con la televisión y el cine, el encasillamiento en estos medios, valorado en términos corporales, es mayor tanto para mujeres como para hombres. El lenguaje audiovisual es distinto y las técnicas utilizadas para establecer la comunicación con el público varían ya que existe un elemento intermediario entre el público y los actores/actrices, la cámara, que no aparece en el caso del teatro donde la comunicación es directa (Aguilar 1996). La cámara añade el elemento de la reconstrucción, es decir, permite jugar con planos, fragmentar imágenes, construir y reconstruir cuerpos mientras que el teatro no ofrece estas posibilidades. Igualmente, añaden que en este tipo de medios de comunicación no todos los actores y actrices “dan en cámara”, es decir, no todos dan un buen resultado ante la cámara y son capaces de comunicar con el público a través de ésta, lo que supone otro factor a tener en cuenta a la hora de trabajar en estos medios. En este sentido, no hemos percibido que las actrices tengan mayores dificultades que los hombres si exceptuamos el hecho de que éstas sean un grupo más numeroso o las cuestiones técnicas que hemos descrito:

“En cine está más estereotipado porque no tienen tiempo para coger un actor y maquillarlo, porque el 80% vas a ser tú, el 20% es lo que vas a poner tú de interpretación, entonces quieren que el físico sea lo que marque, cuestión de tiempo. En teatro no (influye demasiado el físico) salvo que seas muy grande, muy pequeño, o muy gordo,... ahora, en cine y TV si porque en cámara das una cosa. Yo pienso que en estos medios no es que te encasillen sino que tu das lo que das en cámara: si te hacen un plano corto de cámara tu das una cosa, aunque no lo creas, y por eso te llama el director... te llaman por lo que das”. (Actor Entrevista 10)

Una variable a tener en cuenta en todas estas opiniones es el que se trate de producciones teatrales promovidas por un organismo público donde, normalmente, se realizan una serie de pruebas selectivas o los llamados *castings* para elegir los personajes de las obras. No ocurre lo mismo cuando se trata de compañías privadas donde el fenómeno se invierte, según nos manifiestan algunas de las personas entrevistadas, es decir, se suele contar con un elenco de artistas estables por lo que ponen en escena aquellas obras teatrales cuyos personajes mejor encajen o puedan ser interpretados por los actores y actrices con los que cuentan:

“En el *casting* independiente, por supuesto que el *casting* es otra cosa porque son compañías más estables, entonces se trabaja desde la persona y adaptas el personaje a ese físico, a ese carácter y a la personalidad de la gente. Es que me da la sensación que en el *casting* institucional se suele tener una visión más encorsetada, a no ser que determinado director quiera como algo más especial. Esa es la sensación que da”. (Actor Entrevista 25)

Respecto a las pruebas selectivas que acabamos de mencionar o *castings* son el método utilizado más comúnmente cuando se quiere seleccionar a un actor o actriz para acceder a un papel o personaje⁴³. En este tipo de pruebas se debe interpretar o “jugar” con el papel al que uno/a quiere optar durante unos minutos que es el tiempo del que se suele disponer. Igualmente, quienes están observando (suele ser la persona que va a dirigir el montaje o personas relacionadas con el equipo de dirección) pueden aprovechar para pedirle que lleve a cabo el tipo de acciones o escenas relacionadas con el montaje en cuestión.

Prácticamente todos ellos/as inciden en el papel relevante que asume quién hace el *casting* tanto por el poder que tiene a la hora de tomar la decisión (al fin y al cabo elige el material con el que va a trabajar en relación al resto de “materiales” con los que cuenta) como por el hecho de que debería ser capaz de ver más allá de lo que es la prueba en sí misma y el aspecto físico de la persona. Igualmente, según nos expresan los directores y directoras entrevistadas, los personajes, sus características físicas y psicológicas, suelen definirse en el texto dramático (escritos normalmente por autores varones) y ello sirve de referencia a la hora de elegir el perfil del personaje por lo que autores y autoras dramáticos también tienen un papel decisivo en esta materia. Visto desde la perspectiva de género, ya hemos demostrado en el capítulo IV que la mayoría de directores de escena y autores dramáticos suelen ser hombres por lo que podríamos deducir que se proyecta una visión masculinizada de los personajes.

Actores y actrices muestran su disgusto y malestar ante este tipo de pruebas en las que, nos dicen, las posibilidades de mostrar tu dominio de las técnicas de interpretación o “cualidades actorales”, de “meterte en el papel” son escasas. Cada persona tiene un tiempo muy corto para exponer su planteamiento del personaje lo que no permite un trabajo de interpretación progresivo ni tampoco investigar sobre el papel, se presenta mucha gente y,

⁴³ Estas pruebas suelen realizarse cuando la producción teatral es asumida por compañías u organismos públicos.

en consecuencia, se busca al actor o actriz que pueda darte el resultado “de forma inmediata” de manera que la apariencia física y la similitud con el personaje a interpretar, entre otras cuestiones, serán decisivos para acceder al papel. La percepción que tienen, tal y como la expresa un actor en el siguiente fragmento durante nuestra conversación, es que:

“En un casting siempre prevalece lo físico a lo profesional. Puedes ser un pedazo de actor como la copa de un pino, pero el director necesita crear una imagen y nosotros somos instrumentos; es como si nosotros fuésemos la pasta del óleo que utiliza el pintor sobre el lienzo.”(Actor. Entrevista 6)

La experiencia del *casting* muchos lo viven como una experiencia angustiosa. Uno de los actores entrevistados de 40 años lo compara con un “examen” y nos dice al respecto:

“Personalmente lo paso muy mal porque todavía no he superado lo del examen, por eso llevo muy pocos *castings* hechos, siempre accedo al trabajo si puedo sin *casting* y sino cojo un *casting* y luego el trabajo me dura mucho tiempo, soy como constante en una compañía y lo paso mal, soy lento a la hora de dar, no tengo una respuesta rápida cuando me piden, tengo un proceso de creación lento, entonces el *casting* es como una prueba que va (...) no he aprendido a colocarme a la altura de esa exigencia, sé que lo puedo aprender, pero como que no me ha interesado porque lo paso mal (actor Entrevista 25)

Otro de los actores, más joven, nos cuenta que la experiencia es angustiosa por varias razones: falta de tiempo para demostrar tu valía, estado emocional tenso, persona que te está observando:

“Nunca he hecho un casting y he acabado contento, crees que podías haber dado más, que podías haber estado mejor, sí es verdad que las veces que te sientes como tratado mejor, pues tengas más facilidad, estés menos nervioso, más facilidad de demostrar más o de sacar de ti en ese minuto o en esos cinco minutos lo que les pueda servir.” (Actor. Entrevista 15)

Para las actrices la experiencia es muy similar aunque, en este caso, nos llama la atención el relato de una de las actrices que lo traslada al plano corporal hablando de la desnudez que experimenta por sentirse observada:

“Creo que las pruebas para los actores son muy duras, tanto en el mundo del teatro, como del cine, como de televisión, en realidad es tu cuerpo lo que estás mostrando, no hace falta desnudarte, porque estás entero delante de una cámara, delante de un director, como de todo su equipo técnico que te van a calificar, entonces es muy duro” (Actriz Entrevista 3)

En el caso de las actrices, más que los actores, además de este tipo de sensaciones generales de vulnerabilidad se añaden aquellas que tienen que ver con su imagen y apariencia física. Perciben que se las valora y elige, en gran medida, en función de su aspecto externo y se sienten como “un trozo de carne”, “una mercancía expuesta para su venta”. Ello les produce un sentimiento de cosificación, de ser un mero objeto sin identidad propia. Entresacamos un testimonio que refleja estas inquietudes:

“En un casting la sensación que yo siempre tengo es la de ser un trozo de carne. En los castings lo que se juzga es la combinación física entre el resto del elenco, los personajes, que le caigas o no le caigas en gracia a un director; es muy difícil que tú en un casting, en cinco minutos, en quince, o en veinte minutos que suelen ser la gran mayoría de los castings, es muy difícil” (Actor Entrevista 6)

Por otra parte, hombres y mujeres expresan que la tendencia es a presentarse a los *castings* lo más “naturales” posibles, es decir, tal y como son aunque, fruto de la presión específica que tanto social como profesionalmente se ejerce sobre el cuerpo de las mujeres, las actrices entrevistadas confiesan que suelen arreglarse especialmente cuando se presentan a este tipo de pruebas. A través de marcadores sociales de género como el maquillaje y vestuario, se preparan para intentar responder a un modelo ideal de feminidad resaltando aquellos atributos físicos que tradicionalmente se han considerado femeninos como las caderas o el pecho.

En la práctica y resumiendo sus opiniones, ninguno de ellos/as desearía tener que pasar por este tipo de pruebas por lo que acceder directamente a un papel, sobre todo manifestado entre las personas más jóvenes, se vive como un privilegio. La realidad analizada nos muestra que los varones tienen más oportunidades que las mujeres de que les llamen directamente para interpretar un papel sin tener que pasar por un *casting* debido a dos razones fundamentales: la menor competencia y la mayor variedad de personajes masculinos a interpretar. En consecuencia tienen más oportunidades de trabajar, mostrarse en escena y ser observados por potenciales personas que toman decisiones de reparto artístico.

Consideramos importante señalar que, además del sexo influyen otras variables como la edad, la carrera profesional desarrollada, los personajes interpretados con

anterioridad, el que la producción corra a cargo de un organismo público o privado, que se trate de personajes protagonistas o secundarios, entre otros factores. En esta línea, los actores entrevistados de más edad, que suele coincidir que tienen trayectorias más estables, ya no suelen presentarse a los *castings*. Los dos siguientes textos constituyen ejemplos de cómo el objetivo final de numerosos actores y actrices es no presentarse a este tipo de pruebas porque eso significa que han alcanzado cierta excelencia en la profesión.

“El objetivo es no hacer castings: mi objetivo, por ejemplo, personal a nivel de vida, en lo personal, yo el día de mañana, yo quisiera tener mi casita en el campo con el mar de fondo, y eso llegará cuando yo ya no tenga que estar buscando trabajo, sino que llegue un momento en el que el teléfono empiece a sonar, porque ya hay bastante gente que me conoce trabajando y me quieren para determinadas cosas. Y ya no me tenga que preocupar de estar en la calle.” (Actor. Entrevista 8)

“Me he presentado a muy pocos castings, porque yo, afortunadamente, soy muy conocido en Sevilla, ¿no?, yo he hecho X en Televisión, Canal Sur Televisión, y soy muy conocido. Entonces, a estas alturas presentarme a castings me parece... me presento cuando veo que es una persona, un director que yo no conozco, ni me pueda conocer, entonces es lógico que el director quiera conocer al actor que va a entrevistar, y entonces, sí me presento. Pero los castings son muy engañosos, mucho.” (Actor. Entrevista 5)

Quisiéramos terminar este apartado señalando que la opinión generalizada de la gran mayoría de personas entrevistadas, y especialmente los varones, es la de que en el ámbito teatral no existe una presión específica sobre el cuerpo de las mujeres diferente a la que pueda existir en la sociedad en general y sobre todo, considerado éste como un medio de comunicación audiovisual, existirían otros ámbitos como el cinematográfico, el de la publicidad y la televisión donde perciben que las exigencias por tener que adaptarse a un modelo corporal son mayores. Una de las actrices de 41 años señala que “en el teatro existe tanto machismo como en cualquier otra profesión”, es decir, la presión ejercida sobre el cuerpo de las mujeres tiene una dimensión social que sobrepasa el espacio teatral y por tanto los diferentes agentes que intervienen en este ámbito (actores, actrices, directores, directoras, autores y autoras dramáticas) están influidos por pautas sociales dictadas desde los discursos dominantes. En este sentido, no son conscientes ni asumen la responsabilidad que pueden tener en el ámbito teatral cada una de las personas que intervienen de cara a modificar las pautas estéticas vigentes.

5.4.2 El cuerpo “trabajado”: el entrenamiento escénico de la “actoriz”

Para abordar este aspecto consideramos conveniente realizar un análisis general de las teorías teatrales y su relación con el cuerpo. Para ello, debemos tener en cuenta que en Occidente las teorías teatrales más influyentes en el teatro contemporáneo han sido escritas y puestas en escena, mayoritariamente, por hombres. Se han construido teorías teatrales y formas de representación edificadas sobre la base de un discurso androcéntrico, cargadas de estereotipos alrededor de las ideas de feminidad y de masculinidad. Por otra parte, en todas ellas se parte de describir como eje central de toda puesta en escena el trabajo de actores y actrices, y el resto de elementos de representación gira en torno suyo.

Antes de continuar, y dado que partir de ahora nos referiremos de manera reiterada al trabajo conjunto de los actores y de las actrices, hemos creído apropiado introducir un neologismo que pueda designar a ambos y no invisibilice a las mujeres como hemos podido comprobar en la práctica totalidad de la bibliografía teatral consultada. Este nuevo concepto será el de la “actoriz” (Pavis 2000: 239) al que le daremos el género gramatical femenino y que nos parece apropiado para designar tanto a actores como actrices. De esta manera, cuando utilicemos el término “actor” nos referiremos exclusivamente a los hombres y cuando hablemos de “actriz” a las mujeres. En este sentido, el vocablo “actoriz” nos permite hablar del trabajo de ambos haciendo presentes a las mujeres. Este término ya fue introducido por Patrice Pavis que lo cita en su libro *Análisis de los espectáculos* nombrando a Julian Beck, director de teatro, como creador de este término, que en inglés sería *actress*.

Analizar, *grosso modo*, las teorías teatrales desde la concepción del trabajo del cuerpo de la actoriz y cómo se representa, nos permitirá dar cuenta de cómo el pensamiento teatral es etnocentrista, androcéntrico y sesgado por la ideología dominante y nos presenta una forma de trabajar el cuerpo aparentemente neutral, pero claramente influida por los discursos dominantes.

Siguiendo el razonamiento de Patrice Pavis (Pavis 2000: 70), este autor se pregunta de dónde partir para describir el trabajo de la actoriz ¿de una teoría de las emociones, como tendería a sugerirlo la historia de la interpretación de la actoriz moderna, desde Stanislavski

y Strasberg⁴⁴? Considera, al igual que nosotras, que la teoría de las emociones aplicada al teatro sólo serviría para un tipo muy específico de actoriz, la del teatro de la mimesis psicológica y de la tradición de la retórica de las pasiones. En este sentido, plantea la necesidad de una teoría de significación y puesta en escena global, en la que la representación mimética de los sentimientos no sea más que un aspecto entre otros muchos. Avanza en sus argumentos al considerar que, junto a las emociones, bastante difíciles de descifrar, la actoriz-bailarín se caracterizan por sus sensaciones kinestésicas, su conciencia del eje y del peso del cuerpo, del esquema corporal y del lugar de sus compañeros y compañeras en el espacio- tiempo, unos parámetros que no tienen la fragilidad de las emociones y que se pueden inventariar más fácilmente.

Pavis plantea que en el teatro las emociones de la actoriz no tienen por qué ser reales o sentidas. Deben ser ante todo visibles, legibles y conformes a convenciones de la representación de sentimientos. Estas convenciones son unas veces las de la teoría de lo verosímil psicológico del momento y, otras veces, las de una tradición interpretativa que ha codificado los sentimientos y su representación. La expresión emocional del ser humano, que agrupa los rasgos de comportamiento con los que se revela la emoción (sonrisas, llantos, mímicas, actitudes, posturas) encuentra en el teatro una serie de emociones estandarizadas, codificadas y, nosotras añadiríamos, generizadas.

En este punto, nos parece adecuado introducir algunas referencias históricas en relación a la construcción de los personajes en la escena para contextualizar este análisis ya que consideramos que la forma de trabajar los personajes y los estereotipos asociados que se proyectan en la escena son producto de la sociedad en la que se inscribe pero también arrastran la herencia legada en siglos anteriores.

Desde que se comienza a considerar al actor y actriz como profesionales del teatro, en el siglo XVI (Oliva 1997), los interpretes empezarán a crear *tipos* en el escenario, concretándose según sus aptitudes en papeles muy determinados. Con la influencia de la *commedia dell'arte* cada personaje se definirá con una entidad muy concreta de manera que los actores y actrices se especializarán en la representación de personajes concretos, se

⁴⁴ Creadores de los métodos teatrales más influyentes en la generalidad de las representaciones actuales. Para ampliar información ver Stanislavski, Constantin (1968) 1985: *El arte escénico*, y Strasberg, Lee (1990): *Un sueño de pasión, el desarrollo del método*.

pasarán los papeles de padres o hijos, llegando incluso el público a identificar al actor con su máscara (Oliva 1997: 117). Se crea una galería de arquetipos fuertemente codificados con características propias e intransferibles. Se establecen tres categorías de personajes: los criados, los amos y los amantes, y existirá una fuerte jerarquía en el reparto de papeles que hará difícil progresar en una compañía: “el gracioso hacía siempre de gracioso, la dama 1ª, de dama 1ª; el barba de barba” (Amorós 1999).

En el teatro del Siglo de Oro Español, Francisco Ruiz Ramón habla de la siguiente clasificación de personajes: el rey, el poderoso, el caballero, el galán, el gracioso, el villano, la dama y la criada. Todos estos personajes se definen por una serie de características físicas, gestualidad, voz, valores y actitudes muy concretas que se repetirán en cada una de las comedias representadas. Con la Ilustración, la razón, la lógica y el individualismo burgués adquieren un peso específico que se proyectará en los escenarios. Se comenzará a pensar en un teatro en el que se quiere plasmar la realidad y se desarrollará la psicología de los personajes. En el teatro griego el actor se diferencia de su personaje, será sólo su ejecutante y no su encarnación. Sin embargo, la sucesión evolutiva del teatro occidental se caracterizará por una inversión completa de esta perspectiva: el personaje se va a identificar más y más con el actor que lo encarna y se transformará en una entidad psicológica y moral encargada de producir en el público un efecto de identificación (Pavis 1980: 355). Se pretende que el escenario sea una imitación de la realidad. La variedad de personajes quiere ser tan diversa como la de las gentes que habitan el mundo. El siglo XX traerá un gran eclecticismo a la escena por la diversidad de corrientes teatrales y teorías que se desarrollan: unas insistirán en el carácter realista de la escena, otras trabajarán la gestualidad del actor y algunas crearán personajes grotescos y distorsionados para ironizar sobre la sociedad. Podemos decir que, la tendencia más generalizada, que vemos con mayor frecuencia en el teatro público, será la de poner en escena montajes donde los personajes que aparecen son reconocibles para el público, es decir, pretende ser un reflejo de la realidad. Esto no impide hablar de la representación de otro tipo de montajes menos realistas y más arriesgados.

En cualquier caso, las formas de comportamiento son aprendidas y se inscriben en una cultura determinada donde a hombres y mujeres se les asignan una serie de comportamientos socialmente aceptados. En el teatro, dice Patrice Pavis:

Estos comportamientos deben ser identificables para el público para generar situaciones psicológicas y dramáticas que forman la armazón de la representación (Pavis 2000: 71).

Según esto, la representación que se presenta al público debe ser acorde con lo que éste espera asociar a comportamientos masculinos y/o femeninos produciéndose así, desde nuestro punto de vista, un re-fortalecimiento de los estereotipos asociados a unos y otras en función del género. A su vez, en el teatro las emociones se manifiestan siempre gracias a una retórica del cuerpo y de los gestos en la que se sistematiza e incluso se codifica la expresión emocional: “Las emociones, cuanto más se traduzcan en actitudes y acciones físicas, más se liberan de las sutilezas psicológicas de la sugestión”. (Pavis 2000: 73).

En este punto nos preguntamos si las emociones tienen género, cuestión que trataremos de responder. La teoría de las emociones, en todo caso, sólo explica un tipo de teatro psicológico y naturalista donde se imitan comportamientos humanos, y especialmente verbales de una forma mimética (Stanislavski (1968) 1985; Strasberg 1990).

En la propuesta de elaboración de otra teoría que englobe las actividades interpretativas y el análisis del sentido del trabajo de la actoriz, nos encontramos ante una tarea difícil. La acción de la actoriz es comparable a la del ser humano en situación normal, pero con el parámetro añadido de la ficción, del “como si”⁴⁵ de la representación: es el vínculo entre el texto, el/ la director/a de escena y el público. La actoriz occidental se enmarca en una cultura donde se ha priorizado el teatro psicológico, pero también se han trabajado otros métodos donde la actoriz no imita necesariamente una persona real; puede sugerir acciones⁴⁶ mediante algunas convenciones o a través de un relato verbal.

Sea como fuere, la actoriz occidental juega a ser otra persona delante de un público. En ese juego imaginativo, realizado durante el proceso de preparación de papel y ensayos, trabaja con su imaginación en cuanto a lo que cree que debe ser y comportarse un

⁴⁵ Término acuñado por Constantin Stanislavski en su teoría sobre el arte teatral donde explica que una de las primeras etapas en el trabajo del actor es la de trabajar la imaginación: situarse en el escenario pensando “como si estuviera en el zoo, como si estuviera en un entierro, como si...”

⁴⁶ Son representantes de estos métodos de trabajo actoral Meyerhold, Vsevolod (1971) 1986: *Teoría Teatral*, Artaud, Antonin (1938) 1978: *El teatro y su doble*, y Grotowski, Jerzy (1970) 1987: *Hacia un teatro pobre*.

personaje y con las directrices que le marcará la dirección. Esta preparación, tanto para la actoriz como para la dirección, estará marcada por las creencias que tienen acerca de cómo debe ser y comportarse el personaje en cuestión, creencias enmarcadas en una cultura occidental androcéntrica y por tanto, sesgadas en razón de género.

Veamos más detenidamente estas cuestiones. En la preparación que la actoriz occidental (de tradición psicológica) realiza para construir un personaje es importante el trabajo con su cuerpo. Esta tarea se realiza en tres fases:

- 1) Una primera fase en que se trabaja el cuerpo para convertirlo en una materia flexible y ágil: se trabaja la percepción interna de cada una de las partes del cuerpo; se realizan técnicas de relajación y concentración, de memoria sensorial y afectiva para ser capaces de evocar y reproducir emociones. En esta etapa, hombres y mujeres trabajan de la misma manera, bien es verdad que la manera de reproducir las emociones estará marcada por sus vivencias personales, vivencias muy diferentes para hombres y mujeres que condicionarán, desde el inicio de la construcción del personaje, el tipo de características físicas y psicológicas que va a poseer. Este trabajo suele realizarse como búsqueda individual.

- 2) Una segunda fase en que se construye el personaje, dándole continuidad escénica, es decir, trabajando para mantener una *línea continua* en el personaje a través de la interpretación y no romper la ilusión escénica de que es efectivamente otra persona cuya existencia debemos crear. Debe mantener la atención y concentración constantes, sea cual sea la técnica que utilice: puede hacer ver que es otro/a, distanciarse del papel, entrar y salir a su antojo de él, citarlo, etc. pero debe dominar la técnica elegida y las convenciones que haya aceptado. Esta tarea se realiza conjuntamente con la dirección que, generalmente, decide la técnica utilizada y valora el grado de credibilidad. Podemos señalar que además de la convención elegida, la dirección estará exponiendo su forma de entender un determinado personaje proyectando en ello su aprendizaje cultural. La dirección, asumida mayoritariamente por hombres, estará marcando una visión dominante en su cultura que es la occidental y que está masculinizada.

- 3) Una tercera fase donde, gracias al dominio del comportamiento y la voz, la actoriz imagina posibles situaciones y circunstancias en que el texto y sus acciones adoptan un sentido. Se concretan acciones dentro de un espacio, en unas circunstancias y en un tiempo. Esta etapa está guiada, generalmente, por la dirección que decide estas acciones en función del sentido general que quiera dar a la obra teatral.

En esta fase, la actoriz trabaja en la gestión de sus emociones como personaje, para darlas a *leer* a la dirección y al público. Nada le obliga a experimentar realmente los sentimientos del personaje, lo importante no es el dominio interior de las emociones sino que resulten legibles para el público. No es necesario que el público encuentre el mismo tipo de emociones que encuentra en la realidad. En determinados estilos de interpretación las emociones están codificadas según unos determinados movimientos. Según Jacques Lecoq (Lecoq 1987):

“Cada estado pasional se encuentra en algún movimiento corriente: el orgullo sube, los celos tuercen a un lado o se esconden, la vergüenza se inclina, la vanidad gira” (Lecoq 1987: 20).

En líneas generales, observamos que el tipo de teatro psicológico, que es el más generalizado en España, la mayoría de las representaciones nos presentan personajes cercanos a la realidad social. Aún cuando se trabaja una obra teatral clásica, se utiliza un trabajo de búsqueda de personaje de manera psicológica. Esto favorece la recreación de personajes estereotipados según las categorías de género. La recreación mimética que se pretende hacer reproduce y refuerza en el escenario las características asignadas a hombres y mujeres en la sociedad, el juego con las emociones, aunque aparentemente neutral, tiende a polarizarse según el género. Igualmente los roles y tareas desempeñadas están marcadas por una mirada androcéntrica.

Hay que destacar que en la práctica contemporánea, la técnica más generalizada ha sido la psicológica. Pero también han existido y existen otros métodos de trabajo: la biomecánica de Vsevolod Meyerhold (Meyerhold (1971) 1986), el teatro de la crueldad de Antonin Artaud (Artaud (1938) 1978), el teatro pobre de Jerzy Grotowski (Grotowski (1970) 1987) y la antropología teatral de Eugenio Barba (Barba 1988) son los más representativos. La actoriz en este tipo de entrenamientos no trabaja con las emociones sino que éstas se traducen en acciones físicas cuya combinación forma el relato. Se trabaja

el cuerpo como una materia autorreferencial: no remite a nada que éste fuera de sí mismo, no es la expresión de una idea o de una psicología. En palabras de Jerzy Grotowski: “El actor no debe utilizar su organismo para ilustrar un movimiento del alma; debe ejecutar este movimiento con todo su organismo (Grotowski (1970) 1987: 91).

Los gestos son, al menos así se presentan, creadores y originales. Algunos ejercicios de la actoriz consisten en producir emociones a partir del dominio y de la utilización del cuerpo. Se trabaja con el simbolismo y la transmisión de conceptos a partir del lenguaje expresivo. Por ejemplo se realizan gestos repetidos y en masa, es decir, todo el grupo de actores y actrices que están en escena realizan el mismo movimiento, con la misma intensidad y el mismo número de veces. La actoriz se convierte en *performer* (Pavis 1996: 75) no interpreta un papel sino que actúa en su propio nombre.

Este tipo de teatro será una de las bases para muchos trabajos de lo que hoy conocemos como teatro experimental y también de la danza contemporánea.

Igualmente, podemos observar cómo el cuerpo no produce significados como si fuese un bloque; siempre está cortado y jerarquizado de una manera muy estricta, de modo que cada estructuración corresponde a un estilo interpretativo o a una estética. Por ejemplo, la tragedia borra el movimiento de los miembros y del tronco, mientras que el drama psicológico utiliza sobre todo la cara, y en menor medida las manos. Las formas populares valoran la gestualidad del cuerpo en su conjunto. El mimo, en el polo opuesto al psicologismo, neutraliza la cara y las manos, para concentrarse en las actitudes (posturas) y en el tronco. A estas jerarquizaciones según el tipo de teatro, se sobrepone una dependencia general del cuerpo a los *gestus*⁴⁷ sociales y a los determinismos culturales. Dicho de otro modo, cada época tiende a desarrollar una estética normativa que repercutirá en el trabajo de creación, tanto de la actoriz como del resto de personas implicadas en un proceso teatral, ya que propone una serie de categorías estéticas para su valoración.

La actoriz está impregnada por las normas culturales y los modelos de conducta que predominan en cada momento histórico. Así, atendiendo a los diferentes análisis realizados desde la teoría feminista, la actoriz, como todos los sujetos humanos, estará generizada

⁴⁷ Según Patrice Pavis, sería la manera característica de utilizar el propio cuerpo que adquiere una connotación social de actitud respecto a los demás, es una manera social o corporativa de comportarse en una determinada sociedad. Pavis, Patrice (1996) 1998: *Diccionario del teatro*, p. 226.

tanto en su trabajo de búsqueda actoral como sujeto inmerso dentro de una sociedad dada; existe una interpretación social de su corporalidad que tiene efectos psíquicos y de carácter relacional. Varía de una sociedad a otra, pero un aspecto interesante que las teorías de género destacan es que en la mayoría de las sociedades conocidas se da siempre una jerarquización que prioriza lo masculino (Azpeitia 2001: 256).

Tras estas reflexiones, se podría pensar que nos hallamos en una situación sin salida en relación a la construcción cultural de la masculinidad y la feminidad en la escena teatral, es decir, la re-creación de personajes extraídos de la realidad que la actoriz lleva a cabo (su codificación gestual) para que el público los identifique y asocie con elementos reconocibles conlleva la reiteración y reforzamiento de los estereotipos de género vigentes. Ante esto, nos surgen las siguientes preguntas ¿realmente, se representa en escena la variedad y diversidad de modelos de feminidad y masculinidad existentes? En el apartado siguiente, intentaremos aclarar esta cuestión y encontrar alguna respuesta a partir de nuestra investigación.

Por otra parte, quizás una mayor conciencia de género por parte de las personas que intervienen en el proceso de producción teatral podría ayudar a modificar las relaciones y modelos de género vigentes.

5.4.3. El cuerpo representado

El cuerpo representado es uno de los aspectos en los que hemos incidido especialmente a la hora de desarrollar nuestra investigación y que hemos estudiado de manera pormenorizada, fundamentalmente, porque será el reflejo final de todo el proceso de producción teatral y, por tanto, aquello que recibiremos como público o receptores del espectáculo. Al fin y al cabo, un espectáculo o montaje teatral podría resumirse como la suma de un conjunto de imágenes ordenado de tal manera que produzca una reacción determinada. Esta sucesión de imágenes y movimientos podrá tener intenciones diversas con objetivos más o menos subversivos, realizándose desde una perspectiva crítica, reflexiva o estética.

Asimismo, desde una perspectiva de género, estas imágenes nos dan información relevante sobre el papel teatral que se adjudica a mujeres y hombres, papel que se convierte

en social en la medida que estas imágenes contribuyen a configurar y re-configurar nuestro imaginario tanto individual como colectivo.

Los elementos que estructuran nuestro estudio se basan en la observación del rol que desempeñan los personajes masculinos y femeninos en escena, los estereotipos de género que se asocia a cada personaje, la gestualidad que desarrollan y la relación que los vincula según se trate de mujeres y hombres.

5.4.3.1. Rol de los personajes masculinos y femeninos

Si nos fijamos en los personajes masculinos más representativos de cada uno de los seis montajes objeto de análisis observamos que éstos dominan la escena, el rol dentro del montaje es el de protagonista. El tiempo de exposición y el perfil que se realiza de los personajes masculinos, en líneas generales, es mayor que para los femeninos. Al ser los protagonistas principales de los montajes, alrededor de ellos gira la trama y se nos muestran diferentes aspectos de su personalidad. Esto ocurre en cuatro de los montajes analizados, *Llanto*, *Sosia*, *Federico* y *El Príncipe Tirano*. En *Solas* y en *Zenobia* el protagonismo de los montajes será femenino aunque debemos matizar que tanto en uno como en otro existe algún personaje masculino que comparte protagonismo. Este es el caso del personaje del vecino de *Solas* del que tendremos una detallada descripción a través de diferentes escenas del montaje que nos muestran distintos perfiles del personaje y nos ayudan a conocerlo mejor. Además es un personaje que tendrá un papel clave en el desenlace final del montaje. Similar ocurre con el montaje de *Zenobia* donde, desde nuestro punto de vista y a pesar de que se intenta dar a conocer la figura de Zenobia, la pieza gira alrededor del personaje de Juan Ramón Jiménez.

Sin embargo, en aquellos montajes donde el protagonismo recae sobre un varón los personajes femeninos que aparecen, aunque en algunos casos son importantes para el desenlace de la trama, no adquieren un papel relevante dentro de ésta y se los describe haciendo hincapié en un determinado aspecto de su personalidad.

En cuanto al rol social que desempeñan, podemos decir que los personajes masculinos de estos seis montajes tienen una profesión definida que desarrollan en el ámbito público. Tienen un rol activo. Incluso, la mayoría, son profesiones que suponen una

gran responsabilidad. Observamos que desempeñan gran variedad de puestos y todos ellos son trabajos tradicionalmente desempeñados por los hombres. Así nos encontramos con médicos, camareros, obreros, toreros, cómicos, papas, dioses, cocineros, intelectuales (poetas, dramaturgos), empresarios, capitanes, guardianes, educadores, enfermeros, príncipes, etc. En definitiva, en los montajes analizados las figuras relevantes o de cierta autoridad son masculinas y se les conceptualiza como individuos.

Si hablamos de los personajes femeninos vemos como son escasos los ejemplos de mujeres que desempeñen una profesión remunerada. Se las sitúa en el ámbito privado, doméstico y su rol principal tiene que ver con el desempeño de tareas domésticas, la atención y el cuidado a los demás. Esta tendencia a adscribir a las mujeres a este ámbito se justifica a partir de los discursos ideológicos construidos alrededor de su rol social y en los que se considera que sería su espacio “natural” producto del papel que juegan en la reproducción humana (Thuren 1993). Además, se las suele englobar dentro del genérico “mujer” como un ser abstracto y ambiguo, se las sitúa en el espacio de las idénticas. No son personajes significativos por la profesión que ejercen sino más bien por los rasgos que las caracterizan y definen como mujeres. Como dice Celia Amorós, la ideología patriarcal conceptualiza a las mujeres como naturaleza y con ello las excluye de la individualidad. Mientras, los varones son conceptualizados como individuos por ser creadores de cultura y por tanto tienen capacidad para participar en lo social y ejercer poder. A las mujeres se las define en su globalidad, como “idénticas”, son seres intercambiables cuyo rasgo común radica en el hecho de ser mujer (Amorós 1995).

Realizando un recorrido por los distintos personajes femeninos de los seis montajes, nos resulta difícil encontrar alguno que se defina por su profesión o aparezca encuadrado dentro del ámbito público. Podríamos señalar varios de los personajes femeninos que aparecen en el montaje de *Solas* como la encargada de la empresa de limpieza, las enfermeras del hospital o la cajera de un supermercado. En este caso, son personajes que aparecen puntualmente, con escaso desarrollo y recorrido dentro de la pieza teatral y que, además, desarrollan profesiones consideradas femeninas y relacionadas con la atención y el servicio a los demás que es lo propio de las mujeres según la cultura patriarcal tradicional. Por otro lado, en el montaje de *Federico* el personaje que aparece de la actriz y el de Bakunin tienen una profesión con cierta proyección en el ámbito público aunque no es ésta la que las define como personajes dentro del desarrollo de la pieza teatral. El resto de

mujeres que aparecen en los montajes lo hacen vinculadas, de una u otra forma, al entorno doméstico.

Igualmente, podemos señalar que la mayoría de personajes femeninos de estos seis montajes aparecen íntimamente asociados a una figura masculina de la que depende física y/o psicológicamente. Muchos de sus actos los realizan por y para el otro (casi siempre masculino). En este sentido, destacamos el personaje de María o de su madre en *Solas* marcadas por su padre y marido, o el personaje de la madre en *Federico* que camina, literalmente, detrás de su esposo. Incluso Zenobia en el montaje del mismo título organizará su vida en función de la de su marido Juan Ramón Jiménez. En este último caso, la imagen que se representa de Zenobia nos lleva a considerar si, quizás, la intención de la dirección y dramaturgia pudiera ser la de visibilizar y revalorizar el papel social de cuidadoras y mantenedoras del hogar de algunas mujeres como un papel que ha sido decisivo para que los varones hayan podido desarrollar su carrera profesional.

Siguiendo con las reflexiones anteriores, si nos centramos en las relaciones entre los personajes de los diferentes montajes, vemos que existen diferencias entre las relaciones que establecen los personajes femeninos y aquellas que establecen los personajes masculinos.

La mayoría de los personajes femeninos se mueven en un mundo de relaciones afectivas, tanto si se trata de relaciones entre mujeres como si se trata de relaciones con varones. Son frecuentes las relaciones madre- hija/o que podemos observar en los personajes de las madres que aparecen tanto en *Solas* como en *Federico*; relaciones de pareja o relaciones familiares como la del personaje de María con su novio y con su padre, o el personaje de Zenobia con su esposo, o Eliodora la princesa de *El Príncipe Tirano* con el propio príncipe. Es difícil encontrarnos en el escenario con relaciones entre mujeres en las que compartan un objetivo común, o relaciones donde las mujeres tienen un discurso intelectual con un varón o con otra mujer, o tienen puestos de responsabilidad y/o autoridad y dirigen espacios públicos.

Sin embargo, los personajes masculinos establecen relaciones sobre todo con otros personajes masculinos que son de tipo intelectual o profesional y son prácticamente

inexistentes las escenas donde vemos a personajes masculinos representando relaciones más cotidianas como la de padre-hijo.

5.4.3.2. Estereotipos de género

Al centramos en los estereotipos que se asocian a cada uno de los personajes según se trate de personajes femeninos o masculinos podemos señalar que, tras nuestro análisis, observamos que se siguen reproduciendo estereotipos de género en la escena lo que contribuye a construir una imagen distorsionada de las mujeres y los hombres de hoy. Se asocian toda una serie de cualidades, valores y actitudes a unas y otros que generan modelos estereotipados de feminidad y de masculinidad que, desde nuestro punto de vista, muestran escasa diversidad y son poco representativos de la realidad social. Por otra parte, una visión androcéntrica de los personajes dará más relevancia a aquello que se asocia con cualidades o valores considerados masculinos e infravalorará lo considerado como femenino.

Desde esta óptica androcéntrica, los personajes femeninos, en general, suelen aparecer caracterizados como seres de cierta inestabilidad emocional, irracionales, impulsivos, sexuales, sumisos y dependientes, débiles y con el aspecto afectivo muy marcado. Se mueven por las emociones y dentro del mundo de la subjetividad. Por el contrario, los personajes masculinos suelen aparecer como seres estables, racionales, dominantes, valientes e independientes, con el aspecto afectivo poco definido. Les dirige la razón y la objetividad (Case 1990; Sau 1989).

Así, al prestar atención a la descripción y representación que se realiza de los diferentes personajes masculinos y femeninos que aparecen en los montajes analizados aparecen ciertos estereotipos de género aunque también observamos que se presentan imágenes de mujeres y hombres que tienden a proyectar nuevos modelos más acordes con la realidad actual.

Por una parte, los diferentes personajes femeninos que aparecen se podrían encuadrar en una serie de perfiles muy concretos. Destacamos los siguientes:

- ✓ La madre abnegada, sumisa, resignada y cuya preocupación fundamental son los otros (hijos/as, pareja, etc.) de *Solas* o de *Federico*.
- ✓ En contraposición aparece la mala madre, malvada, sin sentimientos, histérica que mata a sus hijos como Medea en *Ave Sosia*
- ✓ Mujeres dependientes de las decisiones y opinión de los varones de su alrededor como el caso de las mujeres que aparecen en *El Príncipe Tirano*.
- ✓ Mujeres que ensalzan y alaban la figura masculina representada en este caso en el torero de *Llanto*. Ellas son las que limpian, cuidan y asean al torero muerto. Además lloran y suplican.
- ✓ La mujer como representación del mal, aquella cuya sexualidad ejerce su seducción sobre los personajes masculinos, despierta maliciosamente su deseo y ocasiona irreprimibles pasiones que generan disputas, daños y males como la actriz en *Federico* que desestabiliza al protagonista y le genera incertidumbre, o el personaje de Julieta de este mismo montaje que presentada como virgen desgarrada despierta el deseo de los caballos.
- ✓ La mujer que adopta un rol masculino reproduciendo estereotipos masculinos (dominio, sumisión) y que maltrata a las propias mujeres como la encargada de la empresa de limpieza de *Solas*.
- ✓ La mujer objeto de deseo y placer sexual, pura carnalidad, representada en la figura de Alcmena de *Ave Sosia*.

Todas ellas expresan sus emociones abiertamente, lloran, ríen, se angustian, tienen problemas de carácter afectivo, reclaman, imploran y suplican llegando, en ocasiones, a estados de histeria como la actriz de *Federico* o el personaje de Medea en *Ave Sosia* que se describe como un ser descontrolado y movido por la pasión “terrible, insegura, tremenda, cruel”.

Por otro lado, también se muestra otras cualidades o aspectos de las mujeres como su fuerza, fortaleza, valentía e independencia. Es el caso de la madre en *Solas*, que rompe el estereotipo de mujer “débil”, encerrada en el hogar. Aunque tiene un matiz un tanto conservador si lo contrastamos con la posición y reacciones de un ama de casa joven, también se puede decir que es un fiel reflejo de la realidad si se sitúa en el contexto, pasado y presente de muchas de estas mujeres mayores. Asimismo, señalar el personaje de María en este mismo montaje que intenta independizarse de la figura de su padre y de su novio y

salir adelante sola rompiendo con las dependencias emocionales, físicas y psicológicas del pasado que la atan a ellos aunque hacia el final del montaje necesitará de la figura de un varón para hacerle ver la importancia de vivir. Igualmente, el personaje de Julieta en *Federico* pretende revelarse contra el dominio machista mostrando un carácter fuerte y arriesgado enfrentándose al poder establecido aunque finalmente no conseguirá su propósito. Por último, el personaje de Zenobia también es representativo de este perfil de mujeres, una mujer valiente y con iniciativa que animará a su marido a seguir adelante en los momentos más bajos.

Consideramos que merece una atención especial, por la trascendencia de su significado en relación a las cuestiones del género, el hecho de que en el montaje de *Federico* el personaje de Tisbe y el de Bakunin, que en el texto original son personajes masculinos, hayan sido representados por una mujer. Después de analizar este montaje, este hecho nos demuestra que el sexo del actor o actriz no es un aspecto relevante para la asignación de un determinado papel teatral ya que no interfiere la comprensión de la obra ni le resta fuerza o veracidad a dichos personajes, y que son cuestiones relacionadas con el género y las asignaciones sociales que se establecen en torno a mujeres y hombres las que inclinan a las personas responsables de la dramaturgia o la dirección a que este personaje sea interpretado por un hombre o por una mujer (Davis 1971 (1998)). Igualmente, creemos que la elección de una mujer para interpretar estos personajes plantea visiones menos estereotipadas de las mismas, las sitúa en posiciones y espacios de cierto poder que no suele ser lo habitual y se contribuye, con ello, a modificar la imagen social que de ellas se pudiera tener. En el caso del personaje de la cómica, Tisbe, porque ella es la que dirige al resto de cómicos que aparecen en la obra y da pautas de qué hacer en cada momento. Además es ella la única del grupo de cómicos que habla con Federico, el protagonista, y se relaciona directamente con él. En cuanto al personaje de Bakunin porque asume valores como el coraje, la capacidad de liderazgo, la fuerza, la iniciativa, la reflexión y el razonamiento, la preocupación social, entre otros... atributos que tradicionalmente se asocian a los varones. Además, el carácter revolucionario de este personaje, al estar representado por una mujer, permite crear modelos de liderazgo femenino de referencia para otras mujeres además de mostrar una parte de la realidad de la época donde mujeres militantes se lanzaron a la lucha activa en favor de unos ideales políticos.

Si hablamos de los personajes masculinos más representativos de estos seis montajes encontramos gran cantidad de estereotipos que refuerzan las ideas existentes sobre lo que se considera propio de los varones. Podemos establecer los siguientes:

- ✓ El macho dominante: figura con autoridad que considera que el mero hecho de ser hombre le autoriza para maltratar/dominar a las mujeres que le rodean. Como ejemplo destacan el personaje del padre y el del novio de María en la pieza teatral *Solas*
- ✓ El sujeto sexual y viril preocupado por su sexualidad en cuanto que le identifica como hombre y que realiza todos sus actos movido por el deseo sexual. Es el caso del personaje de Sosia del montaje de *Ave Sosia* o de los personajes de los caballos en *Federico*.
- ✓ El hombre intelectual y reflexivo, guiado por la razón y preocupado por los conflictos de su tiempo. Tenemos varios ejemplos en los distintos montajes como el personaje de Federico en el montaje del mismo título, el poeta Juan Ramón Jiménez en *Zenobia*, o el poeta de *El Príncipe Tirano*.
- ✓ El hombre poderoso, frío y calculador, sin sentimientos. Podríamos ejemplificarlo en el empresario teatral que aparece en el montaje de *Federico* o el príncipe protagonista del montaje del mismo título.
- ✓ El varón arriesgado, fuerte y valiente representado en la figura del torero de *Llanto* y cuyas cualidades principales son la arrogancia, elegancia, valentía y bravura, símbolos además de virilidad.
- ✓ El hombre protector y paternalista que, de manera educada y amable, intenta proteger a las mujeres de los posibles males que les acechan. Tenemos varios personajes de este tipo en *Solas* como el vecino, el camarero o el médico.

Por otro lado, aparecen personajes masculinos que encarnan algunos de los valores y cualidades tradicionalmente asociadas a las mujeres. Podríamos decir que encarnan estereotipos positivos en tanto que presentan roles de género más ambiguos e innovadores. Nos interesa destacar los personajes en los que se muestra el lado emocional y el mundo de los sentimientos, tradicionalmente asociado a las mujeres, como el vecino de *Solas*, el autor de *Federico* o Juan Ramón Jiménez en *Zenobia*. Estos aspectos suelen ocultarse cuando se representa un personaje masculino. Además el vecino de *Solas* es el único personaje masculino de todos los que se representan en los seis montajes analizados que se nos

muestra realizando tareas tradicionalmente propias de las mujeres como fregar, cocinar o comprar alimentos.

Para resumir este apartado, y como ejemplo del diferente trato y los estereotipos que en general se asocian según los personajes sean masculinos o femeninos, destacamos el caso del montaje de *Ave Sosia*.

Este montaje es un monólogo donde un personaje, Sosia, representará distintos papeles a lo largo de la pieza. En concreto, dos femeninos, Medea y Alcmena, y cinco masculinos: Anfitrión (el amo), Júpiter (dios), Soldado, Sacerdote (papa) y Cocinero.

En primer lugar observamos que los personajes masculinos que aparecen representados son, según palabras del propio dramaturgo “prototipos clásicos de la comedia grecolatina”⁴⁸. En cambio, respecto a los personajes femeninos no existe ninguna alusión. Se ocultan o invisibilizan.

Además, los personajes masculinos que aparecen son símbolo de autoridad y por tanto tratados con respeto. A diferencia de lo que ocurre con los personajes femeninos, los personajes masculinos no son ridiculizados en función de su personalidad o su cuerpo. En realidad, no se habla de ellos directamente sino que son utilizados para enlazar unas escenas con otras y/o se les ubica realizando tareas concretas como cocinar, enterrar, o luchar. Tienen un cargo, una profesión o representan una institución. Este es el caso de Anfitrión (el amo de Sosia), Júpiter (El Dios), el Soldado/ Sosia, el Sacerdote (El Papa), y el Cocinero. Así, todos los personajes masculinos que se representan en la obra tienen una profesión definida y/o una posición de poder (sacerdote, cocinero, soldado, entre otros) mientras las mujeres, los personajes de Medea y Alcmena, están definidas por su condición sexual, es decir, como mujeres. En el caso de Medea, se ridiculiza tanto su forma de ser como lo que hace y sólo se destacan de ella los aspectos considerados negativos y propios de las mujeres como la inseguridad, la histeria o el descontrol. Alcmena es un personaje definido por su sexualidad que aparece como mujer objeto de deseo. La descripción que se hace de ella es totalmente carnal. En el texto y en el montaje se la nombra, literalmente, como “follactriz”. De esta forma, todas las descripciones que aparecen de ella a lo largo de la representación tienen connotaciones de tipo sexual. Incluso, cada vez que Sosia habla de

⁴⁸ Esta referencia aparece en el programa de mano de la obra

ella se excita llegando a la masturbación. Como ejemplo, la primera referencia que el protagonista del montaje, Sosia, hace de ella es para informarnos de lo siguiente: “que está muy buena, muy buena”.

5.4.3.3. Gestualidad

En relación a la gestualidad de los personajes que se desarrolla en las escenas teatrales hemos de señalar previamente que cada cultura establece una determinada forma de moverse y comportarse en función de género y así determina una serie de posturas y gestos que se considerarán correctas y otras que juzgará como incorrectas o anormales. Desde la infancia, y a partir de una socialización diferenciada, niñas y niños aprenden cómo deben moverse, qué posturas son las más adecuadas para cada sexo. Se potenciará el desarrollo de una determinada gestualidad en unas y otros que ayudará a distinguir lo que es propio para las mujeres y lo que lo es para los hombres (Davis 1971 (1998)). La postura y la gestualidad de una persona es una clave para descubrir el carácter y también es una expresión de su actitud, adquieren un gran significado social y nos ayudan a completar la visión de la persona. Por otra parte, estos movimientos corporales se inscriben de tal forma en el imaginario social que traspasar las fronteras de la gestualidad asignada generará cierta incomodidad y desconcierto además de hacer saltar los prejuicios corporales de cada uno/a de nosotros/as. Lo que nos importa en este estudio es tener en cuenta que los diferentes estilos corporales de mujeres y hombres no vienen dictados por la anatomía porque si así fuera serían universales (Davis 1971 (1998)).

Partiendo de estas ideas, observar cómo se mueven en la escena los diferentes personajes según se trate de personajes masculinos o femeninos nos ayudará a descubrir la influencia de los estereotipos de género en el mundo simbólico de la “comunicación no verbal” y el lenguaje corporal, y tomar conciencia de cómo se contribuye, mediante su repetición, a perpetuar el sistema sexo/género.

Tras analizar detenidamente los movimientos, posturas y gestos que realizan los personajes más representativos que aparecen en estos seis montajes comprobamos cómo existen diferencias importantes según fijemos nuestra atención en los personajes masculinos o femeninos.

Podemos decir que la mayoría de los movimientos de los personajes masculinos son más lentos, amplios y pausados que aquellos que realizan los personajes femeninos que, normalmente, son más cortos y rápidos. Los personajes masculinos muestran su cuerpo en toda su amplitud, proyectándolo en el espacio, extendiendo brazos y piernas, con el cuerpo sobre su eje y erguido, el torso hacia delante, etc. De esta forma, crean en el público una sensación de dominio, seguridad y control no sólo de su cuerpo sino también de la situación (Davis 1971 (1998)). En cambio, los personajes femeninos realizan posturas más cerradas, tienen una tendencia a recoger su cuerpo sobre sí mismas, su eje corporal está más desequilibrado y realizan movimientos en diferentes niveles (alto, medio, bajo) y en distintas direcciones lo que transmite cierta inestabilidad. Su movimiento tiene un menor recorrido espacial y en consecuencia una menor proyección en el espacio.

Igualmente, nos llaman la atención el hecho de que los movimientos de los personajes masculinos suelen ser más controlados que los de los femeninos que tienden al descontrol y, por tanto, dan muestras de inseguridad. De esta forma, los varones aparecen representados como personajes que dominan y por lo tanto tienen autoridad mientras las mujeres se muestran como seres dependientes e inseguros. En general, existe una línea continua de movimiento en los personajes masculinos. Sin embargo, en los personajes femeninos es más fácil detectar cambios de ritmo pudiendo aparecer en unas escenas realizando movimientos más relajados e inmediatamente realizar movimientos más bruscos. Con ello, se refuerzan ideas como la inestabilidad propia de las mujeres. En esta línea, Ray Birdwhistell, padre de la Kinésia y del estudio del movimiento corporal, establece que a través del microanálisis del movimiento humano se ha llegado a la conclusión de que los movimientos corporales cambian de dirección coincidiendo con el ritmo del discurso, es decir, los gestos acompañan el ritmo de la palabra de manera que una persona insegura realizará gestos más vacilantes y sin dirección concreta mientras que una persona que tenga muy claro su discurso gesticulará menos y sus gestos serán más “naturales” y tranquilos (Davis 1971 (1998)).

En varios personajes femeninos se da la circunstancia de que tienen una trayectoria de movimiento en la que llegan a caer, literalmente, al suelo o a arrastrarse por él. Esto ocurre con personajes como María de *Solas*, Julieta y la actriz en *Federico*, las mujeres de *Llanto*, o Medea de *Ave Sosas*. Por una parte, nos llama la atención porque es un hecho que

no suele ocurrir en el caso de los personajes masculinos analizados. Por otro, y relacionándolo con lo anterior, nos parece interesante analizar el motivo. En el caso del personaje de Julieta o María son personajes que intentan demostrar su fortaleza, se muestran valientes e intentan enfrentarse al orden social establecido pero en su camino, y consideramos que en cierta medida por el hecho de ser mujeres, se encontrarán con numerosos obstáculos llegando en algunas escenas a derrumbarse o caerse por falta de apoyo y de fuerzas para seguir. Julieta, en una escena del montaje que comparte con los personajes de los caballos, caerá repetidamente en el suelo, casi sin fuerzas. María, en el climax del montaje, cuando la situación le desborda, cae al suelo e intenta suicidarse ya que, según se nos muestra, no encuentra otra salida.

Igualmente, otros personajes femeninos como la actriz de *Federico* se arrastrarán por el suelo para reclamar la atención de Federico y suplicarle amor lo que podría indicarnos la inferioridad del personaje y la dependencia emocional del mismo. Las mujeres de *Llanto* desarrollarán parte de su trabajo en el montaje arrodilladas en la arena del albero y mezclando su cuerpo con la misma. Esta imagen nos recuerda la asociación tradicional de las mujeres con la tierra, con la naturaleza. Por último, cuando el personaje de Sosia en el montaje *Ave Sosia* imita a Medea lo hará desarrollando la mayor parte de la escena sentado en el suelo lo que ayuda a proyectar una imagen de ésta ridícula y degradada.

Mientras las mujeres, como hemos visto, aparecen en varias ocasiones en un nivel bajo o en el suelo, los varones o personajes masculinos de los diferentes montajes, por el contrario, se sitúan frente a ellas en una posición superior, en un nivel alto y más elevado, y no sólo simbólicamente. Se muestra de forma evidente en la escena de Julieta y los caballos donde estos, para demostrar su superioridad e intimidar al personaje, se suben encima de unos bidones de metal. También en el montaje de *Llanto* aparece un personaje masculino, más simbólico que real y que quizás representa la sombra del torero e incluso la muerte, que se moverá a lo largo de una estructura que está en un nivel superior al del suelo.

En cuanto a los tipos de gestos que realizan los personajes, los de los personajes femeninos son, en general, muy expresivos y cargados de emoción mientras que los que realizan los personajes masculinos son más controlados y serenos. Una vez más, a través del movimiento, comprobamos cómo las mujeres aparecen como seres desatados y que

necesitan de la protección del varón. A menudo, sus gestos expresan dolor, suplican, piden, reclaman amor y/o protección, son gestos de sumisión y de ensalzamiento de la figura masculina (Amorós 2005). El personaje de la actriz, en *Federico*, tiene una escena con éste donde le dice a una larga distancia de él: “Necesito apoyarme en ti, siempre cambias amor mío, (...) creo que me vas a llevar entre tus brazos porque soy débil, porque soy pequeña”. Sus gestos con las manos y brazos son de súplica hacia Federico y aparecen proyectados hacia delante lo que crea una mayor sensación de súplica. Otro ejemplo de este tipo de gestualidad se ve en las mujeres que aparecen en *Llanto* que realizan numerosos gestos de sumisión frente al torero. Nos llama especialmente la atención una de las escenas de este montaje donde se muestra una imagen del torero muerto que recuerda a la imagen religiosa del cristo crucificado y donde las mujeres, arrodilladas en la arena y debajo de la cruz, dirigen todo su cuerpo y su mirada hacia él, agachan la cabeza, suben los brazos orientándolos hacia él, podríamos decir que literalmente le adoran.

Los personajes masculinos, sin embargo, realizan gestos muy distintos a los de las mujeres. Se pueden establecer dos tipos de personajes según los gestos que realizan. Los primeros serían aquellos que hemos considerado “personajes intelectuales”, personajes más reflexivos, con cierta cultura, educación y de clase social que podríamos clasificar, *grosso modo*, media-alta. Éstos realizan gestos controlados y equilibrados transmitiendo dominio y autoridad. Los segundos serían aquellos que proceden de clases más populares y podríamos decir que sus gestos son más bruscos. En este último caso, llama la atención la cantidad de gestos que remiten a una ideología sexual machista que tienden a degradar a las mujeres o situarlas en una posición de sumisión. Los gestos tienen cierta animalidad recurriendo quizás a la asociación tradicional que existe entre el deseo sexual masculino y el instinto animal. De entre los seis montajes analizados, varios personajes utilizan estos recursos para expresarse gestualmente. Destacamos en este grupo al personaje de Sosia de *Ave Sosia* que de forma continua y reiterada realiza gestos que tienen claras connotaciones sexuales. De hecho la descripción que se hace de él es un claro ejemplo de que es un personaje caracterizado por su sexualidad. En *Llanto* veremos gestos propios de los toreros que tradicionalmente se asocian a lo viril y lo masculino.

Si hablamos de gestos animales no podemos dejar pasar el gesto que realiza el padre de María en *Solas* cuando, estando en el hospital y al visitarle su mujer, la huele literalmente

para comprobar que ha estado con otro hombre, le dice: “hueles a macho”. Este gesto tan animal nos muestra el trato y la relación existente entre marido y mujer y el tradicional sentido de posesión que tienen los hombres respecto a las mujeres. Muy animales son también los caballos del montaje de *Federico*, caracterizados como mitad hombres-mitad animales, que acorralan y acosan a Julieta como animales en celo que desean atrapar a su presa y que crearán numerosas figuras entre ellos y Julieta que remiten a lo sexual: figuras con sus brazos y puños que nos recuerda al pene en erección, la mano que toca el sexo de Julieta o composiciones plásticas entre uno de los caballos y Julieta que recuerdan posturas que se realizan, normalmente, en el acto sexual entendido desde una óptica heterosexual y tradicional donde el caballo-hombre se sitúa encima de la mujer-Julieta que aparece debajo de él.

Por último, nos interesa señalar en este apartado el hecho de que no hemos observado un abuso en cuanto a la exhibición del cuerpo de las mujeres en la medida en que, tradicionalmente, se ha mostrado en exceso. En ninguno de los montajes aparece el cuerpo de las mujeres desnudo sin motivo aparentemente y sin justificación alguna. Por el contrario, aparece un desnudo masculino, el del vecino de *Solas*, pero éste, como suele ocurrir cuando aparecen desnudos masculinos, responde a necesidades narrativas y tiene justificación dentro de la trama.

5.4.3.4. Que opinan actores y actrices

Tras mostrar los resultados de nuestra observación desde la perspectiva de género de los 6 montajes llevados a escena por el CAT, pasamos a resumir las ideas más significativas que nuestros informantes nos han expuesto al preguntarles sobre cuestiones relacionadas con su percepción en cuanto a la representación teatral que se realiza de la masculinidad y la feminidad así como los roles y estereotipos que perciben que se asocian a unos y otras, su valoración del desnudo en escena y, en general, sobre el tratamiento y “uso” del cuerpo que se hace en el teatro según se trate de personajes masculinos o femeninos, así como sobre la posibilidad de interpretar distintos personajes independientemente de su sexo y del género adscrito socialmente.

Comprobamos que la mayoría de informantes mujeres, tanto actrices como directoras, nos hablan de la existencia de un modelo ideal de feminidad que se representa

en el escenario caracterizado por la juventud y la belleza. Estos adjetivos se repiten con insistencia en casi todas ellas.

“Sí, sí, yo creo que sí: la mujer guapa... La mayoría de las veces es el cuerpo de la mujer el que se exhibe más y además debe ser bonito (Actriz. Entrevista 2).

“A partir de los cuarenta, cuarenta y cinco las cosas se ponen muy difíciles y más en estos tiempos que ahora hay un modelo de belleza, de edad y de historia” (Actriz. Entrevista 21)

Las características y valores asociados a este modelo ideal de feminidad son descritas de forma bastante clara por uno de los directores entrevistados que nos dice:

“Es una mujer alta, bien formada, con rasgos bonitos, ligeramente rubia. Ese es el prototipo, cuanto más rubia, más guapa, (...) pero vamos la belleza es así, una mujer de pecho no muy excesivo” (Director. Entrevista 11)

Por otra parte, son valores y características que consideran superficiales y que inciden en la fisicidad de la mujer reduciéndola a mero objeto decorativo. Esto ocurre en mayor o menor medida, nos dicen, según el tipo de montajes teatrales de los que hablemos y de directores concretos. Es una cuestión que perciben también los actores varones y, en concreto, un actor de los entrevistados nos pone un ejemplo:

“Sí, sé que hay actores como (nombre del actor) o estos de toda la vida de la televisión que tienen su compañía que utilizan un modelo, (...) a chicas muy guapas. En ese tipo de teatro, ahí creo que sí hay más machismo. O sea, donde el galán es el galán, un tipo de galán muy rancio, entonces las chicas las tratan como un florero (Actor. Entrevista 7)

En relación a este tema, y hablando con nuestros informantes sobre quien o quienes tendrían cierta responsabilidad en la transmisión de estos modelos ideales, una de las directoras entrevistadas reflexiona con nosotras que en las dramaturgias actuales se suelen plantear personajes femeninos jóvenes y de gran vitalidad mientras que los cuerpos maduros no se muestran ni aparecen. Opina que la representación de un cuerpo joven tiene relación con la demanda en la medida que se ajustaría a unas características que responden al deseo del público masculino que acude al teatro. Por otro lado, al igual que el resto de compañeras de profesión, considera que los varones tienen una gama más amplia de personajes masculinos para representar.

“Hay un tipo de personaje que sería, que está más representado, más frecuentemente, que sería la mujer joven, porque representa más la vitalidad femenina, lo sexual femenino, lo erótico o la parte femenina que los hombres más frecuentemente desean ver. Entonces hay mucho que hacer en este terreno de personaje la mujer con ciertas características físicas, que es joven. (...)El cuerpo de la mujer adulta con otro tipo de madurez está menos desarrollado en el teatro (...) Yo creo que el hombre puede hacer de todo, está representado en el teatro con mucha más versatilidad que la mujer”. (Directora. Entrevista 26)

Tanto unos como otras nos manifiestan que la variedad de personajes masculinos que se representan en escena hace más complicado definir un posible modelo ideal de masculinidad, mientras que el modelo de feminidad aparece más claramente, en parte, porque son menos y más similares los personajes femeninos que se presentan. A pesar de esto, aparece algún comentario que señalaría cómo la preocupación por la apariencia y el culto al cuerpo es un fenómeno que se extiende cada vez más entre los actores varones y que tiene su reflejo en los escenarios. En concreto una de las actrices, de 52 años, señala que:

“Sobre modelos, los chicos se están preocupando de cuidarse mucho la piel, de ir a un gimnasio para no estar fofo, para que se le marquen los músculos, para estar duro porque realmente, qué quieres que te diga, si (el público) está viendo un galán que de galán no tiene nada, no tiene absolutamente nada y te está enamorando a la más preciosa del mundo y tú dices: - ese hombre no me está enamorando a mí ¿cómo va a enamorar a esa chica?” (Actriz. Entrevista 20)

Al hilo de este comentario, nos gustaría dejar constancia de que en todas las personas entrevistadas aparecen alusiones a dos prototipos de personajes teatrales muy característicos que siguen vigentes hoy día: el galán y la dama con sus correspondientes criados/as. En el caso de los dos primeros, la juventud y la belleza son sus características principales mientras que en el caso de sus criados/as su físico no es el valor principal sino su comicidad, el sentido del humor y sus modales poco refinados.

Otra cuestión que nos parece relevante es poner de manifiesto que prácticamente todos y todas son muy conscientes del modelo de feminidad o masculinidad al que responden y para el tipo de personajes que suele encontrar trabajo. Este hecho lo viven con cierta contradicción pues aunque consideran como positivo el saber reconocer los personajes que mejor encarnan también muestran un grado de frustración por no conseguir representar mayor variedad de personajes en cuanto que el propio oficio presupondría la

capacidad de interpretar cualquier tipo de personaje⁴⁹. Ejemplo de ello son algunos comentarios que nos hacen a lo largo de la conversación mantenida y que reflejamos a continuación:

“Sí, pues por la fisonomía que tengo casi siempre he hecho de yonqui o de puta, vamos (risas) con esta cara y este cuerpo es muy difícil que me den un papel...que no responda al cliché, ¿sabes lo que te digo?” (Actriz. Entrevista 3)

“Soy una mujer entrando en una madurez, que para los personajes que me puedan llamar pues son “madre de un niño de siete u ocho años”, o “madre de un hijo adolescente muy jovencito”, ahora, pues si hago de madre todos piden lo mismo”. (Actriz. Entrevista 24)

“Sí, es (...) digamos que yo creo que me ven en (...) si podemos dividir el teatro en nobleza y criados, yo estoy en la nobleza (...) Por mi constitución física, por mi forma de moverme, por mi mirada (...) creo que soy (doy) elegante, que tengo elegancia en el escenario, que tengo cierta poesía de movimiento ¿no?, me cuesta mucho decir esto a viva voz, créeme (...) siempre termino haciendo el papel de, si hay un criado y un señor suelo hacer el señor; tampoco tengo tanta experiencia ¿eh?, en este tipo de obras ¿no? clásicas, no tengo tanta experiencia (...) pero con la compañía X he hecho mucho de rey [risas] he hecho muchas cosas de éstas”. (Actor. Entrevista 25)

Señalar que las reflexiones de nuestros informantes sobre este tema están matizadas, en casi todos los casos, por una idea que quieren dejarnos clara y es la de considerarlo como un fenómeno que tendría más que ver con épocas pasadas que con la actual. Asimismo, nos ha llamado la atención el testimonio de un actor que al preguntarle sobre la posible existencia de un modelo teatral de feminidad y masculinidad, y al solicitarle que nos lo describiera nos manifestó que le resultaba difícil hacerlo en la medida en que, desde su punto de vista, cada vez se muestra más a las mujeres asumiendo roles masculinos y al contrario.

“El modelo de masculinidad yo creo que es un modelo competitivo, autónomo y competitivo (...) el modelo de feminidad se me ha diluido, porque con el que nací creo que ya no está, pero sí reconozco, por eso estoy un poco confuso con los rasgos de lo masculino, porque me da la sensación de que lo femenino está cogiendo roles masculinos, entonces ya también dudo de qué es lo masculino y qué es lo femenino y por eso estoy muy confuso, realmente estoy confuso”. (Actor. Entrevista 25)

⁴⁹ Algunas de estas cuestiones aparecen también al hablar de los castings.

Otro aspecto relacionado con la difusión de un modelo de feminidad y masculinidad en el escenario es el de la transmisión de estereotipos de género que se asociarían a los personajes masculinos y/o femeninos. En este sentido, nos hemos encontrado con dos puntos de vista bastante diferenciados: aquellos que opinan que el teatro contemporáneo no reproduce estereotipos aunque insisten en que sí lo hacía en épocas pasadas; y los que consideran que sí lo hace tanto en la época actual como en las anteriores. En ambos casos conviene aclarar sus opiniones para una mejor comprensión.

Quienes nos manifiestan que no existen personajes estereotipados en el teatro, donde existiría una mayoría de opiniones masculinas, se refieren fundamentalmente al teatro contemporáneo y más en concreto sus opiniones están relacionadas con el montaje teatral que están interpretando en el momento de la entrevista. Expresan que, hoy por hoy, el teatro representa personajes “muy reales” (Actor. Entrevista 5).

Uno de los actores de más edad nos cuenta que los estereotipos de personajes responden más a épocas anteriores donde los personajes estaban muy tipificados. Nos dice al respecto que:

“El teatro llamado *de enredo* presentaba arquetipos como el galán, la dama,(...) amores entre ellos, el malo que quiere poseer a la chica, el otro que la defiende y no le deja, el padre que la protege, el rey que hace justicia, el cómico que hace reír en las fiestas, entonces sí que eran bien claros”. (Actor. Entrevista 23)

Pero esta no es una opinión sólo de los actores más mayores que han vivido experiencias de épocas pasadas. Un grupo de actores más jóvenes también nos han expresado que no perciben que los personajes que interpretan respondan a estereotipos sociales de género. A lo largo de la conversación mantenida con uno de los actores perteneciente a este grupo y al preguntarle sobre los personajes que aparecen en la obra teatral que interpreta nos comenta una cuestión que nos parece significativa sobre este tema y que tiene relación con la evolución de las técnicas actorales a lo largo de la historia. Se refiere al hecho de que, hasta el siglo XIX, los personajes teatrales carecerán de psicología⁵⁰ y la construcción de los mismos se realizará desde la gestualidad externa convencionalmente asignada a cada uno de éstos. En consecuencia será más frecuente la reproducción de estereotipos:

⁵⁰ En el capítulo III de esta investigación hacemos alusión a este tema.

“Es una obra en que los personajes no están caracterizados psicológicamente, en absoluto, porque la caracterización psicológica parte a partir de Shakespeare, que es el que fija el canon contemporáneo, quien fija el modelo, lo que nosotros entendemos ahora por psicología”. (Actor.Grupo focal 38)

Quienes nos señalan la existencia de estereotipos de personajes teatrales lo relacionan y justifican con varias cuestiones: la tradición teatral que ya hemos mencionado en cuanto que existirían personajes arquetípicos como el galán, la criada o el avaro, por poner algunos ejemplos, que se asociarían con unas características corporales y psicológicas muy específicas definidas en una época determinada y que han perdurado a lo largo de los siglos siendo difícil modificarlas, en otras razones porque, según deducimos, están profundamente arraigadas en el imaginario colectivo. Además, justificaría que la reproducción de estereotipos en escena servirá para ayudar al público a identificar a los personajes que se muestran. El punto decisivo en este aspecto, desde nuestra perspectiva, es el hecho de incidir en la repetición de unos mismos estereotipos y considerarlos como realidad ya que ésta es mucho más rica y diversa de lo que se muestra en las tablas. Uno de los actores entrevistados, cuyo perfil corporal no responde al estereotipo de galán, expresa esta idea de la siguiente manera:

“El aspecto físico de un galán tiene que ser perfecto, “Pasión de gavilanes”⁵¹, no puede ser una persona que le vaya bien en la vida, y ahora mismo me va divinamente, y fíjate que cara tengo ¿eso no puede pasar en una serie?, pues no pasa, yo tengo trabajo, me va maravillosamente, tengo una familia cojonuda, me quiere la gente un huevo, no tengo problemas económicos y tío, a ver, quien no envidia... esto es envidiable, no estoy forrado, pero no tengo necesidades económicas, yo creo que eso es lo que aspira mucha gente, de tener tus metas, pero yo sigo viviendo en X (ciudad donde vive), no tengo un cochazo, yo tengo mis necesidades cubiertas, ¿eso no es un tío que le va bien? Pues no, tiene que ser la carita perfecta, el pelito a ser posible largo, ahora se lleva largo, para ser galán tienes que tener el pelito un poco largo y pectorales, y tío, no macho, que la gente por la calle va con barriga, es horroroso, a mí eso me sienta fatal”. (Actor. Entrevista 14)

Otra cuestión que nos señalan a la hora de justificar la pervivencia de estereotipos tiene relación con la autoría de los textos dramáticos ya que, nos cuentan, en ellos se describe a los personajes con unas características concretas asociadas que la dirección y los

⁵¹ Este es el título de una conocida telenovela que, en el momento de la entrevista, era seguida por gran número de espectadores/as en España y donde los protagonistas masculinos eran muy admirados por un público, mayoritariamente femenino.

actores y actrices involucrados se encargarán de representar en la escena lo más “fielmente” posible. De esta forma, en casi todos los informantes, ya sean hombres o mujeres, aparece la autoría seguida de la dirección como responsables principales de la reproducción de estereotipos de género en el teatro ya que su tarea es la de describir, en el caso del primero, e interpretar si hablamos del segundo, lo que dice el texto. Pudiéramos deducir de sus palabras que actores y actrices son meros ejecutores sin demasiada capacidad para influir en la construcción final del personaje. En cualquier caso, lo que nos parece más llamativo es el excesivo poder que otorgan a quién escribe el texto y la rigidez de sus planteamientos en cuanto que, según palabras textuales, cuando “construyen” un personaje⁵² tratan de trasladar lo que el texto dice y no caben otras interpretaciones pues de ese modo se estaría representando otra pieza teatral distinta:

“El montaje X no se puede modificar, porque X (dicho montaje) tiene un mensaje muy directo y eso no se puede modificar. Ni el mensaje ni lo que el autor dice de los personajes. Son lo que son” (Actor. Entrevista 4)

Es cierto que estas percepciones son más acusadas entre las personas entrevistadas de más edad como es el caso de uno de los actores más mayores, 70 años, que nos dice al respecto que “si el autor habla de que el personaje es bello pues hay que elegir a una mujer guapa”.

En este punto, nos surge de nuevo la pregunta sobre quien impone las pautas sobre qué es lo bello y lo feo resultando que todas las personas entrevistadas nos remiten a la sociedad como ente abstracto, es decir, aunque hablan de autores y directores⁵³ como responsables de la reproducción de estereotipos de género finalmente nos manifiestan que éstos están influidos por una sociedad, la que habitamos, donde la exaltación y el culto al cuerpo “bello” es enorme. Pero, insistimos en lo abstracto de su respuesta en cuanto que no son conscientes de que estos autores y directores viven en la sociedad de la que hablan y tienen un cierto poder y capacidad para proponer nuevos planteamientos en sus propuestas escénicas.

⁵² Entrecorrimos esta palabra por el doble significado que adquiere como construcción social y, por otra parte, en relación al proceso de construcción del personaje que se lleva a cabo al aplicar las técnicas de interpretación más habituales, es decir, las psicológicas.

⁵³ Optamos por el masculino porque así nos lo expresan las personas entrevistadas además de que son una mayoría.

En general, hombres y mujeres entrevistadas consideran que la mayor aparición de personajes masculinos y femeninos estereotipados depende de los autores que se elijan para poner en escena, la dirección y el estilo de representación por el que se opte. En este punto asocian la representación de estereotipos con planteamientos más o menos superficiales de los personajes y nos hablan de autores que han sabido crear personajes complejos con un mundo interior muy rico donde se mezclan cualidades muy masculinas y muy femeninas, y otros que se han quedado en prototipos de personajes.

En el caso de los actores y actrices objeto de estudio, al hablar de los estereotipos hemos querido preguntarles su opinión sobre el personaje que interpretaban en ese momento y también sobre el resto de personajes que aparecen en el montaje teatral del que forman parte en cuestión. Ha sido frecuente encontrarnos con descripciones estereotipadas que, en un porcentaje de aproximadamente el 50%, reconocían como tales en oposición a aquellos que no eran conscientes de ello aunque con sus palabras nos han revelado personajes estereotipados. Destacamos algunos de estas descripciones que nos parecen más representativas:

“Se buscaba que el malo fuese malo y tuviese cara de malo y el bueno tuviese cara de bueno...he utilizado determinadas características para representar al poderoso y maltratador: Mucha altivez, mucha prepotencia, mucha arrogancia y mucho aterrorizar”. (Actor. Grupo focal 31)

“Los tres personajes vivos de mujeres: Bakunin sería esta mujer superviviente, fuerte, íntegra; la madre... si viene de la madre burguesa y se transforma, diríamos que es una tía que ha hecho el proceso de la guerra y que por lo tanto la vive de una manera y la denuncia, con lo cual tendríamos un ejemplo de mujer fuerte y la actriz... A las tres la historia les ha rozado por encima. Y los hombres, lo que pasa es que los personajes de los hombres están dentro de ese mundo utópico, surrealista, onírico; el surrealismo de Lorca... en los caballos estaría representada la homosexualidad, el erotismo, ... El payaso es la inocencia, la pureza, es un personaje bellísimo, lo que pasa es que no creo que corresponda a un personaje masculino...El facha, fíjate, una tipología que no me complace nada,... sin embargo, forma parte del 50% o 60% de nuestra población, por no decir de la mundial ¿no?. El prestidigitador, bueno, pues también podría ser lo que la sociedad quiere actualmente, el acomodarse a lo que las normas de la sociedad dicta” (Actriz. Entrevista 20)

“En esta función se representan varios roles de la sociedad. En los masculinos está el maltratador viejo, el joven, el trabajador normal y corriente que es el camarero, el médico que hace un papel de “bueno” de estar pendiente de sus pacientes, el vecino es el típico jubilado,... es que es un estereotipo de la sociedad...

Y en las mujeres está: la madre maltratada que es un personaje que existe mucho en la sociedad aunque no se denuncie, Rosas hay muchas en España todavía; y la hija es el producto de ese tipo de matrimonios que había antes y sigue habiendo ahora, se va suicidando por la vida porque no tiene opciones aunque en esta función tiene la suerte de encontrar una esperanza. La enfermera y la dependienta son personajes sociales muy reconocibles. La dueña de la empresa de limpieza refleja esas personas que a base de trabajar han conseguido tener algo y hace ostentación de ello y machaca a sus empleados”. (Actor. Entrevista 10)

“Yo creo que no, que son bastante atípicos los personajes, que no son encasillables fácilmente en ningún tipo así concreto ni social ni teatral, porque bueno luego a partir de (...) sí que hay como prototipos y en tiempos actuales tampoco, yo no (...) Una cosa curiosa es que las mujeres, yo creo que los personajes masculinos no hay ninguno bueno ¿sabes? porque todos emanan un poco mezquinos en la función (...); la mujeres son, hacen de buenas, los tres personajes femeninos y además son las que ejecutan la venganza, por otra parte”. (Actor. Grupo focal 40)

Un aspecto clave que nos interesaba conocer de nuestros informantes tenía relación con su percepción respecto al diferente tratamiento y uso del cuerpo femenino respecto al masculino en escena, y más concretamente, su opinión sobre la aparición del cuerpo desnudo. Todos y todas nos han confirmado nuestra hipótesis de partida, es decir, son conscientes de que el cuerpo de las mujeres se exhibe sin pudor y aparece desnudo, en muchas ocasiones, sin justificación alguna dentro de la trama, de forma gratuita. Además, éste ha de ser “bonito, perfecto y joven” como nos dice una de las actrices entrevistadas.

Igualmente, reconocen que la frecuencia con que aparece el cuerpo femenino desnudo no tiene comparación respecto a los casos, contados, en que podemos ver el cuerpo desnudo de un varón. Como ejemplo, sólo uno de los actores entrevistados de mediana edad recordaba haber visto en escena un desnudo masculino integral y explícito durante más de diez minutos, concretamente se refería a *El rey Lear* de Calixto Bieito. Sin embargo, son numerosas las obras en las que podían identificar mujeres desnudas en escenas, en ocasiones, durante la práctica totalidad de la función.

El hecho en sí mismo no es sólo una cuestión de cantidad sino de calidad, es decir, la justificación de este tipo de desnudos femeninos dentro de la trama del montaje teatral ha sido uno de los ejes en torno a los que ha girado la conversación al hablar de este asunto. Producto de los testimonios que nos ofrecen nuestros informantes, podríamos establecer tres tipos de desnudos: a) los arbitrarios que aparecen como reclamo publicitario y con una visión comercial, b) los necesarios para el desarrollo de la trama y c) los que

persiguen la provocación artística. Los primeros han sido muy criticados tanto por las actrices como por la mayor parte de actores y evidencian la fuerte cosificación a la que se somete a las mujeres. Por otra parte, son los que según sus opiniones aparecen de forma más habitual. En cuanto a los segundos, apenas se han comentado obras en las que se justificaba el desnudo. Y por lo que respecta a la tercera opción, se habló de ella en términos ambiguos, como si resultara complejo identificar cuando se está produciendo una auténtica provocación artística o nos estamos dejando llevar por aspectos comerciales.

Asimismo, una de las cuestiones que ha surgido al hablar de este tema tiene que ver con la constatación de que existen diferencias claras entre cómo se expone el cuerpo desnudo del hombre y el de la mujer sobre el escenario. Mientras que en el caso de las mujeres los desnudos suelen ser superfluos y vacíos, los desnudos masculinos son muy escasos y estarían mejor justificados dentro de la trama. Una actriz nos expresa con cierto enfado y disgusto su malestar al considerar que cuando aparecen un hombre y una mujer desnudos en una misma escena se muestra de forma muy distinta el cuerpo de una y del otro:

“Me dan cien patadas en los riñones que se muestre el desnudo de una mujer y que no se muestre el del hombre. Esto me puede, yo veo esto en un espectáculo e inmediatamente lo descalifico...si me pones un tío y una tía en pelotas me los muestras por igual a uno y al otro, pero no vale que tú me pongas a la tía en bolas y al tío discretamente un punto detrás o nublado o no sé cuanto.” (Actriz. Entrevista 20)

La mayoría de actrices y mujeres entrevistadas muestran su rechazo ante la posibilidad de aparecer desnudas en escena, sobre todo porque lo asocian inmediatamente con algo gratuito y falto de justificación que llega a ofenderlas. De hecho, este tipo de sentimientos no sólo se produce al hablar de su propio cuerpo sino también cuando ven otros cuerpos desnudos en escena. En sus discursos se repetirá la idea de que encuentran el desnudo en el teatro “un poco agresivo” y expresan que les “tira para atrás”. Extraemos algunos de sus comentarios que son ejemplo del sentir mayoritario:

“En el teatro hay que tener mucho cuidado con eso, cómo se exhiben los cuerpos, porque el teatro lleva muy mal un desnudo integral o un exceso... en el teatro hay que cuidar muy bien los desnudos y los momentos de sexo, porque desde luego, por lo menos para mí, me parece espantoso.” (Actriz. Grupo focal 36)

“En teatro, es que para empezar el desnudo en teatro a mí no me gusta, no me parece estético, a mí. Yo he visto muchas más veces a mujeres desnudas que a hombres desnudos. Para mí como de verdad no esté muy justificado, (...) no me gusta mucho el desnudo en teatro.” (Actriz. Entrevista 19)

En cuanto a las opiniones de los hombres sobre la posibilidad de tener que desnudarse en escena, solo dos actores de los 25 entrevistados han tenido que desnudarse en algún momento de su trayectoria profesional y nos confiesan que han sentido mucho pudor al hacerlo; sentimiento que, por otra parte, surge en la mayoría de ellos independientemente de que, hasta la fecha, no hayan tenido que desnudarse. El testimonio de uno de los varones entrevistados refleja los argumentos que nos exponen en relación a este pudor.

“Quizás por la propia constitución física sexual del hombre y de la mujer, yo creo que es mayor el pudor en el hombre que en la mujer a la hora de exhibir el cuerpo; la mujer lo hace con más naturalidad, entre otras razones porque es más explícito el ofrecimiento visual del sexo del varón al del sexo de la mujer, por su propia conformación ¿no? Y por otro lado es más inusual, entonces yo ese pudor lo siento.” (Actor. Entrevista 25)

En definitiva, constatamos que existiría un acuerdo por parte de mujeres y hombres sobre la cosificación de las mujeres en escena y la mayor exposición del cuerpo femenino. Por el contrario, el desnudo masculino es prácticamente inexistente en los escenarios por lo que, cuando aparece, sorprende. Además, se podría añadir que el desnudo de una persona mayor sigue sorprendiendo más que el de una joven, independientemente de si es un hombre o una mujer.

Por último, y relacionado con el tema que nos ocupa, hemos querido averiguar sus opiniones sobre la posibilidad de intercambiar los roles de género en el escenario o, más concretamente, que las mujeres puedan interpretar personajes masculinos y viceversa. Este no es un hecho reciente ya que a lo largo de la historia del teatro se utilizará este recursos de diferentes formas y por motivos diversos: bien debido a la prohibición existente que impedía a las mujeres representar hasta aproximadamente el siglo XV y que supondrá que los personajes femeninos sean representados por varones; bien durante el Siglo de Oro español en que en número significativo de las comedias que se representaban aparecerán personajes femeninos que se disfrazarán de hombres para conseguir sus objetivos transgrediendo normas sociales; bien en la actualidad donde, en ocasiones, podremos ver

montajes teatrales donde uno o varios personajes, planteados inicialmente en el texto dramático como femeninos o masculinos, serán interpretados en escena por su contrario como es el caso de algunas obras que nos señalan nuestros informantes como *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca que fue interpretada íntegramente por hombres y donde Ismael Merlo interpretaba el personaje de Bernarda, o un *Hamlet* de Shakespeare interpretado por Nuria Espert, o la obra de José Martín Recuerda *Las arrecogidas del beaterio de Santa Maria Egipciaca* donde las monjas que aparecen eran interpretadas por hombres en una de las versiones que se han llevado a escena en los últimos años.

No es lo habitual pero en determinadas puestas en escena se ha optado por un planteamiento de este tipo y, como nos manifiestan algunas de las personas entrevistadas que han podido disfrutar de esta experiencia, lo más significativo es que el personaje es creíble en la medida en que encarna los valores y cualidades que se quieren mostrar respecto a dicho personaje. Dicho de otro modo, no sería tan importante el sexo de la persona que lo interpreta sino su capacidad para encarnar las cualidades que se quieran adscribir y resaltar en el personaje en cuestión. Uno de los actores entrevistados nos habla de una versión inglesa de *Pígalión* donde la protagonista femenina será interpretada por un hombre que nos parece un buen ejemplo de esta opinión:

“Yo vi una obra de Pígalión, de los ingleses, que había un negro de 2 metros, como un armario de ancho, que interpretaba el papel de una mujer, de Viola, de una mujer que se disfraza de hombre y veías -no hacía nada especial- y veías que era un tío negro -con 2 centímetros de pelo vamos- y veías que era una mujer que estaba disfrazada de hombre y no recurría a ningún estereotipo, ni se ponía femenino, ni nada, pero, vamos, que te lo creías de principio a fin ¿cómo?, pues yendo a los motores, a la esencia de la verdad y salía así ¿no?”. (Actor. Grupo Focal 34).

Pero, las opiniones en relación a este tema son diversas y nos encontramos con que también estarían aquellos/as que consideran que si el texto dramático habla de que el personaje es femenino lo debe interpretar una mujer y viceversa porque, entre otras cuestiones y según nos trasladan, responde más fielmente a la realidad. En estos casos se percibe claramente la fuerte influencia de las tradicionales adscripciones de género y hasta que punto han interiorizado unos modelos de género, tanto de la masculinidad como de la feminidad bastante rígidos que trasladan, en este caso, al mundo del teatro. Nos parecen significativas las declaraciones de uno de los actores entrevistados que aunque al principio

muestra cierta ambigüedad finalmente se decanta por un planteamiento más tradicional de los personajes ya que, como nos dice, es más real. Estas son sus palabras:

“Hombre, si el príncipe fuera una princesa (risas) hombre, visto así, la ambición de poder está en todos tanto en hombres como mujeres, en ese sentido (...) sí pero además de la hija, que todos los consejeros fueran mujeres y las dos personas que menos pinchan hombres, no sería tan real, no es lo que pasa”. (Actor. Grupo focal 39).

Igualmente, siguiendo esta línea argumental actores integrantes de uno de los grupos focales que realizamos añaden argumentos que relacionan, por una parte, con el respeto hacia lo que está escrito en el texto y, por otro lado, con el considerar que existirían determinados personajes con los que si se podría barajar la posibilidad de que se interpretaran indistintamente por mujeres o por hombres (que deducimos por sus palabras que serían personajes secundarios) pero otros en los que no habría lugar:

“Yo creo que no, en la mayoría de los casos no, Lorca es Lorca, el prestidigitador es hombre, está escrito como un hombre yo creo, no porque esté escrito en masculino sino porque yo creo que tiene unos valores estereotipados de hombre...si intenta representar una obra de la guerra civil, intentará representar los estereotipos de ese momento, algo que nosotros reconozcamos de ese momento, (...) yo creo que todo va marcado por la escritura, la escritura dramática, si los personajes se llaman Arturo, Roberto, Sandra y Mónica, tienen un nombre ¿sabes? tienen una definición de género, desde el momento que se escribe, ¿que Sandra se parezca más a un hombre que a una mujer?, pues a lo mejor en el texto lo puede decir o puede ser una opción del director, eso ya viene marcado, ahora si hacemos una obra un poco más experimental, un poco más... y yo decido coger cuatro hombres y cuatro mujeres, sin nada escrito y plantear roles femeninos y roles masculinos, eso es otro tema, pero cuando estamos hablando de un texto escrito, eso ya viene dado, viene muy dado, en tanto representación, (...) hay cosas que tiene que hacer un hombre y cosas que tiene que hacer una mujer, pero hay muchísimos papeles que los pueden hacer igual un hombre que una mujer. Ese camarero que sale lo puede hacer una mujer, el camarero o la camarera, perfectamente y como ese te puedo decir muchísimos más. (Actor. Grupo focal 32)

En los discursos de nuestros informantes al hablar del intercambio de personajes aparece otra perspectiva del mismo y que tiene más que ver con el travestismo en escena. Un recurso muy utilizado en las comedias y cuyo fin es bien distinto al de los planteamientos anteriores. En este caso, el hecho de que una mujer interprete a un hombre o al contrario es una excusa para, entre otras cuestiones, provocar la risa, transgredir las normas sociales vigentes, o bien es un elemento de intriga dentro de la trama. En este caso,

hemos obtenido alguna opinión relativa a la mayor dificultad que entrañaría la transformación de un hombre en mujer que en el caso de una mujer en hábito de varón ya que, en el primer caso, es más complicado, por ejemplo, ocultar el vello propio de los varones.

Para terminar este capítulo, no queremos dejar de señalar una cuestión que ha ido apareciendo de forma reiterada en los discursos de nuestros informantes y es la percepción de que la responsabilidad respecto a las posibilidades de modificar los modelos vigentes o el poder contribuir con sus aportaciones individuales a llevar a cabo nuevas propuestas menos estereotipadas no es algo que asuman como propio.

Por otra parte, tras nuestra investigación detectamos que muchas de las mujeres que hemos entrevistado han tenido que saltar diferentes obstáculos bien de tipo personal, familiar, social, profesional y/o económico por dedicarse a esta profesión y, en particular, en relación a la utilización del cuerpo de las mujeres, han tenido que combinar el adaptarse al modelo de género vigente a la vez que desarrollar estrategias para hacerse respetar dentro de la profesión y proponer nuevos modelos. Con ello, queremos plantear el no caer en el error de observar a las mujeres actrices sólo como víctimas de esta situación sino también como agentes. En este sentido, estamos de acuerdo con algunas de las cuestiones que intenta defender la antropóloga M^a Luz Esteban en uno de los estudios que ha llevado a cabo sobre la profesión de modelo de pasarela (Esteban 2000; Esteban 2004) donde argumentará los distintos elementos de subordinación y emancipación que se articulan en esta profesión y que se podrían trasladar, igualmente, a la profesión teatral. Esteban señala que la profesión de modelo, entre otras, sería un espacio de promoción social desde la utilización del propio cuerpo ya que se incorporan y articulan elementos de subordinación y de emancipación para el género femenino, donde se combinan valores relacionados con lo masculino como la autonomía y el poder, con valores “femeninos” como la belleza (Esteban 2000: 206). Este enfoque bebe de otras fuentes como los estudios de las subculturas femeninas realizados por la antropóloga Dolores Juliano que argumenta cómo las mujeres, dentro de la subordinación, desarrollan estrategias y resistencias y son capaces de no permanecer inmóviles ante esta situación sino de generar propuestas alternativas para compensar su situación de desventaja. Con ello, queremos proponer que, tras nuestro análisis, observamos cómo las pequeñas transformaciones individuales y las trasgresiones cotidianas que se van llevando a cabo, principalmente por las mujeres, contribuyen a

generar modelos alternativos que, con el paso del tiempo y tras su reiteración, pueden llegar a modificar los vigentes.

Capítulo 6.

SIMBOLOGÍA y ELEMENTOS DE LA TEATRALIDAD

El cuerpo del interprete adquiere un significado importante en la representación teatral y por ello le hemos dedicado gran parte de nuestro análisis pero, a su vez, alrededor de la representación se juega con diversos elementos que apoyan la representación y le dan significado. Como señala Patrice Pavis:

“no se puede separar el cuerpo del actor del texto lingüístico que encarna o transporta al igual que la música o el ritmo... todo el universo sonoro, por muy coherente que pueda ser sólo alcanza a manifestarse en el espacio y tiempo de las acciones escénicas y en relación con los demás elementos de la representación”.
(Pavis 2000: 140)

Por ello, dedicamos un capítulo en esta investigación al estudio de elementos parateatrales como la voz, la música, la iluminación, el espacio y las trayectorias que generan los cuerpos en acción. Igualmente, el vestuario utilizado por los personajes masculinos y femeninos, y la simbología asociada al mismo son aspectos de la representación teatral que ayudan al público a comprender la acción y que, por otra parte, merecen una especial atención desde la perspectiva de género en cuanto que pueden contribuir a perpetuar una serie de imágenes sesgadas sobre mujeres y hombres.

6.1. Voz y música

La voz de los personajes que aparecen en los montajes objeto de análisis es uno de los rasgos que identifica al personaje, le da personalidad; al igual que otros aspectos como el tono general utilizado por éste y/o el que utiliza dicho personaje para dirigirse a otro determinado, palabras o frases a las que se les da más énfasis y que servirán para marcar la importancia del mensaje. Entendemos, por otra parte, que el teatro como instrumento creativo y vehículo de comunicación, puede jugar con los tonos de voz de cada uno de los personajes para transmitir una determinada idea.

Asimismo, la actividad vocal revela un estado emocional, nos da información sobre el sexo, la identidad y el estado psicológico de quien imite el mensaje. Lo interesante es comprender el valor dramático de la voz y los efectos vocales desde la perspectiva de género, atender al significado de esas variaciones, prestar atención a las pausas o silencios, su duración y su función dramática. La voz es una proyección del cuerpo en el texto, una

manera de dar a sentir la presencia corporal del actor o actriz, nos permite examinar el modo en que se encarna el personaje (Pavis 2000).

Al intentar crear un sistema para el análisis de la voz en el teatro Patrice Pavis nos recuerda que se deben tener en cuenta factores subjetivos relacionados con pautas culturales, es decir, los criterios de apreciación de la voz varían considerablemente de una cultura a otra:

“Una determinada voz de falsete que nosotros, desde la cultura occidental, percibimos como defectuosa se considera, en cambio, normal en África del norte. Las voces no logran expresar un código emocional universal. En India un registro agudo expresa tristeza y un registro grave alegría, algo opuesto a la codificación europea”. (Pavis 2000: 148)

Al situarnos respecto a los montajes objeto de estudio, observamos que el tono de voz utilizado por la mayoría de personajes, tanto masculinos como femeninos, responde a pautas culturales establecidas (Davis 1971 (1998)). Los personajes masculinos tienden a utilizar un tono de voz más grave y fuerte mientras que los femeninos tienen un tono de voz más agudo y suave. El tono fuerte y grave de la voz suele asociarse a ideas como la autoridad, propia de los varones; por el contrario, un tono de voz agudo consigue un efecto más etéreo que tradicionalmente se asocia a la figura femenina.

Aun siendo esto una generalidad en los montajes analizados, podemos destacar algunos ejemplos de voces de personajes que rompen con los estereotipos de género asignados, bien durante toda la puesta en escena o en momentos puntuales. Fundamentalmente, queremos destacar el personaje de Bakunin en *Federico* que tendrá durante toda su exposición un tono de voz grave, alto y fuerte lo que imprime al personaje autoridad a la hora de expresar su discurso y crea la sensación de ser escuchado.

Igualmente, queremos señalar que hemos detectado que el tono de los personajes femeninos tiende a ser más conciliador lo que se traduce en un tono de voz suave, cálido y pausado mientras que el de los personajes masculinos es más impositivo pudiéndose observar en el tono que utilizan que es más fuerte y seco.

En otro sentido, nos interesa resaltar el hecho de que algunos de los personajes femeninos analizados utilizarán un tono de voz más grave y solemne para describir algún

hecho trágico o importante de su vida teniendo como objetivo final emocionar al público. Este hecho nos lleva de nuevo a reiterar la tradicional asociación entre el mundo emocional y afectivo y lo femenino. Lo mismo ocurre con determinados personajes masculinos que cuando se refieran a algún aspecto personal o de carácter afectivo utilizarán un tono más suave, menos grave.

Existiría una tendencia a la variación del tono de voz en los personajes femeninos para mostrar diferentes emociones o el paso por diferentes estados de ánimo mientras que las voces masculinas tenderán a mantener una mayor homogeneidad en su tono debido, según nuestra percepción, a que no se muestra en ellos demasiadas variaciones a nivel emocional. Asimismo, a través de la voz y lo que ésta transmite se producirán asociaciones de las mujeres a ideas como la inestabilidad y variabilidad, mientras que los varones transmitirán una mayor estabilidad. En numerosas ocasiones a lo largo de las diferentes puestas en escena, la voz de las mujeres suplica, se lamenta, se desgarrá, grita, llora, ríe, pide... Estas son características que la cultura patriarcal ha asignado tradicionalmente a las mujeres y que tienen un significado negativo. Denotan falta de control e incapacidad para razonar, cualidades positivas propias de los varones. En contraposición, es más frecuente encontrarnos que la voz de los varones da órdenes, impone, predice, sentencia, y amenaza.

Debemos señalar que estamos apuntado líneas generales y que existen personajes, tanto masculinos como femeninos, donde la variedad tonal es mayor y no responde de manera tan rígida a estereotipos de género. Esto suele coincidir con el hecho de ser personajes protagonistas que tienen mayor tiempo de exposición durante el montaje y, por tanto, se muestra un perfil más completo del mismo.

Por otra parte, los personajes masculinos tienden a desarrollar intervenciones con frases más largas lo que muestra seguridad en el discurso mientras que las frases de los personajes femeninos son más cortas marcando cierta inseguridad (Davis 1971 (1998)). Esto es más perceptible cuando se produce un diálogo y no tanto en los momentos de monólogo. Hemos detectado que los personajes masculinos utilizan con mayor frecuencia los posesivos al referirse a las mujeres lo que refuerza la idea de pertenencia y, de alguna forma, cosifica a las mujeres. Un ejemplo significativo de esta cuestión es el personaje del padre de María en *Solas*. Hacia el final del montaje expresa lo siguiente: “quiero irme, no

para trabajar que todavía no, sino para cuidar de lo **mío**” (se está refiriendo a su esposa y madre de María)

Por último, nos ha parecido adecuado analizar los momentos temporales en que las voces aparecen en los diferentes montajes según éstas sean masculinas o femeninas para demostrar cómo existe un predominio, protagonismo y mayor presencia de voces masculinas sobre las femeninas y cómo este hecho influye en la percepción del público que tiende a identificar la voz masculina como aquella que “dirige la función” así como con los momentos álgidos del montaje mientras que es durante el desarrollo de ésta cuando suelen escucharse voces femeninas.

Si nos centramos en el momento en que se escucha por primera vez una voz femenina, sólo en el montaje de *Solas y Zenobia* oiremos su voz desde el comienzo y hasta el final. En el resto de montajes analizados comprobamos que las voces femeninas tardan bastante en escucharse. En concreto en *Llanto* no será hasta el minuto treinta del montaje⁵⁴ en que escucharemos las primeras voces femeninas. Similar ocurre con *Federico* donde, aunque una voz femenina se escucha desde el minuto quince aproximadamente⁵⁵, no se verá y escuchará a un personaje femenino en escena hasta el minuto cuarenta y cinco cuando aparece el personaje de Tisbe, del grupo de cómicos/as. Tanto en *Ave Sosas* como en *El Príncipe Tirano* el predominio de la voz masculina es claro. En el primero es la única voz que se escuchará ya que hay un solo actor que es el protagonista, y en el segundo la voz masculina se escuchará durante gran parte del montaje.

Junto con la voz, la música es otro de los elementos sonoros que cobra importancia en la mayoría de los montajes teatrales. Incluso en determinadas escenas o espectáculos, es la protagonista. Es evidente que cumple una función dramática que, de alguna forma, intentaremos analizar en nuestro estudio.

Al igual que al hablar de la voz, debemos tener en cuenta que la música adquiere diferentes significados según la cultura objeto de estudio: mientras que en occidente, por lo

⁵⁴ El montaje dura aproximadamente 50 minutos

⁵⁵ El montaje dura unos 120 minutos. Queremos señalar que la primera voz femenina que se escucha desde el minuto quince es la del personaje de la actriz y tiene, desde nuestro punto de vista, connotaciones negativas. Este personaje aparece físicamente en el minuto cincuenta pero su voz se ha escuchado desde el minuto quince de forma reiterada e insistente (desde el minuto quince y hasta el treinta, su voz se escucha cada cinco minutos) produciendo una sensación de agobio en el público que se corrobora con la reacción de Federico que la rechaza e intenta impedir que entre escena.

general, la música suele tener un efecto de acompañamiento y servirá para comprender el texto y el juego dramático, en un espectáculo africano la música no se puede despegar del resto de la *performance* (Pavis 2000: 151). Debemos por tanto tener en cuenta el contexto y cultura en que se enmarca el análisis. Las funciones de la música en la escena occidental son diversas: complementa y ayuda a comprender la escena en la que se introduce, crea e ilustra una atmósfera y determinados ambientes, puede ser un simple efecto sonoro cuyo objetivo es que una situación se reconozca, ayuda a puntuar la escena, sirve de enlace entre unas escenas y otras, y puede tener un efecto dramático expresando por sí misma un determinado estado de ánimo o provocando una emoción. Patrice Pavis habla de su función integradora o desintegradora tanto del espectáculo como del Yo de los personajes ya que las diversas emociones que evoca la música – alegría, pena, angustia, deseo, satisfacción, plenitud- se pueden referir a una continuidad del Yo (música integradora) o a un Yo fragmentado que ha explotado y estallado (música desintegradora).

En los seis montajes analizados, la música cumple alguna o varias de las funciones descritas siendo la más frecuente la de provocar un determinado estado de ánimo o una emoción. Observamos que habría una tendencia a asociar determinados ambientes o estilos musicales con lo femenino mientras que otros muy distintos se asocian al mundo de lo masculino. Como ejemplo señalamos la música que se asocia a los personajes femeninos del montaje de *Ave Sosa*. Para Medea se introduce una nana, tipo de música asociada tradicionalmente a las mujeres que son las encargadas del cuidado de los bebés y que tiene, como describirá Federico García Lorca en la conferencia *Las nanas infantiles* un aire melancólico, dramático y triste porque:

“No debemos olvidar que la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden. Cada hijo, en vez de ser una alegría, es una pesadumbre, y, naturalmente, no pueden dejar de cantarles, aun en medio de su amor, su desgano de la vida” (García Lorca).

Por otra parte, para el personaje de Alcmena se recurre a una música muy sensual y relajante que refuerza y apoya el carácter sexual de la escena en la que se introduce. De esta forma se asocia a lo femenino ideas como la sensualidad y la seducción. Igualmente, en la puesta en escena de *Solas* se introducirá una música con cierto tono melancólico en determinados momentos de la acción para, desde nuestro punto de vista, ayudar a transmitirnos el estado de ánimo de las protagonistas que será de tristeza y melancolía.

6.2. Espacio

Cuando analizamos el espacio nos estamos refiriendo al espacio escénico y al espacio gestual, principalmente. Entendemos por espacio escénico el lugar en el que se mueven los actores, actrices y el personal técnico, es decir, el área de juego propiamente dicha. El espacio gestual sería aquel que se crea con la presencia, la posición escénica y los desplazamientos de actores y actrices, mediante su corporalidad, y que nos lleva a analizar las trayectorias y desplazamientos que realizan (forma, trazado, duración o velocidad) el espacio donde se ubica cada personaje, las posiciones de cada uno de éstos respecto al grupo y las relaciones espacio/tiempo que produce una determinada corporalidad, o lo que es lo mismo, cómo ocupa el espacio y a qué ritmo se mueve un determinado personaje. La acción que realiza un personaje está íntimamente relacionada con el espacio que ocupa y en el que tiene lugar la misma, así como el *tempo/ritmo* de realización.

Queremos insistir de nuevo en este punto que no debemos olvidar que el espacio tiene connotaciones culturales en cuanto que el significado que adquiere al intentar analizarlo es producto de la cultura en la que se inscribe. Las relaciones entre personajes o su ubicación serán interpretadas por el público en relación a su aprendizaje cultural respecto a aquello que se considera correcto e incorrecto (Hall 1966). En este sentido, y teniendo en cuenta la construcción cultural del género, nos parece útil detenernos en el análisis de éste bajo esos parámetros. Nos interesa descubrir algunos de los significados que adquiere el movimiento de actores y actrices en el espacio en relación a la acción y teniendo en cuenta cuestiones de género.

Refiriéndonos al espacio escénico, como ya hemos comentado en el capítulo V al hablar de los roles y estereotipos de género, los personajes femeninos se ubican generalmente en espacios de tipo doméstico mientras que los masculinos se sitúan en el ámbito de lo público. Si hablamos de las posiciones de los personajes, en la mayoría de los casos los personajes giran y se mueven alrededor del protagonista del montaje. De esta forma, el protagonista suele ocupar todo el espacio escénico a lo largo del desarrollo del montaje situándose en distintos puntos, aunque predominan las ocasiones en las que se sitúa en el centro. Igualmente, su tiempo de exposición es amplio. Flora Davis en su libro sobre *La comunicación no verbal* (Davis (1971) 1998) nos habla de cómo la posición que se adopta dentro de un grupo es un signo de *status*: el líder de un grupo se dirigirá hacia una

posición central, de cabecera, suelen ser personas que toman parte dominante en las discusiones y conversaciones. Siguiendo estas premisas, analizar la posición de los personajes protagonista según sean masculinos o femeninos nos aportará datos sobre su visibilidad, dominio y autoridad en la escena y remitirá al público a la asociación con determinadas ideas preestablecidas. Podemos señalar que existe un equilibrio en cuanto a ocupación del espacio y situación en éste de los diferentes personajes protagonistas, tanto masculinos como femeninos, que aparecen en los montajes analizados aunque no debemos olvidar el hecho de que en los mismos existe un predominio de protagonismo masculino⁵⁶.

Centrándonos más específicamente en el espacio gestual, la posición de los personajes también ayuda a crear figuras o cuadros a través de la composición y distribución espacial de los personajes. Se crean figuras de enorme plasticidad que, en algunos casos, remiten a una simbología concreta asociada a relaciones de género. Esto se puede observar en montajes como el de *Llanto* o *Federico* que, al realizar un trabajo más coral, juegan más a menudo con este tipo de composiciones espaciales.

En el caso de *Llanto* abundan las imágenes o figuras plásticas con una simbología de tipo religioso y en ellas se plantea claramente el rol masculino y femenino tradicional. Como ejemplo destacamos el momento en que se crea una figura en la que el torero, Ignacio, aparece crucificado en la cruz y alrededor de él, arrodilladas a sus pies, se sitúan las cuatro mujeres. Por un lado, se compara al torero con cristo, un hombre que muere como un héroe. Por otro lado, las mujeres están a su alrededor como el personaje bíblico de María Magdalena, desempeñando la función que les es propia según el sistema patriarcal que es la de velar y cuidar al “héroe” muerto. Esta imagen estará presente, con algunas variaciones de situación de los personajes, durante un tiempo importante en el espectáculo.

En *Federico*, siendo un montaje de gran plasticidad que creará numerosas figuras o cuadros escénicos, nos interesa destacar las figuras que se crean en la escena que mantiene el personaje de Julieta con los cuatro caballos/hombre ya que son, la mayoría, figuras que reproducen una visión androcéntrica de la sexualidad donde la mujer tiene un papel pasivo y el macho/caballo/hombre es el que intenta dominar. Un ejemplo sería la escena en que Julieta aparece tumbada en el suelo boca arriba mientras que uno de los caballos/hombre

⁵⁶ En cuatro de los montajes analizados el protagonista es masculino

forcejea con ella para intentar penetrarla subido encima de ella. El resto de caballos la rodean girando alrededor suyo.

Por otra parte, se ha demostrado que la distancia que se crea entre personajes viene determinada por cuestiones de tipo cultural en la que influyen variables como el sexo, la edad, la clase social o de etnia (Hall 1966). En relación a los montajes teatrales, nosotras añadiríamos que las distancias que se marquen entre personajes influirán en la percepción final del público y, por ello, contribuirán a transmitir una serie de ideas clave sobre el montaje que se fijarán en el subconsciente del espectador/a. No podemos olvidar que el espacio comunica. Dentro de un grupo cada individuo define su posición en éste por el lugar que ocupa. Al elegir la distancia, indica cuánto está dispuesto a intimar y por su ubicación demuestra cuál es el rol que espera desempeñar (Davis 1971 (1998)). De esta manera, y como ejemplo, según la relación de confianza existente entre los personajes la distancia física entre ellos será mayor o menor pero también habrá que tener en cuenta si se trata de una mujer o un hombre, a qué clase social pertenece, etc.

En nuestra cultura, una mayor distancia suele indicar desconocimiento entre personajes o falta de confianza mientras que a medida que se acortan las distancias el grado de conocimiento y relación afectiva entre ellos suele ser mayor. También ocurre que, en ocasiones, se invade el espacio personal de cada individuo lo que puede significar un grado de relación afectiva importante o por el contrario, cierta agresión y falta de respeto hacia el otro, e incluso, una amenaza. El antropólogo e investigador de este tema, Edward Hall (Hall 1966), sugiere que el grado de proximidad expresa claramente la naturaleza de cualquier encuentro y ha llegado a confeccionar una escala hipotética de distancias consideradas apropiadas en nuestra cultura para cada tipo de relación. Habla de la existencia de cuatro tipos de distancia: a) una distancia íntima que se utiliza con personas con la que se tiene intimidad, es la que se utiliza para reñir, conversar íntimamente o hacer el amor; b) una distancia personal que sería similar al tamaño de nuestra burbuja personal y es el espacio de familiares y amigos, donde se ejerce influencia sobre otro; c) una distancia social que es la que se utiliza habitualmente para interactuar con los demás; y d) una distancia pública que se utiliza en lugares públicos con personas desconocidas. Este autor plantea que, a su vez, existen diferencias entre mujeres y hombres en este sentido como por ejemplo que las mujeres tienden a situarse más cerca para hablar que los hombres o que en situaciones de aglomeración los hombres tienden a comportarse de forma agresiva y

desconfiada mientras que las mujeres, en la misma situación, intiman más. Así mismo, algunas personas tratan de afirmar su posesión de una porción de territorio público eligiendo ubicarse en un determinado lugar y no en otro. El juego de las distancias en escena marcará el rol y posición social del personaje en cuestión.

Con estas premisas, si observamos algunos de estos detalles en el montaje de *Solas* los personajes protagonistas, María y su madre Rosa, tienden a situarse a una cierta distancia una de la otra creando una sensación de lejanía entre ellas y una falta de comunicación evidente, y por tanto de falta de confianza. A medida que avanza la pieza, se acortan las distancias llegando a tener escenas donde se acarician y se dan muestras de cariño. El padre y el novio de María, sin embargo, son dos de los personajes que suelen invadir el espacio personal de Rosa y/o María mostrando con esta actitud la falta de respeto hacia ellas y vulnerando su intimidad. Ocurre al contrario con los personajes del vecino o el médico que se muestran respetuosos con ellas y por tanto mantienen la llamada distancia de cortesía o personal.

Por último, podemos establecer diferencias generales en cuanto a las trayectorias y desplazamientos que realizan los personajes según estos sean masculinos o femeninos. En general, las trayectorias de los personajes masculinos son más rectas mientras que los personajes femeninos se mueven de forma más sinuosa por el espacio. Una trayectoria recta indica un mayor grado de seguridad que aquella más curva que tiende a transmitir indecisión o cierta inseguridad. Señalar que los personajes cómicos masculinos que aparecen en los diferentes montajes (*Sosias* en *Ave Sosias* o el Payaso de *Federico*) realizan trayectorias rectas, pero sus pasos son más cortos y abiertos que los del resto de personajes. Igualmente, en la mayoría de montajes, es frecuentemente la utilización de diagonales creadas a partir de la posición y distancia espacial entre los personajes. Las diagonales suelen utilizarse para transmitir que existe tensión entre los personajes, crean líneas de fuerza además de romper con la geometría del montaje en cuestión. Son bastante utilizadas en casi todos los montajes analizados. Nos llama la atención el montaje de *Federico* en que las diagonales son utilizadas frecuentemente, por ejemplo, en las relaciones que se establecen entre Federico y el personaje de la Actriz, o entre el Caballo Blanco y Julieta para mostrarnos la tensión existente entre estos personajes. Entre Federico y la Actriz existe una lucha por parte de esta última, más psicológica que física, porque Federico le preste atención mientras que él la rechazará constantemente, intentará que no aparezca en

escena y huye de ella cuando está presente. Este tipo de movimientos para presentarnos al personaje de la Actriz-mujer (es la primera vez que aparece en escena) contribuye a asociarla y considerarla como una amenaza. En cuanto a la escena que se desarrolla entre el Caballo y Julieta, hay una lucha del caballo, más de tipo físico, por conseguir atrapar a Julieta para disfrutar de ella sexualmente y colmar su deseo mientras que ella intenta escapar.

6.3. Iluminación

Patrice Pavis, en su libro *El análisis de los espectáculos*, señala que la iluminación ocupa un lugar clave en la representación: la hace existir visualmente al tiempo que une y colorea los elementos visuales (espacio, escenografía, vestuario, actores y actrices, y maquillaje) creando una determinada atmósfera. A su vez, la iluminación crea el color general y específico de las diferentes escenas.

En nuestra cultura, es sabido que la utilización de colores cálidos remite a sensaciones agradables mientras que la utilización de colores fríos tiende a suscitar tristeza o generar sensaciones tensas y desagradables. Así, las coloraciones de luz elegidas en las diferentes escenas de los montajes crearán en el público una serie de emociones, sentimientos y sensaciones. Pretendemos averiguar si éstas, a su vez, estarían asociadas al género. Comenta Pavis que “una observación rigurosa de las coloraciones dará cuenta del efecto que produce en el público y de la construcción emocional del espectáculo” (Pavis 2000: 197).

La dramaturgia de la luz, referida a su relación con el espacio y aquello que se ilumina o se oscurece, nos ayuda a situarnos frente al espectáculo y nos da claves para entenderlo, facilita su comprensión. Se utiliza como signo convencional para identificar espacios escénicos además de que ayuda a fijar la atención en aquello que interesa resaltar a las personas que han concebido el espectáculo: la luz permite percibir efectos puntuales o un cambio duradero de la atmósfera, la revelación de un sentimiento o la ocultación de una acción. A su vez, es responsable de la comodidad o incomodidad de la atención y de la comprensión más o menos racional de un acontecimiento. En ocasiones, la luz afecta al actor o actriz y su energía queda destacada o, al contrario, atenuada. Con una luz máxima,

su relación con el público tiende a ser transparente mientras que puede ser turbia o ambigua cuando existe penumbra a focos directos (Pavis 2000).

A partir de estas aclaraciones, si observamos los montajes objeto de análisis comprobamos que la luz juega dramáticamente combinando las diferentes funciones que se le asignan. Nos hemos fijado, especialmente, en la coloración que adquiere en cada uno de éstos según el tema que aborda y quienes sean sus protagonistas, así como las técnicas de luz utilizadas. La intención última sería comprobar si los sentimientos que puede provocar el juego de la luz en el público tienen relación con cuestiones de género.

En el montaje de *Solas* que plantea varios espacios simultáneos, la luz que se desarrolla ayudará a centrar la atención en los espacios concretos que interesan en cada momento mediante la iluminación de unas zonas y el oscuro de otras. La atmósfera general de la pieza es fría y esta se produce al situar espacios en penumbra o con poca luz además de coloraciones utilizadas como el blanco o el azul. En muy pocos momentos de la obra aparecen tonos más cálidos como el naranja que será utilizado en escasas ocasiones. La casa de María, la protagonista, suele ser tenue y aparecer en penumbra lo que provoca sensaciones desagradables y nos transmite la idea de un espacio triste y frío. En la casa del vecino, la luz es más suave y cálida. En esta obra, que aborda la violencia de género y está protagonizada por mujeres, la luz influirá en el público a la hora de asociar al tema determinadas sensaciones y sentimientos.

En *Llanto*, la luz juega claramente para provocar diferentes emociones. Se utiliza como elemento dramático desde el inicio del espectáculo. Interesa destacar, el contraste entre los tonos cálidos y fuertes utilizados para resaltar la figura y el arte del torero, su valentía y arrojo, y los tonos fríos utilizados en el espacio del fondo donde se está recordando permanentemente que la muerte y la tragedia rondan al protagonista. A su vez, la luz interviene como elemento dramático ya que ayuda a situarnos en un ambiente de tensión y suspense. En general, en la primera parte del espectáculo se utilizarán colores cálidos aunque en la estructura del fondo, donde se anuncia la tragedia de la muerte, los colores de la luz serán más fríos. Otro recurso de luz utilizado serán las sombras, creadas mediante la posición de los focos y su reflejo en los elementos escenográficos – la cruz- , con ello se consigue recrear un atmósfera confusa, en penumbra (difícil de ver al ojo humano), de tensión, intriga y suspense. En esta obra teatral nos interesa destacar el cañón

de luz que se utilizará para seguir al torero desde que sale a la plaza y hasta que muere. Este efecto de luz ayuda al público a centrar todas las miradas en él y constituirlo como máximo protagonista.

Si hablamos del montaje de *Ave Sosia*, la luz general de toda la pieza será cálida, creada a través de tonos naranjas y amarillos. En determinados momentos, que suelen coincidir con la representación de un personaje masculino, se ilumina todo el escenario con luz blanca creando una sensación de que el personaje lo ocupa y domina totalmente ya que se le ve completamente, se muestra. Cuando Sosia interpreta el personaje femenino de Medea, sin embargo, la luz se hace más tenue, se crean algunos contrastes y el espacio se oscurece lo que creará cierta tensión.

Con *Federico* observamos una luz, en general, tenue y en penumbra con gran cantidad de contrastes de luz provocados por el juego de luces y sombras y la posición de los focos. Esto produce un ambiente y sensaciones de cierta incomodidad, agobio e incertidumbre. Al igual que en el montaje de *Llanto*, se utiliza un cañón de luz para iluminar puntualmente y seguir durante unos minutos la trayectoria del personaje de Federico y la del personaje del empresario teatral. Esto centra la atención del público y resalta a dichos personajes, ambos masculinos.

El príncipe tirano juega con tonos cálidos y fríos mientras que en el montaje de *Zenobia* la luz juega para crear espacios diferenciados que sitúan a los dos personajes, Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubi. Por otra parte, la luz presenta a ambos de manera equilibrada utilizando tonos blancos y amarillentos.

6.4. Vestuario/Peinado/Maquillaje

A nivel teatral, el vestuario constituye a menudo la primera impresión del público y su primer contacto con el actor o actriz y su personaje. Gracias a las reflexiones de Brecht (Brecht 1961) y Barthes (Barthes 1983) conocemos las funciones principales del vestuario teatral que serían:

- La caracterización que sitúa el personaje o personajes en el medio social, época, estilo y preferencias individuales.
- La localización dramática de las circunstancias de la acción: la identificación o disfraz del personaje.
- La localización del *gestus* global del espectáculo, es decir, la relación de la representación, y del vestuario en particular, con el universo social.

Por otra parte, el vestuario junto con el peinado y el maquillaje se constituyen como claros marcadores sociales de feminidad y de masculinidad. Desde edades muy tempranas se suele vestir a niños y niñas con colores, telas y estilos que los diferencian y anuncian su sexo en la sociedad marcando lo que se considera propio de unas y de otros y estableciendo con ello distinciones de género. La vestimenta es uno de los ejemplos más evidentes del modo en que se les da género a los cuerpos femenino y masculino, es un rasgo fundamental en la construcción de la feminidad y la masculinidad (Martín Casares 2006: 44). Estas prácticas varían histórica y culturalmente por tanto son construcciones arbitrarias. No existe una relación natural entre una prenda de vestir y la feminidad o masculinidad sino un conjunto arbitrario de asociaciones que son específicas y varían de una cultura a otra. Por ejemplo, en Occidente hasta el siglo XX los pantalones se solían asociar a los hombres y se consideraba indecente que los llevaran las mujeres mientras que en Oriente, la falda, que es un símbolo de feminidad en Occidente, no significa lo mismo y existirán culturas donde mujeres y hombres llevan *sarongs*⁵⁷.

La vestimenta o indumentaria se utilizará para distinguir el género de manera que la apariencia femenina indica el sexo femenino y la apariencia masculina el sexo masculino. A partir de unas diferencias supuestamente naturales se establecerán diferencias en el vestir basándose en cuestiones de género. Estas distinciones de género a través del vestuario han sido variables a lo largo de la historia siendo más o menos evidentes según los distintos contextos sociales y el interés por establecer diferencias no sólo de género sino también de clase o de ocupación. Diferentes estudios sobre el cuerpo y la apariencia (Feher 1991) (Le Goff 2005), (Vigarello 2005) han demostrado como el cuerpo vestido habla del individuo frente a la colectividad informando de cuestiones como el estatus socioeconómico, dedicación laboral o adscripción religiosa. Los tejidos, su color, la hechura de la vestimenta o los complementos utilizados tendrán un valor simbólico que permitirá identificar este

⁵⁷ Rectángulo de tela alrededor de la cintura o desde el hombro

tipo de cuestiones definidas mediante los usos y costumbres pero, sobre todo, impuestas a través del poder dominante que se encargará de fomentar su aprendizaje llegando a regular los usos apropiados mediante la creación de códigos indumentarios. En un estudio realizado por Cristina Sigüenza Pelarda sobre la moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa (Sigüenza Pelarda 2000) encontramos ejemplos de cómo, gracias a estos códigos, los tipos de telas utilizados así como su calidad, color o longitud, designan, clasifican y jerarquizan la sociedad, permiten identificar a individuos y grupos y establecen una relación clara entre las ropas y quienes las portan Sigüenza apunta, entre otros aspectos, los siguientes:

“A mayor largura en las colas, mangas y mantos corresponde un más alto estatus social; las sedas son tejidos de lujo exclusivos de la nobleza laica y eclesiástica; los tejidos de lana son usados por todos los grupos sociales pero los más bastos y ordinarios son habituales en los grupos populares o en momentos en los que el duelo requiere la humildad de la ropa de luto teñida de negro; las pieles son utilizadas de manera generalizada como prenda de abrigo pero son sus calidades – de nutria, de marta, de gato, conejo o cordero – las que marcan la diferencia entre usuarios; (...) los tonos rojos reservados para los nobles y burgueses enriquecidos se oponen en una simbólica jerarquía del color a los pardos, habituales en las prendas de los grupos mediosbajos; las rayas y la policromía de las ropas denotan inferioridad social en sirvientes, soldados, bufones, verdugos, pregoneros, etc.” (Sigüenza Pelarda 2000)

Asimismo, en relación a la vestimenta, la historia nos muestra ejemplos de cómo las mujeres de todos los grupos sociales serán el punto de mira de las instancias de poder que regularán los modos de cubrirse y adornarse para mostrar el grado de honorabilidad y honradez de cada mujer. Se distinguirá claramente la forma de vestir de las mujeres solteras, casadas y viudas, o se diferenciará entre “mujeres honestas y deshonestas” (Rodrigo Esteban 2008). De esta forma, la indumentaria será una marca visible de adscripción a determinadas categorías sociales pero también de comportamiento sexual.

En cualquier caso, será hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, coincidiendo con la revolución industrial y el ascenso de la burguesía, cuando comenzarán a marcarse fuertemente las diferencias en el vestir de mujeres y hombres. Será a partir de esta época cuando se establece una clara división por géneros situando a las mujeres en el espacio privado y a los hombres en el espacio público que se traducirá en una diferenciación de estilos en el vestir (Entwistle 2000). Como ejemplo, el traje victoriano se definirá de la siguiente manera:

“Los hombres eran serios (llevaban trajes oscuros y pocos adornos), las mujeres frívolas (llevaban colores pastel, cintas, encajes y lazos); los hombres eran activos (su ropa les permitía el movimiento), las mujeres pasivas (su indumentaria inhibía el movimiento); los hombres eran fuertes (sus prendas realzaban su amplio pecho y hombros), las mujeres eran delicadas (sus vestidos acentuaban sus caderas, sus hombros caídos y su suavemente redondeada silueta); los hombres eran agresivos (su ropa tenía unas líneas marcadas y definía claramente la silueta), las mujeres eran sumisas (su silueta era indefinida, su ropa comprensiva)” (Entwistle 2000: 191).

Vemos cómo el vestuario de hombres y mujeres adquirirá significados sociales concretos y variables que estarán muy relacionados con la función social que se va a asignar a unas y otros, y actuará como un marcador de género importante. Las mujeres de las clases medias y altas, ociosas y confinadas al hogar, utilizarán una ropa pesada y opresiva (tacón alto, falda, corsé) que las condicionará a un papel sumiso y subordinado. El fin de su vestuario será hacerlas atractivas sexualmente. Los hombres, que han de desenvolverse en el mundo social y político llevarán trajes oscuros, sobrios y monótonos y el fin de su vestimenta será el de ensalzar su prestigio social. Por otra parte, las fronteras de género en el vestir no serán tan claras entre la clase trabajadora donde muchas mujeres llevarán pantalones debido a su comodidad para desarrollar tareas del campo o a trabajos duros (Entwistle 2000). A lo largo de los siglos se irán produciendo evoluciones en el vestuario de mujeres y hombres, entre otras cuestiones, producto de las nuevas circunstancias socioeconómicas y los avances conseguidos por las mujeres pero la falda y el pantalón se mantendrán como marcadores claros de feminidad y masculinidad respectivamente.

El vestuario adquiere relevancia en cuanto que los cuerpos humanos son cuerpos vestidos. El vestir es un hecho básico de la vida social que, como se señala desde la antropología, caracteriza a todas las culturas humanas. La ropa o los adornos son uno de los medios mediante los cuales los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad. Asimismo, las convenciones sobre el vestir pretenden transformar el cuerpo en algo reconocible y significativo para cada cultura: es probable que un cuerpo que no encaja y transgrede los códigos culturales provoque escándalo e indignación y sea tratado con desprecio. Joan Entwistle propone la idea de que vestirse es el resultado de prácticas socialmente constituidas pero puestas en vigor por el individuo y por lo tanto es una experiencia tanto íntima como social:

“Cuando nos vestimos, lo hacemos dentro de las limitaciones de una cultura y de sus normas, expectativas sobre el cuerpo y sobre lo que constituye el cuerpo “vestido” (Entwistle 2000: 177).

Partiendo de estos argumentos, es decir, las funciones que tiene el vestuario, los significados sociales que adquiere éste dentro de cada cultura convirtiéndose en un marcador del cuerpo sexuado y por tanto de la feminidad y/o de masculinidad, así como las posibilidades de trasgresión de normas que ofrece el escenario abordamos el análisis de los seis montajes objeto de estudio para reflejar hasta que punto la escena teatral reproduce determinados modelos de feminidad y masculinidad a través del vestuario que elige para cada personaje y contribuye de esta forma a perpetuar las diferencias de género que establece el sistema patriarcal tradicional.

Analizando los montajes desde una visión de conjunto, vemos que los personajes se definen, entre otras cuestiones, por su vestuario. Se distingue claramente a los personajes masculinos de los femeninos por su indumentaria, de manera que la mayoría de los personajes masculinos de los diferentes montajes llevarán pantalones. Sólo aparece con un vestido corto Sosia el protagonista de *Ave Sosia* pero lo hace respondiendo a la indumentaria propia de la época romana en la que se sitúa el espectáculo y no con la intención de transgredir barreras sociales de género o provocar una crítica en el público. Igualmente, la práctica totalidad de los personajes femeninos llevarán faldas o vestidos, de diferentes estilos y texturas según la dramaturgia del montaje, que resaltan su feminidad. En el caso de los personajes femeninos de los distintos montajes, y en relación al vestuario, merece la pena resaltar el personaje de María en *Solas* y el de Bakunin en *Federico*. En el primer caso porque, aunque durante gran parte del montaje viste con pantalones y zapato plano (producto, quizás, del contexto en el que se la sitúa que es el espacio urbano) y transmitiendo una apariencia más descuidada e informal, en el momento en que decide ser madre y asumir dicha responsabilidad su vida dará un giro completo que se traducirá también en el vestuario que a partir de ese momento será con un vestido y con zapatos de tacón dándole un aspecto mucho más femenino y maternal. En cuanto al personaje de Bakunin nos interesa resaltar que, siendo una mujer, su aspecto es masculino. Creemos que responde a diferentes razones como el hecho de ser un personaje que representa a las clases populares y por ello su vestuario no está tan definido genéricamente hablando. Por otro lado, es un personaje mediante el que se quieren representar valores tradicionalmente considerados masculinos como la valentía, el coraje y la lucha social que pueden plasmarse,

en parte, dándole un aspecto más masculino. Sea como fuere, vestirse con la ropa del sexo opuesto revela la arbitrariedad del género.

Los personajes masculinos de clase media utilizarán, sobre todo, el traje de chaqueta de color oscuro y camisa en tonos más claros, o pantalones y camiseta más informal cuando son personajes que pertenecen a clases populares. Igualmente, como símbolo de distinción en relación a la clase social los personajes masculinos llevarán sombrero – por ejemplo en *Federico*-. Asimismo, en función de la época en que se ubique el montaje, se utilizará el vestuario característico como en *Ave Sosía*. Una excepción es el montaje de *El Príncipe Tirano* que aunque escrito en el s. XVI, la dirección planteará la situación y los personajes en un contexto más contemporáneo de manera que los personajes masculinos vistén, en general, trajes con camisa y no vestuario propio de esa época – esto no ocurrirá en el caso de los personajes femeninos que vestirán vestidos propios de la época-.

En cualquier caso, el vestuario en todos los montajes establece la diferencia sexual. Para los personajes femeninos se utilizarán, sobre todo, faldas y vestidos que marcarán y realzarán más o menos sus cuerpos. En casi todos ellos, se resaltan pechos y cintura, símbolos claros de feminidad. La variedad de tonos y tejidos es mucho mayor que para el caso de los personajes masculinos y tendrá diferentes significados relacionados con la edad, la ocupación, la clase social, etc. Por ejemplo, Rosa la madre de María en *Solas* o la espectadora/madre en *Federico* vestirán con tonos oscuros y tristes propios de mujeres de edades avanzadas que, según las normas tradicionales de occidente, ya no necesitan resaltar o mostrar su atractivo sexual sino todo lo contrario: no son seres sexualmente deseables según las concepciones sociales y por tanto no deben de llamar la atención dando color a su vestuario. Por otra parte, cada uno de estos personajes de madre vestirá ropas distintas en cuanto a tejidos, adornos y formas pues cada una de ellas representa una clase social: Rosa es una mujer rural y popular mientras que la espectadora de *Federico* pertenece a la burguesía de la época. Los personajes femeninos de *El Príncipe Tirano* llevarán trajes de época que remiten a una época y clase social concreta: época caracterizada por el uso de un vestuario pesado y ceñido en la cintura, con corsés y corpiños que oprimen el torso de las mujeres; y telas lujosas propias de personajes de la corte de un Rey.

El tipo de tejido utilizado también guarda relación con el género, además de con la clase social en cuanto que, socialmente, se asocian determinadas ideas sobre la feminidad a

tipos de tejido concreto (Calefato 2002). Las gasas o el raso son tejidos que se consideran propios de las mujeres y símbolo de sensualidad. Este tipo de tejido será utilizado en el vestuario del personaje de Julieta o el de la actriz, ambos de la obra de *Federico*.

Observamos cómo el color del vestuario también toma un significado simbólico concreto y diferente según el sexo de quién lo lleve. Un traje o pantalón rojo no significará socialmente lo mismo si lo lleva un personaje masculino que si lo hace uno femenino. Si quién porta el pantalón rojo es un varón se asociará con cuestiones como la valentía, la fuerza y el coraje, y vemos un ejemplo en el personaje del torero Ignacio Sánchez Mejías de *Llanto* mientras que las mujeres de este mismo montaje, que llevan vestidos que utilizan tonalidades de rojos, se asocian a cuestiones como la pasión, el descontrol o la tragedia. Debemos tener en cuenta, igualmente, la cultura y el contexto en que hacemos el análisis ya que, por ejemplo, mientras que el blanco en occidente es símbolo de pureza y virginidad y se utilizará tradicionalmente como color para los trajes de novia, en países como la India se utilizará para simbolizar el luto tras la muerte de un ser querido.

Igualmente, cabe destacar que la “desnudez” en el vestir de mujeres y hombres, que históricamente se ha justificado ideológicamente de manera desigual y se ha entendido en términos morales (Chadwick 1992; Entwistle 2000), en estos montajes también se refleja. Nos referimos al hecho, por ejemplo, de que los personajes masculinos del montaje de *Llanto* aparecen con el torso desnudo lo que remite a considerarlos hombres fuertes y valientes. El significado es bien distinto al que pudiera tener en el caso de que fueran mujeres quienes aparecieran con el torso desnudo ya que, inmediatamente, se asociaría con el placer, la sexualidad, la carne o la lujuria.

En cuanto a la función que el vestuario tiene a la hora de caracterizar a un personaje, se ve claramente en el vestuario elegido para el personaje de Sosia en el montaje *Ave Sosia* ya que éste quedará definido como un ser altamente sexual, entre otros aspectos, por la forma de su vestuario. Lleva una túnica romana corta en tonos beige siendo lo más significativo el enorme pañal que viste que hace las veces de ropa interior, y que destaca por su exagerado tamaño. Con ello, podríamos considerar que el público entendería que los genitales del personaje son de gran tamaño e inmediatamente, asociarlo con una vida sexual intensa ya que, tradicionalmente, unos genitales grandes han sido un símbolo claro de masculinidad y virilidad.

Comprobamos que en los montajes analizados la apuesta por transgredir normas sociales de género a través del vestuario es escasa de manera que en la escena, al igual que en otros espacios sociales, generalmente se marcarán las diferencias de género apoyándose en el vestuario de los personajes.

En cuanto al peinado y maquillaje utilizados estos responden a estereotipos sociales en la medida en que se rigen por convenciones sociales establecidas. El maquillaje de los diferentes personajes analizados es bastante realista⁵⁸ y no observamos en él que exista ningún aspecto digno de mención específica ya que su única misión es la de resaltar los rasgos propios del personaje teatral que encarna y éstos últimos ya han sido descritos en otros apartados de esta investigación. Respecto al peinado, en la práctica totalidad de personajes está relacionado con la imagen que se quiere transmitir al público a través de él además de responder a los símbolos socialmente establecidos de feminidad y masculinidad, es decir, la mayoría de los personajes femeninos tienen el pelo largo y los masculinos llevan el pelo corto. Sólo el personaje de Bakunin en *Federico*, que es encarnado por una mujer, lleva el pelo corto. Desde nuestro punto de vista, su apariencia masculinizada concuerda con las actitudes que asume y el comportamiento que tiene este personaje, y lo que se considera socialmente como masculino.

Para comprobar el tipo de asociaciones que suelen hacerse ante determinados marcadores sociales de género como el pelo largo, la barba o el bigote, realizamos a nuestros informantes algunas preguntas relacionadas con estos elementos y las respuestas confirmaron nuestro razonamiento aunque en la mayoría de los casos, sobre todo al hablar con los varones, no serán demasiado conscientes del grado en que llega a configurar una imagen muy concreta del personaje.

A este respecto, una de las actrices a la que le preguntamos sobre las ideas que asocia con el pelo largo rápidamente respondió que es un símbolo claro de feminidad y le sugiere imágenes idílicas femeninas. Reproducimos su respuesta:

“Es muy sensual el pelo largo y creo que para los chicos también. Y es feminidad, a mí me recuerda un poco a los cuentos de la Sirena (risas), a mí me gusta... da mucha más capacidad para hacer cosas, en una misma obra de teatro si tú quieres

⁵⁸ La montajes analizados se podrían encuadrar, todos ellos, dentro de un estilo tendente al realismo.

cambiar de edad, puede hacer cosas con el pelo que puedan cambiar tu aspecto y puedas pasar de una edad a otra”. (Actriz. Entrevista 24).

Un testimonio que nos ha parecido muy revelador es el de un actor que ha tenido que dejarse barba para interpretar el personaje y manifiesta que el simple hecho de verse con ese aspecto le hacía cambiar de actitud beneficiándole especialmente en cuanto a lo que a interpretación se refiere. Al mismo tiempo, la barba y la virilidad serán para él dos ideas asociadas y que estarían íntimamente ligadas al estereotipo de género masculino. Trasladamos parte del discurso donde nos explica este asunto:

“De alguna forma me transforma, me permite ser distinto a cómo yo soy, a mi rostro, y me hace colocarme en una actitud más, me hace más hombre (...) de repente te da la sensación como que te coloca primero en la edad, te hace como percibirte a ti mismo con edad y eso te coloca en la tesitura de que “ahora soy un hombre” (risas). También depende del tipo de barba que uses, ésta por ejemplo es más adusta, es una barba seria, porque no tiene divertimentos de cortes extraños que puedan ser más coquetos o más extravagantes ¿no?, es una barba seria y eso me hace comportarme muy serio (risas), no lo sé, yo en mí no la tengo encajada, pero sí es verdad que cuando veo barbas y ese tipo de cosas parece que dan cierta seriedad, respeto y madurez”. (Actor. Entrevista 25)

Y en cuanto al bigote, nos ha llamado la atención el caso de uno de los actores a los que hemos entrevistado y que habitualmente lleva bigote, concretamente, desde que comenzó a salirle vello corporal en el rostro nunca se lo ha quitado según nos confesó. Este es uno de los aspectos de su entrevista que primeramente ha despertado nuestro interés pues es evidente que el bigote caracteriza especialmente tanto a la persona o, en este caso, a los personajes que interprete aportando a estos una serie de cualidades y valores relacionados con los significados que adquiere este elemento en nuestra cultura. Sin embargo, el actor en cuestión no es consciente de las asociaciones derivadas cuando se trata de él mismo ya que, por ejemplo, al preguntarse si asociaba su bigote con la masculinidad, respondió:

“No, en absoluto. No, es que al bigote no le hecho cuentas, yo no le hecho cuentas a mi aspecto físico, me gusta llevar bigote porque estoy acostumbrado a verme con bigote y ya está. Me lo quito cuando a mí me apetezca, a mí me gusta llevar el bigote.” (Actor. Entrevista 14)

En contraposición, cuando se le hizo la pregunta de modo general, es decir, planteándole lo que cree que la gente asocia al bigote entonces fue capaz de exponer la imagen mental que le producía el bigote sin prejuicios.

“Lo relacionan con una persona como Dios manda, una persona, un tío con bigote tiene que ser un tío seguro, un tío recto, un tío padre de familia, estereotipo de persona en condiciones, sí.” (Actor. Entrevista 14)

En definitiva, con estos ejemplos queremos mostrar cómo existirían una gran cantidad de elementos que aportan información sobre el personaje que se muestra en escena, tienen unos claros significados sociales y, por tanto, pueden ser tratados como instrumentos de interpretación teatral bien para transgredir las normas sociales vigentes o contribuyendo a perpetuarlas mediante su reiteración.

CONCLUSIONES

Hemos intentado mostrar que la actividad teatral, al margen de su complejidad y heterogeneidad, puede ser analizada de forma sistematizada como cualquier otra actividad ayudándonos de las herramientas y técnicas procedentes de disciplinas de las Ciencias Sociales como la Antropología, la Semiótica Teatral, la Sociología o los Estudios de Género. Hemos tratado de exponer de manera clara una propuesta de aquellos elementos clave que deben tenerse en cuenta en el análisis de un montaje teatral introduciendo aspectos fundamentales a los que se debería prestar atención si queremos incorporar la perspectiva de género en dicho análisis.

Producto de esta propuesta metodológica, hemos recopilado toda una serie de datos que nos permiten mostrar la realidad teatral actual observada desde la perspectiva de género, es decir, teniendo en cuenta las visiones, percepciones y creencias que pueden existir sobre las desigualdades de género entre las gentes dedicadas al mundo del teatro y las representaciones que sobre mujeres y hombres se realizan en escena, principalmente.

A partir del proceso desarrollado, se constata la existencia de discriminaciones hacia las mujeres artistas, la mayoría indirectas en cuanto que no existiría una norma o regla que las impida desarrollarse profesionalmente en este ámbito en igualdad de condiciones respecto a los varones, sin embargo, en la práctica se encuentra en una situación de desventaja que las impide disfrutar de las mismas oportunidades y el mismo trato en relación a éstos. Además, las representaciones teatrales analizadas muestran una realidad sesgada por el género que favorece la pervivencia y mantenimiento del orden patriarcal.

Entre las cuestiones que consideramos podrían tener mayor relevancia y trascendencia de cara a futuras investigaciones señalamos a continuación aquellas que nos han parecido más significativas.

En general, las trayectorias profesionales de las mujeres y hombres que se dedican al teatro están condicionadas por visiones sociales estereotipadas del oficio. Creencias que se han ido construyendo históricamente y que han contribuido a desprestigiar esta

profesión restándole valor y reconocimiento a las personas que se dedican al mismo aunque de forma más evidente se percibe en las mujeres debido al rol de género que tradicionalmente se les ha otorgado (hablamos de aspectos relacionados como la rigidez de las normas patriarcales, la herencia de pensamiento androcéntrico y una fuerte moral cristiana entre los más significativos). Uno de los motivos principales por los que esta profesión se desprestigia tendría que ver con el hecho de que quienes se dedican al teatro no se adaptan al modelo de género dominante socialmente previsto ya que, en mayor o menor medida, trasgreden los modelos normativos vigentes de masculinidad y feminidad tanto en el plano profesional, social como personal. La inestabilidad económica propia de la profesión o el uso del cuerpo y las emociones como herramientas de trabajo serán, entre otros factores, argumentos utilizados por la sociedad para sancionar las actitudes y conductas consideradas poco viriles, en el caso de los varones, y alejadas de las características femeninas en el caso de las mujeres. Además, se tiende a confundir a la persona con el personaje que interpreta llegando a identificar y unificar ambos en uno, y asociar los valores y comportamientos representados en escena con los de uno/a mismo/a.

Asimismo, las características y condiciones laborales específicas del teatro incidirán en la carrera profesional de ambos sexos pero para las mujeres llegarán a suponer un obstáculo importante tanto en su calidad de artistas como por el hecho de ser mujeres encontrándose con una serie de barreras para abrirse camino y mantenerse en el teatro que no aparecen cuando hablamos de los varones. Con todo, debemos señalar que, hoy por hoy, la situación, condición y posición de las mujeres dentro del teatro ha mejorado notablemente respecto a épocas pasadas.

La mayoría de nuestros/as informantes no tiene una conciencia clara sobre la existencia de discriminaciones en el mundo del teatro, incluso consideran que es un espacio donde se desarrollan relaciones de género más igualitarias. En todo caso, las asocian a un determinado tipo de teatro, quizás más comercial, donde las actrices son utilizadas como meros objetos decorativos. Entre las mujeres entrevistadas, existe una percepción generalizada de que parten de una posición de desventaja respecto a los varones pero no por el hecho de dedicarse al teatro sino por ser mujeres.

Las discriminaciones más relevantes que hemos detectado, que muchas actrices han vivido en carne propia, serían: la escasez y poca variedad de ofertas de trabajo para actrices,

directoras o autoras. La variedad y cantidad de personajes masculinos que aparecen en las obras teatrales ofrece a los varones mayores posibilidades de poder trabajar además de contar con una gama más amplia de personajes a la hora de interpretar un papel tanto en edad como en características asociadas. En el caso de la dirección y la autoría, se les ofrecen menos posibilidades de dirigir o ver representados sus textos teatrales. Otras de las discriminaciones más relevantes tendrían que ver con el desigual tratamiento y representación del cuerpo de las mujeres en escena, la presión social sobre el cuerpo o “tiranía de la belleza” a la que las mujeres están sometidas en mayor proporción que los hombres, y aquellas relacionadas con su rol de género como la maternidad y la conciliación de la vida laboral, familiar y personal que les perjudica gravemente a nivel profesional

Respecto a la escasez de ofertas de trabajo, la participación de las mujeres en los distintos espacios de producción y representación teatral respecto a la de los hombres es, en líneas generales, considerablemente inferior. Únicamente existirá una tendencia a equilibrarse en el caso de la interpretación actoral aunque, igualmente, existen desigualdades importantes: Uno de los espacios donde se evidencia de forma muy clara la casi total exclusión de las mujeres es en las áreas técnicas.

Los ámbitos tradicionalmente ocupados por los hombres como son la dirección de espacios teatrales públicos, dirección de festivales y certámenes, comisiones de expertos o asesorías, la autoría teatral, dramaturgia, dirección de escena y/o musical, escenografía e iluminación siguen siendo ocupados por éstos mientras que en las tareas tradicionalmente desarrolladas por las mujeres como la danza y la confección de vestuario (figuración) son los únicos ámbitos donde éstas superan en número a los hombres. Existirá una división del trabajo en función de género cuya consecuencia será la segregación horizontal y vertical del trabajo. Horizontal en cuanto se observa una masculinización de determinadas tareas o funciones y la feminización de otras. Vertical porque los puestos más valorados socialmente, aquellos donde se toman decisiones, reconocimiento, visibilidad y proyección social (autoría/dramaturgia y dirección principalmente) estarán ocupados por los varones.

La presencia, visibilidad y promoción de las mujeres, en general, es escasa. En pleno siglo XXI, todavía las mujeres aparecen infrarrepresentadas en los puestos de decisión y responsabilidad teatral alcanzando, con suerte y tras una visión muy positiva, una tercera parte del total. La sexualización del trabajo teatral propicia un difícil acceso de las mujeres a

puestos de responsabilidad, se encontrarán con numerosas dificultades para acceder a este tipo de puestos, fundamentalmente barreras invisibles, tanto por arriba como por abajo, que les impiden ascender y ocupar puestos de liderazgo, donde se toman de decisiones. Por arriba nos encontramos con el llamado “techo de cristal”, es decir, formas de hacer y organizar el trabajo masculinizadas, que responden a las necesidades, tiempos e intereses de los hombres que son los que dominan este tipo de espacios además de estereotipos de género negativos sobre las mujeres que los hombres se encargarán de difundir y perpetuar para impedir, indirecta y sutilmente, que lleguen a ocupar este tipo de puestos; por abajo hablaríamos del llamado “suelo pegajoso” o ese terreno resbaladizo de las responsabilidades domésticas y familiares que dificultarán su ascenso.

Es evidente que la evolución de las mujeres en otros espacios de la vida pública también se percibe en este campo y aparecen, cada vez con más frecuencia, mujeres en puestos anteriormente ocupados por hombres, pero los valores que predominan son los marcados por una cultura androcéntrica.

En este sentido, son las mujeres, en mayor medida que los hombres, las que eligen textos escritos por mujeres para representar en escena y, por tanto, apuestan por la promoción de las autoras al dirigir sus espectáculos. A su vez, dirigir e incluso interpretar sus propios textos teatrales es un fórmula elegida por éstas para poder verlos representados ya que prácticamente ninguno de los directores que han estrenado espectáculos en España y Andalucía en el periodo estudiado han dirigido obras escritas por mujeres. Igualmente, es habitual entre éstas, y en menor medida también entre los varones, el optar por montar compañía propia como fórmula para representar aquello que realmente les interesa. Ellas incluso se autofinancian sus montajes teatrales ya que el acceso a subvenciones públicas para éstas es más complicado que para los varones.

Una de las consecuencias de esta invisibilidad y escasa promoción de las mujeres dramaturgas y directoras es el comprobar que las pocas que existen en España y Andalucía son desconocidas para nuestros/as informantes. Es más, confiesan que nunca han trabajado textos escritos por mujeres. Sin embargo, en su memoria están presentes numerosos nombres de autores y directores varones.

Por otra parte, en general no existe una conciencia clara sobre la necesidad de promoción de las mujeres en este tipo de puestos, o la de poner en marcha medidas concretas para alcanzar la paridad a nivel teatral o, al menos, mejorar esta situación reduciendo las brechas de género existentes a pesar de reconocer, principalmente las mujeres, que existen. Su percepción es la de que la situación actual ha mejorado notablemente respecto a épocas pasadas y que los cambios en relación al papel de las mujeres dentro del teatro se han producido y se producirán “de manera natural”.

Asimismo, hemos comprobado que a través de los textos, títulos e imágenes que aparecen en el programa de mano la visibilidad de las mujeres es menor que la de los hombres con lo cual se van reduciendo sus posibilidades de promoción, adquisición de prestigio y reconocimiento. El lenguaje e imágenes que se utiliza suele ser, en muchos casos, sexista e invisibiliza a las mujeres. Se utiliza con frecuencia el masculino en sus dos acepciones en castellano, representando a los hombres y como generalizador de la humanidad. A las mujeres se las suele nombrar, cuando se hace, utilizando el masculino genérico y frecuentemente se hace referencia a éstas como colectivo de manera que se habla de ellas de forma general y por tanto se difumina su presencia. Sin embargo cuando se utiliza el masculino se suele hacer referencia a una persona concreta e incluso se aporta el nombre propio, que suele coincidir con el protagonista del montaje. Las figuras o funciones que normalmente se destacan son, además de los actores/actrices protagonistas, la autoría, la dirección y la dramaturgia y éstas son desempeñadas por hombres por lo que se retroalimenta el sistema de género vigente. Igualmente, para la publicidad y difusión de la obra teatral aparecen con más frecuencia imágenes donde la figura protagonista es un hombre o se utilizan referencias simbólicas asociadas a lo masculino, que aquellas que remiten a las mujeres o lo femenino. Nos parece importante enfocar la mirada sobre estos aspectos para demostrar los diferentes mecanismos, unos más sutiles y otros más evidentes, que el sistema de género utiliza para perpetuar el dominio de los varones.

En cuanto a la presentación y representación de mujeres y hombres, desde los escenarios se promueve un modelo ideal de feminidad caracterizado por la delgadez, la juventud y la belleza. Un modelo reduccionista marcado por visiones androcéntricas e interiorizado por muchas de las actrices en la medida en que son conscientes de que ajustarse o no a los rígidos cánones impuestos puede darles mayores posibilidades de trabajar en este ámbito o suponerles la exclusión y marginalización en el mercado de

trabajo. Conscientes de este hecho, podemos decir que las actrices adoptan diferentes posiciones: se adaptan a la tiranía impuesta; se dedican a otras actividades relacionadas de alguna manera con la profesión como la docencia a través de talleres de teatro, distribución, producción o ayudantía de dirección; compaginan la actividad teatral con otro tipo de trabajos que no tienen nada que ver con este ámbito, abandonan la profesión, y/o crean sus propias compañías o se incorporan a compañías privadas con un elenco estable donde podrán desarrollar propuestas acordes con sus intereses, lo cual no significa que no reproduzcan los estereotipos de género, aunque generalmente proponen modelos femeninos más variados. Podríamos decir que en el caso de los varones, los modelos de masculinidad que se promueven son más diversos y menos rígidos por lo que tienen mayores posibilidades de mantenerse en este ámbito sin tener que adoptar posiciones demasiado extremas.

Una de las facetas del mundo del teatro donde se evidencia de forma más clara la presión y control social que se ejerce de forma específica sobre el cuerpo de las mujeres es, principalmente, a través de los *castings* que supone uno de los mejores ejemplos de cosificación del cuerpo femenino. En este tipo de pruebas de acceso al mundo profesional, el rostro y la apariencia externa juegan un papel determinante y así lo saben actores y actrices. En este sentido, hombres y mujeres asumen que su aspecto responde a un prototipo de personaje en el que se les suele encasillar teniendo pocas opciones para demostrar sus cualidades y capacidad para adaptarse a diferentes personajes lo que, a su vez, marca la trayectoria profesional de unas y otros. Es más evidente en el caso de las mujeres debido a los rígidos modelos de género que se representan. Igualmente, existirían una serie de características e ideas prefijadas insertadas en el imaginario teatral colectivo sobre cómo deben ser, corporalmente hablando, algunos de los personajes más representativos de la historia de la literatura teatral que contribuirán a la reproducción sistemática de modelos de personajes tanto masculinos como femeninos.

El cuerpo de las mujeres se exhibe sin pudor y aparece desnudo, en muchas ocasiones, sin justificación alguna dentro de la trama, de forma gratuita en contraste con el desnudo masculino, prácticamente inexistente por lo que cuando aparece sorprende. Además, los cuerpos que se muestran son jóvenes y atléticos siendo inusual que aparezca el cuerpo desnudo de una persona mayor.

Por su parte, la escena teatral reproduce y re-construye roles y estereotipos de género tradicionales reforzando las jerarquías de género difundidas por la ideología dominante que es masculina y tiende al sexismo. Los personajes protagonistas son mayoritariamente masculinos y representan al ser humano por tanto son los portadores del significado del relato. Igualmente, las temáticas y personajes se abordan desde una óptica androcéntrica que proyecta valores, actitudes, comportamientos y formas de ver la vida que corresponden de forma dominante a los hombres, alrededor de los cuales gira la vida política, económica, social y cultural. Algunos montajes teatrales apuntan temáticas que sitúan a las mujeres en el centro de la acción pero las soluciones que proponen se enmarcan dentro del orden social establecido. En este sentido, la subordinación de género de las mujeres, o temáticas relacionadas no se abordadas con demasiada frecuencia. Con ello, a través de las representaciones teatrales se perpetúa un modelo social basado en la superioridad de los hombres y la inferioridad de las mujeres, incluso cuando quienes dirigen o escriben son mujeres ya que comprobamos que no se trataría de una cuestión de sexo, lo importante no es el hecho de ser hombre o mujer, sino de que exista una conciencia clara de la existencia de desigualdades y discriminaciones de género, y de la necesidad de intervenir para modificar esta situación proponiendo nuevas construcciones culturales de la feminidad y la masculinidad más contemporáneas, adaptadas a la realidad, mucho más diversa y plural.

Existe una tendencia a la asignación rígida de funciones y estereotipos a cada sexo: los personajes masculinos son conceptualizados como individuos, representados en una amplia variedad de situaciones generacionales y desempeñando funciones diversas en la que se combinan las derivadas de su condición de hombres con las profesionales. Establecen relaciones sobre todo con otros personajes masculinos que son de tipo intelectual o profesional y son prácticamente inexistentes las escenas donde vemos a personajes masculinos representando relaciones más cotidianas como la de padre-hijo. Suelen aparecer como seres a los que les dirige la razón y la objetividad, estables, racionales, dominantes, valientes e independientes, con el aspecto afectivo poco definido y la gestualidad que despliegan contribuye a remarcar estas características. Sin embargo, los personajes femeninos tienden a desempeñar una sola función relacionada con el hecho de ser mujer. Se los suele situar en una posición subsidiaria realizando ocupaciones de cuidado, servicio y atención a los demás. Además, se mueven en un mundo de relaciones afectivas, tanto si se trata de relaciones entre mujeres como si se trata de relaciones con varones. Suelen

aparecer caracterizadas, y su gestualidad lo acentúa, como seres de cierta inestabilidad emocional, irracionales, impulsivos, sexuales, sumisos y dependientes, débiles, que se mueven por las emociones y dentro del mundo de la subjetividad.

El conjunto de la simbología utilizada en los montajes teatrales además del resto de elementos de la teatralidad como son la voz, el vestuario de los personajes o la concepción espacial y de iluminación, contribuye a construir imágenes sesgadas sobre las mujeres y los hombres, reforzando identidades de género sexuadas mediante las que se perpetúa el sistema patriarcal.

En definitiva, se valora de muy distinta manera las características del mundo masculino y del femenino. Todo lo viril, se realza y muestra como digno de contarse además de percibirse como seres con gran dominio sobre si mismos y sobre los demás, por tanto con autoridad, seguros y que controlan la situación mientras las mujeres se sitúan en el polo opuesto apareciendo como seres dependientes e inseguros. Esto deja poderosas huellas en el inconsciente de mujeres y hombres, condiciona a las mujeres para que se perciban en función de otro, para que amolden su guión vital al de ése que es el que verdaderamente significa.

Nuestros/as informantes justifican la cosificación del cuerpo de las mujeres y la reproducción de estereotipos y roles de género en el teatro argumentando que no es una característica propia del teatro sino que aparece en los diferentes espacios sociales. Las pautas culturales vigentes y los cánones de belleza que se promueven desde los discursos dominantes influyen y son interiorizados por los diferentes agentes que intervienen en este ámbito (actores, actrices, directores, directoras, autores y autoras dramáticas). Asimismo, se considera que en el teatro de corte psicológico o realista, que es el estilo mayoritariamente representado en los escenarios, existirían mayores posibilidades de reforzar y perpetuar estereotipos de género por dos motivos fundamentales: se recrean historias y personajes extraídos de la realidad lo que conlleva una reiteración de los modelos sociales vigentes; y porque la codificación gestual que actores y actrices llevan a cabo a la hora de construir los personajes para que el público los identifique tiende a la esencialización de los mismos, de sus características, comportamientos y actitudes. Una esencialización marcada por el género. De esta forma, eliminan cualquier tipo de responsabilidad sobre este asunto, principalmente directores y autores que son quienes tienen mayor capacidad para modificar

y proponer nuevos modelos de masculinidad y feminidad debido al papel decisivo que representan dentro de las artes escénicas, tanto en la descripción de los personajes como en la elección y construcción de los mismos.

Otra de las opiniones generalizadas es la pensar que el teatro público tiende a reproducir estereotipos de género en mayor medida que el desarrollado en compañías privadas, donde se suelen apostar por nuevos lenguajes y propuestas alejadas de lo convencional.

En cualquier caso, la responsabilidad respecto a las posibilidades de modificar los modelos vigentes o el poder contribuir con sus aportaciones individuales a llevar a cabo nuevas propuestas menos estereotipadas no es algo que las personas entrevistadas asuman como propio, incluso se aprecia cierto inmovilismo en relación a posibles cambios en este aspecto.

En cuanto a las oportunidades profesionales de unas y otros podemos confirmar tras nuestra investigación que son muy distintas, siendo menores para las mujeres. En la trayectoria de las mujeres aparecen una serie de elementos que le irán restando posibilidades a medida que pretende avanzar en la profesión y que la sitúan en una posición de desventaja. Las causas son muy diversas pudiendo distinguir entre aquellas que tendrían que ver con su propia condición de mujer y el papel social que se le otorga, y aquellas que tendrían que ver con la historia, evolución y características particulares de la profesión teatral.

La maternidad, la conciliación de la vida laboral, familiar y personal o las relaciones de pareja se encontrarían en el primer grupo y son factores que repercuten negativamente en la trayectoria profesional de las mujeres mientras que en el caso de los hombres son circunstancias que no alteran su carrera y desarrollo tanto profesional como personal.

En concreto, la maternidad/paternidad es vivida de muy distinta forma por hombres y mujeres debido al rol de género tradicional, y supone para éstas tener que tomar una serie de decisiones que podemos resumir en las siguientes alternativas: postergar la decisión de ser madres hasta encontrar un momento oportuno, decidir no serlo, abandonar

la profesión, interrumpir su carrera temporalmente, montar compañía propia o formar parte de una estable. En líneas generales, las mujeres artistas se sitúan en una encrucijada en la que se debaten entre priorizar su vida laboral o su vida familiar y personal mientras que los hombres no se enfrentan a estas situaciones.

Si hablamos de la problemática social de la conciliación es una cuestión que repercute y afecta directamente a las mujeres siendo las principales responsables de las tareas de tipo doméstico y aquellas de cuidado y atención a familiares dependientes aunque los hombres cada vez son más concientes de la necesidad de compartir responsabilidades de tipo doméstico y familiar. Se perciben cambios de actitud significativos en este sentido, especialmente, entre los varones más jóvenes.

Las oportunidades decrecen para las mujeres cuando las causas relacionadas con su condición de mujeres, que podrían ser generales para todas las mujeres se dediquen o no al ámbito de las artes escénicas, se interrelacionan con las características inherentes a esta profesión y que serían, además de la inestabilidad de la profesión que aparece en los discursos de forma reiterada, principalmente tres: las muchas y prolongadas horas de ensayos en el periodo de producción del espectáculo, las giras durante el periodo de distribución del mismo, y tener disponibilidad y movilidad geográfica ya que el lugar de residencia habitual no suele coincidir con el lugar de producción del espectáculo, ni con el lugar en que posteriormente se representa. Estas características añaden numerosas dificultades a la carrera profesional de las mujeres artistas ya que deben compaginar sus aspiraciones profesionales con el rol de género socialmente adscrito lo que, en muchos casos, resulta incompatible.

A pesar de todo encontramos que, principalmente las mujeres y de forma individual ya que los recursos públicos o privados con los que cuentan son prácticamente inexistentes, adoptan diferentes estrategias para afrontar estas situaciones entre las que destacamos tres fundamentales: recurrir a familiares cercanos como madres y/o abuelas, o pagar a alguien (normalmente mujer) para que cuide de sus hijos/as mientras están trabajando; montar compañía propia de manera que es más fácil gestionar los tiempos; dedicarse a otras funciones teatrales como la dirección que permite una mejor compatibilidad de horarios y es más estable.

Por otra parte, consecuencia de la combinación de estas circunstancias, la trayectoria de las mujeres artistas tiende a ser discontinua, intermitente o con periodos de inactividad laboral lo que llega a suponer para ellas la expulsión del mercado de trabajo frente a la de los varones que presenta una línea más continua y con una tendencia ascendente.

A su vez, producto de estas situaciones a las que se enfrentan, los sentimientos de culpabilidad, renuncia y sacrificio están muy presentes entre las mujeres tanto si han optado por dedicarle más tiempo a su vida personal o familiar como si optan por dedicársela a lo profesional, ya que en ambos casos no cumple con las expectativas socialmente previstas ni llegan a cubrir completamente sus aspiraciones personales y profesionales. En el imaginario colectivo de todas ellas está solidamente arraigada esta idea y representa una encrucijada de difícil solución. Es importante señalar que este tipo de sentimientos, en ningún momento aparecen cuando abordamos estos temas con los varones.

Por último, señalar que nos hemos encontrado con un rechazo generalizado ante el feminismo y las cuestiones de género consecuencia, consideramos, de una importante confusión respecto a lo que significa y las posibilidades que ofrece a la hora de plantearse el juego escénico. Tienden a asociar feminismo con radicalidad, algo muy minoritario y excluyente, considerado como algo relacionado sólo con las mujeres.

Desde nuestra perspectiva, es urgente introducir la perspectiva de género en el teatro a todos los niveles: tanto en la formación de actores y actrices, como en la dirección, dramaturgia, gestión y producción, consiguiendo que se visibilicen las desigualdades de las mujeres para poder así actuar sobre ellas. El teatro en su aspecto creativo y artístico posibilita la búsqueda y el desarrollo del juego en los roles asignados a cada género, la transformación, la re-creación, la re-escritura y la re-visión de nuevos modelos de ser hombre y ser mujer.

Es importante facilitar herramientas que nos ayuden a cuestionar lo que se nos transmite a través del teatro, despertar el espíritu crítico, tomar posición y no permanecer impasibles. Si consideramos el problema de la desigualdad entre mujeres y hombres como algo estructural, las artes escénicas no pueden quedar al margen de las estrategias para lograr una organización social más justa y equitativa. Incluso deberían ser el motor de

CONCLUSIONES

dichas estrategias por su papel comunicador. No es fácil transformar el imaginario simbólico vigente pero sólo es posible mediante la acción.

También reclamar la paridad cultural nos parece que debe ser uno de los objetivos a conseguir mediante la promoción y difusión de las mujeres artistas en las diferentes facetas que engloba el teatro.

Queremos terminar esta investigación con unas palabras de Bertolt Brecht (Brecht 1961), uno de los más relevantes e innovadores creadores teatrales del siglo XX, que reflexiona sobre cómo el drama no tiene valores eternos sino que nace en y para una etapa cultural determinada, esto es, debe tener algo que decir que nos prepare para la vida que nos ha tocado vivir.

BIBLIOGRAFÍA:

- Adler, Heidrum and Röttger, Kati, ed.
1999 Performance, pathos, política de los sexos: teatro postcolonial de autoras latinoamericanas. Volume 3. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert: Vervuert Verlag.
- Aguilar, Pilar
1996 Manual del espectador inteligente. Madrid: Fundamentos.
- Amorós, Andrés y Diez Borque, José María, ed.
1999 Historia de los espectáculos en España. Madrid: Castalia.
- Amorós, Celia
1995 10 palabras clave sobre mujer. Navarra: Verbo Divino.
- Amorós, Celia y De Miguel, Ana
2005 Historia de la teoría feminista. De la Ilustración a la globalización. Madrid: Minerva.
- Angulo Egea, María
2000 "Maria Pulpillo: los problemas de una cantactriz del siglo XVIII". *In* Autoras y actrices en la historia del teatro español. L. García Lorenzo, ed. Pp. 309-324. Murcia: Universidad de Murcia.
- Argente del Castillo Ocaña, Concepción
2000 "La aportación de la mujer al imaginario femenino del siglo XVII". *In* Autoras y actrices en la historia del teatro español. L. Garcia Lorenzo, ed. Pp. 15-46. Murcia: Universidad de Murcia.
- Arias de Cosío, Ana María
2000 La imagen de la actriz en España. Boletín de Arte 21:53-78.
- Aristóteles
1969 Poétique. Paris: Les Belles Lettres.
- Artaud, Antonin
(1938) 1978 El teatro y su doble. Barcelona: Pocket Edhasa.
- Aston, Elaine
1995 An introduction to feminism and theatre. Londres-New York: Routledge.
- Austin, Gayle
1990 Feminist theories for dramatic criticism The University of Michigan Press: Ann Arbor.
- Azpeitia, Marta (coord.), ed.
2001 Piel que habla. Barcelona: Icaria.
- Bach, Marta y Altes, Elvira, ed.
2000 El sexo de la noticia. Barcelona: Icaria.
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicolas
1988 Anatomía del Actor. México: Colección Escenología.
- Barthes, Roland
1983 Ensayos críticos. Barcelona: Seix Barral.
- Bartra, Eli
1987 Mujer, ideología y arte. Ideología y política en Frida Kahlo y Diego Rivera. Barcelona: La Sal.
- Beauvoir, Simone
(1949) 1999 El segundo sexo. Madrid: Cátedra.
- Bernard, Michel

- 1985 El cuerpo. Barcelona: Paidós.
- Borras, Laura, ed.
 1998 Reescribir la escena. Madrid: Fundación Autor
 — ed.
 1999 Utopías del relato escénico. Madrid: Fundación Autor
 — ed.
 2000 Escenografías del cuerpo. Madrid: Fundación Autor
 — ed.
 2001 El Humor y la risa. Madrid: Fundación Autor
- Bourdieu, Pierre
 1988 La distinción. Madrid: Taurus.
 —
 2000 La dominación masculina. Barcelona: Anagrama.
- Bravo-Villasante, Carmen
 1976 La mujer vestida de hombre en el teatro español: (siglo XVI-XVII).
 Madrid: SGEL.
- Brecht, Bertolt
 1961 Teatro completo. Madrid: Alianza.
- Brook, Peter
 1969 El espacio vacío. Barcelona: Ediciones Península.
- Buezo, Catalina
 2000 "La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII". *In* Autoras y Actrices en la historia del teatro español. L. Garcia Lorenzo, ed. Pp. 269-286. Murcia: Universidad de Murcia.
- Butler, Judith
 (1993) 2002 Bodies that Matter. On the Discursive Limits of sex. En castellano Cuerpos que importan. sobre los límites materiales y discursivos del sexo. Nueva York: Routledge.
- Calefato, Patricia
 2002 El sentido del vestir. Valencia: Instituto de Estudios de Moda y Comunicación.
- Cao, Marina L.F. , ed.
 2000 Creación artística y mujeres, recuperar la memoria. Madrid: Narcea.
- Case, Sue-Ellen
 1988 Feminism and theatre: Macmillan.
 —, ed.
 1990 Performing feminisms: feminist critical theory and theatre. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Castell, Manuel
 1997 La era de la información. Volumen 3: Fin de milenio. Madrid: Alianza.
- Cixous, Hélène
 1995 La risa de la Medusa. Barcelona: Anthropos.
 —
 2001 Au théâtre, au cinéma, au féminin. París: L'Harmattan.
- Connell, Robert W
 1995 Masculinities. Oxford/Cambridge: Polity Press.
 —
 1997 La organización social de la masculinidad. *In* Masculinidades. Poder y crisis. T.y.O. Valdes, J., ed. Pp. 31-48. Chile: Isis Internacional.
- Correa, Gustavo

- 1958 El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII. *Hispanic Review* XXVI:99.
- Csordas, Thomas, ed.
1994 *Embodiment and experience. The existential group of culture and self.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Chadwick, Whitney
1992 *Mujer, arte y sociedad* Barcelona: Destino.
- Chica, Maribel/ Parralo, Esther y Armayones, Raquel
2006 "Paridad/Disparidad y Políticas Públicas". *In* *Espacios de Representación*. L. Proaño, ed. Madrid: Fundación Autor, Instituto de la Mujer
- Chown, Linda E.
1983 American Critics and Spanish Women Novelists, 1942-1980. *Signs* 9.1:91-107.
- Davis, Flora
(1971) 1998 *La comunicación no verbal.* Madrid: Alianza.
- De Armas, Isabel
1986 García Lorca y el segundo sexo. *Cuadernos Hispanoamericanos* 433-434:129-138.
- De los Reyes Peña, Mercedes ed.
1998 *La presencia de la mujer en el teatro barroco español* Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.
- De Toro, Fernando
1987 *Semiótica del Teatro. del texto a la puesta en escena.* Buenos Aires.
- 1999 *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad.* Madrid: Iberoamericana.
- Degoy, Susana
1996 *En lo más oscuro del pozo: figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca.* Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Del Rio, Marcela
1999 *Especificidad y reconocimiento del discurso dramático femenino en el teatro latinoamericano.* *In* *Performance, Pathos y Política de los sexos.* H.a.R. Adler, Kati, ed. Pp. 41-54, Vol. 3. Madrid Iberoamericana.
- Del Valle, Teresa, ed.
2000 *Perspectivas feministas desde la Antrpología Social.* Barcelona: Ariel.
- Dolan, Jill
1984 *Womens Theater Program ATA: Creating a Feminist Forum.* *Women and Performance* 1 (2):5-13.
- 1993 *Presence and desire: essays on gender, sexuality and performance.* Ann Arbor: University Michigan Press.
- Douglas, Mary
(1971)1988 *Símbolos naturales.* Madrid Alianza universidad.
- Entwistle, Joanne
2000 *The Fashioned Body.* Cambridge, RU: Polity Press.
- Erauso, Catalina
(1625) 2000 *Historia de la monja alférez escrita por ella misma* Madrid: Hiperión (Edición de Jesús Munárriz).
- Esteban, M^a Luz

- 2000 "Promoción social y exhibición del cuerpo". *In* Perspectivas feministas desde la Antropología Social. T.d. Valle, ed. Pp. 205-242. Barcelona: Ariel.
- Esteban, Mari Luz
2004 Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio. Barcelona: Bellaterra.
- Feher, Michel, ed.
1991 Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Volume II. Madrid: Taurus.
- Foucault, Michel
(1977) 1987 La Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber. Madrid: Siglo XXI.
- (1977) 1992 Vigilar y castigar. Madrid: Siglo XXI.
- Franco, Jean
1989 Plotting Women. Gender and Representation in Mexico New York.
- Frazier, Brenda
1973 La mujer en el teatro de Federico García Lorca. Madrid: Playor.
- Freixas, Laura
2000 Literatura y Mujeres Madrid Destino.
- 2007 Situación de las mujeres en el campo de la literatura. *In* www.laurafreixas.com.
- 2009 La novela femenil y sus lectoras. Córdoba: Universidad de Córdoba. Cátedra de Estudios de la Mujer "Leonor Guzmán"
- Gabriele, John P. y Falcón, Lidia
1997 El teatro breve de Lidia Falcón. Madrid: Editorial fundamentos.
- García Lorca, Federico
Conferencia: Las nanas infantiles.
- García Lorenzo, Luciano, ed.
2000 Autoras y actrices en la historia del teatro español. Murcia: Universidad de Murcia.
- García Messeguer, Alvaro
1997 Lenguaje y discriminación sexual. Barcelona: Montesinos.
- García Rayero, Rosa y Piñero Gil, Eulalia
2002 Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX: dramaturgas norteamericanas. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Goodman, Lisbeth
1994a Contemporary feminist theatres: to each her own. London-New York: Routledge.
- Goodman, Lizbeth
1993 Feminist Theatre in Britain: A Survey and a Prospect. *New Theatre Quarterly* 9(33):66-84.
- 1994b Teaching Feminist Theatres: Stages between Theory and Practice. *South African Theatre Journal* 8:3-23.
- 1996 "Feminisms and Theatres: Canon Fodder and Cultural Change"
In *Analysing Performance: A Critical Reader* In. P. Campbell, ed. Pp. 19-47. Manchester, England: Manchester UP.

- Gosman, Martin y Hermans, Hub. (ed.), ed.
1989 España, teatro y mujeres: estudios dedicados a Henk Oostendorp. Amsterdam: Rodopi.
- Grosz, Elisabeth
1989 Sexual subversions. Three french feminists. Sidney: Allen and Unwin.
- 1990 "Inscription and body maps: Representations and the corporeal". *In* Feminine, Masculine and Representations. T.y.C.-F. Thereadgold, A, ed. Sidney: Allen and Unwin.
- 1994 Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism. Indiana: University Press.
- Grotowski, Jerzy
(1970) 1987 Hacia un teatro pobre. Madrid: Siglo XXI.
- Guasch, Oscar
2008 "Los varones en perspectiva de género. Teorías y experiencias de discriminación". *In* Asparkía, Investigació Feminista. Pp. 29-38, Vol. 19. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- Hall, Edward T.
1966 The Hidden Dimension. New York: Doubleday.
- Haraway, Donna
1995 Ciencia, cyborg y mujeres: la reinención de la naturaleza. Madrid: Cátedra.
- Hart, Linda y Pheland, Peggy
1993 Acting out: feminist performance: University of Michigan Press.
- Hesse, José
1965 Vida teatral en el siglo de oro. Madrid: Taurus.
- Hormigón, Juan Antonio, ed.
2004 Directoras en la historia del teatro español: (1550-2002). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Irigaray, Luce
1992 Yo, tú, nosotras. Madrid: Cátedra.
- Iturre, Arantxa
2006 "Paridad / Disparidad en los centros de poder y decisión de las Artes Escénicas del País Vasco". *In* Espacios de Representación. L. Proaño, ed. Madrid: Fundación Autor, Instituto de la Mujer
- Jaramillo, Maria Mercedes y Eidelberg
1992 Voces en escena. Medellin.
- Joly, Martine
2002 La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción Barcelona: Paidós Comunicación.
- Kaminsky, Amy
1993 Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers. London Minneapolis.
- Kaplan, E. Ann
1996 Feminism(s)/Postmodernism(s): MTV and Alternate Women's Videos and Performance Art. *In* Analysing Performance: A Critical Reader. P. Campbell, ed. Pp. 82-103. Manchester, England: Manchester University Press.
- Keyssar, Helene, ed.
1996 Feminist theatre and theory. New York: Macmillan.

- Laqueur, Thomas
 1994 La construcción de los sexos: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud. Madrid: Cátedra.
- Lauretis, Teresa
 1984 Alicia ya no. Madrid: Cátedra.
- Le Goff, Jacques y Truong, Nicolas
 2005 Una historia del cuerpo en la Edad Media. Barcelona: Paidós.
- Leavitt, D.L.
 1980 Feminist Theater Groups. Jefferson, North Carolina: McFarland and Co.
- Lecoq, Jacques (comp.)
 1987 Le théâtre du geste. Paris.
- López, Alicia
 2000 "Las virtuosas cortesanas en los Reales Sitios" *In* Autoras y actrices en la historia del teatro español. L.e. García Lorenzo, ed. Pp. 281-305. Murcia: Universidad de Murcia.
- López Román, Blanca y Klein Hagen, Hildelgard
 2001 Teorías feministas y sus aplicaciones al teatro feminista británico contemporáneo. Granada: Comares.
- Luengo López, Jordi
 2007 "Escenas de la vida bohemia: una aproximación a la creatividad amoral del submundo urbano". *In* Espais de Bohèmia; actrius, cupletistes i ballarines Dossiers Feministas 2007. R.i.L.L. Monlleó Peris, Jordi, ed. Pp. 23-50, Vol. 10. Castellón: Dossiers Feministes. Universidad Jaume I.
- Mañueco Ruiz, Angela
 2008 La mujer en el teatro español de la II República. Madrid: ADE Asociación de Directores de Escena de España.
- Martín Casares, Aurelia
 2002 "Las mujeres y la paz en el discurso renacentista". *Chronica Nova*. Granada 29:217-244.
- 2006 Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales. Madrid: Cátedra.
- Mateo, Nieves
 2006 "Paridad: nuestro derecho, nuestra libertad". *In* Espacios de Representación. L. Proaño, ed. Madrid: Fundación Autor, Instituto de la Mujer
- Mauss, Marcel
 (1936) 1971 Sociología y Antropología. Madrid: Tecnos.
- Mead, Margaret
 (1949) 1994 Masculino y Femenino Madrid: Minerva.
- Méndez, Lourdes
 1995 Antropología de la producción artística. Madrid: Síntesis.
- 2004 Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer
- Merleau-Ponty, Maurice
 1992 Fenomenología de la percepción. Barcelona: Península.
- Meyerhold, Vsevolod
 (1971) 1986 Teoría Teatral. Madrid: Fundamentos.
- Moore, Henrietta

- 1996 Antropología y Feminismo Madrid: Cátedra.
- Moss, Jane
1987 Women's Theater in France. *Signs* 12(3):548-67.
- Nead, Lynda
1998 El desnudo femenino: Arte, obscenidad y sexualidad. Madrid: Tecnos.
- O' Connor, Patricia W
(1988) 1997 Dramaturgas españolas de hoy: una introducción. Madrid: Fundamentos.
- O'Connor, Patricia W.
2000 "Maria Martínez Sierra: verdad y literatura". *In* Autoras y actrices en la historia del teatro español. L. Garcia Lorenzo, ed. Pp. 203-215. Murcia: Universidad de Murcia.
- Ojeda Calvo, Maria del Valle
2000 "El arte de representar de una actriz profesional del quinientos". *In* Autoras y actrices en la historia del teatro español. Pp. 239-253. Murcia: Universidad de Murcia.
- Oliva, Cesar y Torres, Francisco
1997 Historia básica del arte escénico. Madrid: Cátedra.
- Ortner, Sherry B.
1977 "¿Es la mujer al hombre lo que la naturaleza a la cultura?" *In* Antropología y Feminismo. O.y.Y. HARRIS, Kate, ed. Barcelona: Anagrama.
- Ortner, Sherry y Whitehead, Harriet, ed.
1981 Sexual Meanings. The Cultural Construction of Gender and Sexuality. Cambridge Cambridge University Press.
- Oziblo, Bárbara
2002 Una imagen propia: la innovación protagonizada por dramaturgas norteamericanas de principios de siglo. *In* Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX
- R.y.P.G. García Rayero, Eulalia, ed. Madrid: Instituto de Investigaciones feministas. Universidad Complutense de Madrid.
- Palacios, Emilio
2000 "Noticia sobre el parnaso dramático femenino en el siglo XVIII". *In* Autoras y actrices en la historia del teatro español. L. Garcia Lorenzo, ed. Pp. 83-131. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pascual, Itziar
2004a I Ciclo de las Marías Guerreras en la Casa de América. Madrid: Castalia.
- 2004b Visibilidad de la creación femenina en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante. *In* Políticas culturales públicas y creación femenina. I.C.d.I. Mujer, ed. Las Palmas de Gran Canaria.
- 2005 II Ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América. Madrid: Castalia.
- Pavis, Patrice
2000 El análisis de los espectáculos: teatro, mimo danza, cine. Barcelona: Paidós.
- Pavis, Patrice y Rosa, Guy, ed.
1994 Tendencias interculturales y práctica escénica. Mexico: Gaceta, col. Escenología.
- Peláez, Andres

- 2000 "Maria de Ladvenant y Quirante: primera dama de los teatros de España".
In Autoras y Actrices en la historia del teatro español. L. García Lorenzo, ed. Pp.
135-153. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pollock, G, ed.
1996 *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*.
Londres: Routledge.
- Proaño, Lola ed.
2006 *Espacios de Representación* Madrid: Fundación Autor, Instituto de la
Mujer.
- Reinhardt, Nancy
1981 "New Directions for Feminist Criticism in Theatre and Related Arts" *In*
A Feminist Perspective in the Academy. J. Blum, ed. Chicago: University of
Chicago.
- Rivera Carretas, Milagros
1996 *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*. Madrid:
Horas y horas.
- Rodrigo Esteban, M^a Luz y Val Naval, Paula
2008 "Miradas desde la historia: el cuerpo y lo corporal en la sociedad
medieval" *In* *Cuerpos que hablan: Géneros, identidades y representaciones
sociales*. M.y.C. Gil, Juanjo ed. Pp. 17-84. Zaragoza: Montesinos. Ensayo.
- Ruiz Ramón, Francisco
1978 *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Fundación
Juan March.
- Russ, Joanna
1983 *How to Suppress Women's Writing*. Austin: University of Texas Press.
- Salaün, Serge
2007 "Mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, Heroínas y
víctimas sin saberlo" *In* *Espais de Bohèmia. Actrius, Cupletistes i ballarines*.
S.d.I. Feminista, ed. Pp. 63-83. Valencia: Universidad Jaume I.
- Salinas, Luis
1994 "La construcción social del cuerpo". Monográfico sobre perspectivas en
sociología del cuerpo. REIS 68:87-99.
- Saltzman, Janet
1992 *Equidad y género: una teoría integrada de estabilidad y cambio*. Madrid:
Colección feminismos. Cátedra.
- Sau, Victoria
1989 *Diccionario ideológico feminista*. Barcelona: Icaria.
- Sauret Guerrero, Teresa y Quiles Fazt, Amparo, ed.
2001 *Luchas de género en la historia a través de la imagen*. . Volume I Málaga:
Centro de ediciones de Diputación de Málaga.
- Savona, Jeannette Laillou
1984 *French Feminism and Theatre: An Introduction*. *Modern Drama* 27:540-
545.
- Schechner, Richard
2002 *Performance Studies: An Introduction*. New York Routledge
- Serrano García, Virtudes
2004 *Dramaturgia femenina fin de siglo*. Estado de la cuestión. *Arbor* 669-
700:561-572.
- Sigüenza Pelarda, Cristina
2000 *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa* Zaragoza: IFC.

- Stanislavski, Constantin
(1968) 1985 El arte escénico. Madrid: siglo XXI.
- Strasberg, Lee
1990 Un sueño de pasión, el desarrollo del Método. Barcelona: Icaria.
- Taylor, Diana
1991 Theatre of Crisis. Drama and Politics in Latin America. New York.
- Taylor, Diana y Villegas, Juan
1994 Negotiating Performance. London: Durham.
- Thomasset, Claude
1992 "La naturaleza de la mujer". *In* Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media. Pp. 61-92. Madrid: Taurus.
- Thuren, Britt-Marie
1993 El poder generizado: el desarrollo de la antropología feminista. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas
- Turner, Bryan S.
1994 "Avances recientes en la teoría del cuerpo". REIS-Revista Española de Investigaciones sociológicas 68:11-39.
- Ubersfeld, Anne
1989 Semiótica Teatral. Madrid: Cátedra.
- Vázquez de Castro, Isabel
2001 Universo doméstico o prisión de mujeres en el teatro español del siglo XX: de La Casa de Bernarda Alba (Federico García Lorca, 1936) a El adefesio (Rafael Alberti, 1944). Boletín de la Institución Libre de Enseñanza 40-41:139-148.
- Vigarello, Georges, ed.
2005 Historia del Cuerpo. Del Renacimiento a la Ilustración. Volume I. Madrid: Taurus.
- Wagner, Richard
(1850) 1952 La poesía y la música en el drama del futuro. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

ANEXOS:

Guión de entrevista-semiestructurada y grupos focales

- a) Guión entrevista actores y actrices
- b) Guión entrevista directores/as
- c) Guión entrevista dramaturgos/as
- d) Guión grupos focales actores y actrices

a) Guión entrevista actores y actrices

PERFIL PERSONAL Y FORMACIÓN TEATRAL

- 1) Nombre:
- 2) Edad:
- 3) ¿Dónde naciste?
- 4) ¿Dónde vives ahora?
- 5) ¿Cómo llegaste al teatro? (Trayectoria teatral)
- 6) ¿Has tenido algún tipo de formación? ¿Cuál?

PAREJA/FAMILIA /GIRAS

- 1) ¿Tienes pareja o estás casado/a?
- 2) ¿Cómo influye o ha influido en vuestra relación de pareja salir de gira?
- 3) ¿Tienes hijos/as? Edades
- 4) ¿Crees que es difícil compaginar la vida de pareja y familia de actor/actriz?
- 5) ¿Cómo compaginaste la maternidad/paternidad con tu trabajo en el teatro? ¿Te hubiese gustado llevar a tus hijos de gira?
- 6) ¿Qué medidas se podrían tomar para que los actores/actrices con hijos/as puedan salir de gira?
- 7) ¿Tienes familiares relacionados con el mundo del teatro? ¿Crees que ser parte de una familia de actores/actrices ayuda a la hora de acceder al mundo del teatro, es decir, que supone tenerlo más fácil?
- 8) En tu experiencia personal, ¿Cómo reaccionó tu familia cuando comentaron el deseo de ser actor/actriz?
- 9) ¿Te gustaría que tus hijos/as trabajaran en el teatro? ¿Por qué?
- 10) ¿Crees que hoy día la gente en general sigue relacionando el mundo del teatro con libertinaje e infidelidad?

CASTING

- 1) Durante tu carrera ¿Te has presentado a *castings*? ¿Qué presentas? ¿Qué tipo de fotos eliges?
- 2) ¿Has tenido alguna vez que engordar o adelgazar para interpretar algún personaje o presentarte a algún *casting*?

CUERPO

- 1) ¿Crees que el físico condiciona los personajes a interpretar? De qué manera
- 2) ¿Se valora más lo físico que lo profesional?
- 3) ¿Crees que tu cuerpo responde a algún tipo de personaje? (galán, la joven...)
- 4) ¿Existen diferencias en cómo se representa y expone el cuerpo de hombres y mujeres sobre el escenario? ¿Consideras que en el teatro el cuerpo tanto femenino como masculino se exhibe del mismo modo que en el cine y la TV?
- 5) ¿Quién o quienes imponen las pautas respecto a los estereotipos corporales en el ámbito teatral?
- 6) ¿Cuál crees que es el modelo de cuerpo femenino y masculino que funciona mayoritariamente en el teatro contemporáneo?

OBRA TEATRAL

- 1) En la experiencia teatral "...": ¿Cómo quería el director/a que fuera tu personaje?
Pautas de trabajo
- 2) En función de esas pautas ¿Cómo trabajaste el cuerpo/físico, carácter/personalidad? ¿Te has identificado desde el punto de vista personal con algún aspecto del personaje para luego utilizarlo en la caracterización? (Explicar también qué aspectos te resultan más interesantes del personaje y cuáles modificarías)
- 3) ¿Qué pautas has considerado más importantes dentro de la acción dramática?
- 4) ¿Crees que los personajes femeninos y masculinos responden a estereotipos sociales?
- 5) ¿Opinas que el personaje podría ser interpretado indistintamente por una mujer o un hombre? ¿Por qué?
- 6) ¿Cuál crees que es la idea que la obra quiere transmitir?
- 7) ¿Qué comentarios concretos te han hecho personas del público respecto a la obra?

MUJERES/HOMBRES - GÉNERO

- 1) A lo largo de tu formación y trayectoria, ¿has percibido alguna forma de discriminación (hacia las mujeres)? Facilidades y dificultades
- 2) ¿Crees que ha evolucionado históricamente la discriminación de las mujeres en el

ámbito de las artes escénicas?

- 3) ¿Consideras que hay más papeles (protagónicos o no) para hombres que para mujeres?
- 4) ¿Consideras que existe igualdad en el mundo del teatro? ¿En qué te basas?
- 5) ¿Crees que se suele plantear la igualdad entre hombres y mujeres o de género en el teatro? (Sólo si toca el tema) ¿Te consideras feminista?
- 6) Dime algunos nombres de directores con los que te gustaría trabajar ¿y directoras?
- 7) Algunos dramaturgos cuyas obras te gusten ¿Y dramaturgas?
- 8) ¿Recuerdas algún piropo que te hayan dicho actuando o por la calle? ¿te gustó?
- 9) Si pudieras elegir libremente ¿Qué personaje te gustaría interpretar?
- 10) ¿Con qué actores te gustaría trabajar? ¿Y actrices?
- 11) ¿Cómo te sientes más cómoda/o ¿Trabajando con actores o con actrices?
- 12) ¿Crees que es importante plantear la incorporación de la perspectiva de género en el teatro?
- 13) ¿Cómo te plantearías introducir esta perspectiva?

b) Guión entrevista directores/as**PERFIL PERSONAL Y FORMACIÓN TEATRAL**

- 1) Nombre:
- 2) Edad:
- 3) ¿Dónde naciste?
- 4) ¿Dónde vives ahora?
- 5) ¿Cómo llegaste al teatro y concretamente, a trabajar como director/a? (Trayectoria teatral)
- 6) ¿Has tenido algún tipo de formación en el área de dirección teatral? ¿Cuál?
- 7) A lo largo de tu trabajo como director/a, ¿has percibido alguna forma de discriminación hacia las mujeres?

PAREJA/FAMILIA /GIRAS

- 1) ¿Tienes pareja o estás casado/a? ¿Cómo lleva tu pareja el hecho de salir de gira durante la representación de la obra?
- 2) ¿Tienes hijos/as? Edades
- 3) ¿Crees que es difícil compaginar la vida de pareja y familia con el teatro?
- 4) ¿Cómo has notado, en tu trabajo de director/a, que los actores/actrices compaginan la maternidad/paternidad con su trabajo en el teatro? ¿Llevan a sus hijos/as de gira? ¿Qué medidas se podrían tomar para que los actores/actrices con hijos/as puedan salir de gira?
- 5) En tu familia hay actores/actrices ¿Crees que ser parte de una familia de actores/actrices ayuda a la hora de acceder al mundo del teatro? ¿Tener familia relacionada con el teatro supone tenerlo más fácil? ¿Tú lo tienes en cuenta a la hora de seleccionar los/as actores/actrices para una obra?
- 6) ¿Te gustaría que tus hijos/as trabajaran en el teatro? ¿Por qué?
- 7) ¿Crees que hoy día la gente de la calle sigue relacionando el mundo del teatro con libertinaje, infidelidad?

CUERPO – CASTING

- 1) Cuando realizas la selección de los actores/actrices en los casting ¿Qué tienes en cuenta? ¿Qué consideras más importante a la hora de elegir al actor/actriz? ¿Te fijas en algo en particular en las fotos que envían los actores/actrices?
- 2) ¿Crees que el físico condiciona los personajes a interpretar? De qué manera
- 3) ¿Se valora más lo físico que lo profesional?
- 4) ¿Has pedido alguna vez a algún actor/actriz que engorde o adelgace para interpretar algún personaje?
- 5) ¿Crees que cada cuerpo responde a algún tipo de personaje? (galán, joven)
- 6) ¿Crees que existen diferencias en la forma de representar y exponer el cuerpo de hombres y mujeres en el escenario? ¿Existen diferencias entre Cine, TV y Teatro?
- 7) ¿Quién crees que impone las pautas respecto a cómo debe ser el cuerpo de las mujeres y los hombres en la representación teatral?
- 8) ¿Cuál crees que es el modelo de cuerpo femenino y masculino que funciona mayoritariamente en el teatro contemporáneo

OBRA TEATRAL

- 1) En la experiencia teatral de esta obra en concreto ¿Cómo quería que fueran el/los personajes? Pautas de trabajo
- 2) ¿Cómo trabajaron los actores y actrices en función de esas pautas? Cuerpo/físico, carácter/personalidad
- 3) ¿Qué pautas has considerado más importantes dentro de la acción dramática?
- 4) ¿Crees que el vestuario, maquillaje y peinado del/los personajes responden a un estereotipo social?
- 5) ¿Cómo representa la obra a los personajes femeninos? ¿Y a los masculinos?
- 6) ¿Qué es lo que más te interesa mostrar en escena de cada personaje?
¿Qué es lo que menos?
- 7) ¿Crees que los personajes podrían ser interpretados por una mujer/hombre? ¿Por qué?
- 8) ¿Cuál crees que es la idea que la obra quiere transmitir?
- 9) ¿Qué comentarios concretos te han hecho personas del público respecto a la obra?

MUJERES/HOMBRES GÉNERO

- 1) A lo largo de tu trayectoria como director/a, ¿has percibido alguna forma de discriminación (hacia las mujeres)? Facilidades y dificultades
- 2) ¿Cómo ha evolucionado la discriminación de las mujeres desde antiguamente hasta ahora? ¿Te parece que antiguamente había más papeles para hombres que para mujeres? ¿Y hoy en día?
- 3) ¿Consideras que existe igualdad en el mundo del teatro? ¿En qué te basas?
- 4) ¿Crees que se suele plantear la igualdad entre hombres y mujeres o de género en el teatro?
- 5) ¿Podrías decirme algunos dramaturgos cuyas obras te gusten para dirigir? ¿Y dramaturgas?
- 6) ¿Qué obra te gustaría dirigir?
- 7) ¿Con qué actores te gustaría trabajar? ¿Y actrices?
- 8) ¿Cómo te sientes más cómoda/o? ¿Trabajando con actores o con actrices?
- 9) ¿Crees que es importante plantear la incorporación de la perspectiva de género en el teatro?
- 10) ¿Cómo te plantearías introducir esta perspectiva?

c) Guión entrevista dramaturgos/as

PERFIL PERSONAL Y FORMACIÓN TEATRAL

- 8) Nombre:
- 9) Edad:
- 10) ¿Dónde naciste?
- 11) ¿Dónde vives ahora?
- 12) ¿Cómo llegaste al teatro y concretamente, a trabajar como dramaturgo/a?
(Trayectoria teatral)
- 13) ¿Has tenido algún tipo de formación en el área de dramaturgia teatral? ¿Cuál?
- 14) ¿Desde el primer texto te vas interesando por una dramaturgia específica?
- 15) ¿Conoces escritoras, dramaturgas, que te interesen en particular, que hayas visto a lo largo de tu trayectoria y de tu dedicación al teatro?
- 16) A lo largo de tu trabajo como dramaturgo/a, ¿has percibido alguna forma de discriminación hacia las mujeres?

PAREJA/FAMILIA

- 1) ¿Tienes pareja o estás casado/a?
- 2) ¿Cómo consideras que lleva cada pareja el hecho de salir de gira durante la representación de la obra?

OBRA TEATRAL

- 1) Específicamente sobre la obra ¿Te han encargado la redacción del texto especialmente para esta ocasión? ¿Te han puesto algunas condiciones a la hora de realizar la dramaturgia?
- 2) (En el caso de que se trate de una adaptación teatral) ¿Cuáles son las diferencias planteadas entre cada versión? ¿Has tenido en cuenta la duración de la obra?
- 3) ¿Podrías plantear la trama dramática de la obra y los personajes cómo los fuiste planteando?
- 4) La dramatización de los personajes ¿Los ideaste como posteriormente están representados en la obra? ¿Hay una idea estereotipada de un tipo femenino o masculino? (Cuerpo/físico, carácter/personalidad) ¿Tú te planteas mantener los prototipos del/los personajes?

- 5) ¿Qué es lo que más te interesa mostrar en escena de cada personaje?
¿Qué es lo que menos?
- 6) ¿Cómo representa la obra a los personajes femeninos? ¿Y a los masculinos?
- 7) En el momento de describir los personajes ¿Has considerado las connotaciones que la representación teatral pudiera tener en relación a la imagen sobre los roles de género?
- 8) La representación de la escenas ¿Cuál fue tu idea en el momento de concebir el texto? ¿Has hecho alguna sugerencia en relación a la escenografía?
- 9) ¿Cuáles son los cambios realizados en la representación con respecto al texto original? ¿Qué tipo de referencias han sido incorporadas por actores y actrices?
- 10) ¿Cuáles son las pautas diferentes al texto planteadas por el director las frases?
- 11) Cuando escribes el texto ¿Tú sabes que el actor va a ser un hombre y tienes en cuenta eso para saber cómo se va a representar y cómo va a llegar la obra al espectador?
- 12) ¿Crees que el personaje podría ser interpretado por una mujer/ hombre? ¿Por qué?
- 13) ¿Piensas que el vestuario, maquillaje y peinado del personaje responde a un estereotipo social?
- 14) ¿Has dado pautas de vestuario? (en el caso de que hubiera cambios con respecto al texto) ¿Cómo percibes los cambios que se han realizado?
- 15) ¿Crees que los cambios modifican el sentido que le has querido dar al texto y la acción dramática? ¿Le has comentado tu parecer al director/a o a los actores/actrices?
- 16) ¿Tú crees que el papel del director es realmente clave en la versión y en la interpretación del texto teatral?
- 17) Tú cuando fuiste al estreno ¿la sensación que tuviste es que se consiguió lo que tú buscabas transmitir en el texto?
- 18) ¿Cómo ves el resultado?
- 19) ¿Consideras que el público ve cómo está construido el texto?
- 20) ¿Existe un tema principal planteado en la obra?, ¿Crees que el público lo percibe?
- 21) ¿Te han hecho algún comentario sobre la representación de la obra?

d) Guión grupos focales actores y actrices

PERFIL PERSONAL Y FORMACIÓN TEATRAL

(Presentación de cada uno/a: nombre; edad, lugar de nacimiento y residencia actual)

Pedir CV para saber trayectoria teatral.

PAREJA/FAMILIA /GIRAS

- 1) ¿Cómo reaccionó vuestra familia cuando comentasteis el deseo de ser actor/actriz?
- 2) ¿Cómo influye o ha influido en vuestra relación de pareja salir de gira?
- 3) Si tenéis hijos/as ¿Cómo compaginan la maternidad/paternidad con vuestro trabajo en el teatro?
- 4) ¿Qué medidas se podrían tomar para que los actores/actrices con hijos/as puedan salir de gira o llevarlos/as con ellos/as?
- 5) ¿Tenéis familiares relacionados con el mundo del teatro? ¿Creéis que tener familiares en el mundo del teatro resulta beneficioso o perjudicial?
- 6) ¿Os gustaría que vuestros hijos/as trabajaran en el teatro? ¿Por qué?
- 7) ¿Creéis que hoy día se sigue asociando el mundo del teatro con libertinaje e infidelidad?

CUERPO – CASTING

- 1) ¿Os habéis presentado a *castings*? Relatad la experiencia.
- 2) ¿Creéis que el físico condiciona los personajes a interpretar?
- 3) ¿Habéis tenido alguna vez que engordar o adelgazar para interpretar algún personaje?
- 4) ¿Creéis que vuestros cuerpos responden a algún prototipo?
- 5) ¿Encontráis diferencias en cómo se expone el cuerpo de hombres y mujeres sobre el escenario, por ejemplo, los desnudos?

OBRA TEATRAL

- 1) ¿Qué pautas de trabajo os marcó el/a director/a?
- 2) ¿Cómo trabajasteis vuestra apariencia física y el carácter del personaje?
- 3) ¿Creéis que los personajes femeninos que interpretáis responden a estereotipos sociales? ¿Y los masculinos?
- 4) ¿Opináis que vuestro personaje podría ser interpretado indistintamente por una mujer o un hombre?
- 5) ¿Qué quiere transmitir la obra?
- 6) ¿Qué comentarios os han hecho la gente que ha visto la obra?

MUJERES/HOMBRES - GÉNERO

- 1) (A las mujeres) Durante vuestra carrera profesional, ¿habéis percibido alguna forma de discriminación por ser mujer? Ejem. Tratamiento diferenciado, piropos desagradables, algún tipo de acoso, sentirse un objeto sexual, etc.
- 2) ¿Creéis que hay más papeles protagonistas para hombres o para mujeres?
- 3) Directores con los que os gustaría trabajar.
- 4) Dramaturgos/as que os gustan.
- 5) ¿Habéis notado alguna diferencia en ser dirigidos/as por un director hombre o mujer?
- 6) Si pudierais elegir libremente, ¿Qué personaje os gustaría interpretar?
- 7) ¿Cómo os sentís más cómodas/os, trabajando con actores o con actrices?
- 8) ¿Sabéis a qué nos referimos cuando hablamos de perspectiva de género?

