

Evolució del model femení a les arts escèniques a Lleida 1980-2014

Repàs històric de l'aportació de les dones a les
arts escèniques, teatre i dansa, i l'escriptura
dramàtica a Lleida: un camí cap a
l'apoderament i el canvi en l'imaginari
col·lectiu

Maite Ojer i Blasi

...de l'escriptura a la direcció i l'escena...

"En la brecha entre teoría y práctica se encuentra el papel desempeñado por las instituciones en la validación y perpetuación de determinados valores, ideas y creencias". Katy Deepwell.

Agraïments:

. A l'Ajuntament de Lleida per la convocatòria de la Beca Cristina de Pizan

. Al jurat que ha confiat en mi de manera unànime

. A Maria Huguet, la meva tutora en aquest viatge, per la seva implicació, per les seves ganes d'aprendre plegades, per la seva generositat i les llargues xerrades...per prologar-me aquest treball.

. A totes les dones que m'han regalat el seu temps per tal de que pogués tirar endavant aquest repte, perquè m'han acollit, m'han encoratjat i m'han somrigut..aquest és la meva resposta a la vostra amabilitat i col·laboració

. A Lúdia Pujol per facilitar-me material que m'ha fet remoure per dins i per fora.

. A Montserrat Martínez pel suport i la confiança

. A Xus Delgado i l'Albert Griñan per escoltar-me i orientar-me

. A Esther Cardona que sempre hi és malgrat la distància. Les dues hem estat espectadores d'aquesta història i subjectes actius.

. A Judith Cahelles pel suport a tots els nivells

. A Xus Borrell per les aportacions i les llargues xerrades.

. A Carme Bellet per els aportacions de darrera hora

Lleida, setembre del 2014

Pròleg.-

Ésser tot és ser una part

URSULA K. LEGUIN

En l'evolució històrica de la humanitat res s'ha produït de forma predeterminada; els fenòmens, les situacions s'han succeït unes rere les altres. Tot s'ha esdevingut, i s'esdevé, necessàriament en múltiples formes, totes elles interrelacionades.

La manera en què s'ha estructurat la nostra societat ha fet que el paradigma patriarcal hagi dominat l'exercici del poder, servint tant per a unes com per a altres. Per tant, s'ha conformat una adaptació jeràrquica que ha ordenat la gran majoria de la humanitat i que pesa, sobretot, en les dones. Així, s'ha ensenyorit la soledat, la por, l'angoixa, la misèria sexual, l'abandó, la rebel·lió, la reivindicació,... , deixant a la hostilitat tot allò que generem dins nostre.

Però, tot plegat no té origen biològic, sinó polític, social, econòmic i cultural.

Un començament prou concloent.

Però, davant aquestes condicions hi ha desacords, *a sintonies*, per no sentir-nos aclaparades, i també per no respondre dins aquest món patriarcal. Aquestes *a sintonies* conformen tot un entramat d'actituds on la fortalesa de la voluntat i l'autogènesi estan en disposició per a l'acció, és a dir, per a qui ho vulgui emprar!.

Les dones en món actual estem en transició. Malgrat tot hem heretat diversitat d'elements i que encara conservem: la petjada històrica, o sigui la memòria de les nostres avantpassades que arriba a tot allò que està canviant la nostra contemporaneïtat i s'omple de pluralitats. Per tant davant aquest sincretisme ens cal conformar una nova *identitat-identificació*, com hem, dit diversa.

La modernitat s'ha imposat contra la nostra voluntat en l'esfera privada i pública. Pensem de manera binària, dual. Estem situades en unes relacions interpersonals que requereixen un gran esforç, intel·ligència i perseverança per trencar l'ordit patriarcal i poder confeccionar-ne un altre. Cal reinventar com poder crear noves identitats per presenciar

noves oportunitats i interessos i inquietuds pròpies de les dones. Les dones tenim coses a dir, coses per fer – com ho vam fer les nostres avantpassades- qüestionant les relacions de poder.

Així doncs, a voltes les dones responem a *una identificació* amb les altres. Res resta sol, tot està vinculat a tot, i en aquest cas el “gest-identificació” ens enriqueix conformant les sinèrgies: el tot és més que el conjunt de les parts, i per tant cal aconseguir crear una xarxa que ens sigui pròpia.

Aquest treball que tenim a les nostres mans corrobora tot plegat, ja que, sent parts diferenciades, formen el conjunt d'un àmbit, ara sí, molt concret on visualitzem formes, maneres, estats i identitats interrelacionats. Unes visions pròpies i a l'hora elaborades, on posant-hi la lupa no solament les traiem de la invisibilitat, sinó que les augmentem.

Vull donar les gràcies a la Maite Ojer i Blasi que m'ha donat l' oportunitat de repensar i reflexionar sobre els llargs camins que hem transitat totes plegades, a través dels temps. I haver pogut posar alguns punts en l'ordit que estem teixint.

Gràcies Maite.

Maria Huguet i Recasens
Setembre de 2014

“ Encara hi som a temps de no fer tard, las tasca no és fàcil: hi ha un passat a recuperar, un altre a recordar i ambdós a revisar, tenim un present a acollir, a entendre, a revisar i reescriure, i uns futurs arran de mà “.

Anna Brasó: Encara son a temps de no fer tard....a Dona i teatre al segle XXI

“ Lo sagrado en las mujeres expresaría una revuelta instantánea que atraviesa el cuerpo, y que grita” .

Catherine Clément i Julia Kristeva. “ Lo femenino y lo Sagrado” Universitat de València. Ed Cátedra col Feminismos 2000. Madrid

“ la persona que està en plenitud és aquella que està més enllà del gènere. La subjectivitat relacionada en la possibilitat de ser, la redimensió de la realitat”.

Teresa Forcades. Material de l'escola d'amor del Monestir de Montserrat Sant Benet. Material audiovisual produït per Lúdia Pujol i Laura Rubio.

“ Si no hi ha art, vius però ningú et parla de la vida. Vas sobreviuint”

Mercè Mateu. Entrevista realitzada per Maite Ojer

Índex

Pròleg de Maria Huguet

1.	Introducció.	2
2.	Context històric a Occident: els moviments de les dones.	7
2.1.-	Context històric a Lleida: Els moviments de les dones: un conte poc explicat.	26
3.	Participació de les dones a les arts escèniques a l'Estat Espanyol i a Catalunya.	33
3.1.-	Les dones a les arts escèniques a Lleida.	41
4.	Evolució del model femení a les arts escèniques a Lleida de l'any 1980 a l'any 2014.	45
4.1.-	Plantejament de la hipòtesi.	45
4.2.-	Metodologia.	46
4.3.-	Definició del “model femení”	49
4.4.-	Focalització: composició del públic.	58
4.5.-	Parlen les protagonistes: 42 visions.	61
4.5.1.-	Les dones. Notes biogràfiques	62
4.5.2.-	Les opinions.	71
5.	Conclusions.	106
6.	Bibliografia	115

Annex I

1. Introducció.

«*Man töte dieses Weib!*» (que matin aquesta dona !).

Salomé, Richard Strauss

“La desmemoria es un mal de España: olvidar tanto lo bueno como lo malo, no recordar sus hechos, sus agentes, ha sido y es un problema histórico en muchos temas, y el de la mujer en la música no iba a ser menos. Por ello siempre es necesario hacer memoria, mirar al pasado sin miedo, y comprobar que ni somos las primeras ni las únicas: estamos aquí porque muchas otras también lo estuvieron”

Ana Vega Toscano “*Compositoras españolas: apuntes de una historia por contar*” a MANCHADO, M (1998:135)

“existeix un llenguatge específicament femení?. No crec pas que es pugui admetre directament. El que sí pot ser veritat és que tot el que és marginal i heterogeni pot subvertir les estructures lingüístiques tradicionals. Per tant, no s’hauria bastit pròpiament un llenguatge femení, sinó un llenguatge de la marginalitat, la subversió i la dissidència, el d’un subjecte en procés que en molts casos és el que és la dona en el nostre moment actual.”

Maria José Ragué a “*Dona i teatre. La veu trencada de la falsa normalitat*” a Dona i teatre al segle XXI

Primer timbre.

Dues cites bibliogràfiques, de les moltes possibles, em serveixen per iniciar aquest procés de negre sobre blanc al voltant d’una temàtica que m’apassiona, em trenca, em remou, em confon, em situa i, en fi, m’interpel·la constantment: l’evolució del model femení a les arts escèniques.

Dos dels meus mons de passió conflueixen en aquesta experiència: la meva professió com a dona dins les arts escèniques en la interpretació, la dramaturgia, la música, el so i la direcció i la meva dèria vers l’estudi i la investigació en qüestions de gènere. He crescut en aquests dos mons de manera simultània i, crec, indissociable. És el moment i tinc l’oportunitat de recollir el que he vist i he tingut a la vora i, a més, contextualitzar-lo.

Rescatar el passat i actualitzar-lo em sembla una tasca molt important . Interpel·lar la història és una manera d'entendre el present i projectar un futur volgut. La desmemòria i l'oblit són maneres de prémer el gallet i d'assegurar que les coses no canviïn, que les estructures socials, polítiques i econòmiques ens atrapin en una involució. Mirar enrere i reconèixer la genealogia, a banda de ser un acte de justícia i agraïment, assegura la reflexió i, segurament, la revolució ja que ens permet generar la interrogació comú sobre el grau en el qual les forces culturals ens van construïnt com a subjectes. Actuar o no sobre aquesta apreciació ja serà una decisió pròpia lligada a moltes consideracions.

Amb aquestes reflexions presento el meu treball sobre l'evolució del model femení a les arts escèniques a Lleida des de l'any 1980 fins l'any 2014. Com veurem al llarg d'aquest treball, el "model femení" resulta de la interpretació simbòlica d'una realitat concreta a partir d'un paradigma ideològic concret. Aquesta definició, culturalment construïda, determina les possibilitats que aquest agent, en aquest cas el col·lectiu de les dones, tindrà en la realitat social. Les arts escèniques, per la seva banda, no deixen de ser una eina social i, per tant, un aparador del món que es vol mostrar a cada època. L'art, ho veurem, s'ha de contextualitzar en l'època que l'aixopluga. D'aquesta manera, els llenguatges artístics esdevenen eines valuoses per a mantenir o canviar models, per legitimar-los o destruir-los.

Arribem, d'aquesta manera, a l'objectiu d'aquest treball d'investigació: conèixer l'evolució d'aquest constructe social que és el "model femení" i saber de quina manera ha afectat les dones a les arts escèniques a Lleida en un període de trenta anys.

He escollit aquest període tant per raons històriques, la mort del dictador espanyol esdevé una porta d'evolució a l'hora que evidencia el desert que deixa darrera, com per raons personals. L'any 1988 pujo a un escenari per primer cop, de manera professional, i encara no he deixat l'espai escènic. En aquest període he tingut l'oportunitat de treballar i crear amb moltes dones d'arreu que m'han anat teixint per dins. L'objectiu, ara, és repassar aquest passat configurat de dones d'escena que ha tingut un impacte molt important a la ciutat que m'acull. Vull, doncs, revisitar un passat poc conegut i mai recopilat que és, no només la meua base, sinó una part molt important de la història de la ciutat de Lleida i del patrimoni cultural del nostre país.

Segon timbre

Per tal de ser rigorosa amb aquestes valuoses aportacions i procurar que el meu treball sigui profitós per a qui decideixi llegir-lo, he apostat per filar la història a partir de les frases de les mateixes protagonistes. D'aquesta manera el cos central d'aquesta investigació es basa en la transcripció literal de les aportacions fetes per les dones entrevistades. Seran elles les que guiaran aquest viatge al passat. La meua aportació com a investigadora se centra en la resta d'apartats en els quals intento contextualitzar els fets explicats, de manera que hom pugui evidenciar que la història de Lleida no és un cas aïllat sinó que forma part i contribueix en el devenir i evolució de tot un país, d'una època i unes circumstàncies. Fets que s'afecten mútuament. I és per aquest motiu que considero que l'oblit, a banda de ser injust, no es pot considerar mai innocu. Francesca Bartrina assegura que les arts escèniques, com a forma d'art representacional, poden utilitzar-se tant per reflectir una determinada realitat com per denunciar-la. Hi ha dones per a les quals treballar en l'espai escènic és un fet polític i que volen aprofitar la naturalesa del treball en col·laboració, intrínseca al fet teatral, per canviar el món... Tal vegada aquesta pot ser una raó per voler mantenir en l'oblit i la invisibilitat part de la seva història.

El cas de les dones dins les arts escèniques és especial. Tal com indiquen Francesca Bartina i Eva Espasa a *“Dones de teatre catalanes del XX”* (a DDAA 2013), el teatre, i les arts escèniques en general, és un art públic, col·lectiu i nocturn. Això està totalment renyit amb el paper assignat tradicionalment a la feminitat, que ha estat l'espai privat i domèstic. *“Els imperatius culturals de ser dòcil, casolana, discreta minven les possibilitats de les dones en l'art dramàtic, una forma artística que es caracteritza per una certa agressivitat i virtuositat en l'ús del llenguatge. Entre els factors que descoratgen les dramaturgues de tot arreu hi trobem la invisibilitat dels models a seguir que les hagin precedit, la prohibició socialment imposada que les dones ocupin l'espai i el discurs públic i l'absència d'obres de teatre escrites per dones en el cànon literari”*, asseguren les autores del treball.

Són moltes les veus que s'aixequen per assegurar que totes les manifestacions dins les arts escèniques són polítiques i ideològiques, de manera conscient o inconscient. Les modalitats, els gèneres i les estètiques als espais escènics responen, segons aquestes argumentacions, a uns models i imatges polítiques del món. La imatge de la dona, massa sovint, pertany a una “norma” i concepció “creacionista”, és a dir, la normalitat respon a la de l'home blanc heterosexual catòlic i europeu. La resta conforma el que ha vingut a anomenar-se, una minora minoritzada i marginada. Un paradigma “evolucionista” seria aquell que impulsa el canvi vers el respecte cap a la diversitat cultural, lingüística, sexual, de gènere, etc..

Una idea que prenc de Maria José Ragué a *“Dona i teatre. La veu trencada de la falsa normalitat”* (a DDAA 2013), obre una finestra a la meua curiositat i esdevé un objectiu clar en el meu treball. Segons aquesta autora, en l'evolució

cap a un món artístic que inclogui les dones de facto, és a dir, com a subjecte, superada la fase d'imitació, arriba a un feminisme que es plasma com una crítica del xovinisme masculí i que reivindica la igualtat de drets i oportunitats; després arribaria una fase d'estudi del gènere que substituiria l'estudi de la dona i que evolucionaria cap a la definició de la seva identitat i diferència. Es tracta del feminisme essencialista, segons Ragué. Finalment arribaríem a la deconstrucció del gènere, com indica Judith Butler, és a dir, enlloc de parlar d'identitat estàtica, es parlarà d'identitat dinàmica, de localització, de procés d'identificació.

És hora ja d'anar per feina, d'aixecar el teló i deixar que aquesta història, amb tots els seus subtextos, els seus símbols, les seves protagonistes, la seva màgia i les seves misèries arribi al públic. Abans, però, faig les consideracions tècniques:

Els capítols 2 i 3 contextualitzen aquesta recerca. Per entendre quins són els posicionaments ideològics que marcaran la definició del "model femení" a finals de segle XX, s'imposa una mirada retrospectiva que permeti filar la història d'una manera coherent. Interessa, des d'aquest punt de vista, centrar l'atenció en el moviment de les dones des del naixement de Moviment Feminista a Occident.

La participació històrica de les dones a les arts escèniques a Occident també és una temàtica necessària per tal d'aixoplugar aquest treball d'investigació. No podem considerar que els fets presentats surten del no res sinó que responen a fets anteriors i provocaran, no ho dubtem, realitats posteriors.

Tant el capítol 2 com el capítol 3 transiten d'allò més llunyà, geogràficament parlant, per arribar a allò més proper. En totes dues temàtiques focalitzem la mirada a la ciutat de Lleida, indret on tenen lloc els fets objecte d'investigació d'aquesta recerca.

Amb el capítol 4 arribem al cos del treball de recerca. Després de plantejar la hipòtesi que guia la nostra feina, passo a explicar la metodologia utilitzada en tot el procés corresponent al treball de camp realitzat. Si fins ara les fonts bibliogràfiques havien estat una guia segura, la novetat en la temàtica a tractar fa que aquest recurs no hagi estat possible.

Investigar sobre una etapa tan propera en el temps m'ha permès un luxe difícil d'agrair a la vida com és poder parlar personalment amb les protagonistes d'aquesta història. Un total de 42 xerrades amb 42 dones i, per tant, amb 42 visions... és com cantar les 42.

Demano disculpes a totes aquelles dones vinculades a les arts escèniques a Lleida amb les quals no he pogut contactar ja sigui per desconeixença, per manca de mitjans o per problemes de temps.

Agraeixo a totes les persones que han participat en aquest projecte, m'han

regalat el seu temps, m'han obert les seves cases i les seves vides i m'han dotat d'una mirada calidoscòpica que és, sens dubte, un tresor.

Estem, doncs, davant d'un camp encara inexplorat. Les entrevistes semi estructurades a 42 dones, com explicaré, han estat la font primera d'obtenció d'informació.

El capítol també ens permetrà saber de què estem parlant quan ens referim al "model femení" i, finalment reflexionarem sobre la hipòtesi plantejada i les noves línies de recerca possibles a partir de les dades obtingudes.

El capítol 5 servirà per a exposar les conclusions d'aquest periple. Al capítol 6 trobarem la bibliografia consultada.

Tant de bo aquest treball es converteixi en un primer esglaó d'una escala infinita que aporti més sabers sobre la vinculació de les dones a les arts escèniques a Lleida.

Tercer timbre: 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1...Acció!

2. Context històric a Occident: els moviments de les dones.

Des de sempre, les dones han tingut la necessitat de reivindicar els seus drets, des que tenim constància històrica, algunes veus femenines s'han aixecat, d'una forma més o menys enèrgica, per palesar i denunciar la situació de menysteniment i submissió que han patit històricament.

Ja a l'any 1405, època del Renaixement a Europa, s'elevava una nova categoria d'home que no incloïa les dones i Cristina de Pizan escrivia *La Ciutat de les Dames*, convertint-se en la primera dona que es guanyava la vida com a escriptora.

Els darrers anys del s. XVIII i els primers del s. XIX marquen la transició de l'Edat Moderna a l'Edat Contemporània al vell continent i donen pas als principis de la Il·lustració i la Revolució Francesa. Les característiques d'aquest període són:

- Racionalisme: tot es pot analitzar científicament.
- Empirisme: l'experiència dels fets produeix el seu coneixement.
- Utilitarisme: una cosa és certa si és pràctica.

Políticament, aquest període està marcat per la denúncia de l'absolutisme i l'inici del camí cap a les democràcies a Europa. L'any 1789 es proclamen els Drets de l'Home a França, però cal destacar que eren només drets dels homes, ja que mai es van reconèixer els drets de les dones. Rousseau, un dels pensadors més importants de l'època, afirmava que *“cal mantenir les dones en una situació de dependència i submissió perquè tot funcioni bé”*.

Tot i amb això, aquesta nova concepció de l'home va ser un revulsiu per a les dones que comencen a reivindicar els seus drets en considerar que s'ha de parlar de drets de les persones. D'alguna manera, doncs, podem assegurar que són les idees de la Il·lustració les que donen a llum el feminisme tot i que, alhora, justament els seus principals ideòlegs són els primers a negar aquests drets.

Mary Nash (2007) destaca que les dones en aquesta època van participar d'una forma molt activa en el procés revolucionari francès. Al 1789 més de 6.000 parisenses marxen sobre Versalles per tal d'anar a buscar el rei i la reina. Les mateixes dones demanen, sense èxit, a l'Assemblea Nacional que s'abolixin els privilegis del sexe masculí. La Constitució Francesa del 1791, que incloïa la Declaració dels Drets de l'Home i del Ciutadà al seu preàmbul, assegurava que hi havia dues categories de ciutadans: els actius (homes majors de 25 anys, independents i amb propietats) i els passius (homes sense propietats i totes les dones sense excepció).

Durant aquesta època, i segons indica Mary Nash (2007), les dones ja demanaven, en els quaderns de queixes, que la prostitució fos abolida així

com els maltractaments i els abusos dins el matrimoni. D'altra banda expressaven la necessitat de protegir els interessos personals i econòmics de les dones dins el matrimoni i les famílies.

Just dos anys després de la proclamació dels Drets de l'Home per part de l'Assemblea Nacional francesa, l'any 1791, Olimpia de Gouges publica la rèplica feminista i escriu la *Declaració dels Drets de la Dona i de la Ciutadana*, en la qual manifestava que si la dona té el dret a ser portada al cadafal també té dret a pujar a la tribuna. Un any després, a l'any 1792, Mary Wollstonskraft escrivia *Vindicació dels Drets de la Dona*, on defensava la igualtat entre els sexes, la independència econòmica de les dones i la necessitat de la seva participació a la vida política. Aquesta obra va iniciar els camins del feminisme del s. XIX.

L'any 1793, les dones són excloses de tots els drets polítics estrenats per la Revolució Francesa. Es dissolen tots els clubs femenins a París. No es poden reunir al carrer més de cinc dones juntes. Olímpia de Gouges és guillotmada i moltes dones són empresonades. L'any 1795 es prohibeix que les dones assisteixin a les assemblees polítiques i aquelles que havien tingut protagonisme polític, fos del color que fos, són guillotmades o portades a l'exili.

Tot just estrenat el s. XIX, l'any 1810, el Codis Napoleònic converteix el matrimoni en un contracte desigual: en el seu article 321 exigeix l'obediència de la dona al marit, aquesta només podrà aconseguir el divorci en el cas que l'home porti una concubina a la seva llar. Es consagra la minoria d'edat perpètua de les dones. Tal i com explica Amèlia Valcárcel (2004), el nou dret penal fixava dos nous delictes per a les dones: l'avortament i l'adulteri, de forma que els seus cossos ja no els pertanyien. En tot cas, i a tots els efectes, cap dona era, a partir d'ara, propietària de sí mateixa. Les dones estrenen el s. XIX lligades de peus i mans, tal com indica Núria Varela (2005).

Les dones del s. XIX, als Estats Units, van sortir al carrer en demanda de l'abolició de l'esclavitud. Eren les mateixes dones que ja s'havien manifestat per demanar la independència del seu país. Així, doncs, les dones dels Estats Units, al s. XIX, tenien experiència en la lluita civil, en l'oratória i en la demanda dels drets socials. Mercès a la influència de la religió protestant, a més, tenien opció a l'educació, configurant així un perfil completament diferent al de les dones europees.

En aquest període cal destacar una data i un lloc: ens situem a l'any 1840 en el Congrés Antiesclavista Mundial celebrat a Londres. En la delegació nord-americana hi havia quatre dones, que no van ser ben rebudes a Anglaterra. De fet, el Congrés no les va reconèixer com a delegades i va impedir que hi participessin, de forma que van haver de seguir les sessions darrera d'unes cortines. Així les coses, l'any 1848 va néixer la Declaració de Seneca Falls o Declaració de Sentiments, text fundacional del sufragisme nord-americà,

sorgit de les conclusions a les quals van arribar les 300 persones reunides en la capella metodista de l'estat de Nova York d'on va prendre el nom, per discutir sobre les condicions i drets socials, civils i religiosos de les dones. Tal i com explica Núria Varela (2005), les dones de Seneca Falls van seguir els discursos polítics de l'època per legitimar les seves reivindicacions feministes, per això la seva declaració era calcada a la Declaració d'Independència .

En aquell mateix any i a l'altra punta del món, Marx firmava el Manifest Comunista.

Les dones d'Estats Units comencen a lluitar de manera organitzada pels seus drets, especialment el dret a vot. L'any 1866 el Partit Republicà, amb el qual les sufragistes havien lluitat colze a colze en contra de l'esclavitud, presenta una esmena a la constitució que concedeix el vot als esclaus però el nega explícitament a les dones. Per tant, com passà durant la Revolució Francesa, les sufragistes són traïdes pels propis moviments en els quals elles han lluitat activament, i més, si considerem que el moviment antiesclavista no va donar suport a la demanda de les dones per aconseguir el dret a vot, com indica Núria Varela (2005).

Així les coses, l'any 1868, i conscients que la lluita pel vot només depenia de les dones, neix l'Associació Nacional pel Sufragi de la Dona (NWSA), de la qual sorgirà, per escissió, l'Associació Americana pel Sufragi de la Dona (AWSA), de caràcter molt més conservador.

Al 1869 l'estat de Wyoming reconeix el dret a vot de les dones. El 1890 es tornen a unir les dues associacions sufragistes nord-americanes i es van radicalitzant. Al 1910 organitzen desfilades multitudinàries a Nova York i Washington, que no pararan fins aconseguir, l'any 1918, que el president Wilson anunciï el seu suport al sufragisme i, per tant, la Cambra de Representants aprovi la 19a. esmena per la qual, a partir de 1920, les dones americanes van poder votar. Només una de les dones reunides a Seneca Falls va viure prou per poder votar l'any 1920.

A Europa la lluita per aconseguir el dret a vot no va començar fins els primers anys del s. XX, tot i que cal destacar la figura del polític anglès John Stuart Mill, tal i com apunta Eulalia De Vega (1992), que va perdre el seu escó al parlament per defensar el dret de vot de les dones.

En aquest moment, com indica Amelia Varcárcel, les dones van haver de patir un altre atac teòric: els principals pensadors del s. XIX van anar més enllà amb les idees de Rousseau i van argumentar a favor de la submissió i inferioritat de les dones, entre ells, Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard i Nietzsche.

En tot cas, no podem parlar de moviment sufragista a Anglaterra fins l'any 1903, quan es va crear la Unió Social i Política de les Dones (WSPU), depenent

del Partit Laborista. La WSPU es va organitzar i es va radicalitzar per tal d'aconseguir el dret a vot, ja fos mitjançant accions pacífiques o no.

Esclata la Primera Guerra Mundial i el moviment sufragista es parteix en dos sectors: el reformista, que demana el vot exclusivament per a les dones que sàpiguen llegir i escriure i que dóna suport a l'ajut de les dones a la guerra, i el sector socialista, que defensa la no separació de la lluita feminista del canvi radical de la societat capitalista. Aquest grup, capitanejat per la russa Alexandra Kollontai, va defensar sempre una actitud pacifista davant la guerra. Kollontai desitjava la caiguda de les institucions per considerar-les l'origen de les opressions a les dones, com per exemple la família, i estava a favor de l'amor lliure i que la maternitat fos assumida col·lectivament per tota la societat. Aquestes idees no van ser benvingudes pels pensadors marxistes que van titllar el moviment feminista de burgès. En tot cas, la lluita sufragista va continuar al finalitzar la guerra i fins el 1928 les britàniques no van poder votar amb els mateixos drets que els homes.

Reproduïm ara el quadre elaborat per Eulalia De Vega (1992: 84)

Obtención del derecho al voto de las mujeres en algunos países			
Nueva Zelanda	1893	Austria	1923
Australia	1901	Checoslovaquia	1923
Finlandia	1906	Polonia	1923
Noruega	1913	España	1931
Dinamarca	1915	Francia	1945
Islandia	1915	Italia	1945
Holanda	1917	China	1947
Rusia	1917	Canadá	1948
Inglaterra*	1918	India	1949
Alemania	1918	Japón	1950
Suecia	1919	México	1953
Estados Unidos	1920	Egipto	1956
Irlanda	1922	Suiza	1971

* En este año sólo obtuvieron el derecho al voto las mujeres mayores de 30 años. Habrá que esperar hasta 1928 para que la edad de las electoras se equipare a la de los varones.

Les sufragistes, en tot cas, no només van reivindicar el dret a vot. Elles pensaven que un cop aconseguit el sufragi universal seria possible aconseguir la igualtat en un sentit molt més ampli.

L'any 1917 triomfa la Revolució Socialista a Rússia. En aquest marc, els interessos de classe i l'emancipació dels obrers van ser considerats prioritaris, fins i tot, tal com ressalta Eulalia de Vega (1992), per primer cop, una nació legislava que el salari femení seria igual que el masculí. L'emancipació de les

dones, però, no es va resoldre. Autores com Rossa Luxemburgo o la mateixa Alexandra Kollontai plantegen les contradiccions del moviment socialista.

Segons Núria Varela (2005), la segona onada del feminisme va morir per tot un seguit de causes encadenades. Al 1917 acaba la I Guerra Mundial, comença la Revolució Russa i cau l'Imperi Austrohongarès. Tot l'ordre europeu es desmunta i s'acaba de rematar amb la II Guerra Mundial. D'altra banda, en aquests moments ja s'havien aconseguit les principals reivindicacions: el dret de vot per a les dones i l'accés a l'ensenyament superior.. Moltes feministes van abandonar la lluita. Comença la decadència del moviment feminista. Segons Varela (2005), les dones no van poder competir amb els partits polítics. Tanmateix, el triomf dels bolxevics a Rússia i a l'Europa central va afectar de forma negativa el moviment feminista que va ser titllat de burgès i subversiu, acusant-lo de destruir els ciments de la nació i la família, i més, quan, a conseqüència de les dues guerres, Europa presentava un descens brutal de la natalitat i una alta mortalitat degut a les guerres. A més, hi havia un gran contingent d'homes que tornaven de les guerres i calia que recuperessin el seu lloc de feina.

Els governs necessitaven que les dones tornessin a casa perquè, d'una banda, augmentés la natalitat i, d'altra, s'assegurés l'ocupació laboral dels homes. L'estratègia usada per aconseguir aquesta finalitat va ser, aquest cop, molt refinada. Es tractava ara de convèncer la societat del paper fonamental d'una nova mestressa de casa, efectiva, tecnòcrata i formada, que garantia l'estabilitat econòmica de la família i, per tant, dels països. Les dones, per la seva banda, s'havien de sentir orgulloses de la seva nova missió.

Només va quedar una veu contrària al nou ordre que cridés prou fort: Simone de Beauvoir, qui el 1949 publica *El Segon Sexe*, assentant les bases de la propera etapa del feminisme.

L'Estat Espanyol no va tenir un moviment feminista fort al segle XIX (Astelarra. 2002), de fet, fins a la Segona República, als anys 30 del segle XX, els drets de les dones no van ser tinguts en compte. A l'Estat Espanyol no existia, com en d'altres països europeus, un partit liberal que es fes ressò de les idees feministes, tal i com fa notar M^a Angeles Larumbe (2002).

A partir de l'any 1918 es van començar a crear, en diverses ciutats de l'Estat Espanyol, organitzacions de dones amb la finalitat de lluitar pels seus drets, especialment el sufragi universal. Dins d'aquest fràgil i incipient moviment de dones podem destacar, segons recullen Clara Garcia i Montserrat Roset (1992), l'Asociación Nacional de Mujeres Españolas (AMNE) on militava Clara Campoamor, la Unión de Mujeres Españolas i la Cruzada de Mujeres Españolas, presidida per Carmen Burgos. A Catalunya hem de destacar la presència de l'Acció femenina de Carme Karr.

Amb el triomf de la Segona República van arribar les lleis en matèria de promoció de les dones, que foren tan avançades per l'època que algunes serien considerades d'avantguarda en els nostres dies. La Igualtat de drets pels homes i les dones es va establir a la Constitució aprovada l'any 1931; alhora que es va garantir el vot per a les dones, es va aprovar la llei de divorci i l'accés de les dones al treball i l'educació, com a polítiques normalitzades del govern. Les Corts Constituents van reconèixer el dret a ser escollides per a càrrecs polítics. Clara Campoamor, que es va convertir en la màxima defensora dels drets electorals de les dones, tal i com fan notar Garcia i Roset, i Victoria Kent van ser diputades a les Corts espanyoles per la coalició signada entre els partits republicà i socialista.

A Catalunya, les dones van intentar votar al Parlament Català l'any 1932. Entre els partits participants en els comicis hi havia l'Acció Femenina de Carme Karr. Malgrat els esforços, el govern català va impossibilitar la seva participació al·legant problemes en el cens.

En tot cas, la dictadura de Francisco Franco, a partir de l'any 1939, es va encarregar de paraitzar tot aquest procés democràtic tot abolint les lleis republicanes. Les dones van ser les grans perjudicades. El silenci va ser la única via legal possible, i la protesta absolutament clandestina.

Acabada la Guerra Civil, l'any 1939, les dones que havien lluitat al bàndol nacionalista creen la Sección Femenina, que s'encarregarà de "reeducar a las rojas", com diu Larumbe (2002), és a dir, i com assegura Judith Astelarra (2005), tot es va aconseguir mitjançant lleis i un fort procés de socialització i educació. Així, es prohibeix la coeducació a les escoles i s'inclouen, com a obligatòries, les matèries de la llar i treball domèstic.

D'altra banda, s'aprova el "Fuero del Trabajador" amb el qual es pretén aconseguir que les dones deixin les feines remunerades i tornin a casa i, per tal d'aconseguir-ho, s'estableix una compensació econòmica anomenada la dot. D'ara en endavant, les dones casades no podran treballar, els pares i els marits tindran tot el poder a la família, es negaran els drets civils als infants nascuts fora del matrimoni. Es deroga la llei del divorci, es declaren il·legals i es penalitzen la contracepció, l'avortament i la prostitució

Efectivament, i tal i com indica Astelarra (2005), la gran arma de Franco va ser la ideologia. Es tractava de convèncer les dones que estaven fetes per a estar a casa amb una posició de subordinació vers els seus pares i marits. La ciència (el metge), la religió (el capellà) i l'educació (el mestre) s'encarregaven de legitimar aquesta teoria.

La Secció Femenina¹, amb Pilar Primo de Rivera al capdavant, tenia un pes

¹ Els textos de la Sección Femenina asseguraven, segons recull Astelarra, les "*Cuatro grandes verdades que dicen los hombres: Una mujer no ha realizado nunca una invención mecánica; Una mujer*

molt fort a l'hora d'assegurar la inferioritat de les dones i la seva incapacitat per a crear alguna cosa Així, per exemple, tal com recull Astelarra, Pilar Primo de Rivera assegurava l'any 1942 que:

“las mujeres nunca descubren nada; les falta el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar, mejor o peor, lo que los hombres nos dan hecho”.

A partir dels anys 50, l'arribada del turisme estranger a l'Estat Espanyol fa que les lleis es relaxin ja que es necessita més mà d'obra i, per tant, cau la prohibició que les dones casades puguin treballar. Tot i amb això, no podran ser titulars úniques dels comptes corrents fins l'any 1974. De mica en mica, com veiem, les exigències econòmiques fan que les dones vagin guanyant algunes llibertats però, com assegura Astelarra (2005), només gaudiran de drets derivats.

Ja a finals dels anys 60 principi dels 70, comencen a sorgir tot un seguit de col·lectius que s'enfronten al règim franquista i, entre ells, el moviment de les dones. Ja fos adscrites a partits polítics o des del moviment feminista o des d'ambdues opcions, les dones protestaven i reivindicaven els seus drets i, en aquest moment, constitueixen una gran força d'oposició al règim.

no ha tenido nunca el genio de la creación musical; Una mujer no ha hecho el menor progreso en cirugía; Una mujer no ha tenido nunca <la cabeza filosófica>”.

Si el segle XX començava a l'Estat Espanyol amb les idees llibertàries de la Segona República i continuava amb la instauració de la dictadura franquista, que frustrava totes les il·lusions posades en el futur, a la vella Europa i als EEUU les coses també estaven canviant.

Entre els anys 1950 i 1960, després de la Segona Guerra Mundial, occident viu un ressorgiment econòmic i un canvi substancial de valors. Així, s'aconsegueixen tot un seguit de drets democràtics i socials, tot i que sota el signe de la guerra freda. El capitalisme avançat es desplega en l'anomenada "societat post industrial", segons Touraine (1973) o "neocapitalisme". Estem davant d'un temps de bonança econòmica que es mantindrà fins al 1973.

A nivell polític, es comença a parlar de la «tecnodemocràcia», és a dir, les distàncies entre els partits de dretes i els d'esquerres es van fent més petites i els polítics esdevenen veritables tecnòcrates. Alguns autors com Bell (1964) parlen de la fi de les ideologies.

Com a conseqüència de tots aquests canvis neix un nou concepte: L'Estat del Benestar sustentat en tres pilars, segons Larumbe (2002:58): *“El primero garantizaba la introducción y ampliación de un conjunto de servicios sociales en los que se incluía la seguridad social, la salud, la educación, la vivienda y el empleo, y los de asistencia a los ancianos y a minusválidos, así como a los más necesitados. El segundo eje convertía en objetivo político prioritario el mantenimiento del pleno empleo, y el tercero activaba programas de intervención del Estado en la economía por medio de fuertes inversiones en obras públicas, control de precios, planificación indicativa e, incluso, nacionalización de los sectores estratégicos».*

En aquest context de bonança i desenvolupament del sector terciari, les dones són demandades pel mercat laboral, tot i que les feines a què accediran, en general, seran poc qualificades, mal pagades i amb poques possibilitats de promoció. Apareix el concepte de "la doble jornada", és a dir, tot i que les dones són requerides per a treballar fora de la llar, es manté l'antiga moral i el repartiment tradicional dels rols en l'espai domèstic, el que suposa un augment molt important de les tasques desenvolupades per les dones desapareixent el temps d'oci i el de descans.

La seva incorporació al mercat laboral i a les universitats i els canvis socials propicien la caiguda de la família extensa i el naixement de la família nuclear. Les dones tenen menys fills.

Per tant, doncs, les societats occidentals estan vivint tot un seguit de canvis que formen un nefast matrimoni amb la moral burgesa dominant. Si a aquest tàndem li afegim la insatisfacció davant d'un sistema productiu gairebé deshumanitzat i la duresa de la política internacional caracteritzada per la guerra freda, les noves societats van començar a patir greus desajustaments que seran denunciats per les joves generacions.

Larumbe, assegura que les rebel·lions occidentals, en aquests anys, no van tenir com a eix central la lluita pel sistema de propietat sinó que giren al

voltant de la vida quotidiana en la societat moderna. Així, apareixen noves situacions d'opressió, d'urbanisme especulatiu i massificat, les desigualtats socials, l'ús destructiu dels avenços tècnics com ara la bomba H, entre d'altres aspectes, que fan que els joves es mobilitzin i expressin el seu malestar de diverses maneres segons els països. Estem parlant de la “contracultura” dels anys 60, que a l'Estat Espanyol i a Catalunya es viurà molt de passada. Així, per exemple, la guerra del Vietnam als EEUU provoca un aixecament dels joves en contra de la “societat de consum” i a favor de la pau, l'amor, en contra de la ocupació i la guerra, a favor de la revolució sexual i en contra de la raó com a única fórmula vàlida de coneixement, tot fent una mirada cap a Orient i experimentant amb drogues. Ha nascut el moviment hippie. Per la seva banda, Martin Luther King porta un nou missatge pacifista i de integració.

La lluita pels drets civils dels negres, el moviment d'estudiants i pacifista en contra del Vietnam i la contracultura donen la benvinguda al ressorgiment del Moviment Feminista de Segona Generació als EEUU que comptarà amb Betty Friedan i la seva *The Feminine Mystique* (1963) com a revulsiu per a les dones americanes en considerar que l'únic camí per a la realització personal de les dones es tenir una feina fora de la llar i projecció social. Més tard, a l'any 1966 Betty Friedan va convocar a Washington una Conferència Nacional de Dones a partir de la qual va néixer la National Organization of Women (NOW), és a dir, la primera organització del nou feminisme.

L'any 1968 té lloc la primera conferència nacional del nou nat Women's Liberation Movement (WLM) que va portar a una radicalització dels plantejaments teòrics i les tàctiques utilitzades. L'any 1970 es convoca una gran manifestació a Nova York que congrega a desenes de milers de dones i aconsegueix tenir una gran projecció a la resta del món.

Als anys 70 i mercès al gran impacte i força del WLM, el 41% de les lleis aprovades tenien a veure amb els drets de les dones. Alguna cosa molt important havia començat a canviar als EEUU i els nous plantejaments aviat van creuar l'Atlàntic.

Les idees de la New Left van arribar ràpidament a Londres, on l'any 1968 la Women's Liberation va celebrar un Congrés sobre dialèctica de l'alliberament.

Com als EEUU i a la resta d'Europa, el moviment feminista de segona generació a Anglaterra va coincidir i va donar suport a altres moviments socials, en aquest cas el moviment obrer que lluitava per l'equiparació salarial entre homes i dones, i va impulsar el relançament d'antigues agrupacions feministes.

L'any 1969 neix la National Joint Action Campaign per lluitar pels drets de les dones amb actuacions molt radicals. Un any més tard, al 1970, se celebra a Londres el Primer Congrés Nacional del Moviment d'Alliberament de la Dona

d'on sorgirà una coordinadora nacional a fi i efecte de sumar els esforços. El 1971, aquesta coordinadora nacional convoca a Londres una gran manifestació que tindrà molt ressò. L'any 1973 se celebra, a la illa de Man, el Primer Festival Internacional del Moviment d'Alliberament de la Dona. A finals de l'any 1975, Anglaterra és el primer Estat europeu que aprova una llei en contra de la discriminació basada en el sexe. Ja cap a finals dels anys 70 les feministes britàniques es van adscriure a d'altres grups pacifistes i ecologistes sense deixar la lluita.

La fractura oberta a França amb l'aixecament d'estudiants del maig del 68 facilita l'arribada de les teories de les feministes dels EEUU i el ressorgiment del Moviment Feminista de Segona Generació, tot i que ja comptava amb una autora imprescindible i una obra cabdal pel feminisme universal. L'any 1949 es publica el "*Segon Sexe*" de Simone de Beauvoir que es basa en la màxima: "*On ne naît pas femme, on le devient*" (no es neix dona, s'arriba a ser-ho). Aquest serà l'antecedent del ressorgiment feminista francès. A partir d'aquí i amb l'impuls del que està passant als EEUU i a Anglaterra, l'any 1970 neix el Mouvement de Libération des Femmes que assentarà les bases del moviment feminista francès.

L'any 1972 es convoca la Journée de Dénonciation des Crimes contra les Femmes. L'any 1974 neix la Ligue du Droit des Femmes, presidida per Simone de Beauvoir, que aglutinarà el MLF. Apareix la revista Questions Féministes que funcionarà com a altaveu teòric del feminisme. L'any 1975 s'aprova la llei d'avortament. En tot cas, Larumbe (2002) assegura que el feminisme francès es va caracteritzar per assolir una gran profunditat teòrica i reflexiva i per aconseguir que les dones de la cultura s'adcrivessin al moviment.

Un altre dels països en el qual el pensament feminista va tenir molta força i les seves protagonistes van marcar el tarannà del moviment internacional va ser Itàlia.

A començaments de l'any 1967 apareixia el grup Demau a Milà, amb una forta base teòrica marxista, que demanava la revolució social basada en l'alliberament ideològic i polític de les dones, tot considerant que dins la lluita dels diversos col·lectius socials de l'època, la dona havia passat de la cuina al ciclostil. Arribat l'any 1970, el partit Radical Italià organitza un seminari a Roma en el qual naixerà el Movimento de Liberazione della Donna com a moviment polític. Un any més tard, celebren un Congrés nacional on sorgeixen fortes discrepàncies donant pas a una línia més radical, Rivolta Femmine, i una altra que continua essent de plantejaments marxistes Fronte Italiano de Liberazione Femmine. L'any 1972 neix el Col·lectiu Internacional Feminista que reivindica, especialment, el salari per a les dones que treballen a casa. En aquest mateix any, Carla Lonzi escriu un opuscle titulat "*Escupamos sobre Hege!*" amb què posa la primera pedra del que serà el feminisme de la diferència de Luce Irigaray

Una campanya a favor de la legalització de l'avortament, l'any 1974, uneix tots els grups aconseguint una gran mobilització a Itàlia. El 1977 aquesta unió es va tornar a produir convocant més de deu mil dones en una manifestació a Roma en contra de les violacions i demanant una modificació del Codi Penal.

Cap a finals dels anys 70, el Moviment Feminista Italià va viure moments molts durs amb el gir a la dreta del govern. Algunes de les dirigents feministes van ser perseguides i acusades de repartir material subversiu. Algunes de les llibreries feministes van ser cremades i algunes activistes ferides. Tot i això, les feministes italianes van ser i continuen sent un punt de creació teòrica molt fort dins el feminisme mundial.

Per la seva banda, el moviment feminista germànic va ressorgir des de les files de l'esquerra més radical. L'any 1968 es va crear el Comitè d'Acció per a l'Alliberament de la Dona i els Consells Revolucionaris femenins. Els Frauenforum actuaven dins els partits tot intentant introduir les seves propostes feministes.

Per finalitzar aquest recorregut per Europa cal dir que l'any 1969 neix als Països Baixos, un dels moviments més radicals i originals d'Europa, les Dolle Mina que reivindicaven els drets de tots els éssers vius. D'altra banda també existia l'Associació d'homes i dones, que admetia els dos sexes dins les seves files i considerava que eren tots dos els que s'havien d'implicar en les lluites pels drets de les dones.

En tot cas, podem afirmar que, tot i les característiques concretes de cada país, el Moviment Feminista de Segona Generació va centrar els seus esforços a aconseguir canvis profunds en l'estructura social, a diferència de la primera que pretenia, gairebé de manera exclusiva, reformes legals.

En aquest sentit, i tal i com fa notar Maria Angeles Larumbe (2002), el Moviment Feminista de Segona Generació va assumir el nom de Moviment d'Alliberament de les Dones i el seu objectiu principal era alliberar les dones de l'opressió dels homes en considerar que aquests havien soterrat les dones a la llar i a l'ostracisme.

Lidia Falcón (1992) assegura que la majoria de les dones que van participar, d'una manera o una altra, en el Moviment Feminista des de l'inici s'hi van interessar en ell per raons de frustracions o problemes personals. L'objectiu era trobar-se amb altres dones amb qui compartir els seus problemes. Ara les dones criden "allò personal és polític".

Així, doncs, aquesta nova concepció i valoració dels espais de les dones farà que canviïn les relacions entre aquestes i els homes. En conseqüència,

juntament amb les antigues reivindicacions que feien referència a la legislació dels anticonceptius i la despenalització de l'avortament, les feministes de la Segona Generació reclamen un sou per a les mestresses de casa, el control del propi cos i de la seva sexualitat, la igualtat salarial a les empreses per a homes i dones, l'accés a les feines destinades exclusivament als homes, l'aprovació de la llei de divorci, una presa de consciència com a dones i un canvi en la concepció política i religiosa del seu cos, entre d'altres aspectes.

Un dels grans triomfs del feminisme a nivell internacional, en aquesta època, va ser la creació a Brussel·les del Tribunal Internacional de Crims contra les Dones l'any 1976, fruit d'un congrés en el qual es va reconèixer l'existència de l'assetjament sexual i la violència de gènere.

Pel que fa a les estratègies utilitzades per les dones dels diferents països, dins el feminisme de Segona Generació, podem trobar punts en comú: un sistema organitzatiu assembleari i horitzontal fonamentat en la sororitat tot fugint de la manera d'organització jeràrquica per considerar-la absolutament patriarcal; la desconfiança vers les institucions, a excepció de les Universitats,² i l'organització d'actes lúdics de protesta molt desinhibits i eficaços, entre ells els happenings.

Un cop superats els anys 60 i els seus enrenous socials, polítics i econòmics, que constitueixen una nova manera de veure el món, les Nacions Unides creen el "Decenni Internacional de les Nacions Unides per a la Dona", que promou la declaració del 1975 com a any Internacional de les Dones. La primera de les conferències previstes, se celebra a Mèxic on s'estableix una "Convenció sobre l'eliminació de totes les formes de discriminació contra les dones" i és ratificada per la majoria dels països. La segona va ser el 1980 a Copenhaguen i, l'última a Nairobi el 1985, on es van analitzar els 10 anys d'aplicació de les mesures acordades i l'impacte a cadascun dels 157 estats participants. S'acorda, també, la celebració d'una nova conferència a Beijing per a l'any 1995 on es comença a incorporar el concepte de "mainstreaming", és a dir, l'ampliació del camp d'actuació institucional de l'Estat en matèria de política d'igualtat d'oportunitats, cosa que suposa l'aplicació de la dimensió de gènere en l'actuació pública, és a dir, cada actuació pública haurà de ser analitzada en termes de l'impacte diferencial que pugui tenir en el col·lectiu femení i en el masculí.

Òbviament, la consecució d'aquests reptes pressuposa que les temàtiques de dones i els seus problemes han arribat a la política, ja són, per fi, política institucional, com a resultat de la lluita que han dut a terme les dones, és a

² De fet, les diferents institucions eren dirigides per homes amb molt poques ganes de recolzar les demandes de les feministes, moltes de les quals pertanyien i estaven vinculades a les Universitats. Hi ha autores que consideren que el Moviment Feminista de Segona Generació va néixer als campus universitaris ja que les dones que estaven vinculades a aquesta institució van aconseguir que fos la Universitat qui donés prestigi a les seves teories i permetés estudis i investigacions rigoroses.

dir, i tal com assegura Maria Angeles Larumbe (2002), el Moviment Feminista va ser una minoria activa que, sense tenir el poder real, va exercir una influència innegable en el conjunt de la societat mercès a la constància en el seu comportament.

En resum, el feminisme europeu i americà ressorgeix a partir dels anys 60 enmig dels moviments socials i polítics que estan succeint al món. Aquest ressorgiment no arribarà a l'Estat Espanyol fins a la mort del dictador l'any 1975, essent un dels moviments d'oposició al règim.

La mort del dictador Francisco Franco l'any 1975 marca l'inici de la transició política espanyola. Comença una etapa de canvi que durarà fins l'any 1982, any en què se celebren les primeres eleccions democràtiques després de l'aprovació de la Constitució del 1978. Aquest període de temps comprendrà diverses fites polítiques i socials d'una gran rellevància com és, per exemple, la legalització dels partits polítics comunista i socialista.

El Moviment Feminista a l'Estat Espanyol no es podrà desenvolupar i visibilitzar fins a la mort del dictador l'any 1975, però tal i com asseguren Larumbe (2002) i Astelarra (2005), diversos estudis³ demostren que el MF va ressorgir després de la Segona República.

A la convulsa dècada dels anys seixanta, l'Estat Espanyol va viure un procés de modernització que va canviar la situació d'una societat fins a les hores eminentment agrària i amb una econòmica d'autarquia. Davant del desenvolupament industrial de zones com Madrid, el País Basc i Catalunya, milers de persones deixen els pobles i emigren a les ciutats convertint aquestes àrees geogràfiques en punts d'acolliment dels èxodes humans.

L'Expansió industrial i l'arribada del turisme estranger a l'Estat Espanyol, fruit d'una obertura de la dictadura cap a la resta del món, genera necessitat d'una major mà d'obra. La dictadura requereix les dones per a treballar i afluixa els seus posicionaments, tot permetent que s'incorporin al mercat laboral, encara que ho hauran de fer amb el consentiment dels seus marits⁴ o pares, amb qui compartiran la titularitat de les cartilles bancàries per poder percebre els sous, que sempre seran més baixos que els dels homes.

³ (Scanlon 1986; Folguera 1988; Grau 1993)

⁴ L'any 1958 es va introduir una modificació al Codi Civil per la qual el règim matrimonial es cenyia al "Concordato de la Santa Sede" i així es tornava a definir l'autoritat del marit dins el matrimoni, com ja fixava el Codi Napoleònic, vigent a l'Estat Espanyol fins a l'any 1978, segons el qual les dones no tenien cap dret dins el matrimoni, ni tant sols el d'exercir la pàtria potestat dels seus fills. Davant d'això, en cas de separació, el pare es quedava amb els fills, si ho volia i si no, no estava obligat a pagar cap pensió. Les dones solteres fins als 25 anys no podien marxar de casa del pare si no era per casar-se i sempre sota el consentiment patern.

Però no pequem de triomfalistes, la taxa de contractació de mà d'obra femenina a l'Estat Espanyol, l'any 1968, era la més baixa d'Europa. Per a la societat espanyola d'aleshores, el fet que les dones no treballessin era un símptoma de benestar econòmic a les famílies i els marits preferien tenir més d'una feina que "deixar" que les dones s'incorporessin al mercat laboral.

Les dones eren ocupades, majoritàriament, en feines del camp o del sector serveis amb contractes temporals casa que explica, segons Larumbe (2002: 143), la seva escassa participació en moviments reivindicatius. En tot cas i com indica Larumbe *"A la mujer no le quedaban muchas salidas fuera del matrimonio, pues la presión social que se ejercía en este sentido era brutal. La familia seguía viendo en la boda una < salida profesional > para sus hijas y se esperaba con ansiedad la presentación del novio formal. La soltería se percibía como una minusvalía personal, que movía a la compasión o se consideraba producto de algo <raro> y sospechoso que suscitaba crítica"*.

En tot cas, podem concloure, tal i com indica Astelarra (2005), que el resultat de tot el procés de la transició va ser la consolidació de la democràcia i l'aparició d'una opinió pública progressista. I és en aquest context que hem de situar el desenvolupament del Moviment Feminista de l'època que, per la seva banda, va provocar que les demandes específiques de les dones es tinguessin en compte com a part de les reivindicacions democràtiques i que, més tard, passessin a formar part de la política institucional ⁵.

L'any 1964 -1965 segons altres fonts- neix a Madrid la primera organització clandestina de dones, el Movimiento Democrático de Mujeres (MDM) dependent del clandestí Partit Comunista. Posteriorment el MDM tindrà delegacions a diverses ciutats espanyoles com Barcelona, Saragossa, Almeria, Salamanca, València, etc. A Catalunya, la delegació del MDM permetrà l'entrada a dones no afiliades al Partit Comunista donant-li un caràcter més plural. Per a les militants del MDM l'alliberament de les dones depenia de la caiguda de la dictadura i la reconquesta de la democràcia, sempre sota la direcció del PCE. Aviat, però, van sorgir veus crítiques amb el MDM, entre elles Lúdia Falcón, per considerar que aquesta agrupació només era una llançadora pels interessos del partit ⁶.

⁵ L'any 1963 l'article 28 del Codi Penal espanyol deia que el marit podia matar la seva esposa i el seu amant en cas de trobar-los "in fraganti" al llit. La sanció pel marit era de 6 mesos de desterrament. Si "només" els feria o els deixava invàlids, no hi havia sanció pel marit. De fet, i tal com indica Astelarra (2005) fins i tot la Secció Femenina de la Falange començava a admetre que eren necessaris alguns canvis en les pràctiques socials, sempre i quan no fossin contradictoris amb la naturalesa de les dones.

⁶ A l'any 1968 comencen a haver-hi crisis fortes dins el si del MDM per diferències polítiques, i algunes de les seves components decideixen formar part de les "Asociaciones de Amas de Casa", dependents de la Sección Femenina de les diferents zones geogràfiques. Algunes autores asseguren que aquestes escissions van ser traumàtiques mentre que altres mantenen que van ser evolutives i amb la voluntat de influir des de les pròpies "Asociaciones de Amas de Casa". Fos com fos, a partir d'aquest moment, les activitats de difusió del MDM van haver de dur-se a terme a través de les "Asociaciones de

Les crisis dins el si del MDM no van cessar fins al punt que, finalment, va ser el propi Partit Comunista qui considerà que, després de la mort de Franco, ja no tenia sentit i s'havia de dissoldre. Aquesta decisió va topar amb l'oposició inamovible de les dones del MDM que, tot i no comptar amb el suport de la direcció ni de l'estructura del partit, van decidir continuar el camí plegades.

A part del MDM hi havia tot un seguit de dones no adscrites a cap partit polític, la majoria de les quals provenien de la Universitat, que s'inspiraven en el feminisme radical nord-americà a l'hora de considerar que les solucions dels problemes de les dones no només depenien de la mort del dictador sinó que calien plantejaments més nous. Aquest nucli més radical va tenir en Cristina Alberdi a Madrid i en Lidia Falcón a Barcelona les seves cares més conegudes i que, anys més tard, fundarien el Partido Feminista.

L'any que va marcar un abans i un després dins el moviment feminista a l'Estat Espanyol és, sens dubte, el 1975. D'una banda mor el dictador Francisco Franco, tot donant pas a la transició política espanyola, i per una altra banda, la declaració feta per les Nacions Unides de l'Any Internacional de les Dones que, com hem vist abans, suposava la convocatòria de centenars d'actes arreu del món i, com a centrals, dos congressos internacionals: la Conferència Mundial, amb caràcter governamental, a la ciutat de Mèxic⁷ i el Congrés Mundial de Dones per a organismes no oficials a la ciutat de Berlín.

Aquesta trobada marca, d'alguna manera, la visualització de l'incipient Moviment Feminista de Segona Generació a l'Estat Espanyol, que havia estat emergint des de l'any 1960. Fruit d'aquest renaixement serà la convocatòria de les Primeres Jornades Catalanes de la Dona al Paraninf de la Universitat de Barcelona l'any 1976 que suposarà la consolidació del moviment feminista a l'Estat Espanyol, segons assegura Anna Balletbó (2004).⁸ Es proposen dues

Amas de Casa" i, òbviament, depenien del vistiplau d'aquestes darreres i dels seus interessos a cada zona.

⁷ Davant la convocatòria, les dones del MDM i les dones radicals de Madrid i Barcelona van voler evitar que la situació de la dona a l'Estat Espanyol només estigués representada per la versió oficial de la Sección Femenina i la seva presidenta d'honor Carmen Polo de Franco al Congrés de Mèxic. Com assegura Núria Varela (2005), hi havia pressa per destruir el model de feminitat que la dictadura franquista havia imposat. Les noves feministes decideixen trobar-se i començar a treballar per tal d'assistir al Congrés Internacional de Berlín. Finalment, hi van assistir 13 dones mentre Franco agonitzava a Madrid. D'aquestes reunions sorgeix la Plataforma de Organizaciones de Feministas i la convocatòria de les Primeres Jornades de Liberación de la Mujer, que es van celebrar en la semi clandestinitat a Madrid un mes després de la mort de Francisco Franco. En aquesta ocasió ja van sorgir les primeres discrepàncies fortes dins el Moviment Feminista espanyol, concretament en l'enfrontament del MDM amb les feministes més radicals capitanejades per Lidia Falcón, qui ja defensava la creació del Partit Feminista, segons assegura Anna Balletbó (2004).

⁸ Diverses dones com Magda Oranich, Carmen Alcalde, Núria Pompeia, Maria Aurelia Capmany, Dolors Calvet i Anna Mercadé, entre d'altres, van unir-se en el Secretariat Organitzador de les

opcions que relata Anna Balletbó (2004) *“Por un lado la creación de una Asociación Catalana de la Dona, defendida por Anna Mercadé y que, si bien se presentaba como una organización independiente de cualquier partido político, actuaba por mandato del Partido del Trabajo de España. La otra propuesta era la creación de una Coordinadora Feminista defendida por las mujeres socialistas, las del PSUC y las del MC y a la que se sumaron los incipientes colectivos de lesbianas»*.

D'aquesta manera apareix, per una banda, la Asociación Democrática de la Mujer associada al PTE (Partido del Trabajo en Espanya) i la seva versió a Catalunya: Associació Catalana de la Dona dirigida per Anna Mercadé, i la Coordinadora Feminista que aglutinava molts grups de dones, per una altra banda. La Primera es va estendre per tot el territori espanyol i a l'any 1977 va constituir la Federación de Organizaciones Feministas a nivell estatal, tot entrant en competència amb el MDM i la Plataforma de Organizaciones Feministas a Madrid. La Federació era molt més reformista i intentava fer un discurs que convencés les dones amb poca cultura i menys inclinació política. De fet, la majoria de les seves integrants eres mestresses de casa. En aquests moments, però, les agrupacions amb caràcter estatal sorgien i morien amb una gran velocitat, ja fos per problemes de finançament o per problemes ideològics, com va ser el cas de el Movimiento Comunista (MC) amb Empar Pineda al capdavant, la Liga Comunista Revolucionaria (LCR), la ORT, la Unión para la Liberación de la Mujer (ULM) o el propi grup La Mar a Barcelona que, capitanejat per la lleidatana Xus Borrell, ha estat considerat per algunes teòriques, com Maria Angeles Larumbe, com el grup que va introduir el feminisme de la diferència a l'Estat Espanyol , entre d'altres.

El cert és que, a partir d'aquest any, els grups i associacions de dones es van multiplicar i, segons assegura Astelarra (2005), es van autodefinir com a feministes.

L'any 1977, per primer cop a l'Estat Espanyol , al carrer i de forma unitària, es va celebrar el 8 de març com a Dia Internacional de les Dones.

A diferència de la resta de països europeus i dels Estats Units, on el pensament feminista havia tingut una evolució des de la Revolució Francesa, les feministes espanyoles dels anys 70 es van trobar sense models a seguir donat el trencament amb les idees de la República i el tancament de fronteres que va suposar la dictadura del General Franco. Per això, una de les primeres reaccions de les feministes espanyoles als anys 70 va ser devorar tota la literatura feminista a la qual tenien accés per primer cop gràcies a la mort del dictador. Tal i com recull Núria Varela (2005) va ser a partir de l'any 1975

Jornades amb el propòsit de dissenyar-les, aconseguir els fons econòmics necessaris i assolir els objectius de les Jornades, entre els quals el de fundar una Plataforma política feminista que fos útil a les dones de la transició.

quan comencen a arribar a l'Estat Espanyol els primers textos del feminisme europeu i americà. Amèlia Valcárcel (2001) assegura, en aquest sentit, que el feminisme espanyol contemporani va començar a existir als anys 70 sense memòria històrica, sense passat, partint de la ràbia i el coratge.

La Universitat, i més concretament, les dones feministes que estaven i treballaven a la Universitat van tenir un protagonisme molt especial ja que d'una banda recuperaven la memòria amb els seus treballs i de l'altra teoritzaven i lluitaven per a que les diferents ciències retornessin a les dones el seu protagonisme a la història. En aquest sentit, l'any 1974 Mary Nash comença a impartir a la Universitat de Barcelona una assignatura sobre la història del feminisme. Pocs anys més tard la idea qualla a moltes ciutats. L'any 1979 la Universitat Autònoma de Madrid crea el primer Seminari d'Estudis de les Dones L'any 1982 la pròpia Mary Nash funda el Centre de Investigació Històrica de les Dones a la Universitat de Barcelona. L'any 1987 Eulàlia de Vega imparteix un seminari sobre Història de les Dones a la Universitat de Lleida al que assisteixen, entre d'altres Carme Bellet, Maria Huguet i Mercè Ciutat com a membres i impulsores del Grup de Dones de Lleida, de què parlarem en el següent apartat d'aquest capítol, i a partir del qual sorgirà la idea de la creació del Seminari Interdisciplinar d'Estudis de les Dones (SIED) a la Universitat de LLeida. Finalment, l'any 1988 la Universitat Complutense de Madrid va aprovar el curs de Historia de la Teoria Feminista

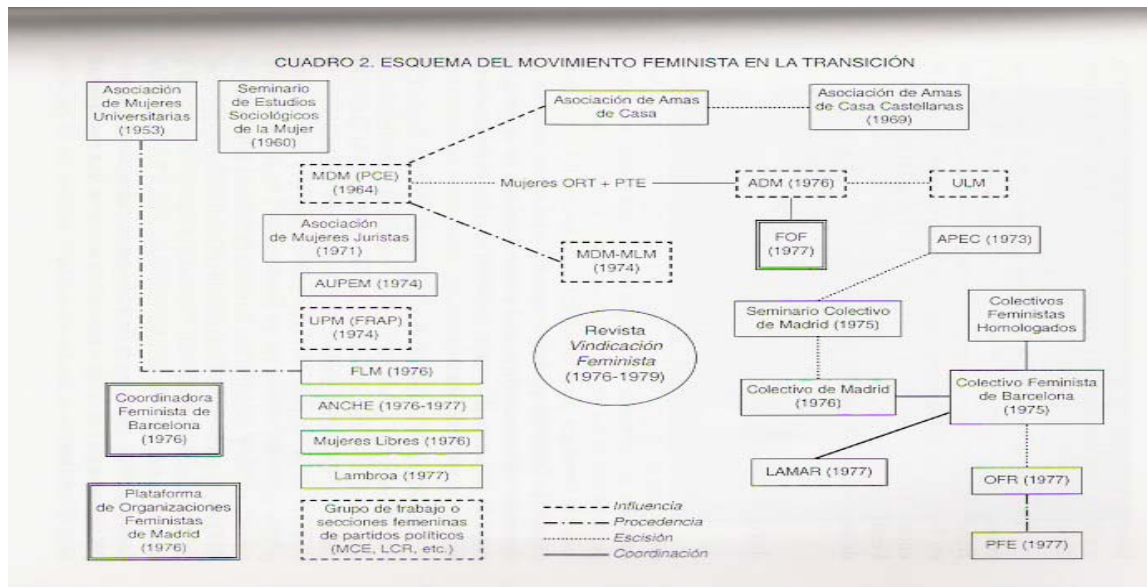
El Moviment Feminista de Segona Generació a l'Estat Espanyol neix amb una característica principal: la desorganització. Era un moviment de multitud de grups d'estructura horitzontal i assembleària adscrits, molts cops, a grups més grans que feien de coordinadors com ara la Coordinadora Feminista de Catalunya que també tenia estructura assembleària. Ana Balletbó assegura en la pàgina 99 del seu llibre "Una mujer en la transición" (2004) *«en aquel momento solo llegamos a intuir que debíamos crear un secretariado para hacer más operativas las funciones organizativas. Pero que dicho secretariado no podía ser jerárquico, donde unas mujeres mandaran sobre las otras. Deseábamos una estructura horizontal y flexible, más igualitaria y más democrática»*.

Les dones volien fugir de l'organització jerarquizada que caracteritzava els grups masculins. Aquests tipus d'estructura més propers a la sororitat que a l'organització establerta tenia, però, un greu handicap. Si la immediatesa li conferia vitalitat, la manca d'estructura no li permetia tenir uns ingressos econòmics suficients per a mantenir els locals, llibreries, bars...és a dir, els espais que permetien les trobades i les aportacions teòriques. Només els grups propers a partits polítics comptaven amb un finançament suficient per poder tirar endavant els seus objectius⁹. Lidia Falcón (1992: 410), parlant de la

⁹ L'heterodòxia dels grups de nova creació va ser alguna cosa impactant: grups d'autoajuda, vocalies de dones dins les Associacions de Veïns, associacions amb voluntat d'acció social, grups d'intervenció sanitària, grups d'orientació cultural, etc...Les dones, en fi, s'agrupaven i en aquest bagatge

Coordinadora Feminista diu : *“nunca estableció una organización, por mínima que fuera. La oposición de la mayoría de los grupos y de sus componentes a la elección de un secretariado, ni aún rotativo, y a establecer una cuota fija y dar carnets que certificaran su adscripción a la Coordinadora, fue tan rotunda y persistente que en los varios años en que la Coordinadora se reunió, nunca se consiguió implantar la menor organización a pesar de que, tanto el MCC, como el Partido Feminista, lo propusieran e insistieran en ello en varias ocasiones.”*

Per tal de posar una mica d'ordre a aquest desordre de grups i formacions feministes recuperem el quadre que inclou Larumbe (2002: 167).



Estava clar, però, que les demandes de les dones i la potència del moviment feminista, tot i la seva desorganització, estava aconseguint fites importants. Ja l'any 1977 el govern de la UCD va crear la Subdirecció de la Condició Femenina que depenia del Ministeri de Cultura, i, encara que va ser acollit amb molt escepticisme per part de les feministes, evidenciava que alguna cosa estava canviant i va permetre la participació de l'Estat Espanyol a la tercera trobada convocada per les Nacions Unides per l'any 1980 a Copenhague. L'informe redactat per a participar en aquesta jornada va permetre arribar a conclusions clarificadores sobre la situació de les dones a l'Estat Espanyol i començar a implementar algunes mesures en contra de la discriminació vers les dones i de legislació de la família, com per exemple, la llei del divorci, la igualtat de drets entre cònjuges, els drets dels fills i les filles nascuts fora del matrimoni i la despenalització de la contracepció, entre d'altres.

L'any 1978 diverses dones són processades a Bilbao acusades d'avortar. Les

entraven en contacte amb les teories feministes i la lluita del moviment tot sumant esforços en actuacions puntuals com manifestacions, protestes, happenings, entre d'altres.

feministes de tot l'Estat s'aixequen sota el lema "*jo també he avortat*" i aconsegueixen la major mobilització unitària del Moviment Feminista a l'Estat Espanyol. Es va suspendre el judici i tres anys més tard les dones van ser absoltes. A partir d'aquesta nova fita es convoquen les Segones Jornades Estatals, que se celebraran l'any 1979 a Granada, en el decurs de les quals es torna a parlar de la necessària organització del Moviment Feminista a l'Estat Espanyol a proposta de l'Asociación de Mujeres de Almería, segons assegura Lidia Falcón. Les Jornades de Granada serviran per introduir a l'Estat Espanyol el feminisme de la diferència¹⁰. Estem davant de la escissió del Moviment Feminista a l'Estat Espanyol.

Paral·lelament a totes aquestes situacions que va patint el Moviment Feminista, els diferents partits polítics d'esquerres i els sindicats aniran creant Secretaries de Dones dins les seves organitzacions, ja sigui com a grup depenent en forma de sectorials o bé, els menys, com a formacions amb més capacitat d'influència transversal dins del partit. Aquesta situació, però, no vol dir que les dones de partit deixin els grups feministes sinó que desenvolupen l'anomenada "doble militància" que a cops no és ben vista pels partits ni per les pròpies feministes més radicals¹¹.

L'intent de cop d'estat de l'any 1981, marcarà una nova data important per al Moviment Feminista a l'Estat Espanyol. Davant de la situació de pànic generalitzat, els partits polítics decideixen moderar el seu discurs i les seves activitats. Tal i com assegura Astelarra (2005), algunes reivindicacions feministes com la llei d'avortament van ser desestimades.

Sigui com sigui, aquesta nova etapa de institucionalització de les demandes femenines i feministes va permetre que el Govern socialista creés la Subdirección de la Mujer del Ministerio de Cultura sota la direcció d'una feminista molt activa com era Carlota Bustelo. La nova Subdirección va proposar la creació del Instituto de la Mujer¹² que va néixer l'any 1983 i

¹⁰ Corrent ideològic dins els moviments feministes que parteix de les idees de Simone de Beauvoir.

¹¹ Pel que fa als partits polítics de dretes, les creacions de les secretaries va seguir una dinàmica diferent, així, mentre el CDS només ho va fer un cop fora del Govern, Unió Democràtica de Catalunya va apostar molt aviat per aquesta opció. L'antiga Alianza Popular mai va barrejar el poder polític amb les secretaries de les dones.

¹² L'Instituto de la Mujer va néixer amb categoria de direcció general, cosa que assegurava que es poguessin tirar endavant polítiques a favor de les dones. A partir de l'any 1988 va passar a formar part del Ministeri d'Afers Socials, fet que li donava més possibilitats de desenvolupar els seus objectius transversals. Va ser també molt important el paper que va tenir aquest nou organisme a l'hora de donar suport als Centres d'estudis de les dones, que havien desenvolupat la majoria de les universitats espanyoles. Poc a poc el Instituto de la Mujer va anar fent-se gran tot creant les delegacions a les diferents comunitats autònomes. A Catalunya, per exemple, l'Institut Català de les Dones.

ràpidament va elaborar el primer pla d'igualtat d'oportunitats. És, per tant, el moment a partir del qual podem parlar del "feminisme institucional" (Astelarra: 2005), és a dir, la institucionalització de les polítiques públiques de gènere.

Recapitulant, i tal com diu Elena Grau (1993), el moviment feminista de Segona Generació a l'Estat Espanyol va viure 3 etapes:

. de 1965 a 1975: etapa de gestació.

. de 1975 a 1979: etapa d'eclosió. Mor el dictador i l'any 1977 se celebren les primeres eleccions lliures. Es dissolen les institucions franquistes i el partits polítics són legalitzats. L'any 1978 s'aprova la Constitució, que marca l'inici de la democràcia, i en el seu article 14 marca la igualtat entre homes i dones. Cap dona, però, va participar en la redacció del nou text legal. La Plataforma d'Organizaciones Feministas de Madrid signa un document en el qual s'indiquen els errors del text constitucional i s'assegura que continua la lluita per tal d'aconseguir els drets fonamentals que els eren negats a les dones.

. de 1979 a 1982: etapa de crisi, i institucionalització de les demandes feministes. Es convoquen unes noves eleccions que guanyarà l'any 1982 el PSOE i es comencen a construir les institucions públiques. La legislació s'adequa a la nova constitució. L'Any 1981 el general Tejero intenta un Cop d'Estat tot ocupant a la força el Congreso de los Diputados. Es dona per acabada la transició política.

2.1.- Context històric a Lleida: Els moviments de les dones: un conte poc explicat¹³

Fixem ara la mirada a les terres de Lleida i més concretament a la capital del Segrià. L'evolució política viscuda a l'Estat Espanyol, marcada per 45 anys de dictadura i el pas vers la democràcia, dibuixa el perfil de la ciutat. Ens interessa, però, centrar la mirada de manera especial en la situació de les dones a Ponent. Considerem que la lluita dins les files feministes i els moviments de dones a Lleida ha estat un dels factors d'influència en l'evolució de la realitat social de la ciutat i, per tant, del model femení a les arts escèniques. Com veiem a bastament en aquest treball, les arts escèniques són constructes socials i responen al paradigma conceptual que les contextualitza.

¹³ Informacions extretes del treball d'investigació de Maite Ojer i Blasi "Moviment de dones a Lleida 1972-2007. Si em dius vine, ho deixo tot", guanyador de la II Beca Cristina de Pizan de l'Ajuntament de Lleida.

Arribat l'any 1974 els diversos partits polítics progressistes en la clandestinitat, com són el PCE, el PSOE, el PTE, el MC o el PSUC entre altres, lluiten per l'establiment de la democràcia. A les files d'aquestes organitzacions també hi ha dones que comencen a estar influenciades per les idees feministes que arriben des d'Europa i els Estats Units. Tal i com diu Carme Bellet, membre fundadora del que serà el Grup de Dones de Lleida i posteriorment el Grup Feminista de Ponent, en aquell moment els partits polítics progressistes accepten les idees de les dones, però *“tots els punts que feien referència a les reivindicacions feministes sempre estaven al darrer punt de l'ordre del dia”*. Davant aquesta certesa, les dones es van començar a trobar a part i cada cop van prenent més consciència de la importància de les seves reivindicacions i de la seva realitat diferenciada.

Inesperadament, aquesta demanda inicial dels partits polítics a fi que les seves dones ingressessin al Moviment Feminista i poder sumar vots, va servir perquè aquestes obrissin els ulls a les noves idees i a una incipient sororitat que acabaria sent una gran revolució.

Aquest mateix any, les dones de Lleida fan una Assemblea a l'edifici Pal·las en la qual es troben tot un seguit de persones que després capitanejaran el Moviment Feminista a Lleida.

Anna Arinyo, en aquell moment dins de les files de l'encara clandestí PSUC, parla sobre la situació de les dones dins el propi partit i, tal i com ella indica, *“començo a sospitar que l'arribada de la democràcia no portarà la igualtat”*. Per la seva banda, Montse Ibáñez afirmava que *“com a joves dintre de moviments polítics i reivindicatius la caiguda del règim va suposar prendre consciència que com a dones érem discriminades dins dels propis partits i moviments antifranquistes”*.

A partir d'aquestes trobades neix l'Asociación de Mujeres Provincial de Lleida, que serà la primera associació creada amb l'objectiu exprés de fer proselitisme a les dones.

La declaració per part de l'ONU de l'any 1975 com a any Internacional de les Dones també va tenir un fort ressò a Lleida. Les dones integrants de l'Asociación Provincial de Mujeres van recollir la convocatòria i, com a la resta de Catalunya, van desenvolupar tot un seguit d'actes que els permetessin fer públiques les seves teories i les seves reivindicacions.

Però, sens dubte, van ser les Jornades Catalanes de la Dona celebrades al Paraninf de la Universitat de Barcelona l'any 1976 el revulsiu més potent perquè les lleidatanes sistematitzessin les seves demandes.

Una de les lluites més significatives de l'Asociación Provincial de Mujeres va ser la seva forta oposició a l'increment del cost de la vida, la pujada dels

preus dels productes de primera necessitat.¹⁴

A finals del 1976, l'Asociación Provincial de Mujeres de Lleida va mantenir contactes amb d'altres organitzacions ciutadanes per tal de desenvolupar una lluita en comú sobre l'estat de deixadesa que patien els diversos barris de la ciutat. En aquest moment, les feministes lleidatanes organitzen actes conjunts amb les diferents Associacions de Veïns i Veïnes. Els temes que es tracten, en aquestes jornades, van des de l'estat de les escoles i la problemàtica de l'ensenyament a Lleida, a la petició de la creació d'una comissió de control de preus per part de l'Ajuntament, fins al desenvolupament d'un pla d'ordenació i planificació urbana.

Carmina Pardo, que posteriorment seria la primera regidora a l'Ajuntament de Lleida, relata com moltes joves es van començar a sentir atretes per la feina que desenvolupava l'Asociación Provincial de Mujeres, però especialment per les idees que anaven introduint les seves líders, és a dir, Maria Huguet, Mercè Ciutat, Montse Ibañez, Carme Molet o Isabel Crespo entre d'altres. Tot i que alguna d'aquestes joves van intentar formar part d'aquesta agrupació, les seves responsables començaven a parlar d'una certa crisi en el si de l'Asociación.

L'impacte de l'assistència a les Jornades Catalanes de la Dona i la creació de l'Associació Catalana de la Dona, capitanejada per Anna Mercadé, van estimular la consolidació del pensament feminista lleidatà i la creació d'una nova agrupació sota l'aixopluc de l'Associació Catalana de la Dona. L'any 1977 neix la que seria la primera organització purament feminista a Lleida, la delegació de l'Associació Catalana de la Dona que va ser presentada el 24 de març de 1977 a la sala d'actes de la Fundació La Caixa per Anna Mercadé, Mercè Ciutat, Rosa Parés i Maria Huguet

La delegació lleidatana de l'Associació Catalana de la Dona (ACD) va desenvolupar una vertiginosa cursa d'actes que, com diu Mercè Ciutat, "*vam descentralitzar i els vam portar a llocs com Balaguer, Mollerussa i pobles del voltant de Lleida, amb l'ajut de la nouvinguda Carme Bellet i Rosa Gràcia*". Els temes fonamentals de les noves trobades seran el divorci, els anticonceptius i totes aquelles qüestions que afectaven a la sexualitat femenina. Van tenir molt èxit les Jornades sobre Sexualitat i la inauguració del seu propi local al número 12 del carrer La Palma de la capital de Ponent.

¹⁴ A l'hemeroteca de l'Institut d'Estudis Ilerdencs de Lleida trobem escrits a la premsa de l'època que denunciaven, per exemple, la pujada del preu de la llet i sol·liciten un control per part de l'estat. Cal destacar la taula rodona sobre l'augment del cost de la vida celebrada el mes de febrer de 1977 a la sala d'actes de La Caixa de l'avinguda Blondel, amb la participació de diversos especialistes catalans com Ramon Morell i Isabel Crespo.

Mercè Ciutat aclareix que l'objectiu principal de l'ACD a Lleida, a partir de 1977, serà aconseguir un centre de planificació familiar.

L'any 1978 arriba amb una crisi profunda a l'ACD a nivell de tota Catalunya. Algunes de les seves integrants consideren que la vinculació d'aquesta associació al Partit del Treball (PTE) perjudica els seus interessos. A Ponent, aquesta crisi es resol amb l'escissió de la delegació i la creació del Grup de Dones de Ponent. Carme Molet, entre d'altres, continuarà dins les files de l'ACD uns pocs anys més fins que decideix retirar-se de la lluita feminista activa. Mercè Ciutat, Maria Huguet, Carme Bellet, Montse Ibáñez, Teresa Mas, Carmina Pardo, entre d'altres, seran les màximes exponents del nou Grup de Dones de Lleida, que mantindrà el local del carrer La Palma, mentre la delegació de l'ACD obrirà una nova seu al carrer Cavallers, 20. Ambdues associacions, però, continuaran col·laborant en la lluita feminista sota el paradigma de la solidaritat entre dones.

Semblava paradoxal, també, que aquestes mares reivindicassin l'avortament, o es passegessin per la ciutat amb adhesius que asseguraven "jo també sóc lesbiana". En tot cas, la coherència del Moviment Feminista a Lleida feia que, per una banda, la societat reflexionés sobre les problemàtiques que elles presentaven i, d'una altra banda, que una part dels ciutadania de Lleida es mostrés absolutament contrària als seus plantejaments.

L'any 1979, i amb la voluntat de descentralitzar les reivindicacions feministes, neix la Coordinadora de Dones de les Terres de Lleida, connectada amb la Coordinadora Feminista de Catalunya, que aglutinarà tots els grups feministes de la província de Lleida: el Grup de Dones, l'Associació Catalana de la Dona, el Grup Independent de Lluita per la Dona (GILD), que es va presentar amb una xerrada de la psicòloga lleidatana Marta Trepal el dia 8 de març de l'any 1977, el Grup de Dones de Mollerussa, el Grup de Dones de Balaguer i el Partit Feminista a les Terres de Lleida, liderat per Teresa Mas.

Una de les característiques més importants del Moviment Feminista a Lleida va ser l'alt nivell d'organització, a diferència del moviment a la resta de l'Estat Espanyol. Les dones lleidatanes treballaven de forma cooperativa amb criteris d'igualtat. El cert, però, és que aquesta estructuració va permetre, d'una banda, arribar gairebé a tot arreu i d'una altra, comptar amb unes aportacions econòmiques mínimes que els permetien assumir el lloguer dels diversos locals.

A Lleida ciutat, del 25 de juny al 6 de juliol, a l'edifici del Roser, es van convocar les Jornades de Sexologia, organitzades pel Grup de Dones i que comptaven amb la col·laboració de l'Ajuntament, els partits polítics i els sindicats de la ciutat. Personatges de primera línia nacional de l'època com el sexòleg Frederic Boix, la psicòloga Victòria Sau, la filòloga Empar Pineda, l'advocada Lúcia Falcón o l'escriptora Maria Mercè Marçal van ser els principals ponents d'aquestes jornades.

Per la seva banda, l'ACD al mes de setembre de 1979 demanava a l'Ajuntament, mitjançant una carta signada per la llavors secretària de l'ACD a Lleida Eugènia Cañueto, ajuts per a desenvolupar una campanya a favor del divorci per mutu acord davant de la discussió que es preparava al Congreso dels Diputados de Madrid sobre la llei del divorci.

L'octubre d'aquell mateix any, Carme Molet, com a presidenta de l'ACD de Lleida, demanava permís al Gobierno Civil de la Provincia de Lérida per a dur a terme una xerrada sobre la llei del divorci en què parlarien Maria Rúbies, diputada lleidatana a Madrid, Anna Mercadé, presidenta de l'ACD a nivell de Catalunya i Teresa Pàmies, escriptora i política socialista.

Ambdues associacions van organitzar, també, activitats conjuntes, com ara la presentació a Lleida del llibre de M^a Aurèlia Campmany Dona, doneta, donota, text fonamental del feminisme català.

Altres temes que van unir les feministes lleidatanes van ser els actes de suport a les dones avortistes de Bilbao.

Però si va destacar un acte per sobre de la resta, va ser la convocatòria de la manifestació pro despenalització de l'avortament convocada per la Coordinadora de Dones de les Terres de Lleida. Les feministes lleidatanes, tal i com explica Mercè Ciutat, es van dirigir cap el consistori de la capital de Ponent a primera hora del matí, tot i la pressió de les forces de seguretat per fer-les sortir, un grup de gairebé vint dones es van asseure a les escales de l'Ajuntament, tal com recollia a l'endemà la premsa local. Ja a la tarda, més de 300 persones, entre dones i homes, i sota una pancarta que havia construït la pintora Carme Molet, van recórrer el carrer Major de Lleida sota el crit "Avortament lliure i gratuït".

L'any 1979 va ser un any d'eleccions municipals i els diferents grups feministes van donar la seva opinió davant les diferents candidatures.

Per la seva banda, Luce Irigaray publicava el seu text sobre el feminisme de la diferència que es discutia a les Jornades Feministes de Granada i que moltes teòriques consideren que va marcar la primera gran escissió dins el moviment feminista internacional enfrontant d'una banda a les seguidores de Simone de Beauvoir i la seva teoria de la igualtat amb els nous plantejament del feminisme de la diferència.

També en aquest any neixen les secretàries de la dona als principals sindicats de la ciutat, CCOO i UGT, com veurem en un apartat específic.

L'any 1980 comença amb bons presagis pel Moviment Feminista català ja que la Generalitat engega una campanya d'informació sobre planificació familiar. Aquesta iniciativa, però, rep tantes protestes que el govern decideix suspendre-la.

Per la seva banda, la diputada lleidatana Maria Rúbies defensa una proposició no de llei al Congreso de los Diputados per a la igualtat de la dona treballadora a la Seguretat Social.

L'any 1981, i com a resultat de la feina desenvolupada pel Moviment Feminista Espanyol, el Govern de Madrid aprova la llei del divorci.

En el mateix any, i com a conseqüència de la potència i la capacitat d'influència que va tenir el Moviment Feminista a Lleida, la Paeria, recollint les demandes de la Coordinadora de Dones de les Terres de Ponent, crea el Centre d'Orientació Sexual, que es va situar en un pis de la Rambla Ferran

Recuperant una reflexió feta per Carmina Pardo, entenem que la progressiva institucionalització del feminisme va respondre al canvi de concepció sobre el feminisme per part dels partits polítics: començava a succeir que allò privat també es considerava polític.

En tot cas, i molt a poc a poc, les diverses institucions de l'Estat no només es feien ressò de les reivindicacions del Moviment Feminista sinó que els partits incorporaven les seves demandes als seus programes electorals.¹⁵

Actualment, el Grup Feminista de Ponent continua en actiu i col·labora amb diferents col·lectius, especialment dins les files de la Marea Lila.

¹⁵ L'any 1982 arriba al poder de l'Estat Espanyol el PSOE amb Felipe González al capdavant. Tot i que el nombre de dones al govern era absolutament minoritari, les veus de les dones, fins i tot les veus de les dones feministes, era tinguda en compte. La creació del Instituto de la Mujer va ser una d'aquestes materialitzacions, i el desenvolupament dels diversos plans d'igualtat, triomfs de la lluita duta a terme. A Lleida, aquesta institucionalització del feminisme va ser responsabilitat, de manera molt especial, de Carmina Pardo que, dins de les files del PSC, accedí a la Paeria en qualitat de regidora.

Evolució del model femení a les arts escèniques a Lleida 1980-2014

L'entorn polític que emmarca tot el moviment de dones explicat fins aquí, el podem sintetitzar en el següent quadre cronològic.

ANY	FETS
1979	Guanya les eleccions el PSC d'Antoni Siurana amb un pacte de govern amb el PSUC
1982	Escissió PSC-PSUC
1983	Guanya les eleccions el PSC per majoria absoluta amb Antoni Siurana al capdavant
1987	Oronich de CiU i Freixes formen govern
1989	El PSC guanya una moció de censura i torna al govern amb Antoni Siurana
1991	El PSC guanya les eleccions per majoria absoluta amb Antoni Siurana
1995	El PSC guanya les eleccions amb majoria simple
1996	ICV pacta amb el PSC i entra a formar part del govern
1999	El PSC amb Antoni Siurana guanya les eleccions per majoria absoluta i convida a ICV a seguir formant part del govern
2003	El tripartit format pel PSC, ICV i ERC guanyen les eleccions. Antoni Siurana deixa l'alcaldia que passa a mans d'Àngel Ros
2007	El PSC guanya per majoria absoluta capitanejat per Àngel Ros

3. Participació de les dones a les arts escèniques a l'Estat Espanyol i a Catalunya.

El mateix esforç per a contextualitzar la temàtica que ocupa aquest treball ens porta, ara, a fer un recorregut per la història de les arts escèniques i plasmar, encara que succintament, quina ha estat la presència de les dones en aquesta àrea del coneixent humà. Com veurem en aquest capítol, la participació de les dones dins els llenguatges artístics al llarg de la història no ha estat fàcil i molt menys normalitzada i és per aquest motiu que considerem que no podem entendre l'objecte del present treball sense fer aquesta tasca de recuperació i contextualització diacrònica i genealògica.

Trobar informació sobre la participació de les dones al teatre al llarg de la història no és fàcil. Els postulats patriarcals van evitar que moltes autores signessin les seves obres o bé fessin anar noms de barons. Tot plegat l'objectiu patriarcal d'invisibilitzar les autores va tenir un cert èxit ja que, durant molts anys, hom donava per suposat que no existien dones vinculades al fet teatral. Katy Deepwell (1995) assegura que s'han donat tota una sèrie d'estratègies tan socials com intel·lectuals per a situar les dones del món de la creació artística com un "fenomen" dins de la normalitat patriarcal, és a dir, es nega la genealogia, l'herència matrilineal i el públic acaba per considerar "normal" que la vàlua d'una autora es determini en comparació a artistes masculins. Les dones com a creadores han estat qüestionades sempre i, fins i tot, moltes persones asseguren que la majoria d'elles, dins la història de les arts escèniques, només han estat actrius i ballarines.

El teatre va néixer a Grècia però, abans, ja existien manifestacions dramàtiques, com les danses, que varen constituir les maneres més remotes de l'art escènic: manifestacions que consistien en balls, mims, pantomimes i mascarades que duïen a terme els mags de les tribus per tal d'allunyar els esperits malignes. A Grècia, les danses per lloar Dionisi es van anar modificant fins al naixement de l'art escènic polifacètic. Per tant, doncs, les arts escèniques neixen del ritus, i el ritus de la capacitat creativa dels éssers humans que van obeir els primers impulsos sobre la transmutació i la fertilitat, conceptes absolutament relacionats amb les dones com a representants de la Terra i de la Mare, primeres divinitats que varen ser relegades per les olímpiques.

Les arts escèniques occidentals, van crear la forma teatral anomenada Tragèdia Grega en la qual l'herència matrilineal va ser suprimida. La dona, a partir d'aquest moment, ha estat marginada tot passant a representar, dins i fora de l'escenari, un estereotip masculí, és a dir, allò que els homes entenen per feminitat. Dic, però, que l'èxit dels objectius patriarcals va ser relatiu ja que, no sense esforç, de mica en mica la història es va completant amb la part menystinguda i, poc a poc, anem recuperant la nostra genealogia, cosa que suposa que la invisibilitat no correspon a la inexistència sinó a una voluntat expressa d'obviar, com veurem a bastament.

Rosa Camacho i Miró parlen de les joglaresques a la Baixa Edat Mitja, anomenades les Trobairiz, és a dir, un grup més o menys nodrit de dones inconformistes que transgredeixen les normes socials i opten per viure lliurement, tot anant de poble en poble cantant i explicant històries. També les

abadies i convents, en aquesta època, es converteixen en refugis per a aquelles dones que es vulguin formar i desenvolupar una vida lliure. Hildegarda de Bingen, per exemple, es converteix en un referent de les capacitats de les abadies, alhora que escriu l'*Ordo Virtutum*, única òpera conservada de l'Edat Mitja. No cal oblidar, en aquest sentit, que el teatre europeu sorgeix vinculat al culte religiós. L'ascetisme d'algunes autores, com Teresa d'Àvila, al segle XVI, se centra en les visions, i tant elles com la seva obra són molt respectades.

Tot aquest moment d'expansió de la cultura produïda per les dones, ens informen Rosa Camacho i Miró, s'aturarà amb la arribada del Concili de Trento, que comença l'any 1545 i acaba l'any 1563, que significa l'inici de la Contrareforma de l'Església Catòlica. Entre molts canvis i nous posicionaments, m'interessa destacar els esforços fets pels "intel·lectuals de l'època", tots barons, que s'escarrassen a demostrar que el fet que les dones tinguin accés a la cultura és una situació anòmala i que les visions i produccions artístiques d'aquestes són resultat de la histèria i la malenconia i, per tant, no tenen cap valor intel·lectual ni artístic. Les dones, segons aquestes idees, no estem dotades amb la capacitat de la intel·ligència.

El segle XVII serà considerat el Segle d'Or del teatre espanyol. Correspon a la etapa artística barroca en la qual la representació pública esdevé l'eix de la moral i l'estètica. Les aparences són fonamentals. En aquest moment es creen els primers espais destinats al visionat d'obres teatrals, "corrales de comedias", gestionats per una mena d'empresariat teatral. Augmenta el nombre d'obres i companyies en actiu. El teatre deixa de ser un esdeveniment restringit i passa a ser un producte competitiu amb què es comercia. Neix, per tant, una nova forma d'entendre el teatre on el pes de l'ofici i el rendiment econòmic tindran molt a veure. A banda dels autors més ressenyats d'aquesta època com són Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Zorrilla, Calderón de la Barca, i pel que fa a les dones, la majoria de les autores de l'època, estaven relacionades amb l'Església Catòlica i el gènere que conreaven, majoritàriament, eren les lloances, col·loquis, diàlegs i altres, per a ser representats per les monges a les Congregacions amb motiu de les festes litúrgiques. Entre aquestes autores destaquen Sor Juana Inés de la Creu i Sor Manuela de San Félix, filla de Lope de Vega i abadessa del Convent de les Trinitàries de Madrid. Les obres d'aquestes autores no van ser publicades i es continuen custodiant a les biblioteques conventuals.

Veiem com mentre el món del teatre escrit i interpretat per homes al barroc espanyol viu un moment d'expansió i es converteix en una professió reconeguda que es dota d'un espai propi i públic, les autores no aconsegueixen traspasar els murs dels convents i les temàtiques religioses i expiatòries. Virginia Imaz al seu article "Género y humor" (a BORRAS 1998), manté que fer humor per a les dones suposa una triple transgressió ja que cal ocupar un espai públic, un espai simbòlic i un espai poètic. Crec que podem aplicar aquesta mateixa idea a tota la producció dramàtica. Els postulats patriarcals no van permetre que les dones accedissin públicament a aquests tres espais de manera majoritària, tot i que trobem un grup d'autores teatrals que escriuen comèdies destinades als «corrales de comedias» i, fins i tot, als escenaris dels palaus. Tal i com assegura Lola Luna (1993), autores com Ana Caro (dramaturga andalusa que va aconseguir molta fama a l'època i va ser "escriptora d'ofici". Va escriure obres destinades als patis de comèdies com "Valor, agravio y mujer" o "El Conde Partinuplés") o Leonor de la Cueva i

Àngela de Acevedo demostren que, en realitat, la inexistència de dramaturgues dins el teatre espanyol s'ha de posar en tela de judici ja que, ben probablement, el que no ha existit ha estat la voluntat de visibilitzar-les, tot i que moltes d'elles van obtenir molt d'èxit.

Hem de tenir en compte, però, que només després de Shakespeare (1564-1616) la dona comença a interpretar a sobre d'un escenari .

Amb el s. XVIII arriba la Il·lustració que es va caracteritzar per la intervenció de l'Estat en l'orientació teatral del país. Les noves idees volien reformar els teatres de la mà de Leandro Fernández de Moratín. Es tractava de recomanar tot un seguit d'obres i censurar-ne d'altres, amb la idea de promoure exclusivament aquelles obres caracteritzades per "la veritat i la virtut" tot apostant per les representacions que proposessin ensenyament moral i adoctrinament cultural. La majoria de les obres teatrals barroques varen ser prohibides. Calia dignificar el teatre optant per produccions que magnifiquessin el director i l'escriptor (utilitzo el masculí no com a pretès genèric sinó per denotar que només es consideraven persones del sexe masculí). Tot i això, aquest tipus de teatre més "intel·lectual" convivía amb comèdies de teatre i comèdies de màgia que esdevenen models teatrals molt populars amb grans efectes de tramoia i il·lusionisme.

Tal i com hem vist en l'apartat de contextualització històrica d'aquest treball, la Il·lustració es va caracteritzar per la difusió de certs valors:

- Racionalisme: tot es pot analitzar científicament.
- Empirisme: l'experiència dels fets produeix el seu coneixement.
- Utilitarisme: una cosa és valuosa si és pràctica.

Aquesta nova concepció de "l'home"¹⁶ i del món, també va ser un revulsiu per a les dones que comencen a reivindicar els seus drets en considerar que s'ha de parlar de drets de les persones i, per tant, podem assegurar que són les idees de la Il·lustració les que faciliten el naixement del feminisme tot i que, alhora, justament els seus principals ideòlegs són els primers a negar aquests drets.

L'any 1793, les dones són excloses de tots els drets polítics estrenats per la Revolució Francesa. Es dissolen tots els clubs femenins a París. No es poden reunir al carrer més de cinc dones juntes. Olimpia de Gouges és guillotínada i moltes dones són empresonades. L'any 1795 es prohibeix que les dones assisteixin a les assemblees polítiques i aquelles que havien tingut

¹⁶ Destaco la paraula home amb la intenció de fer notar que realment a l'època es parla de barons ja que les dones no són considerades com a membres de ple dret dins el gruix de la ciutadania.

protagonisme polític, fos del color que fos, són guillotines o portades a l'exili.

Davant de tots aquests posicionaments de misogínia intel·lectual podem suposar que el nombre de dones que es van apropar al teatre com a gènere artístic d'espai públic per excel·lència va ser molt superior al que es va reconèixer. Així, de nou les autores són amagades i més si tenim en compte el fet cabdal de què parla Maria Lourties (a BORRÀS 1999) i és que a partir de la Il·lustració l'estètica teatral lluita per a fer-se més natural, per representar el que es considera vertader, ja que es contempla el teatre com un fet d'utilitat pública. El teatre es converteix en reproductor de comportaments, maneres de ser i de fer, concebuts com a inqüestionables i esdevé una eina de reproduir allò que es considera socialment acceptable i positiu i, per tant, en reproductor, facilitador i legitimador de posicionaments ideològics, que poc afavoriran les dones.

En aquesta època destaca Maria Rosa Gálvez, autora malaguenya que va ocupar un lloc influent als cercles il·lustrats espanyols i va veure publicada gairebé tota la seva obra, 17 títols 6 d'ells estrenats.

Si ens fixem en el segle XIX, el Romanticisme, i la seva vessant revolucionària, no va ser un moviment que tingués una gran influència en el teatre espanyol. L'absolutisme de Fernando VII va frenar l'expansió d'un pensament transgressor que barrejava la tragèdia amb la comèdia, el vers i la prosa, l'amor impossible com a idea absoluta i la mort com a presència segura. Tot just estrenat el s. XIX, l'any 1810, recordem, el Codis Napoleònic converteix el matrimoni en un contracte desigual: en el seu article 321 exigeix l'obediència de la dona al marit. Es consagra la minoria d'edat perpètua de les dones. Per tant, doncs, les dones estrenen el s. XIX lligades de peus i mans, tal com indica Núria Varela (2005).

En aquest context, la interpretació canvia les seves tècniques i esdevé art. El 1830, la inauguració del Real Conservatorio de Música de Madrid comença a caminar cap als estudis en interpretació, però les obres de teatre de fora l'Estat Espanyol no tenen una gran incidència, tal i com apunta Aida Font al seu treball "Un segle de misogínia al teatre" (a RAGUÉ 1994). Dins les files del Romanticisme destaca la figura de Francisca Navarro (nascuda a finals del s XVIII). Es desconeixen els detalls de la seva vida tot i que dels seus textos es desprèn la idea que era actriu i que va estar fortament vinculada a la ciutat de Barcelona ja que la poca obra que es conserva d'ella va ser impresa en aquesta ciutat. Fou autora de diverses obres teatrals com "La tonta o El ridiculo novio de las dos hermanas" o "Defensa de coquetas" a través de les quals projecta una nova mirada crítica vers l'entorn social caracteritzat per un clima d'opressió. També podem destacar Gertrudis Gómez de Avellaneda (nascuda a Cuba quan l'illa era colònia espanyola. Instal·lada a Andalusia, escriu a diaris de Sevilla i Cadis amb el nom de La Peregrina. Es trasllada a Madrid on va escriure obres per a teatre com " Leoncia "), Rosario Acuña (comtessa d'Acuña, nascuda a Madrid, que al principi escrivia sota el

pseudònim de Remigio Andrés Delafón. Va recórrer diverses ciutats europees. Autora de l'obra dramàtica "Rienzi el Tribuno" que es va estrenar al Teatre Español de Madrid, lliurepensadora en constant debat polític i intel·lectual, va ser la primera dona a pujar a la tribuna de El Ateneo de Madrid), entre d'altres.

Però en el decurs d'aquest segle trobem dos grans corrents estètiques més dins el teatre: el costumisme i el realisme. Dins les files costumistes, sobretot en l'apartat de comèdies, destaca Purificación Llobet, autora valenciana prolífica i molt representada que signava les seves obres amb el nom de "Camilia Calderón" i que va arribar a escriure una peça teatral en valencià, tot i que actualment aquesta obra es considera perduda. Dins el realisme i el naturalisme apareix una altra dona destacada que va transcendir l'època com a assagista i dramaturga: Emilia Pardo Bazán, nascuda a A Coruña i que va escriure set obres de les quals se'n van representar cinc, mentre l'autora estava viva. Serà també en aquesta època que diverses autores escriuen obres teatrals infantils, com va ser el cas de Julia Carballo, dramaturga espanyola de la qual només es coneixen cinc obres que varen ser publicades dins una col·lecció de teatre infantil de Badajoz. Una constant de l'època serà, doncs, una gran producció d'obres teatrals escrites per dones però molt poques publicacions i estrenes.

Tal i com indica Teresa Julio (DDAA 2013:41), fins a la segona meitat del segle XIX no podem parlar d'arts escèniques a Catalunya. El sentiment nacionalista de la Renaixença, l'arribada al poder de la burgesia i la bonança econòmica marquen l'aparició de diversos teatres arreu del país i els ja consolidats es comprometen a fer teatre en català. D'aquesta manera, i segons l'autora, neixen companyies que representaran tant en castellà com en català. Trobem noms com Rosalia Soler, que l'any 1873 forma part de la Secció Catalana de declamació del Teatre Novetats i del Circo Barcelonés; Francisca Soler de Ros, coneguda com la Paca Soler, que va ser primera actriu de l'Odeón i del Romea; Gaïetana Vidal; Babilina Pi i Oliveres; Rosalia Engràcia, coneguda com Rosalia Soler, que comparteix cartell al Romea amb les anteriors, Anna Monner, Rosa Cazorro, Caterina Fontova, Dolors Delhom... entre d'altres. Teresa Julio acaba el seu treball indicant " *aquesta ràpida repassada per la història del teatre català fet per dones ens ha mostrat un panorama esfereïdorament erm pel que fa a la producció de les nostres dramaturgues, que no acaben d'enlairar-se fins al començament del segle XX, i ens ha mostrat també un veritable esclat d'actrius catalanes a mitjans del segle XIX, quan la política teatral de la ciutat deixa de ser controlada des de Madrid, apareixen nous espais escènics i la Renaixença fa valer el seu esperit nacionalista*". Malauradament no comptem amb informacions que ens permetin conèixer quin era l'estat de la qüestió a Lleida.

A finals del segle XIX i començaments del XX ,l'Estat Espanyol no viu la renovació de l'art dramàtic que es dona a la resta d'Europa mercès a les obres

d'autors nous. El teatre espanyol continua sent un entreteniment per a un públic burgès i les companyies teatrals es dediquem, majoritàriament, a complaure els gustos d'aquest públic. A Catalunya es donàren excepcions reconegudes internacionalment com són els casos de Margarida Xirgu, actriu nascuda a Molins de Rei que es va especialitzar en la interpretació d'autores i autors contemporanis, especialment Federico Garcia Lorca o Gabriel Martínez Sierra, disposat a jugar-se els diners i el prestigi tot apostant per autories noves, o les aportacions d'Adrià Gual, creador del Teatre Íntim, amb una programació més europeista, van ser una excepció.

Josefina Bueno (1996) explica que, en aquest moment cultural, apareix la imatge de la dona com a fantasma tot substituint a la masoquista, que presenta una mirada aterridora. Es comença a parlar del poder de les dones sobre l'home. La dona, però, representa només un cos mentre l'home posseeix l'intel·lecte, la capacitat del pensament i el geni. Aquesta imatge de la feminitat es reflecteix en una altra tendència del teatre espanyol de començaments del segle XX amb marcat caràcter popular: el sàinet, un tipus d'obres de drama social molt properes a allò grotesc que caricaturitzen la classe burgesa però sense ser crítiques donats els interessos comercials. Ja hem vist com a l'Estat Espanyol el moviment feminista no començarà a tenir pes fins a l'arribada de la Segona República.

Mentre, a les arts escèniques, les autores i els autors teatrals amb plantejaments no comercials, cerquen altres formes de posar en escena les seves produccions, al marge de les grans sales, tot creant una dramaturgia d'avantguarda. D'aquest intent destaquen els teatres, gairebé casolans, de Carmen Monné (El Mirlo Blanco a Madrid) o el de Josefina de la Torre (Teatre Mínim a las Palmas on es visionen obres de Federico Garcia Lorca i la seva companyia La Barraca.). Aquestes autores van poder portar les seves obres a la majoria dels grans teatres espanyols mercès a la col·laboració que van establir amb Margarida Xirgu com va passar, per exemple, en la posada en escena a Barcelona de l'obra "Mariana Pineda" amb decorats de Salvador Dalí. També destaca en aquest panorama el Teatre i Propaganda creat per Maria Teresa León que, sota el nom de Isabel Inguirami, aquesta escriptora nascuda a Logroño, va ser una gran lluitadora i pensadora d'esquerres i va escriure obres com "Huelga en el puerto" (1933).

Als anys 20 i 30 del segle XX algunes dramaturgues comencen a veure com les seves obres s'estrenen regularment. En aquesta època podem parlar d'autores com Mercedes Ballesteros (nascuda a Madrid l'any 1913, va ser narradora, assagista, dramaturga, traductora, articulista, biògrafa i humorista, signava com Baronesa Alberta o Silvia Visconti. Va escriure obres que van ser portades al teatre com "Taller", "Tienda de Nieve o "Quiero ver al doctor", "Una mujer desconocida", o "Las mariposas cantan" entre d'altres. Va traduir Chéjov i Henrik Ibsen, tot propiciant la representació de les seves obres a Madrid), Julia Maura (escriptora madrilenya autora de comèdies burgeses com "La

mentira del silenci” o “Chocolate a la espanyola”), María Teresa León, Carme Karr (escriptora de Barcelona que va formar part del grup modernista català, va dirigir una revista de caràcter feminista entre els anys 1907 i 1918. Són seves obres com “Raig de Sol” o “Garba de contes”) entre d’altres. Tot i amb això, Lluïsa Hernandez en “Teatre de dones (1930-1939)” (a RAGUÉ 1994) indica que en la discriminació vers les dones al teatre, i al món de la creació per extensió, el patriarcat va fonamentar el seu discurs tant en la suposada destrucció de la unitat familiar com en la suposada feblesa mental de les dones, tal i com es podia llegir als articles apareguts a la revista *Teatre català* a l’any 1932.

A Catalunya, però, com indiquen Francesca Bartrina i Eva Espasa (DDAA 2013) les contribucions de les actrius i les dramaturgues de l’època esdevenen un veritable desafiament de gènere. Escriptores com Carme Karr (1865-1943, autora de «Els Ídols», estrenada al Teatre Romea l’any 1911), Caterina Albert (1869-1966 autora d’obres com «La infanticida», “Les cartes”, etc. Les seves obres van ser representades de manera pòstuma), Carme Montoriol (1893-1966, va traduir obres de Shakespeare i va escriure obres com «L’abisme» que van ser portades a escena), Dolors Monserdà (1845-1919, representant del feminisme catòlic i conservador, va escriure obres com «Teresa» que van ser representades amb gran èxit) o Palmira Ventós (1858-1916 signava les obres com Felip Plana, autora d’obres com «Isolats». Va veure representades la majoria de les seves obres dramàtiques) comencen , en paraules de Bartrina, a “ *bastir una genealogia dramàtica en femení*” que serà titllada d’escandalosa. Actrius com Margarida Xirgu (1888- 1969 , es converteix en un mite de l’escena catalana tant com actriu, com directora i empresària. Va morir a l’exili), Emília Baró (1882-1964 va treballar en teatre i en cinema amb grans èxits, va contribuir a l’evolució i valoració del teatre en català), Elena Jordi (Montserrat Casals 1882-1945, empresària i actriu de vodevil...completen aquesta revolució. Diuen Francesca Bartrina i Eva Espasa (a DDAA 2013:59) que aquestes actrius “ *van trencar els tòpics segons els quals les dones serien, o bé espectadores passives, o bé només objecte de desig a l’escenari*». Ens trobem, doncs, davant un nou paradigma que porta les dones a ocupar nous camps com són la direcció i la gestió empresarial.

Les autores continuen assegurant que “*(...) just abans del gran trencament que va representar per la vida teatral catalana la Guerra Civil, la seva aportació, tant textual com interpretativa, va enriquir els escenaris amb uns plantejaments temàtics i de tria de repertori que podem considerar uns autèntics desafiaments de gènere. Els personatges femenins, creats per les dramaturgues i viscuts per les actrius, van expressar fins on va ser possible les tensions i les contradiccions del desig de les dones al marge de la moral de l’època*».

A Catalunya, les dones van intentar votar al Parlament Català l'any 1932. Entre els partits participants en els comicis hi havia l'Acció Femenina de Carme Karr. Malgrat els esforços, el govern català va impossibilitar la seva participació al·legant problemes en el cens.

La dictadura de Francisco Franco, a partir de l'any 1939, es va encarregar de paraitzar tot aquest procés democràtic tot abolint les lleis republicanes. Les dones van ser les grans perjudicades. El silenci va ser l'única via legal possible i la lluita va ser absolutament clandestina. Paradoxalment, tal i com indica Hernández, els anys de la guerra van suposar un temps de grans avenços en el teatre espanyol mercès a l'arribada de diverses personalitats de l'escena europea com l'autora teatral Francesca Clar Margarit.

Acabada la Guerra Civil, l'any 1939, les dones que havien lluitat al bàndol nacional creen la Sección Femenina que s'encarregarà de "reeducar a las rojas" (LARUMBE 2002), és a dir, i com assegura Judith Astelarra (2005), tot es va aconseguir mitjançant lleis i un fort procés de socialització i educació. Es prohibeix la coeducació a les escoles i s'inclouen, com a obligatòries, les matèries de la llar i treball domèstic. Aida Font, al seu treball "Un segle de misogínia al teatre" (a RAGUÉ 1994), destaca el fet que en aquest entorn tan hostil es comenci a manifestar una certa activitat pública de les dramaturgues, moltes d'elles de marcat tarannà conservador, com poden ser Julia Maure, Luisa María Linares o Mercedes Ballesteros. Tot i això, i tal i com apunta l'autora, de les 1240 obres estrenades a Barcelona entre els anys 1940 i 1954 només set estaven escrites per dones.

La mort del dictador Francisco Franco l'any 1975 marca l'inici de la Transició política espanyola. Comença una etapa de canvi que durarà fins l'any 1982, any en què es celebren les primeres eleccions democràtiques després de l'aprovació de la Constitució del 1978.

Al teatre, però, la consolidació de la democràcia no es tradueix en una major presència de les dones al teatre en posicions diferents a les habituals (interpretació, vestuari, maquillatge). Maria Josep Ragué en el seu treball "Dona i teatre avui a Catalunya" (a RAGUÉ 1994) apunta que a la temporada teatral 1989-90 i segons dades de l'Institut del Teatre, de la llista de 489 obres estrenades o representades només 40 eren dones; que de les 472 direccions només 69 eren dones i que dels 159 responsables de coreografies només 45 eren dones. Es confirma que el teatre continuava essent el gènere més inaccessible per a les dones des del punt de vista de la creació. Autores com Caterina Albert o Dolors Monserdà veien com les seves obres eren obviades. Assegura Ragué que l'únic teatre que podien escriure les dones amb garanties de ser representat eren obres destinades a públic infantil i obres populars.

Maria Josep Ragué afirma que als anys 80-90 del segle XX les dones es van anar incorporant al món del teatre, però a Catalunya serà el XII Festival Internacional de Teatre de Sitges celebrat l'any 1979 el que marcarà un punt d'inflexió important. El festival esdevé la plataforma (mitjançant la creació del premi Lisístrata a la millor producció feminista de l'any 1980 al 1983) a partir de la qual neix l'Associació Teatre-Dona que impulsa la recuperació de la genealogia de les dones de teatre i endega plans de recerca, a més de crear el premi Cassandra al millor text escrit per una dona en qualsevol llengua de l'Estat Espanyol.

Efectivament aquesta associació es converteix en un motor que donarà l'impuls necessari per a un futur més dinàmic, que possibilitarà la promoció de dramaturgues i directores com Rosa Victòria Gras, Rosa Fabregat, o la pròpia Lluïsa Cunillé (dramaturga catalana guardonada amb els premis més prestigiosos, entre ells el Premi Born 2010) i prepararà el terreny per al naixement d'altres col·lectius com: les Metadones dirigit per Magda Puyo, Teatre de las Soràmbules amb Sara Molina, la Marías Guerreras a Madrid o Projecte VACA i el seu festival Noviembre Vaca a Barcelona connectat amb Magdalena's Project que neix a Cardiff l'any 1986 com a festival bianual itinerant amb temàtica de gènere, entre d'altres.

3.1.- Les dones a les arts escèniques a Lleida.

Pel que fa a les Terres de Lleida, i especialment a la presència de les dones al teatre lleidatà, cal indicar que, a hores d'ara, només existeix una font bibliogràfica que reculli el seu pas en aquesta disciplina. L'ajuntament de Lleida, sota la coordinació de Silvia Puertas des de l'Àrea de la Dona i Regidoria de Serveis Personals, l'any 1999 va editar el llibre titulat "Dones i Teatre a Lleida", un recull d'entrevistes a les dones que l'any 1999 podien demostrar més de cinc anys d'experiència en el món del teatre. El llibre, que suposa un esforç per visibilitzar la presència de les dones a les arts escèniques a Lleida a finals de segle XX, actualment està exhaurit i només es pot trobar al Casal de la Dona de la ciutat.

Tot i la manca de bibliografia sobre el recorregut escènic a la ciutat, una entrevista amb Enric Castells, president de TOAR i autor del text "TOAR, 50 aniversari 1956-2006" editat per TOAR, ens ha permès situar històricament l'estat de les arts escèniques a Lleida des dels anys de la Segona República fins l'any 1980. També han estat valuosos les aportacions fetes per Marcel·lí Borrell, director teatral i primer director de l'Aula de Teatre de Lleida, al pròleg de "Dones i Teatre a Lleida" citat anteriorment.

A la ciutat de Lleida, l'any 1925 neix l'AEM, grup de teatre depenent de l'Associació d'Alumnes Maristes. Comptava amb una sala d'exhibició amb capacitat per a 200 persones, situada al carrer Anselm Clavé 16 de Lleida. Fins l'any 1950, segons assegura Enric Castells, els germans maristes no

permetran la presència normalitzada de les dones a l'espai escènic.

L'any 1930 del segle XX, és a dir, en plena Segona República, neix "L'Associació La Violeta" formada per ciutadania molt aficionada a la Sarsuela, les Caramelles, entre d'altres gèneres escènics. El seu local, situat a la Plaça Catalunya tenia una capacitat per a 300 persones i era el punt de referència escènica a la ciutat.

Acabada la Guerra Civil, l'any 1939 i instituïda la dictadura franquista, les dones són obligades a baixar de l'espai escènic i es prohibeix l'ús de la llengua catalana. Com a reacció a les noves mesures del dictador neix el "Grup Escènic la Violeta" que centra els seus esforços a dur a escena textos en llengua catalana i permet la presència de les dones a les produccions. El local "La Violeta" s'esfondra l'any 1963 com a conseqüència d'una gran nevada que pateix la capital del Segrià.

L'any 1947 la institució religiosa Acadèmia Mariana crea l' "Agrupación Mariana de Declamación", que no permet la presència de les dones a l'escenari. Comptava amb una sala d'exhibició amb capacitat per a 200 persones. El grup es desfà l'any 1950.

El mateix any neix "El grup escènic de la Parroquia del Carme" amb la pretensió de posar en escena " Els Pastorets", activitat que encara perdura.

També en aquest moment neix el grup Talia, grup escènic format per persones que deixen l'AEM, i que compta amb dones des dels seus inicis. El grup Talia encara està en actiu.

En aquest mateix any obren les seves portes el Cine-Teatro Fémica, situat al carrer Sant Antoni, amb capacitat per a 400 persones. Va ser tancat l'any 1980.

L'any 1951 obren les portes el nou equipament escènic a la ciutat: El teatre Principal. Regit per una Societat Anònima, serà l'únic equipament escènic a la ciutat amb capacitat per a més de 400 persones i capaç d'encabir produccions de gran format. Haurem d'esperar fins l'any 2011 en què s'inaugura el Palau de Congressos "La Llotja" per poder programar produccions escèniques de gran format i amb una capacitat de 1500 persones.

L'any 1955, sota la presidència d'Enric Castells, apareix el grup TOAR. La formació neix amb la presència d'actrius com Lolita Solans, Antonieta Sans Marisol Corbalan i Marisol Lavin, entre moltes altres que han anat col·laborant amb aquesta agrupació en la seva llarga història. El grup TOAR encara està en actiu a la ciutat de Lleida i continua presidit per Enric Castells.

L'any 1957 neix l'Orfeó Lleidatà i compta amb el "Grup teatral de l'Orfeó" que produirà algunes obres durant l'any.

L'any 1962, i sota la direcció d'Isabel Piñero, Marta Roigé, Consuelo Franco i Maria Freixes, neix el "Círculo Medina de la Sección Femenina", agrupació teatral dependent de la Sección Femenina del règim franquista. La formació teatral disposava d'una sala d'exhibició amb capacitat per a 40 persones. La desfeta de la Sección Femenina amb la mort del dictador l'any 1975 propicia la fi de l'agrupació.

Esteve Cuito i Marcel·lí Borrell, a finals de la dictadura franquista i inicis de la transició, creen el grup "L'Esquella" que milita dins el món cultural en pro d'una obertura ideològica i artística a la ciutat. Aquesta agrupació marcarà un abans i un després en la realitat cultural i escènica a les terres de Ponent. D'entrada, a banda del pensament i posicionament artístic clarament progressista, "l'Esquella" esdevé un punt de trobada per a tot un seguit de dones que, massivament, prenen el carrer com a espai escènic donant pas a les arts vives de Lleida. Margarida Troguet, Mercè Mateu, Montse Batalla¹⁷, l'any 1976, inicien un camí que facilitarà que moltes dones més s'incorporin al món escènic a la capital del Segrià i es convertiran en motors d'acció que permetran el naixement de infraestructures i organitzacions culturals fonamentals per a les Terres de Ponent, tal i com veurem en el capítol 4 d'aquest treball.

L'Esquella possibilita el naixement de les primeres companyies de Arts Vives a la capital del Segrià; El Sidral i Plou i Fa Sol, agrupacions que apleguen dones com Rosa Puga, Carme Llaràs, Imma Juanós... Companyies que aniran evolucionant i generant d'altres de nova creació, com La Companyia Xip Xap encara en actiu.

L'any 1979, Jaume Magre, regidor de cultura de l'Ajuntament de Lleida, convoca artistes de la ciutat per tal de reflexionar sobre la ciutat i la seva realitat. El resultat serà la creació de l'Escola de Belles Arts l'any 1980 amb Antoni Llevot al capdavant, i a l'any 1981 l'Aula Municipal de Teatre, sota la direcció de Marcel·lí Borrell, el mateix any que es comença a sembrar la llavor de Fira de Tàrraga mercès al esforç de dones com Carme Llaràs, Margarida Troguet, Mercè Mateu, entre d'altres. L'any 1984 neix la Fira de Titelles de Lleida, amb la ja traspassada Julieta Agustí al capdavant, amb ressò internacional.

El context d'apertura ideològica i política i la presència feminista als carrers de la ciutat contextualitzen l'entrada massiva de dones dins les arts escèniques a Lleida. Els anys 80 del segle XX esdevenen, per a la ciutat de Lleida, una

¹⁷

Presentarem més informació sobre aquestes actrius a l'apartat 4.5.1 d'aquesta investigació

època de visibilització de les dones en tots els àmbits. Tal i com hem vist, les dones s'organitzen i lluiten pels seus drets tant en l'àmbit polític com en el social donant pas a la primera agrupació de caràcter feminista; ocupen càrrecs de govern a la ciutat i omplen els carrers de llenguatges artístics i nous models interpretatius dins les arts vives de carrer. Les dones es fan presents i sumen esforços per generar estructures que han actualitzat la ciutat i li han donat caràcter.

Altres fites importants fruit dels esforços fets per les dones dins el món de les arts escèniques a Lleida han estat:

L'any 1991 neix la Mostra d'Arts Escèniques de Lleida, sota la supervisió de Margarida Troguet i Marcel·lí Borrell. Les companyies lleidatanes tindran, a partir d'ara, una plataforma d'exhibició de les produccions pròpies. La Mostra, que més tard serà batejada com « Mostra d'Arts Escèniques Josep Fonollosa, Fono» en memòria del desaparegut director, utilitzarà les úniques instal·lacions teatrals existents a la ciutat, és a dir, el Teatre Principal.

L'any 1993 obre la sala Bulevard, amb Paquita Oto, Isabel Cabós i Alicia Pérez, que serà l'única sala d'exhibició d'arts escèniques alternatives a les Terres de Ponent. La Sala Bulevard, situada al carrer major de Lleida, va permetre la programació d'obres teatrals d'arreu que se situaven a l'avantguarda del panorama escènic català. Possibilitava, d'altra banda, encabir muntatges de petit format que el Teatre Principal no permetia.

L'any 2000 l'Ajuntament de Lleida inaugura el primer teatre de titularitat municipal de la ciutat: El teatre de l'Escorxador de Lleida, amb dues sales que permeten la programació d'obres de diferents formats i registres. Des dels inicis, Margarida Troguet ha estat la tècnica de l'Ajuntament de Lleida encarregada de dotar de contingut aquestes instal·lacions. A banda de la programació estable del Teatre, l'Escorxador acull la Mostra de Teatre Josep Fonollosa, activitats de formació de públic, entre d'altres.

L'any 2011 obre les portes el Palau de Congressos i Teatre “La Llotja” de titularitat municipal i gestió privada, amb capacitat per a 1500 persones.

4. Evolució del model femení a les arts escèniques a Lleida de l'any 1980 a l'any 2014.

Fet el recorregut històric, polític, ideològic i social que ens permet contextualitzar aquest treball d'investigació, arribem al cos de la nostra tasca. A partir d'ara despleguem una nova metodologia amb l'objectiu clar de demostrar o refutar la hipòtesi que motiva la nostra cerca.

4.1.- Plantejament de la hipòtesi.

El naixement de les Arts Vives de Carrer a Lleida, a partir de la dècada dels anys 80 del segle XX, provoca la creació de nous personatges femenins, que no parteixen dels estereotips tradicionals construïts a partir de l'androcentrisme, i permeten l'evolució del "model femení" a les arts escèniques cap a noves concepcions de la feminitat basades en posicionaments més igualitaris. El segle XXI suposa una nova involució en aquest "model femení" a partir de la tornada al paradigma patriarcal i, de nou, exclou les dones.

Les fonts bibliogràfiques han estat, fins ara, les referències d'aquest treball d'investigació. La seguretat i la disposició de les mateixes ha possibilitat que l'atenció s'hagi focalitzat en la recerca dels textos existents sobre les diferents temàtiques abordades. Contrastar les diferents opinions d'autories d'arreu del món i de diverses èpoques, ha estat un treball laboriós però certament estimulants que ha permès focalitzar l'atenció i obrir noves vies de reflexió.

Si és ben cert que l'apartat 4.2 d'aquest capítol, corresponent a la definició del concepte "model femení" torna a la bibliografia com a font de nodriment conceptual, la manca de estudis fets sobre temàtica que abordem en el cos d'aquest treball obliga a la utilització d'altres tècniques d'extracció de dades.

Les entrevistes a 42 dones que han estat vinculades professionalment a les arts escèniques a Lleida en el període que abasta aquesta investigació esdevenen, a partir d'ara, les guies i punts de referència. Un treball de camp que havia estat plantejat per a un total de 72 entrevistes però que s'ha hagut de limitar a 42 per problemes d'agendes i d'altres realitats.

Per tal de centrar les temàtiques abordades i fer més entenedora la lectura d'aquesta investigació, no exempta de certa complicació per la manca de referències anteriors sobre la matèria, començo explicant la metodologia utilitzada per extreure les dades necessàries, és a dir, conèixer l'evolució del "model femení" a les arts escèniques a Lleida des de l'any 1980 fins al 2014.

Coneixerem, al següent punt, quina és i sobre quines bases es sustenta la definició de "model femení" del qual es parteix l'any 1980.

Coneixerem, després, els posicionaments de les 42 dones entrevistades sobre aquest “model femení” i els punts de vista a partir dels quals volen abordar-lo per coincidència amb la temàtica referida. I el compararem, a la fi, amb el “model femení” de l’any 2014 al capítol de conclusions.

Quan parlem de “model femení” no podem donar una definició concreta sinó que ens referim a la interpretació simbòlica de la feminitat construïda culturalment a partir de tot un seguit de idees i posicionaments ideològics. Les definicions simbòliques comporten tot un seguit de conseqüències a la quotidianitat, que a cops porten a l’exclusió social.

En els capítols anteriors d’aquest treball hem vist com la definició simbòlica de la feminitat ha estat construïda, tradicionalment, des de l’androcentrisme del patriarcat, que s’ha encarregat de bipolaritzar el món amagant tot el que no es pogués adaptar, encara que fos a la força, a la realitat binària proposada com a “normalitat”.

Les arts escèniques, ho hem vist, no han escapat d’aquesta definició i, fins i tot, han col·laborat en la difusió i arrelament d’aquests plantejaments arribant a ser vehicles de construcció d’un imaginari col·lectiu masculista.

Hem vist com el patriarcat, i la definició de feminitat que li és pròpia, ha exclòs les dones, les ha situat al marge de la marginalitat en tots els aspectes de la seva vida.

Interessa, en aquest capítol, saber de quina manera aquest model ha influït en la quotidianitat de les dones d’escena de Lleida al llarg de trenta anys i si han percebut, des de la pròpia subjectivitat, una evolució o una involució en el mateix.

4.2.- Metodologia.

Atesa la manca d’estudis fets sobre la temàtica que aborda aquest treball, l’obtenció de dades s’ha concretat en un treball de camp consistent a fer entrevistes a 42 dones que han estat vinculades a les arts escèniques a Lleida en els darrers 30 anys.

Els criteris de selecció de les dones han estat:

- . que fossin majors d’edat.
- . que haguessin desenvolupat part de la seva vida dins les arts escèniques a la ciutat de Lleida.
- . que la implicació dins les arts escèniques hagués estat a nivell professional, és a dir, que haguessin tingut voluntat de sustentar-se econòmicament amb la pràctica escènica en qualsevol de les seves tasques de caràcter creatiu, és a dir, interpretació corporal o textual, direcció o

escriptura i dramaturgia.

. que haguessin estat en actiu, professionalment parlant, en algun moment dels trenta anys que abasta aquest treball.

Dins les opcions possibles, després d'aplicar aquests criteris de selecció, s'ha tingut en compte que el nombre de dones relacionades amb cadascun dels anys compresos en aquest treball quedés compensat i garantís tant una varietat suficient d'opinions com la possibilitat d'observar els canvis en els punt de vista al llarg de trenta anys.

Tot i que el plantejament inicial era mantenir un total de 72 entrevistes per tal de comptar amb la mostra més gran possible, problemes d'agenda i localització ha determinat el nombre d'entrevistes finals en 42.

Per tal de presentar les dones entrevistades, introduïm una breu nota biogràfica de cadascuna d'elles. Cal indicar, en aquest sentit, que han estat les mateixes protagonistes les que han suggerit les informacions a incloure.

Per tal de situar-les temporalment hem inclòs, entre parèntesi, l'any en què les nostres testimonis consideren que va començar la seva vinculació amb el món de les arts escèniques a Lleida, a nivell professional. Ens interessa, ho hem dit, construir una mirada diacrònica i calidoscòpica.

Pel que fa al mètode utilitzat per extreure les dades, i tenint en compte que ens centrem en un moment històric proper, les entrevistes directes a les protagonistes dels esdeveniments han estat l'eix central d'aquesta investigació i la font de documentació primera. Aquesta metodologia qualitativa ha permès obtenir dades de primera mà. La proximitat i el suport mostrat per les protagonistes d'aquesta història ha permès mantenir un contacte estret i comptar amb una gran eina com és la revisió dels continguts per part d'elles .

Definim, doncs, el mètode de investigació com a qualitatiu, essent l'entrevista semi estructurada, és a dir, aquella en la qual existeix una certa orientació sobre les qüestions a tractar però tant l'entrevistadora com l'entrevistada tenen llibertat per a fer preguntes i respondre, segons la definició de Festinger i Katz (1978).

Amb les entrevistes semi estructurades volíem conèixer uns esdeveniments i les sensacions viscudes per les protagonistes d'aquests fets. Per tant, doncs, no he pretès fer una interpretació de les respostes sinó considerar que allò que estava dient l'entrevistada era el que volia dir, ja que considero que són les dones que han protagonitzat i viscut l'evolució del model femení a les arts escèniques a Lleida les que en poden parlar amb més propietat. Per tant, doncs, podem definir el mètode d'obtenció de dades com entrevista semi

estructurada directa i interpretada de forma directa.

Schorderet (1975) assegura que *“la entrevista, aun la más superficial, es sumamente compleja, y a la vez que técnica, en muchos casos se convierte en un arte”*. Davant d'aquesta argumentació, les noves tecnologies aplicades a les tècniques d'investigació social (TIS) han estat unes aliades importants. He enregistrat en vídeo les entrevistes i aquest fet ha permès que l'entrevistadora no hagi hagut d'estar tan pendent d'apuntar les respostes i hagi pogut establir un marc de confiança amb les entrevistades basat en la conversa distesa i fluida, i, d'altra banda, ha fet possible que l'entrevistadora hagi pogut revisar les entrevistes diversos cops per tal de copsar els seus missatges i recollir les dades.

Pel que fa a la validació de les dades obtingudes, no he volgut utilitzar mètodes d'interobservació en el decurs de les entrevistes ja que aquest fet hagués pogut minvar la intimitat en què he pretès dur a terme les entrevistes. Així doncs, considero que: per una banda la fiabilitat de les dades i dades objectives l'he pogut aconseguir amb la consulta a hemeroteca, i també fent la comparativa entre les diverses entrevistes, i de l'altra banda, totes aquelles informacions que tenen a veure amb la forma que les entrevistades han viscut els fets dels quals es parla, no necessiten validació perquè són vivències i, per tant, dades subjectives.

Les trobades amb les 42 dones entrevistades van tenir lloc a indrets diversos de la ciutat de Lleida, escollits per les mateixes protagonistes, i van partir d'unes preguntes orientatives que pretenien donar peu a les xerrades i focalitzar una mica el tema: “L'evolució del model femení a les arts escèniques a Lleida des de l'any 1980 al 2014”. Interessava fixar l'atenció en el tipus d'estereotips femenins amb els quals han conviscut les 42 artistes i la possibilitat de significar-se amb el “model femení” que van trobar a l'espai escènic.

. M'expliques et teu bagatge dins les arts escèniques a la ciutat de Lleida?

. En quin any consideres que et vas vincular conscientment a les arts escèniques a Lleida amb voluntat professionalitzadora?

. Com a dona, em pots explicar la teva experiència?

. Has tingut dificultat per a referenciar-te i reconèixer-te a les arts escèniques a Lleida?

. Amb quins estereotips has hagut de bregar?

. Creus que el cos de les dones a escena és revolucionari?

. Quin creus que és el present i el futur de les arts escèniques a

Lleida?

Tret de les set preguntes guionades amb antelació, la resta de les temàtiques han aparegut de manera orgànica i fluida al llarg de les xerrades.

Un cop fetes les entrevistes i escoltades de nou les 42, i en un esforç analític per a facilitar la lectura, divideixo el periple en els temes més importants que s'han posat a sobre de la taula d'una manera natural, més enllà dels proposats. La coincidència en temàtiques com la maternitat, el tipus d'organització dins les formacions escèniques, la resposta del públic davant les propostes i la genealogia, ha estat prou forta com per a considerar que aquestes qüestions s'havien d'incloure. Aquests punts han permès, com veurem, ampliar aquest treball de investigació aportant noves troballes que es podrien considerar noves línies de investigació.

Per tal de no interferir en el missatge exposat per les dones ni en la manera de rebre'l en llegir-lo, s'ha optat per transcriure fidelment les seves aportacions i presentar-les sense filtres de cap mena. No hi cap altre motiu que no sigui la fluïdesa en mostrar el que ha passat durant sis mesos de investigació.

Utilitzo, però, un criteri cronològic per a ordenar les respostes a les qüestions plantejades. La data d'inici dins el món de les arts escèniques de les artistes entrevistades pot aportar una coherència interna a la lectura d'aquests testimonis ja que donen fe de l'evolució o involució en la temàtica tractada al llarg dels 30 anys que abasta aquest treball d'investigació. A l'apartat de conclusions podrem analitzar el resultat d'aquest periple.

Enuncio en negreta la temàtica proposada i, a continuació, el nom de l'artista, entre parèntesi la data aportada per cada artista que marca l'inici conscient d'entrar a formar part del món artístic lleidatà i, en cursiva, la transcripció literal de la resposta.

Abans, però, ens queda una tasca pendent, definir què entenem per “model femení”.

4.3.- Definició del “model femení”

La temàtica principal d'aquest treball és veure quina ha estat l'evolució del «model femení» a les arts escèniques a Lleida des de l'any 1980 fins al 2014. Aquest objectiu demana que abordem abans el concepte «model femení» per tal de saber de què estem parlant.

Recuperant Tomàs d'Aquino quan es refereix a la possible definició de Déu,

podríem considerar que per a acostar-nos a la pregunta «què és allò femení?» les paraules són sempre insuficients però mai indiferents. Com hem vist abastament en aquest treball, les paraules utilitzades per referenciar allò femení al llarg de la història han brollat del riu de la misogínia i l'androcentrisme i han situat les dones, com a conseqüència, al marge de la marginalitat. Aquesta mateixa misogínia ideològica i estructural ha servit com a base en la definició simbòlica de la feminitat, és a dir, en la construcció del «model femení» i, de retruc, ha marcat quin ha estat el paper que tradicionalment han jugat les dones dins del món de les arts escèniques.

La realitat es conforma d'objectes i subjectes, amb els quals entrem en relació i dels quals generem definicions a partir de la nostra pròpia subjectivitat, però també atenent el context ideològic que ens envolta. Les teories contextuals ens informen que els codis simbòlics, a partir dels quals ens expliquem la realitat, estan construïts culturalment.

En el present capítol, ens acostarem al concepte «model femení» ja que volem saber de què estem parlant quan ens plantegem la seva evolució a les arts escèniques a Lleida. Aquest és un tema complex i susceptible de ser abordat des d'infinitat de punts de vista. Trio els que em semblen més interessants per tal de poder llegir entre línies i entendre el que més tard desenvolupo en aquest treball:

- . Els estereotips femenins tradicionals dins les arts escèniques.
- . La posició de les dones com a objecte passiu d'art.
- . La presència del cos de les dones a l'espai escènic, a l'espai públic.
- . El llenguatge a les arts escèniques i a la vida: una manera de referenciar la realitat.
- . Les noves possibilitats.

Francis Borzello (a DEEPWELL 1995) assegura que el món de l'art, en què les arts escèniques no són una excepció, dona per sabut i universal que la norma és la masculina. D'aquesta manera tenim que la crítica i els processos de promoció de les obres de les dones, tal i com indica Deepwell (1995) se centren a indicar allò que manca per a que s'assemblin a la norma masculina sense pensar que estem parlant d'una construcció cultural que sorgeix d'una ideologia concreta. Es tracta de la vigència d'una estereotípia basada en l'androcentrisme que impedeix que la subjectivitat femenina i les aportacions de noves estètiques i maneres de tractar els temes, així com de representar la feminitat, tinguin ressò social ja que acaben per no ser considerades opcions vàlides i serioses.

Josefina Bueno (BUENO 1996) ens mostra com els models que la societat proposa de les dones es poden resumir en tres: La Madona desitjable de bellesa pura i virginitat indiscutible que manifesta la seva virtut quan s'ocupa d'allò domèstic i que esdevé el símbol de felicitat infinita; La seductora o Femme Fatale que representa el perill i on es poden significar totes les dones que volen ser actives i, per tant, éssers depravats que han de ser castigats per tal de ser salvats; i La Musa, l'objecte de l'art que no té veu.

Un dels models més estudiats des del segle XIX fins a l'actualitat és l'arquetip de la Femme Fatale. Es tracta d'un estereotip nodrit de possibilitats que encabeix sense problemes a dones monstruoses (sirenes, harpies..), dones diabòliques (vampiresses, bruixes...) i les més modernes dones mecàniques. Autors com Dante i Petrarca van encetar una tradició en la definició de les Femme Fatale que ha tingut molts adeptes al llarg de la història de la misogínia dins l'art, però potser la gran aportació en aquest rànquing de despropòsits la fa Vladimir Nabokov a la seva obra titulada *Lolita*. Humbert, personatge principal de *Lolita*, defineix les "nymphets" com petits dimonis mortífers, nenes de 9 a 14 anys de natura demoníaca i que exerceixen el poder d'atracció sexual sobre alguns homes madurs. Tal i com assegura Meritxell Torrent a "*De lolitas y otros males*", autors com Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Richard Strauss i molts més, són ments pensants d'aquest model femení que podem continuar reconeixent en obres contemporànies, tant als escenaris com al món del cinema i la publicitat. L'any 1895 Paul Adam a l'article "*des Enfants*" publicat a La Revue Blanche, assegurava, tal i com recull Meritxell Torrent (2004) que "*les perverses característiques de les dones es troben magnificades al comportament de les nenes, que tenen una inherent tendència vers la prostitució*". L'any 1903 Otto Weininger publica un estudi sobre psicologia on manté que les dones són éssers moguts per impulsos sexuals i inferiors als homes que es regeixen per les seves facultats mentals.

Com veiem, doncs, les dones dins l'art són objectes, mai subjectes, i es divideixen en dos grups referencials: Les Madones virginals i sotmeses molt referenciades en Maria, i les Magdalenes o Femme Fatale causants de mil depravacions i vicis, que finalment seran castigades i, per tant, redimides. El paral·lelisme amb el pensament judeocristià en la definició dels models femenins a les arts no és baldí, i ens permet observar la potència ideològica d'aquest corrent de pensament al món occidental durant segles. Cal indicar, però, que les noves teòlogues feministes estan fent grans aportacions per tal de produir un canvi en aquesta manera de significar les dones dins el món religiós i social.

En aquest camí del reconeixement de l'androcentrisme en l'estereotípia que envolta el món de les arts escèniques crec que cal reflexionar sobre un tema que posa a sobre de la taula Francesca Bartrina quan refereix que en l'esdeveniment teatral no només es poden sentir les veus de les dones sinó que els seus cossos són físicament presents. Si tenim en compte, d'una banda, que

durant una llarga pila de segles les dones no hem tingut veu i el major acte de rebel·lió dins el món de l'art ha estat la mort o la folia i de l'altra, i tal com indica Val. A. Walsh (a DEEWELL 1995), que el cos de les dones ha estat el terreny sobre el que s'ha construït el patriarcat, que considera que les dones són cos amb qualitats efímeres i superficials mentre els homes són intel·lecte, sembla clara la necessitat d'un llenguatge que permeti expressar la pròpia subjectivitat i que generi obres on les dones ens puguem representar.

Hélène Cixous, citada per Bartrina diu.

“It is always necessary for a woman to die for the play to begin. only when she has disappeared can the curtain go up; she is relegated to repression, to the grave, the asylum, oblivion and silence. When she does make an appearance, she is doomed, ostracized or in waiting-room. She is loved only when absent or abused, a phantom or a fascinating abyss. Outside and also beside herself. That is why I stopped going to the theater; it was like going to my own funeral, and it does not produce a living woman or (and this is no accident) her body or even her unconscious.”

Dins d'aquest discurs recuperem Ragué quan parla de la importància del cos de les dones a escena, del llenguatge del cos com a eina de comunicació no verbal. Ragué sosté que el llenguatge corporal de la dona és, tal i com l'ha dibuixat el masclisme, absolutament eròtic. La cultura patriarcal, assegura l'autora, ha marginat les dones i les ha convertit en objecte de la producció masculina anul·lant la seva qualitat de subjecte i ésser humà.

Ragué ens fa observar el cos com a element de correspondència espacial dins el text dramàtic i les produccions escèniques i com a vehicle inequívoc per a la creació dels personatges, tafeenins com masculins. Mireia Torràs (2004) assegura que el funcionament del binomi cos/ment seria similar al que regeix les lleis de funcionament de dona/home, essent l'home associat a l'esperit, la ment i l'ànima; i la dona al cos efímer, superficial i brut. Tenim, doncs, que la iconografia emprada serà fonamental en les arts escèniques. Són moltes les autores que parlen de la violència que patim les dones en la representació iconogràfica dels nostres cossos com a objectes abusables en totes les arts. Bartrina, en aquest sentit, assegura la necessitat de redefinir el cos femení per tal que pugui donar origen a una dona nova. Mireia Torràs (2004) és contundent en assegurar que el cos és terreny intertextual, un efecte dels discursos de poder que el materialitzen i el defineixen i, per tant, un indret per a la reproducció de l'ordre establert o per la resistència i la rebel·lió, ja que la seva característica fonamental és la mutació en la performativitat, és a dir, és defineix en el ara i aquí. El primer element que les dones identifiquem com a propi, dins d'aquesta òptica, és el nostre cos. Si aconseguim destruir els valors transferits pel cànon masculí, podem arribar a una nova escriptura dramàtica basada en el cos que, segons Hélène Cixous, és l'escriptura femenina, és a dir, el cos femení és alliberat del pensament fal·lic occidental a través del qual es puntualitza la diferència de gèneres exclusivament a través del sexe. Si aconseguim l'autonomia corporal, la dona deixa de ser objecte sexual i passa a ser subjecte eròtic, tal i com afirma Elisabeth Lenk *“Lo estético no se puede separar de lo erótico [...] las mujeres están experimentando*

con lo erótico. Esto les da la temeridad necesaria para creer que tenemos a la vista una estética e incluso un nuevo ser humano” (LENK, Elisabeth. “La mujer, reflejo de sí misma”. A: ECKER, Gisela. (ed.). op. cit., p. 64-65.)

Parlem de deconstruir el gènere, de refer l'estructura simbòlica... Potser serà fonamental començar per l'ús de la llengua i més a les arts escèniques en què el text esdevé una part fonamental de la fisicitat de qui interpreta, del fet dramàtic ja sigui parlat o cantat.

Si bé és cert que parlem de llenguatges artístics intertextuals i que les idees i conceptes resulten de la interacció dels diversos missatges que s'emeten, si és ben cert que a les arts escèniques tot el que hi ha a escena significa i el que hi manca també, si és cert que el que acabarem dibuixant serà el resultat d'un procés d'interacció de molts factors no només estètics, també és cert que el text, en bona part de les peces escèniques, és l'element de major impacte perquè arriba d'una manera directa al públic. Tal i com diu Margarita Borja (a BORRÀS 1998), al teatre es treballa amb l'eina suprema del poder: el llenguatge que és *“enemigo (de las mujeres) poderosísimo soterrado que proviene de ese universo simbólico originario: retahíla de inscripciones en el yo simbólico: yo no puedo, yo no sirvo, yo no soy capaz”*. Virginia Imaz (a BORRÀS 1998) denuncia que l'ús que se'n fa del llenguatge al teatre és sexista i menysté les dones. L'autora aposta per la deconstrucció i la recodificació del mateix per a que esdevingui una eina expressiva i no un obstacle per a les dones. Maria Josep Ragué (RAGUÉ 1994), per la seva banda, assegura que el llenguatge és el mitjà que conté la identitat i, per tant, l'ús sexista de la llengua fa que les dones no tinguem para. Maria Lourties en el seu treball “El teatro como heterotopía” (a BORRÀS 1999) manifesta que el llenguatge, que ens diferencia de la resta d'animals donant-nos la dimensió d'allò humà, al teatre esdevé, com a la realitat, una eina de precisió absoluta per a referenciar els homes com a representació del subjecte universal invisibilitzant i menystenint les dones.

Tal i com anuncien Calero i Quintillà (material del Màster en Agents d'Igualtat d'Oportunitats per a les dones en l'àmbit rural 2008-2009 de la matèria Dones i Llenguatge) i la pròpia Maria Àngels Calero (1999), la cultura programa el comportament dels individus a la societat. El llenguatge és un sistema cultural que codifica la realitat i, per tant, crea models sobre la realitat mitjançant els quals les persones poden expressar allò que pensen. El llenguatge, alhora, classifica la realitat tant per a la persona que parla com per a la que escolta i rep el missatge, tal i com assegurem les autores, i és “un instrument bàsic per a categoritzar i conceptualitzar els trets ambientals i les situacions socials que ajuda a la interpretació i comprensió de la realitat i participa en l'elaboració de un model cultural”.

D'aquesta manera, el llenguatge és un dels mitjans més importants a través dels quals les persones interioritzem la realitat a l'hora que transmet les creences, els costums, els valors i les actituds d'un cultura. Per tant, doncs,

refleixen allò que pensem i sentim, ja sigui de manera conscient o inconscient, i mostra quina és l'estructura ideològica que hi ha al darrere.

Calero i Quintillà asseguren que “per a existir plenament cal tenir un lloc a la llengua”. Garcia Messeguer defensa que la existència o no d'un vocable per a designar alguna cosa influeix en la percepció que tenim d'aquesta cosa.

Calero i Quintillà mantenen que per entendre la imatge de la dona a la llengua cal tenir en compte dos conceptes: l'androcentrisme i el sexisme.

L'androcentrisme és un punt de vista segons el qual la mesura de totes les coses, la normalitat, està constituïda per allò masculí, de forma que la subjectivitat femenina és una desviació de la norma o fenomen. L'androcentrisme exclou i invisibilitza les dones ja que utilitza mètodes com el masculí com a suposat genèric o el salt semàntic i, a més, contribueix a la masculinització de la percepció que les dones tenim de nosaltres mateixes.

El sexisme es caracteritza pel menysteniment i la desvaloració de les dones. Els mecanismes del sexisme lingüístic són: els falsos parions (paraules que en masculí tenen un significat positiu i en femení negatiu); l'ordre d'aparició (en fitxes artístiques, per exemple); la concordança; la nominació (no fer anar els cognoms de les dones).

Si les coses són així, l'estudi del llenguatge, i de l'ús que se'n fa a les produccions dins les arts escèniques, ens donarà la mesura de quines són les creences existents pel que fa a la consideració de les dones. Com hem dit anteriorment, el teatre és un producte cultural que utilitza un arma bàsica: el llenguatge.

Arribem a algunes reflexions que crec importants. La realitat ha de canviar necessàriament, l'estructura social i les seves representacions simbòliques han tocat sostre en un rànquing de despropòsits vers les dones que s'escampen i podem reconèixer a tots els productes culturals, i les arts escèniques no en són una excepció. Val A. Walsh (a DEEPWHEEL 1995) assegura que la presència de les dones i la seva diversitat és un repte per a la feminitat fictícia produïda dins del discurs masculinista. Però no ha de ser una presència passiva sinó que s'assenti sobre la base de la reflexió crítica i el coneixement per poder esbrinar, com diu June Jordan (1975), què és allò que ens han fet acceptar mitjançant el suborn i per quines coses que no hem fet hem estat recompensades. Anna Rita Fiaschetti diu que l'art és un procés relacionat amb tota la resta de processos històrics i socials. La ideologia sexual androcèntrica que envaeix el terreny artístic és molt difícil de descobrir però és potent i redueix els problemes socials a purs problemes personals de les dones i la seva creativitat. Françoise Collin (a BORRÀS 1998) assegura que si no hi ha un canvi en l'estructura simbòlica no es pot donar una

transformació en les relacions socials. Cal, potser, descobrir el lloc de la subjectivitat femenina i donar la dimensió exacta que mereix la subjectivitat masculina per a que no continuï sent la mesura de totes les coses i faci possible una realitat igualitària.

Aquesta és una idea que dota d'una importància cabdal el gènere escènic i el camp simbòlic en el qual es fonamenta ja que l'escenari és l'espai públic per excel·lència i encara ara perdura la idea il·lustrada de la seva capacitat de mostrar allò bo per a la societat, el que ens dóna una idea de les dificultats que han tingut i tenim les dones per tal d'accedir a aquest espai tant en la producció com en el reconeixement.

En el terreny de la presència de les dones dins el món de l'art, Val. A. Walsh (DEEPWELL 1995) en el seu treball "testigos presenciales, no espectadoras; activistas, no académicas; la pedagogía y la creatividad de las mujeres" fa notar que cal una redefinició de l'art, que passa per una redefinició de la política, si volem transformar els límits socials que pateixen les dones de manera que passin a ser creadores de pensament en comptes de pures confirmadores de l'artista masculí com a heroi. No hi ha dubte i no hi ha excuses per entendre i acceptar que cal un procés de reconeixement d'un nou context on també es consideri la producció femenina dins el món de les arts.

Jeanie Forte, citada per Francesca Bartina i Eva Espasa (DDAA 2013) afirma la importància de la participació de les dones com a subjectes actius a les arts escèniques tot assegurant que "*les creacions de les dones en el terreny de les arts escèniques les col·loquen en la posició d'un subjecte que parla. Ser un subjecte que parla vol dir ser un subjecte que actua, una acció que transcorre entre diversos sistemes de signes, no només en el discurs lingüístic. Els efectes semiòtics creats combinen la presència física, el temps real i les dones reals, que són diferents de les seves representacions, amenaçant l'estructura patriarcal amb el text revolucionari dels seus cossos reals i presents*".

Cal, per tant, posar en tela de judici la idea de la universalitat de la subjectivitat masculina enfront de la parcialitat existencial de la subjectivitat femenina, tal i com indica Mireia Torràs (2004).

Lliana Costa (a BORRÀS 1998) indica que no només ha estat una novetat per als homes que la que sempre ha estat objecte de l'art, de sobte parli i és que, tal i com diu Aleyda Morales (a BORRÀS 1998: 99), "*sobre la marcha vamos perdiendo la costumbre de esperar la aprobación de los hombres*". L'autora assegura que la participació actual de les dones al món de les arts escèniques es va dotant d'una personalitat pròpia que es va desenvolupant de manera creativa i espontània a mesura que augmenta el nombre de dones que van entenent que estem impactant amb el nostre treball, tot i que encara ens manca força.

Moltes són les veus que s'aixequen per a reclamar que les dramaturgues

siguin tingudes en compte com a fórmula primera per a avançar cap a un marc cultural igualitari. Un enfocament igualitari haurà de passar, necessàriament, per la creació de personatges enfront de la creació de models. Potser aquest sigui un camí per acabar amb allò patriarcal on els personatges femenins pateixen o moren segons allò que convé als personatges masculins, és a dir, que tenen sentit en la mesura que ajuden al desenvolupament dels personatges barons. Jill Dolan (1984, a AUSTIN 1990:19) diu *“La escena es un espejo de la vida real, pero desde una perspectiva feminista el espejo teatral es realmente un marco vacío”*.

Ragué assegura que les obres igualitàries són aquelles que permeten a les seves dones l'acte de parlar per si mateixes com a subjectes, tot deixant de ser *“l'objecte del desig dels personatges masculins”*, és a dir, tenen independència de pensament. D'aquesta manera, assegura l'autora, les actrius que interpreten aquests personatges també perden la seva condició d'objecte tant davant dels seus antagonistes masculins a l'obra com pel públic. Es genera, doncs, un nou marc simbòlic i referencial en el qual les dones som incloses en condicions d'igualtat, existim.

Les arts escèniques són, ho hem vist, una mena de mirall que reflecteix les ideologies i les tradicions. En paraules de Laura Borràs (BORRÀS 1999), una caixa de ressonància de la multiplicitat de símbols culturals i el text té la capacitat de modelar a l'audiència.

Vull, per acabar aquest marc teòric, posar a sobre de la taula un element de reflexió que em sembla fonamental, i del qual parla Gilane Towadros al seu article *“La esfinge contemplando a Napoleón: artistas negros en Gran Bretanya”* (a DEEPWELL 1995), com és el fet que les històries, els relats i tot el que en ells es diu, de manera explícita o implícita, poden canviar i es pot propiciar el canvi des del mateix marc de representació. D'aquesta manera el que es diu en un moment és provisional perquè el canvi és una característica intrínseca de la realitat, del relat. Ángeles Sancho en el seu treball *“dissonància y misogínia. Salomé de Strauss y el mito de la mujer fatal”* a MANCHADO (1998) diu *“cuando se considera a la música como un lenguaje que se desarrolla siguiendo únicamente los dictados de sus propias leyes internas o de la imaginación del genio sin que le afecten la atmósfera cultural y las preocupaciones de su tiempo, se esta afirmando la atemporalidad y la universalidad de la música. De esta manera, se hace pasar por atemporales y universales unos valores que son en realidad contingentes, ineludiblemente localizados en el tiempo y en el espacio y, por tanto, susceptibles de ser criticados y juzgados.”*

Si Nietzsche definia l'art com el “telèfon de Déu, del més enllà” Susan McClary (citada per Ángeles Sancho a *“Dissonancia y Misoginia. Salomé de Strauss y el mito de la mujer fatal”* (dins de MANCHADO, M: 1998)) afirma que l'art és una pràctica cultural que es dona en un lloc i en un temps, dins una atmosfera

ideològica concreta que impregna totes les consideracions i que mai és baldí.

Vull aturar-me en una qüestió que proposa Morales i que em sembla fonamental per entendre la situació actual de la representació « del model femení » a les arts escèniques. Cal estar segures, diu l'autora, que les dones no ens hem de sentir obligades a continuar mantenint els rols femenins tradicionals a l'hora que cal denunciar que els nous dibuixos que se'ns presenten molt cops no tenen en compte les nostres necessitats i que no se'ns facilita que puguem establir-los segons la nostra elecció. Crec que aquest és un punt clau en la meua investigació ja que si d'alguna cosa ha de servir és per a promoure canvis en els processos de significació i representació de les dones a les arts escèniques, amb l'impacte social que això té, i evidenciar el d'aquestes noves representacions que permeten explicar el món des de la igualtat i la visibilitat de tots els éssers humans, partint de representacions realistes que evidencien que les imatges androcèntriques de la feminitat, que encara patim les dones al món de l'art, són absurdes i que els mites que les sustenten són ridículs. Però cal que les mateixes dones siguem coneixedores de les idees androcèntriques, en la línia d'allò que exposava Anna Rita Fiaschetti al I Encuentro de Teatro y Mujer "*el lado oscuro de la luna*" celebrat a Àlava, perquè com a artistes estem estrictament relacionades amb un codi culturalment construït i, no hi ha dubte, l'ideari androcèntric impregna tot el nostre saber cognitiu, amb la qual cosa, molts cops nosaltres mateixes ens convertim en vehicles de transmissió i manteniment d'aquesta cultura sexista que ens menysté i invisibilitza, que ens limita i distorsiona. Els processos d'aprenentatge i l'anàlisi crític de les produccions en què participem esdevé, doncs, fonamental perquè ja no és temps de filar argumentacions que neguin les dificultats que tenim les dones dins el món de les arts escèniques, tant a nivell creatiu com de distribució, perquè això seria com reduir una problemàtica social greu a un problema individual.

Virginia Imaz (a BORRÀS 1998) diu que les dones hem après què, on i com riure ja que l'humor és referencial i, per tant, al no estar representades en la realitat que se'ns explica a les arts escèniques hem seguit un procés de domesticació en el qual hem après a riure les gràcies fonamentalment masculines. Crec que aquesta idea la podem traslladar a tots els camps temàtics del món de les arts.

Maria Josep Ragué (RAGUÉ 1994) assegura que la deconstrucció i reconstrucció del gènere ha de ser l'objectiu d'una cultura no basada en el patriarcat. Sembla que l'aprenentatge i la reflexió crítica tornen a ser les vies més sàvies per aconseguir aquest objectiu.

4.4.- Focalització: composició del públic.

Malgrat que aquest apartat del meu treball pugui semblar allunyat de l'objectiu del mateix, crec que és molt il·lustratiu començar fent una petita anàlisi del panorama català i lleidatà pel que fa a la composició del públic de les arts escèniques a Lleida i a la resta de Catalunya.

Dèiem anteriorment que la definició simbòlica de qualsevol subjecte té conseqüències en la seva quotidianitat i en la manera com s'inclourà i adaptarà a la realitat socialment compartida. Dins d'un paradigma androcèntric, la definició del «model femení» resultant atorga un lloc molt concret a les dones allunyat de l'espai públic. Indicàvem que l'espai escènic és un espai públic i, per tant, dins aquest paradigma, gairebé vetat a les dones. La contradicció augmenta de proporcions en considerar que, segons els estudis sobre la matèria, els públics d'arts escèniques estan composts majoritàriament per dones, però les dones no són a l'escena i menys als llocs de decisió com són l'escriptura, la direcció o la producció.

Sigui com sigui les dades ens aporten informacions que ens permeten tenir una mirada calidoscòpica d'una realitat complicada de definir i més de justificar.

Per tal de filar el meu discurs en aquest apartat opto per plantejar quatre preguntes:

- a Qui va al teatre a Catalunya?
- b Qui té veu al teatre català?
- c Qui va al teatre a Lleida?
- d Qui té veu al teatre a Lleida?

. Qui va al teatre a Catalunya?

L'any 2010 a Catalunya el 53,5% del públic en representacions teatrals eren dones, en front del 46,5% de barons que hi van assistir, segons recull el Baròmetre de la Comunicació i la Cultura (Fundacc).

Segons l'Enquesta de Consum i Pràctiques Culturals Infantils 2007-2008, realitzada per l' Institut d'Estadística de Catalunya (IDESCAT) i signat l'any 2010, el 51,8% del públic teatral està compost per noies mentre que els nois constitueixen el 48,2%.

Podem respondre, doncs, que tant el públic adult com el públic infantil està constituït majoritàriament per persones del sexe femení.

. Qui té veu al teatre català?

Per tal de respondre aquesta qüestió ens adrecem a l'estudi comparatiu confeccionat per Projecte Vaca, Associació de Creadores Escèniques de Catalunya, pel que fa a la distribució per sexes de les persones que han estat guardonades amb els Premis Max de teatre entre els anys 2008 i 2009. Tenint en compte que els Premis Max són el guardó amb més prestigi de la professió teatral, crec que els seus resultats poden aportar informacions interessants pel que fa a qui té veu al teatre català.

Segons aquest estudi, l'any 2008 del total d'obres d'autoria catalana només el 17,65% eren de dones enfront del 82,35% signades per barons. L'any 2009 el percentatge de dramaturgues augmentava fins a un 24,39%, encara molt allunyat del 75,61% de les autories masculines.

Aquestes distàncies abismals es mantenen en camps com la direcció d'escena on la representació de les dones no passa del 25%; l'escenografia on les dones només representen el 22,45%; i il·luminació on no passen del 10%.

Només parcel·les com el figurinisme, la coreografia, i la dansa donen prioritat a les dones.

Els resultats d'aquest estudi ens permeten concloure que les dones tenim accés a aquelles parcel·les del fet teatral que tenen a veure amb les professions "adients per a les dones" segons la distribució sexual del treball patriarcal: podem cosir i ballar però no dirigir o escriure. Les dones, doncs, només tenim el 25% de veu al teatre.

Tampoc és baldí la dada que ens informa que aquesta desproporció en els percentatges entre sexes no es dona a totes les zones de la geografia espanyola. Les dones autores a Euskadi representen el 44,44% enfront del 55,56% de barons. La estadística, aquest cop, ens ajuda a argumentar que les idees de la suposada inexistència d'autores no se sosté i que més aviat estem davant d'un problema social i cultural d'invisibilització de les dones que segurament Euskadi està treballant de manera sistematitzada, tot i que no tenim les dades que sustentin aquesta opinió.

Projecte Vaca també aporta més llum per respondre la pregunta plantejada: "qui té veu al teatre català?".

En la "Comparativa ocupacions actors/actrius i directors/res. Temporada 2002-03 fins a 2005-06 en el TNC i el Teatre Lliure" trobem xifres que tornen a esgarrifar. Al Teatre Nacional de Catalunya (TNC), teatre de titularitat pública, entre els anys 2002 i 2006 hi ha hagut un total de 305 personatges barons i 149 dones a l'hora que hi han treballat 43 directors enfront de les 10 directores d'escena. La desproporció en aquests dos camps es manté en el cas del Teatre Lliure.

Les dones, doncs, estem a l'escena en la meitat d'ocasions que els barons, és a dir, les obres escrites, majoritàriament per barons, tenen molts més personatges masculins que femenins. Les dones tenim molt poca veu a l'escena catalana.

. Qui va al teatre a Lleida?

Segons les dades d'Idescat, anar al teatre és la sisena de les activitats de caràcter cultural que escull la ciutadania lleidatana. En aquest cas, però, la manca de dades segregades per gèneres m'impedeix contestar la pregunta amb la seguretat que he pogut abordar les anteriors. Em remeto, no obstant, a les dades del Baròmetre de la Comunicació i la Cultura (Fundacc) citat anteriorment ja que recull dades de tota Catalunya. Considero, per generalització, que el públic teatral lleidatà està compost majoritàriament per dones tant en l'edat adulta com en la infància i la joventut.

. Qui té veu al teatre a Lleida?

Per respondre aquesta pregunta em centro en dos informacions que he pogut obtenir, tot i que recordo la manca de registres que pateix el panorama teatral lleidatà.

L'Aula Municipal de Teatre¹⁸ em va fer arribar una petita informació per carta enviada per correu electrònic on s'indica que el 65% de l'alumnat d'aquest centre de formació pertany al sexe femení enfront del 31% masculí. Cal ressaltar, però, que en la carta, signada per la direcció del centre, no es considera que els nens i les nenes siguin dones o barons (annex I).

Per parlar de la presència de dones en al món del teatre a Lleida en l'actualitat, fem referència a la gràfica proporcionada pel Celler d'Espectacles fruit d'un treball sobre l'estat del teatre a les Terres de Ponent que també podem consultar a l'annex I. Segons aquest document, el nombre de dones i barons dins les diferents companyies teatrals de les Terres de Lleida és molt equilibrat. No tenim dades, però, que se centrin de manera exclusiva en les companyies de teatre professionals que produeixen obres per a tots els

¹⁸ L'Aula Municipal de Teatre és l'únic centre que imparteix estudis d'art dramàtic a la ciutat de Lleida. Aquests estudis són reconeguts per l'Institut del Teatre de Barcelona. L'Aula Municipal de Teatre és de titularitat pública però la gestió és privada mitjançant concessió. El seu director actual és Antonio Gómez.

públics, tot i que és l'únic cas en què podem trobar formacions compostades, a nivell artístic, exclusivament per barons i que, a més, manifesten, entre bambolines, la seva voluntat de continuar amb aquesta opció.

Tampoc comptem amb dades contrastades pel que fa a la quantitat de dramaturgues i directores dins l'escena lleidatana. No existeix cap registre oficial que ens informi sobre les obres programades a les Terres de Ponent en les diferents sales tant de la capital com de les distintes poblacions dotades amb infraestructures adients per a visionar obres de teatre.

Ens trobem davant d'un camp d'estudi obert i necessari per tal de conèixer qui té veu al teatre a Lleida.

Tenint en compte tot l'exposat en aquest apartat puc concloure que, segons indiquen les dades, el món de les arts escèniques a Catalunya continua considerant que les dones ens mereixem un lloc ben petit com a subjectes de cultura, malgrat siguem una majoria com a públic. La veu de les dones encara és desoïda o, com a mínim, se li concedeix un volum ben minso. La presència de les dones a les diferents parts dels processos creatius coincideix, misteriosament, amb les tasques que la distribució sexual del treball preveu per a les dones.

María José Ragué (DDAA 2013) planteja una qüestió interessant quan refereix que actualment no es considera el fet femení com a condicionant fonamental de les obres però continuen estrenant més homes que dones. L'autora posa una pregunta a sobre la taula que em sembla un bon final per aquest apartat i l'inici d'un procés de reflexió intens: Qui dirigeix les obres de teatre escrites per dones?

4.5.- Parlen les protagonistes: 42 visions.

Com a corol·lari de tot l'exposat fins ara, la construcció del «model femení» tradicional a les arts escèniques es sustenta en la consideració de la feminitat com a excepció de la norma i amb uns qualificatius que van des de la perversitat més absoluta a la submissió pretesament innata; a la sexualització del cos de la dona amb una idea intrínseca d'abusabilitat; a la masculinització de la subjectivitat de les persones de sexe femení a través de l'ús sexista del llenguatge i a la concepció del personatges femenins com a objectes d'acció i, per tant, amb la funció única de permetre l'evolució dels personatges masculins que esdevenen els veritables motors d'acció.

Sabem que aquesta concepció del «model femení» és una construcció social resultant d'un context ideològic molt concret fonamentat en l'androcentrisme i la misogínia i que si ha estat construït, també pot ser reformulat. Sabem, de la mateixa manera, que la definició no és innòcua, que genera realitats.

Al llarg dels capítols anteriors hem anat veient algunes de les conseqüències

del manteniment d'aquesta idea de «model femení»: la invisibilitat de les dones, la minsa quantitat de personatges femenins a les obres escèniques i la qualitat dels mateixos, entre d'altres.

Tenim les armes necessàries per centrar l'atenció a la ciutat de Lleida, i concretament en l'evolució del model femení a les arts escèniques des de l'any 1980 al 2014. Hem fet un succint repàs històric i polític que ens permet contextualitzar la temàtica i entendre la definició de «model femení» de la qual partim. Hem vist com les dones, des de les files feministes, s'han posicionat davant d'aquesta definició i les seves conseqüències. Hem estudiat amb quins elements ideològics s'ha construït «el model femení» i quines són les seves característiques...

Ens centrem, a partir d'ara, en el present de les arts escèniques a Lleida i més concretament en la realitat de les seves dones.

Aquest recorregut el farem a partir dels testimonis i opinions de 42 dones que es dediquen professionalment a les arts escèniques. Si fins ara les referències bibliogràfiques ens donaven seguretat en els plantejaments, l'energia, la sorpresa i la immediatesa seran les característiques més importants d'un procés basat en el treball de camp. 42 entrevistes que permeten una mirada calidoscòpica a una realitat. La dificultat inherent al mètode de investigació emprat en aquest apartat no ha de restar, però, rigor al nostre treball. És per aquest motiu que opto per presentar les respostes obtingudes de manera literal, és a dir, fent una transcripció directa, com ja he explicat abans. Una introducció contextualitzadora i una petita conclusió serà la meua intervenció en aquest capítol.

4.5.1.- Les dones. Notes biogràfiques

Coneguem les dones d'escena que han col·laborat en aquest treball de investigació donant-nos les seves opinions. La nota biogràfica que presento és la suggerida per les protagonistes.

Paquita Oto (1973): L'any 1973 comença a món del teatre al Centre Dramàtic Talia dins de la desapareguda sala “ La Violeta” de Lleida. L'any 1993 cofunda la Sala Bulevard fins que es tanca l'any 2000. Continua a Bulevard Espectacles i a Àbacs produccions fins l'any 2011. Ha col·laborat amb companyies com TOAR, Talió, AEM, entre d'altres.

“estem reivindicant ajuda! El teatre, com a tot arreu, és un món d'homes”

Margarida Troguet (1976): L'any 1976 entra en contacte amb l'Esquella Teatre. L'any 1982 es vincula al naixement de l'Aula Municipal de Teatre de la qual l'any 1987 és nomenada cap d'estudis. L'any 2000 assumeix la direcció i gestió del Teatre de l'Escorxador de Lleida on actualment continua treballant.

La seva tasca com a programadora ha estat reconeguda a nivell estatal, i ha rebut diversos premis i mencions en aquest nivell. És reconeguda com un dels actius dins la gestió, promoció i programació de les arts escèniques al nostre país.

“hi havia gent valenta a Lleida. Quan no tens res a perdre tot és possible”

Rosa Puga (1976): Cofundadora de la companyia professional El Sidral l'any 1986 justament amb Esteve Cuito i Xavier Aluja. L'any 1991, deixa la companyia i les arts escèniques

“és un món que casca molt, que desgasta moltíssim...però erem moltes dones. Érem una part molt important”

Montse Batalla (1976): Comença a L'Esquella, i després participa en la creació de Plou i Fa Sol. Passa a formar part de la companyia Teatre Estable de Lleida de l'Aula Municipal de Teatre. Participa, també, en el naixement del Centre de Titelles. Ha visitat escenaris i festivals de renom com el Festival Grec de Barcelona.

“en aquell moment no ets conscient d'estar inventant models nous i igualitaris, estàs vivint”

Carme Llaràs (1976): Entra al món de les arts escèniques a finals dels anys 70 del segle XX. Forma part de diferents projectes i col·labora amb diferents companyies com el Xip Xap, Plou i Fa Sol, Teatre Estable de Lleida. Participa en la creació del Centre de Titelles i el sorgiment de la Fira de Teatre de Tàrraga, que en principi es plantejava com una festa major diferent. Actualment es dedica a la pedagogia d'estudis tècnics dins les arts escèniques i visuals.

“alguna cosa hem traspassat malament a les generacions posteriors”

Pilar Buira (1976): La seva formació comença l'any 1970 a la acadèmia Mercè Mor de Lleida i continua a València, Tarragona, Barcelona, Canes (França), París, Buenos Aires i Alemanya on estudia amb Pina Bausch.

L'any 1983 entra a formar part del claustre de professorat de l'Aula Municipal de Teatre de Lleida. Ja al 1990 entra com a docent a la [Folkwangschule Essen](#) dirigida per Pina Bausch.

Al 2008 crea l'espai Coreogràfic de Dansa, Performance i Dansa d'avantguarda a Rosenhof (Alemanya). Les seves produccions es veuen arreu del món.

Mercè Mateu (1980): L'any 1980 torna a Lleida després d'haver estudiat psicologia a Barcelona. Entra en contacte amb diversos artistes i amb l'Esquella, de la qual passa a formar part. Manté el compromís amb Plou i Fa Sol. L'any 1982 participa en la creació de l'Aula Municipal de Teatre i integra l'equip docent en l'àrea corporal i d'entrenament físic. Estudia mim a França en l'escola d'Etienne Decroux i a l'Institut de Teatre de Barcelona direcció escènica. L'any 1992 deixa definitivament l'Aula Municipal de Teatre però es manté activa dins la pedagogia de les arts escèniques i els llenguatges artístics a l'INEFC, a Lleida i a Barcelona, especialment vinculada al circ i l'expressió corporal.

“ la primera lluita va ser el cos”

Isabel Cabós (1980): Comença als anys 80 dins les files del teatre amateur. L'any 1982 es matricula a l'Aula Municipal de Teatre de Lleida. 1989 crea una companyia professional Teatredetext. El 1993 crea La Sala Bulevard i Bulevard Espectacles, companyia professional que transcendeix el panorama teatral lleidatà . L'any 2008 deixa el món de les arts escèniques

“ no era conscient però Teatredetext amb “ El Pelicà”, “ Agnus Dei”.. .ens portava, després a treballar amb la Lluïsa Cunillé... crec que vàrem crear un camí”

Rosario Curiel (1980): Té cinc novel·les publicades: Amb «Memorias de la Salamandra» va ser finalista al Premi Nadal 2006 i amb «El Secreto de mi Nombre» finalista al *I Premio de Novela Fernando Lara 1996*. Autora del llibret de la primera òpera del compositor Albert Guinovart titulada “Azar”., per encàrrec de la Universitat de Barcelona, el Conservatori del Liceu, la Universitat de Lleida i el compositor. Rosario Curiel va escriure el text en castellà i en català (**Atzar**). L'òpera es va estrenar el dia 1 de juliol de 1998 a Barcelona. L'any de 2008 escriu “Manual de Destrucciones”, representada als escenaris de l' Aula Municipal de Teatre de Lleida, dirigida per Jaume Belló. És impulsora de la Generación Subway, nascuda a l'editorial Playa de Ákaba l'any 2014.

“..com a escriptora és com m'he sentit millor...parlar de desfer tòpics”

Alícia Pérez (1982): Als 15 anys entra l'aula Municipal de Teatre de Lleida. Als 17 entra a formar part del Teatre Estable de Lleida i comença col·laboracions amb Sidral, Xip Xap. Al 89 neix Teatredetext. Forma part

també de Bulevard Espectacles. Pasa pel Centre de Titelles de Lleida. Al 1995 marxa a Barcelona on comença un camí que la porta a compartir escena amb Anna Lizaran, entre d'altres i a escenaris com el del TNC o el Teatro Epañol de Madrid, que compagina amb l'aparició a la petita pantalla en sèries de producció catalana.

“amb el Passatge Guttemberg vàrem guanyar el premi de la crítica de tota Catalunya...a Lleida no hi va haver ressò. Lleida no m'ha donat suport”

Carme Bellet(1982): Ingressa a l'Aula Municipal de Teatre l'any 1982, primer com a alumna i després com a professora. Forma part de Teatre Estable de Lleida fins a la seva dissolució l'any 1992, moment en què deixa les arts escèniques i es dedica a la docència dins el món universitari..

“vaig descobrir que els meus referents eren dones i no homes”

Anna Morrerres(1982): El seu recorregut dins les arts escèniques transcorre des de l'any 1987 fins al 1993. Estudia a l'Aula Municipal de Teatre d Lleida. Col·labora en diverses companyies com El Sidral, companyia Blanc i Teatre Estable de Lleida

“un dels peròs era l'esforç físic i econòmic per aconseguir una estona de satisfacció. És desproporcionat... vaig decidir quedar-me en el pati de butaques”

Inma Juanós (1982): després d'experiències escèniques amateurs en Sac d'Encenalls i Albades, l'any 1983 s'incorpora a Plou i Fa Sol, d'on l'any 1984 sorgeix la companyia Xip Xap de la qual forma part fins a l'actualitat, com a sòcia.

“ ...tothom tenia assumida la responsabilitat de la meva panxa”

Pepita Ruestes (1982): Comença a l'Aula de Teatre l'any 1982. Anys més tard entra a Talia Teatre i col·labora amb companyies com Xip Xap, Sidral, Teatredetext. L'any 2003 crea Josafat Teatre on desenvolupa tasques d'interpretació, gestió, distribució, etc...

“no ho he tingut fàcil. Sempre he lluitat contra corrent...però mai he fet un paper que no m'agradés”

Isabel Mercè (1985): L'any 1985 passa per l'Aula i un any més tard entra en contacte amb El Sidral capitanat per Esteve Cuito. El 1986, amb 15 anys ,

entra dins el Xip Xap. Un any més tard, juntament amb Pelai Molins, crea la Companyia Blanc interessada en les tècniques de circ i que obre aquest món les Terres de Ponent, fins l'any 1990. A partir del 1991 i durant 12 anys treballa com a cantant a diferents orquestres. L'any 2003 forma part de l'Eventual Creativa en gestió i producció relacionada amb el món del teatre. L'any 2009 entra a l'oficina de la companyia La Baldufa.

“crec que les limitacions no eren de gènere sinó personals”

Mercè Ballespí (1986): Es forma a l'Aula de Teatre i continua allà com a professora, coordinadora i cap d'estudis. Crea tres companyies de teatre com ArtistaSOS (1994). Estudia un doctorat d'arts escèniques a la Universitat Autònoma de Barcelona, en procés de defensa de la tesi. Forma part de l'equip de direcció i disseny del curs d'Expert i Especialista Universitari en Pedagogia de les Arts Escèniques a la Universitat de Lleida.

“ l'ideari postdramàtic és fragmentari. Hi ha por de sentir-se en un -isme”

Eva Antas (1987): Als 10 anys comença la seva formació a l'Aula de Teatre de Lleida. A partir de l'any 1998 la seva formació continua a Mèxic, París, Sevilla (on treballa amb Ricardo Iniesta), Itàlia. L'any 2004 torna a Lleida i munta “ Amortecidas” amb Núria Casado i Maria Santallucia. Col·labora amb formacions professionals com Zum Zum teatre.

“ sí, un acte de rebel·lió i tenia clar que era una revelació!”

Núria Casado (1987): Dins les arts escèniques es forma a l'Aula Municipal de teatre de Lleida, a Londres i a Dublín. L'any 2003 funda la companyia Nurosfera. Fa dramaturgies per a la Universitat de Lleida i comença a escriure teatre: “ Musicat”, “ Estimada Sarah”, “ Projecte Dánau”, totes publicades per l'Institut d'Estudis Ilerdencs i estrenades a Lleida. Guanyadora del VIII Premi Lluís Solà i Sala de teatre 2014 amb l'obra “ Ostranenie”

“és com que amb poc ja en tenim prou. És el nostre pecat femení”

Carme Pardo (1987): Entra a formar part del professorat de l'Aula Municipal de Teatre de Lleida l'any 1992, moment en què aquesta escola passa a ser gestionada com a Associació sense ànim de lucre per concessió de l'ajuntament. Entre al Teatre Estable de Lleida. Funda la companyia i escola Zum Zum a Lleida on treballa 5 anys. Estudia un màster en gestió cultural i s'hi dedica professionalment fins l'any 2007.

“ en aquell moment era un món d'homes..i allà estava la Margarida!”

Olga Cuito (1988): L'any 1988 fa el seu primer "bolo" amb el Sidral sota la direcció del seu pare Esteve Cuito. Col·labora amb diverses companyies com Bulevard Espectacles, Xip Xap, Pentina el Gat. Actualment treballa de manera exclusiva dins el Sidral.

" no he viscut mai cap diferència...però mai he volgut ser menys"

Marta Agustí (1990): Comença a la companyia El Sidral. L'any 1990 crea Tarantana Teatre. Treballa en diverses formacions professionals com Zum Zum teatre, el Centre de Titelles de Lleida.. Es forma a l'Aula de Teatre i al Memory a Barcelona. L'any 2006 passa a la gestió cultural i finalment entra a les files d'ensenyament a secundària on introdueix les arts escèniques.

" la política busca borreguisme!"

Núria Caballol (1990): L'any 1990 entra a la Trup de Retruc i des d'aleshores col·labora i forma part de diferents companyies com Alaigua Teatre i carrer, SCCL, la Cremallera, Alea Teatre, Alaigua Teatre, el Terrat,etc... L'any 2007 entra a formar part de Pallapupas. La seva formació dins el món del clown és molt dilatada i compta amb noms com Eric de Bonth, Caroline Dream, Sophie Gazel, entre d'altres. Ha participat a festivals com Noviembre Vaca, Fes Arts a Libourne, Sintra (Portugal), Fira Tàrrega...

"després entro en un altre món i m'adono de la masculinitat de l'anterior...no hi havia consciència"

Inma Sanjuan (1994): Estudia a l'Aula Municipal de Teatre, on ingressa l'any 1994. L'any 2001 entra a formar part de a2velas teatre i més tard en La Comunicativa. Produeix Conta2 amb Víctor Saló.

"he fet molts treballs en gènere...al principi no era buscat"

Ares Piqué (1994): Comença al món de les arts escèniques l'any 1994 a l'escola Zum Zum de Lleida on contacta amb persones professionals de la ciutat i passa a col·laborar amb diverses formacions escèniques com el Sidral, el Xip Xap, Zum Zum. L'any 2002 continua la seva formació a Barcelona amb Gisela Crein i , més tard, a l'Institut del Teatre on estudia interpretació en la branca de text. Fa un Erasmus a Anglaterra i estudia a Itàlia, també. L'any 2008 comença la seva etapa com a pedagoga dins el teatre a diverses agrupacions i des de l'any 2011 a l'Aula de teatre de Lleida

“com a dona ho he viscut amb naturalitat tot i que amb un sentit d'injustícia”

Mireia Teixidó (1994): Estudia Art dramàtic a l'Aula Municipal de Teatre de Lleida l'any 1991. Al 94 entra a formar part del claustre de professorat del centre fins arribar a ser coordinadora pedagògica en infantil. Ha format part de produccions amb diferents companyies com Teatre Estable de Lleida, Boira Baixa.

“ als casals tot som dones però arriba un moment que desapareixem”

Marta Oriach (1995): L'any 1995 tasta els espais escènics. Fundadora del grup Quin Nyap d'Albelda, l'any 1999 comença els seus estudis dramàtics a l'Aula Municipal de Teatre de Lleida. Assisteix a cursos de diferents gèneres dins les arts escèniques com Teatro de los Sentidos, entre d'altres. Col·labora amb diverses companyies professionals com Talia, Xip Xap, l'Esponja. L'any 2010 participa en la fundació de La Comunicativa a Lleida i entra dins A2velas Teatre

“posar models reals de dones a l'espai escènic va ser impactant”

Encarna Peinado (1995): L'any 1995 marca el tret d'inici de la seva experiència vital i professional dins el món escènic. Es forma a l'Aula Municipal de teatre i cofunda la companyia Yin Teatre. Continua la seva formació a la Universitat de Lleida i en diferents monogràfics. L'any 2010 entra a formar part de La Comunicativa. Actualment combina la interpretació amb la pedagogia a diverses formacions amateurs.

“ el futur el veig complicat. No estem unides”

Esther cardona (1996): l'any 1996 arriba a Lleida des de barcelona i s'integra dins el món teatral professional de la ciutat , dins la companyia La Trup de Retruc. Més tard passa a formar part de SAC espectacles. L'any 2002 funda Alaigua Teatre Sccl amb Maite Ojer. Es forma amb Berti Tobies al Col·legi de Teatre de Barcelona, al Timbal amb Mertxe Ochoa i cursos arreu amb Caroline Dream, Avner, Eric de Bont, Lluïna Alabert, etc...

“òbviamet, si fos un home segur que els meus treballs haguessin estat completament diferents “.

Cristina Rodríguez (1999): Es forma a l'Aula Municipal de Teatre des de l'any 1999 fins al 2003. Col·labora amb diversos grups amateurs com Talió i professionals com La Remoreu, Zum Zum. L'any 2001 crea la companyia M'agrae teatre juntament amb Claro Olmo i Roser Guash. Al 2007 passa a

formar part del Celler d'Espectacles on fa tasques de gestió i producció, formació, etc.

“ la mercantilització de l'art és masculina...no li és pròpia”

Roser Guash (1999): la seva formació comença a l'Aula Municipal de teatre de Lleida i continua a l'Escola de Berti Tobies a Barcelona i al Timbal on comença en el món del clown. Marxa a Eivissa a l'escola Internacional d'Eric de Bont i completa la seva formació amb cursos monogràfics amb pallasses i pallassos reconeguts d'arreu. Col·labora amb companyies com el Sidral, Pallapupas, entre d'altres

“esperava fer algo fet per dones que parlés de temes ocults”

Montse Morera (1999): Estudia a l'Aula Municipal de Teatre, tant als estudis reglats com als monogràfics paral·lels . Cofunda la companyia A2velas Teatre i col·labora en diverses formacions com Yin teatre; el Sidral, las Dolores2teatrederevolta.lab etc..

“el empoderamiento no tiene vuelta atrás”

Núria Selvas (2000): L'any 2000 entra dins el món de la dansa contemporània amb Marta Castanyer i viatja a Barcelona per anar completant la seva formació en aquest camp. L'any 1997 comença a donar classes de dansa contemporània a l'Aula de teatre de Lleida i al grup de dansa contemporània de la Universitat de Lleida. Desenvolupa projectes de investigació per a la Fundació “La Caixa” sota la direcció de Marcel·lí Borrell. L'any 2007 cofunda la companyia de dansa contemporània “Sotovocce” en la que desenvolupa processos creatius lligats a la seva experiència vital.

“ per a mi tot és un procés de creació pròpia molt lligat a la meva vida”

Maria José Molla (2002): L'any 2002 comença dins el grup Talió de Lleida. De la mà de Jordi Cortés entra en contacte amb la dansa integrada i participa en el muntatge “ Black out”.

L'any 2013 crea l'Associació de dansa integrada a Lleida “ImpreVISIBLES”.

“creo que la muleta y la silla hacen que desaparezca mi condición de mujer y eso hace que las cosas sean más fáciles”

Liliana Miret (2003): Arriba a les arts escèniques des del món de les arts plàstiques. La recerca la porta a endinsar-se en el món delstittelles, les escenografies i els materials. L'any 2003 crea “ produccions Survivor: la Pantomima on desenvolupa tasques de dramatúrgia, direcció, disseny i construcció....

“he creat les meves obres perquè em venia de gust saber on podia arribar”

Verònica Castro (2005): Comença a estudiar a l'Aula Municipal de Teatre de Lleida l'any 2002 i passa a formar part del claustre de professorat. Col·labora amb diverses companyies professionals com l'Esponja, Xip Xap, el Sidral..

“el referent home té un estatus de més respecte. Però és cultural. Les dones som més maternals”

Núria Castells (2006): La seva formació comença l'any 2004 a l'Aula Municipal de Teatre i en acabar passa a formar part del professorat del centre. Col·labora en diversos projectes escènics com Eina d'Escola amb la Remoreu. L'any 2006 cofunda Cotofluix teatre i al 2012 entra a formar part d'Improsia sota la direcció d'Albert Anguera.

“ és com que la gent té al cap que si és dona no serà bo”

Xus Delgado (2006): Comença a les arts escèniques l'any 2006 sota la direcció de Maite Ojer i participa en cursos monogràfics a l'Aula Municipal de Teatre de Lleida. Col·labora amb diferents companyies com 5 Erres teatre, Alaigua Teatre, a2velas Teatro,etc.. L'any 2013 cofunda [Las Dolores@teatrederevolta.lab](mailto:LasDolores@teatrederevolta.lab).

“les arts escèniques no són només una professió..un col·lectiu que experimenta i treballa amb amor..i pot multiplicar. Les dones volem ser-hi perquè hi som”

Maria Mora (2006): Comença el seu bagatge dins el món de la dansa a Lleida però la seva necessitat d'investigar la porta a Tarragona fins que l'any 2007 marxa a Brussel·les on coneix la comunitat de l'Axis Syllabus amb la qual encara estudia en la Nomade College. El seu desenvolupament artístic té lloc a la companyia “En trànsit” a Brussel·les. L'any 2012 torna a Lleida amb la intensió d' introduir la dansa a l'espai urbà. Funda el col·lectiu “Entrebancs”. Forma part de Mou-lo projectes i de Mou-lo, associació per al desenvolupament de la dansa contacte a Lleida.

“és una revolució que els cossos femenins no estereotipats ocupin l'espai

escènic”

Bibiana Hinojosa (2006): Entra a l’Aula Municipal de Teatre l’any 2003. continua la seva formació amb Jaume Belló i Ricard Boluda. Participa en gires d’Eina d’Escola. Col·labora amb companyies professionals com la Pantomima, Talia... L’any 2009 entra a la companyia amateur Cotofluix i al 2012 a Improsia sota la direcció d’Albert Anguera.

“quan m’expliques coses em vaig sentint orfe...no conec res del passat”

Cristina Gómez (2007): L’any 2007 comença la seva formació dins el món escènic a l’Aula Municipal de Teatre de Lleida. Actualment forma part d la companyia Improsia.

“potser no ens volen donar el poder. Encara no interessa que dins el món del teatre la dona tingui poder real”

Eder Carràs (2010): Estudia a l’Aula Municipal de Teatre de Lleida i forma part de l’Inestable. L’any 2013 crea Teatre Nòmada. Col·labora amb diferents companyies lleidatanes

“dedicar-se professionalment al teatre socialment està molt mal vist”

Sandra Pujol (2010): Completa els estudis d’art dramàtic a l’Aula Municipal de Teatre de Lleida. Entra a la Companyia Inestable del centre. L’any 2012 cofunda la companyia Íntims produccions amb la qual esta girant actualment.

“estic convençuda que es pot treballar d’una altra manera”

4.5.2.- Les opinions.

L’any 1975 moria el dictador Francisco Franco i començava la transició espanyola, també a Lleida. Els carrers esclaten de possibilitats i il·lusions i, sobretot, després de 45 anys de foscor, tot estava per fer. I les dones, en ser un col·lectiu doblement marginat, tenien la força necessària per creuar portes i murs, si convenia.

L’Esquella, un grup d’activisme cultural capitanejat per Esteve Cuito i Marcel·lí Borrell, marcava la pauta d’un incipient món cultural a la ciutat. Recollien el testimoni de formacions possibles al franquisme: AEM, Talia i TOAR i La Violeta com a sala d’exhibició. Paquita Oto, actriu al Talia en aquella època, explica que «al 73, ser dona dins el món de les arts escèniques no es vivia massa bé. Als meus pares els agradava el teatre, però una altra

cosa era que ho fes la filla. Després dels assaigs sempre m'acompanyava algú a casa. No estava ben vist això d'anar sola.... i fèiem teatre en castellà. La censura acabava amb escenes senceres i marcava els tipus de papers, l'actitud... per fer-nos petons posàvem la mà. Al 76 es comencen a trencar motllos. Van decidir fer-nos un petó a escena sense posar la mà El director Fono ens va donar permís. No érem massa conscients del que representava... va ser després. No recordo que el públic es molestés. I ja als 80 va ser un canvi total. Gent jove es llençava al carrer. Vaig pensar la sort que tenien... tenien un camí obert”.

I va ser allí, a l'Esquella, on arriben dones com Margarida Troguet¹⁹, qui assegura “*ens adonem que el teatre podia explicar les coses tant des de la ficció com des de la realitat. El teatre independent estava polititzat des del punt de vista del compromís ètic i estètic*”. Anys convulsos i il·lusionadors en què el gruix social navega en un altre rumb i la participació de la ciutadania és possible. I en aquest context, les dones prenen el carrer, tant com espai reivindicatiu com artístic.

Margarida Troguet explica que “*la presència de la dona (a l'espai escènic) comença al carrer, a les arts vives al carrer. La presència femenina tenia més pes. Es va produir una democratització de la cultura i, en aquell moment, el teatre de carrer significava més llibertat. La revolució de les dones en aquesta època es va donar a les arts vives de carrer. Era un proposta que tenia més a veure amb l'estómac que amb la raó, era més popular que racional. La dona era una presència que no es discutia. Era un fenomen que anava més enllà de la cultura i abastava tots els àmbits de la realitat. Crec que en el cas de les arts vives de carrer no fèiem res per denunciar sinó més aviat per integrar-nos de manera natural. Era més ingenu. No teníem la voluntat de ser pioneres de res, era més aviat com a resposta a la necessitat de normalitzar-nos com a societat i com a dones. La part del teatre de carrer va ser vital. Al carrer no érem personatges ni ens havíem d'adaptar a un personatge donat i estereotipat. Al carrer érem dones xanqueres, o diablasses...érem dones”.*

Mercè Mateu, amb el seu treball des del cos recorda que als anys 80 “*el context general era d'una certa obertura, després de la mort del dictador. A l'època el teatre independent incloïa bastants dones i es potenciava, sobretot, el treball corporal. No vàrem fer més que creure molt en el teatre com a eina d'experimentació, d'enriquiment cultural.... sense manifestar-ho verbalment*”

Per la seva banda Carme Llaràs afegeix que “*als anys 80 tot es va engegar sortint del no res, amb la voluntat. No ens equivocàvem. No va ser flor d'un dia. Ho vivíem amb uns principis i una línia. Tot era molt de veritat, tot i que no érem conscients de que estàvem fent un camí*”.

¹⁹ Les notes bibliogràfiques de les dones referenciades apareixen recollides al punt anterior d'aquest capítol per tal de facilitar la lectura d'aquest treball de investigació.

Carme Bellet, explica *“jo venia d’una educació molt conservadora i lo del teatre, als 80, no els va sonar gaire bé. A casa ningú em preguntava d’on tornava de matinada. Va ser alliberador. I apoderador! No només es podia fer sinó que ho estàvem fent, estava participant en el fer!. La meva mare deia que això no semblava Lleida. Hi havia una idea de transgressió i de modernitat”*.

Isabel Cabós assegura que *“l’apropiació de l’espai escènic per part de les dones va ser de cop. Es va fer a lo bruto i sense consciència”*.

Tal i com explica Rosa Puga *“no teníem consciència però m’adonava que érem moltes dones. Érem una part molt important. Amb la distància veig la importància”*.

Inma Juanós argumenta que *“al 83, 84 socialment era un moment de molta moguda, tot era de tothom. Podies estar i fer propostes. En aquell moment estàvem normalitzant coses. Res era normal. S’anaven generant models i espais, estàvem recuperant el carrer”*.

Alicia Pérez reflexiona sobre el fet que *“la vida ens va portar a saber que el teatre era un món molt gran, més enllà de Lleida i la nostra gràcia va ser saber llegir i pujar-nos a les noves tendències. Allí varem trobar el teatre de dramaturgues”*.

Marta Agustí ho té clar en assenyalar que *“varem anar confluint, ens anàvem trobant les dones a les arts escèniques... i anàvem aprenent. El teatre al carrer ens nodria, va ser un punt d’inflexió”*.

Tal i com he indicat anteriorment, a Lleida, l’any 1979, Jaume Magre, regidor de cultura de l’Ajuntament de Lleida, convoca artistes de la ciutat per tal de reflexionar sobre la ciutat i la seva realitat. El resultat serà la creació de l’Escola de Belles Arts l’any 1980 i al 81 l’Aula Municipal de Teatre, el mateix any que es comença a sembrar la llavor de la Fira de Tàrraga . El 84 neix la Fira de Titelles de Lleida amb la ja traspassada Julieta Agustí . L’any 1991 neix la Mostra d’Arts Escèniques de Lleida, el 1993 obre la sala Bulevard i l’any 2000 el teatre de l’Escorxador de Lleida... Anys, doncs, de gran moviment a Lleida que senten les bases d’un recorregut que ara podem començar a mirar amb certa perspectiva.

Les dones lleidatanes han estat protagonistes en molts camps... encara que, tot sovint, s’intenti obviar aquesta presència, i el de les arts escèniques no ha estat una excepció. Uns cops des de la professionalització i altres vegades, potser majoritàriament, des de les files *amateurs*, les dones a l’escena lleidatana han marcat punts d’inflexió que han passat des de la transgressió més absoluta d’unes accions performàtiques a un local d’oci de la ciutat presentant cossos femenins nus als 80, a la reflexió valenta del teatre més físic que intenta traspassar límits imposats d’unes “Amortecidas”, a la mirada violeta

del nas vermell, a la gestió des de la formació i la dificultat de capitanejar brigades d'homes, a la conquesta del carrer amb temàtiques gens heterosexuales, a la inclusió de temàtiques "complicades" a tots tipus d'espais escènics i en produccions per a tots els públics, a les pedagogies que s'allunyen del gènere, a la direcció i l'escriptura de noves propostes a les arts escèniques....

Visibilitzar les dones que han transitat aquests anys que abasta el meu treball d'investigació, que els han viscut, treballat, somiat, codificat, lluitat, bregat, dansat, interpretat, construït, dissenyat, vestit, cantat, escrit...no només passa per fer un recull de les companyies que han generat, com podem trobar a les notes biogràfiques d'aquest recull, sinó acostar-nos al seu cor, a la seva memòria, als seus anhels...Parlar del viscut, d'una realitat comuna des de 42 mirades.

Tal i com s'ha explicat a l'apartat corresponent a la metodologia dins d'aquest capítol, un cop fetes les entrevistes i escoltades de nou les 42, i en un esforç analític per a facilitar la lectura, divideixo el periple en els temes més importants que s'han posat a sobre de la taula d'una manera natural. Per tal de no interferir en el missatge exposat per les dones ni en la manera de rebre'l en llegir-lo, opto per transcriure fidelment les seves aportacions i presentar-les sense filtres de cap mena. No hi cap altre motiu que no sigui la fluïdesa en mostrar el que ha passat durant sis mesos de investigació.

Utilitzo, però un criteri cronològic per a ordenar les respostes a les qüestions plantejades. La data d'inici dins el món de les arts escèniques de les artistes entrevistades pot aportar una coherència interna a la lectura d'aquests testimonis ja que donen fe de l'evolució o involució en la temàtica tractada al llarg dels 30 anys que abasta aquest treball d'investigació. A l'apartat de conclusions podrem analitzar el resultat d'aquest periple.

Enuncio en negreta la temàtica proposada i, a continuació, el nom de l'artista, entre parèntesi la data aportada per cada artista que marca l'inici conscient d'entrar a formar part del món artístic lleidatà i, en cursiva, la transcripció literal de la resposta.

La representació o la possibilitat de referenciar-se a les arts escèniques essent dona:

La definició del "model femení", és a dir, la simbolització d'una realitat objectiva, té unes conseqüències immediates. Les arts escèniques, mercès a la seva capacitat de mostrar sumada a la necessitat escotofílica dels éssers humans, esdevenen un aparador on tot el que hi ha significa. No oblidem, però, que les arts escèniques i els llenguatges artístics en general són una

construcció social i, per tant, s'han de contextualitzar dins uns posicionaments ideològics.

En els repàs fet fins ara hem pogut comprovar com el context ideològic tradicional al món teatral ha estat la misogínia. A l'època franquista, que precedeix la nostra democràcia, els posicionaments patriarcals es tornen més tancats i retornen les dones a l'espai privat amb condicions de submissió i minoria d'edat perpètua.

Anys després de la fi de la dictadura interessa observar com les arts escèniques presenten els personatges femenins, és a dir, si les dones reals poden significar-se amb el que passa a l'espai escènic. Sabem que el que apareix a escena és reflex del que passa a nivell ideològic.

Les dones entrevistades ens donen aquests punts de vista:

Pilar Buira (1976): *“per a mi representar-me ha estat molt més fàcil a partir del moment que vaig poder independitzar ja que em permet crear des de les meves possibilitats. Cada moment creatiu, ara, és una estructura de llibertat infinitament interminable i aquí només em cal tenir-me en compte a mi”*.

Anna Morrerres (1982): *“La representació va ser molt diferent en el teatre de sala i en el teatre de carrer. A la sala, el text... no ets tant tu, t'havies d'imbuir d'un personatge.. a cops hi havia una estranyor com a persona. A vegades m'havia d'esforçar molt per encabir. Al carrer no hi havia text, estaves molt exposada però tenia la comoditat que els personatges m'eren molt més propers, em podia referenciar, formaven part de mi. El model femení s'ha construït a partir de la mirada de l'altri... i ens han mirat d'una manera determinada, ens han dit com havíem de ser i ens ho hem posat al vestit”*.

Rosario Curiel (1980): *“A l'òpera no et pots referenciar com a dona. Necessitava trencar tots els tòpics, havia de donar una veritat que no trobava als personatges, als models. Els dolors femenins surten des del dolor. T'han dit tota la vida que ets una princeseta estúpida. I t'han referenciat des d'una posició social perifèrica, des de l'alteritat. És el dolor de no ser reconeguda. Els altres, masculins, et donen un certificat d'existència. Hi ha un mirall ideal inaccessible i això implica tot un seguit de renúncies que només es poden resoldre pel dolor. Intento crear no models sinó dones que no necessiten de la compassió però poden ser febles. Des del dolor, de l'empatia per sortir de la cultura de la queixa, pensar que el concepte d'ésser humà també inclou les dones. El patriarcat no entén de responsabilitat. Entrar en una edat adulta de la humanitat. La identitat nòmada... les dones ho entenem molt bé això... sabem que anem d'un lloc que sóc jo mateixa fins a un altre lloc en el que soc jo mateixa...la desconstrucció del gènere...Què és ser dona?”*.

Mercè Ballespí (1986): *“Les dones no podem oblidar que som agents actius, hem de ser molt conscients del que fem. Cal tornar a mirar les obres, els clàssics i hem d’ensenyar a mirar diferent. Creem uns altres models, una altra representació”.*

Carme Pardo (1987): *“La qüestió de gènere... la pateixes. És un món d’homes. En la part pedagògica que he viscut se suposava un cert equilibri però hi havia una estructura jeràrquica i no hi havia dones protagonistes; com a empresària al començament no hi havia diferències però després... i en la gestió cultural... tot eren homes... i jo tenia la formació... al final et tornes una estretejga... que faig per aconseguir això???”.*

Eva Antas (1987): *“Després de la meva realitat en el teatre físic, de la meva formació, en el treball sense estereotips, en treballs en els que la columna vertebral de l’espectacle era la presència femenina... ja no m’adaptaria al teatre convencional, de fet no em vaig adaptar mai, no em vaig sentir mai orgullosa del que feia en aquest camp, com a persona. No em va agradar aquest tipus de proposta, no em vaig sentir mai representada”.*

Olga Cuito (1988): *“A la meva vida professional no he viscut cap diferència per ser una dona. Al Sidral som més dones que homes, però tampoc mai he volgut ser menys. Soc autosuficient. Pel que fa als estereotips, al teatre de carrer m’he pogut adaptar bé... i en la gestió soc molt adaptable”.*

Núria Caballol (1990): *“A la majoria de les companyies amb les que vaig començar allò femení no es tenia en compte, era com si no existís. Era un món unisex. Jo mateixa em vaig fer dir pallaso i el meu vestuari era masculí, el meu cos s’amagava. Vaig tenir la sort d’entrar a treballar a Alaigua Teatre i es va obrir un altre món, molt femení. Els espectacles eren en femení, la gestió, la direcció...vaig començar a descobrir que havia estat visquent en un món masculí i vaig començar a veure el món des de la meva perspectiva.... sóc una dona. Ara, si em diuen pallaso no em giro, sóc una pallasa. Em va reforçar com a dona, vaig entendre quina era la meva mirada i que tenia valor. Va ser genial la sensació de posar-me faldilla i talons per sortir a l’espai escènic i a la meva pallasa li agradava molt. És un procés de revolució. Tot canvia”.*

Marta Agustí (1990): *“..és una de les coses que em van influir en considerar si volia seguir dins el món de les arts escèniques...la imatge femenina dominant, condicionava, li pots fer més o menys cas però està allà i per a mi va ser molt desagradable... Les arts escèniques no estan ben plantejades, la seva capacitat*

representacional és infinita i sembla que això no es té en compte...o sí. A nivell de gènere és el pitjor... són nenes i els models no es canvien perquè el que s'està dient socialment no correspon a un sistema igualitari precisament”.

Inma Sanjuan (1994): *“He fet moltes produccions en temàtica de dones. Al principi no era buscat. Trobàvem obres perquè érem dones i va ser després que ens vàrem adonar que volíem parlar de gènere. Per trobar obres amb personatges femenins era molt difícil. No ens podíem referenciar. Al principi no ens afectava però després anàvem veient que tot era molt estereotipat i a partir d'aquí comença una consciència i una recerca”.*

Marta Oriach (1995): *“Posar els models reals de dones a l'espai escènic va ser impactant. Crec que va ser de les poques vegades que les dones es van poder reconèixer, va ser impactant”.*

Esther Cardona (1996): *“Ser una dona ha influït, en el meu cas, sens dubte. A la Trup, una companyia molt masculina –tant per nombre com per maneres de fer-, senties que hi havia temes que ni tan sols es comprenien com a possibles, rols assignats... Després, amb Alaiqua es va fer evident, entre d'altres coses, perquè vam fer de la visió de gènere una prioritat en els nostres espectacles. No és que ens forcéssim a fer-ho així, és que sortia... no podíem evitar-ho. Això crec que va portar a realitzar algun espectacle que era difícil de vendre, que sortien una mica del comú i no acabaven d'encaixar a nivell comercial...”.*

Roser Guasch (1999): *“El món en sí ja és molt masculí, nosaltres som pallasses... no em sento identificada amb la figura de pallasso... jo tinc popes. Som dones que no trobem el nostre lloc”.*

Cristina Rodríguez (1999): *“Em sentia més lliure a les creacions col·lectives. A nivell de gènere, amb Magrae érem totes dones amb una manera probablement diferent de treballar. Escrivíem textos molt subjectius i, per tant, eren més propers. Crec que el que surt a escena... va calant. El canvi... vas donant altres referents... que hi hagi un equip amb representació femenina... va calant”.*

Montse Morera (1999): *“En la mayoría del tiempo que he estado en las artes escénicas... lo de siempre: los papeles protagonistas son de hombres y las mujeres somos la excusa, la comparsa. Luego empecé a buscar cosas de género...a lo loco. A partir del trabajo con Maite Ojer, los conceptos cambiaron. Ha cambiado mi visión, mi compromiso y mi posicionamiento. Creo que el teatro*

sirve para cambiar cosas y ahora entiendo que lo que más me compete es el tema de género. Ahora me siento un tanto estafada por todo lo que me han hecho tragar. Parecía que no había otra manera de hacer las cosas y cuando te das cuenta de que hay otra forma y que es un camino fácil y emocionante... te das cuenta de lo fácil que es manipular la visión... y me siento vulnerable. El empoderamiento no tiene vuelta atrás. Había perdido la ilusión por el teatro y ahora descubro nuevas formas que son apasionantes”.

Núria Selvas (2000): “ ..el concepto del cos femení a la dansa... a mi m’ha influït molt, he pensat sobre què pensaran sobre el meu. Mai em vaig adaptar als estereotips de la dansa clàssica... la contemporània em va permetre alliberar-me, treure el meu món a través del meu cos. Que una dona comenci a ballar en dansa contemporània fa que es trobi amb la pròpia fisicitat i comencen processos d’auto coneixement; considero que és brutal. Crec que el tipus de treball que fem possibilita trencar estereotips i fer processos alliberadors”.

Liliana Miret (2003): “Aquests plantejaments en nous models ha estat espontani. No podia treballar amb els antics, no em podia referenciar. Que no hi hagi models...no passa res. La imaginació obre portes. El que importa és la història i, des d’aquesta òptica, el treball en valors és inevitable.”

Maria Mora (2006): “La meva entrada a la dansa va ser complicada... no tenia alçada, em sobraven quilos, tenia corbes...ara les companyies estan deixant de buscar cos estereotipat i busquen expressió, s’està trencant aquesta marca de gènere. Pina Baush és un referent en aquest treball. Parlem d’altres tipus de bellesa, s’expandeix el concepte i traspassa el cànon occidental”.

Maria José Molla (2006): “No me he podido sentir representada en los modelos que se me ofrecían en el teatro convencional. Ahora en Black Out o en ImpreVISIBLES puedo porque es un proceso de creación. Y la verdad es que ahora me apetece más hacer teatro desde la silla de ruedas. Subo al escenario diciendo: soy coja y soy mujer y estoy aquí encima”.

Xus Delgado (2006): “Tot el meu treball dins el món de les arts escèniques ha estat un procés d’obertura i reconeixement amb la meva feminitat. M’he sentit més lliure amb la corporeïtat i els símbols de la meva feminitat. El treball igualitari amb Maite Ojer ha estat molt fort. Els homes també han estat orientats cap a la seva veracitat... és possible. És una camí cap a les arts escèniques no excloent. No hi ha marca de gènere. Hem fet textos escrits per dones i representats per homes... i a l’inrevés... i al moment de posar-los en escena

perdien la marca de gènere..”.

Bibiana Hinojosa (2006): *“Quan escrivim i creem, sempre fem d’homes, ens agrada... és curiós... ara me n’adono”.*

Eder Carràs (2010): *“Em puc reconèixer en obres contemporànies. Els personatges de les obres clàssiques fan coses que jo no faria”.*

Sandra Pujol (2010): *“Els models femenins proposats a les arts escèniques, al teatre en especial són molt estereotipats. Actualment tornem a les dones submises...algú que cal protegir. Em va costar però vaig entendre que el personatge que defenso ara havia de ser així perquè els personatges masculins puguin desenvolupar-se... no sé què en penso... és un personatge que té sentit... és per a que pugin evolucionar els altres personatges, tots masculins, és objecte del desig de tots els nois. No sé com em sento, crec que no molt bé”.*

Trenta anys recorreguts des dels anys 80 fins a l’actualitat. Enmig un canvi de segle, però veiem com la representació i la significació de les dones a les arts escèniques a Lleida encara no és possible. Una situació que es repeteix en aquests trenta anys sense excepció. Cal puntualitzar, però, que les dones han trobat un camí per tal d’aconseguir allò tan necessari com és la generació de personatges que corresponguin a models de feminitat reals: la creació. Tant si ha estat en processos col·lectius com individuals, les dones han trobat en la creació el camí per representar-se i mostrar-se al món. Altra cosa és com el món ha rebut aquest nous models, com veurem més endavant.

La necessitat de trobar models representacionals per part de les dones respon a la obvietat que apuntàvem anteriorment en aquest treball: el que no es nomena, no existeix. Si la dona real no és representada, no deixa de ser un fantasma.

Sabem que les arts escèniques, com a eines culturals, tenen el poder de mantenir o variar idees.

Els estereotips femenins a les arts escèniques. El valor i funció del femení a escena:

Els estereotips per a representar la feminitat emprats a les arts escèniques han dividit el “model femení” en dues possibilitats: la Madona o la Femme Fatale. El rol a jugar per aquests personatges també queda clar i es redueix a possibilitar l’evolució dels personatges masculins que esdevenen els veritables

motors d'acció. Les actrius, doncs, han d'assumir aquest treball de comparsa i han d'assumir que la seva veu mai serà escoltada. Aquest dibuix de les dones, com dèiem abans, no deixa de ser alligador i de perpetuar idees misògines. L'androcentrisme és la mesura de totes les coses.

Les respostes obtingudes en aquesta temàtica són:

Paquita Oto (1973): *“El camí de la dictadura al teatre feminista de la Cunillé va ser orgànic, natural. Te n'adones del salt que era, en la distància. Les dones a l'escenari hem aconseguit que el públic ens vegi diferents, ara ens respecten. Però el teatre, com a tot arreu, continua sent un món d'homes. Estem reivindicant ajuda”.*

Margarida Troguet (1976): *“Als anys 80 l'alumnat era eminentment femení i les escriptures eren molt masculines. Havíem de fer adaptacions a tope. Hi havia pocs textos contemporanis i no es feia tant treball de creació. Tiràvem de textos clàssics i els adaptàvem. La part del teatre de carrer va ser vital. Al carrer no eres un personatge, eres una dona. Al teatre de sala heretaves un model, al carrer eres una dona”.*

Montse Batalla (1976): *“Al teatre de sala no em sentia reconeguda amb els models de feminitat que existien a les obres. Hi havia moments en què em generava conflicte però, d'altra banda, em permetia ser el que no era”.*

Carme Llaràs (1976): *“No era l'única dona que feia teatre de carrer però no teníem referents femenins. Vàrem aconseguir pallaso femení, però ens va costar molt..eren les paraules que no existien, que no havíem dit mai. I el no vestir-nos d'home!! Ens preguntàvem: per què no puc ser jo?. Anàvem feminitzant els pocs models que teníem i veiem que havia de ser així, no teníem referents. Al teatre de sala no hi havia textos i als que hi havia la figura de la dona era molt limitada i prototípica. Eren submises, faltava caràcter i a nosaltres ens semblava que no estàvem autoritzades per variar o adaptar les obres. Sempre em sentia estranya amb aquests models. El cap se'm va obrir cap a una realitat que no coneixia”.*

Pilar Buira (1976): *“Davant dels estereotips cal tenir-ho molt clar i persuadir-se que això és el que es vol per a la pròpia vida. Amb el temps es va perfilant el carisma, la qualitat i l'estil del treball artístic. La dansa teatre de Pina Bausch va marcar molt clarament el meu treball, donant al meu cos la possibilitat d'entendre i interpretar la vida des de l'expressió del moviment viu i autèntic. Avui per avui marco, amb el meu treball, una línia molt específica de mi mateixa, és particular, és quelcom propi. No és una tècnica sinó una manera de ser, de*

relacionar-me. Ballar i sentir la vida, és una filosofia que té a veure amb el moviment del món, de tot el que ens envolta, no ho puc excloure, existeix, ho porto amb mi, a la meua vida, a la meua manera de ser de pensar i de sentir. Desfer-se de velles estructures, codis, condicionaments, tendències, convencions. Crear allò propi, cadascú el seu, ésser autèntica”.

Rosa Puga (1976): *“Per a mi l’entesa amb els homes va ser senzilla. Sortíem dels patrons, trencàvem motlles. Teníem clar el que volíem: crear models sarcàstics, humorístics. Era una catarsi. Entràvem en els ersonatges i ens en rèiem fins i tot de nosaltres mateixes. No ridiculitzàvem sinó que empatitzàvem, mostràvem la dimensió més humana de nosaltres mateixes”.*

Rosario Curiel (1980): *“A l’òpera ser dona és duríssim, a nivell personal la maternitat és impensable ja que hi ha variacions de veu importantíssimes; a nivell d’estereotips són desastrosos; a nivell de direcció és pràcticament impossible per a una dona...i si no tens diners, per a una dona és gairebé impossible...el tractament de la dona és súper estereotipat. Quan les dones escrivim tampoc acabem de trencar estereotips...estar per fer. Crec que vaig aportar alguna cosa. No era conscient de ser l’única dona que estava escrivint una òpera. Em vaig trobar, però, amb moltes resistències, des del vestuari, al concepte d’amor romàntic...i se’m va frenar...el sistema no em permetia...em vaig sentir decebuda. És un públic tradicional...i em van crucificar perquè no hi havia una trama tradicional”.*

Alicia Pérez (1982): *“Ens passava i ens passa que hi ha moltes dones i molts poques obres amb papers per a dones”.*

Inma Juanos (1982): *“La nostra era una feina de carrer on el gènere no era un concepte important. El carrer era igualitari. Quan entreves a la sala hi havia un repartiment de gènere. Aquí sí tenia importància, existia l’exigència de l’estereotip. Ara, les joves estan en la fase A i creuen que tothom té les mateixes oportunitats. Després arribaran a la fase B on veuran que les oportunitats les tindran més com intèrprets...si el físic les acompanya i si no, s’ho hauran de currar moltíssim. En la fase C s’adonaran que en la direcció o en la producció...Més endavant...als repartiment no hi ha dones d’edat madura però sí que hi ha actrius de l’edat”.*

Isabel Mercè (1985): *“Al sector del Circ i el carrer s’intentava combatre els models antics. No es volia que la diferència de gènere es mantingués al sector com passava en d’altres. Crec que hem avançat però, alhora, crec que no. Jo*

sempre em sentia més còmoda fent “ coses d’home que de dona”. Els models que se’m donaven de feminitat m’eren estranys. Al carrer ho vivíem amb naturalitat...a les orquestres, però, vaig passar a ser un cos sexualitzat...al final ho acceptes, potser”.

Núria Casado (1987): *“La mirada de gènere la traspasses sense voler No és una cosa intencionada..m’agradaria pensar que hem arribat a un punt en el que és igual qui escriu... M’agradaria que no haguéssim de parlar de literatura de dones però això encara no és possible. Seria més adient actualitzar els models actualitzant les masculinitats i les feminitats”.*

Olga Cuito (1988): *“..és curiós, això dels estereotips... no te n’adones... quan muntem una producció no ens plantejem el tema del gènere però, ara que m’hi fixo, el títol de l’obra que ara fem és en masculí, tot i que es refereix a tres dones...”.*

Inma Sanjuan (1984): *“Amb Mujeres al Rojo Vivo, la consciència va ser total. Hi havia moltes diferències en els textos escrits per dones i els escrits per homes... i es van encendre els radars... i després d’aquest procés tot és una mica més difícil perquè en la vida diària hi ha molts estereotips i ara ets més conscient”.*

Ares Piqué (1994): *“Al teatre de carrer no hi ha punt mig, o la hipernaturalitat o l’extrem... jo estaria a l’extrem dels estereotips... tornar als bàsics però el missatge pot ser el que vulguis. Tornem a estereotips físics però les dinàmiques són diferents, la vida emocional del personatge... és un intent de generar nous models”.*

Mireia Teixidó (1994): *“Al teatre hi ha històries que no es podrien fer sense gènere...desconstruir el gènere no tindria cap sentit.. com que normalment els grups a L’Aula estan format majoritàriament per dones i les obres són majoritàriament masculines...no pots fer aquestes obres... o gires els personatges, però als clàssics no pots. Otel.lo no podria ser una dona... o sí perquè no estem parlant de nivell professional. Hauries de treballar molt l’obra i com que no tens temps... els dono l’original i una adaptació feta... quan creen ells, els models femenins són molt potents, defensen molt el seu punt de vista i sorgeixen grans debats... tot i que temàtiques com l’homosexualitat o la sexualitat... molts estereotips i clixés. En aquest viatge sempre m’he situat com a mare”.*

Esther Cardona (1996): *“La visió i l’experiència de la vida –que són l’origen dels espectacles- són diferents per una dona o un home i, per tant, això es reflexa en el que es vol representar en l’escenari, fins i tot, en les prioritats vitals que et porten cap un tema o un altre. Hi ha vegades que es converteixen només en matisos... però sí existeix. És important que construïm personatges i no estereotip... no s’aguanten més. A escena cal que hi hagi dones reals!!!”*.

Roser Guasch (1999): *“Els homes ho tenen més fàcil. Per exemple, en el circ clàssic el pallasso és masculí... les dones estem descartades... això marca molt, se’t queda, i mira que hi ha més dones que homes... però no hi ha personatges femenins. Les dones hem de lluitar... hi ha un problema de gènere seriós... i els estereotips... és difícil representar-se. Ara creo la meua pròpia obra perquè tinc ganes i necessitat de tractar de temàtiques en femení, de temes de què no es parla : masturbació, abusos sexuals...”*.

Maria José Molla (2002): *“Creo que la muleta y la silla de ruedas hacen que desaparezca de escena mi condición de mujer y eso hace que las cosas me sean más fáciles. Es muy perverso!!. Cuánto queda por desaprender. Como mujer, en las artes escénicas, a partir de cierta edad ya no existes... tienes que ser la mujer perfecta... tienes que aparentar 20 años para interpretar papeles de 50... Ya te digo, en mi caso la muleta o la silla de ruedas hacen que mi condición de mujer desaparezca...”*.

Verònica Castro (2005): *“A nivell de gènere, amb la infància es pot treballar fora del gènere. Amb adolescència és més complicat, a cops caus en estereotips superats. No tenim gaires referents... a vegades passa a nivell de vestuari... i anem variant possibilitats però cauen el que veuen... llavors intento trencar aquesta idea i comença un treball de creació”*.

Xus Delgado (2006): *“Soc totalment conscient que el meu recorregut és molt especial i diferent del tradicional. He provat també l’altre i no m’he sentit a gust. Això no és només una professió. Al principi de treballar amb la Maite , em sobtava que els homes es poguessin representar amb els personatges femenins i al contrari..vaig anar aprenent, però, que no té perquè haver gèneres a les arts escèniques, és quelcom aprèss i reduccionista”*.

Núria Castells (2006): *“ Dins el món còmic... l’home és qui fa més gràcia, és el motor d’acció. No hi ha una raó lògica..suposo que és per costum... potser no estem acostumades, potser no hem volgut”*.

Bibiana Hinojosa (2006): *“A les comèdies... les dones no som motor d’acció, sempre treballem per a ajudar el personatge masculí. Soó molt diferents les eines que tens com a dona a l’hora de fer humor. Ells ho tenen més fàcil. Al públic li impacta molt més que siguin les dones que fem acudits més sexualitzats. No estem normalitzades i per això sobta... com que som dones no som acosadores en potència..”*.

Cristina Gómez (2007): *“Com a dona... físicament no som iguals que els homes. Jo estava gorda, m’he trobat físicament inferior. Psicològicament ha estat un recorregut lent. M’ha costat molt tenir papers principals pel meu físic. Em va costar tenir un paper de dona forta...em vaig sentir molt bé. Als homes no els passa... els papers d’home sempre són els herois, tota la història ha sigut teatre d’homes”*.

Sandra Pujol (2010): *“Estic convençuda que es pot treballar d’una altra manera però encara no tinc prou bagatge...tampoc ho he vist com a públic”*.

Les arts vives de carrer, ho hem vist a les respostes, varen ser una possibilitat de creació de noves maneres de significar i representar les dones a les arts escèniques. Com diuen les protagonistes no hi havia models i tot era possible. La ciutadania ho accepta responent a la necessitat d’actualitzar els models de parlar de la feminitat. Aquesta obertura de l’espai escènic genera una evolució orgànica dins les arts escèniques, també de sala, que permet que les dones comencin a experimentar amb el gènere i la seva definició. Veiem, però, que si aquestes respostes es donen al principi d’aquesta etapa, a mesura que ens acostem a l’actualitat retornen els estereotips més involucionats.

El cos femení a escena: la casa que no habitem?:

El cos femení real a l’espai escènic és la gran revolució. Aquesta és una idea que parteix de les idees anteriorment exposades. El cos és allò físic d’una dona, allò objectiu sobre el que es generaran les interpretacions simbòliques. La primera possibilitat, doncs, de construir models nous per a representar la feminitat a l’espai escènic. Quines idees seran l’argamassa d’aquestes construccions?

A les entrevistes podem escoltar idees sobre aquest tema:

Margarida Troguet (1976): *“Als 80 hi va haver un trencament en els mites de com es vestien els cossos, com es col·locaven. L'expressió corporal permetia una indumentària més lliure i el reconeixement del cos més natural. Era el reconeixement del cos des d'una altra perspectiva, era deixar-lo anar... Es trencaven les rigideses i es normalitzava el reconeixement corporal. Aquests factors van salvar les dones que no responien als estereotips més clàssics. Es normalitzava el reconeixement corporal. La presència del cos de les dones es va donar al carrer on es donava una democratització, no es qüestionava gaire el gènere. Allí va tenir lloc la revolució”*.

Montse Batalla (1976): *“Als inicis, sentir-me mirada com a dona... ens tractaven diferent. La fisicitat feia que ens donessin un tipus de paper o tipologia de personatges, al teatre de sala, que a mi no m'agradaven. Al teatre de carrer comencem a ser personatges no sexualitzats, era un teatre igualitari”*.

Mercè Mateu (1980): *“La primera lluita va ser el cos (...). Després, per a mi, era un cos asexual. Crec que si hagués tingut un cos més exuberant potser hagués patit molt però al tenir un cos més androgin això va minimitzar els possibles efectes. No perdem de vista que les pràctiques físiques estan molt masculinitzades”*.

Carme Bellet (1982): *“Pel que fa a les dramatúrgies, depenia del text però sí que ens trobàvem amb cossos molt estereotipats”*.

Pilar Buiria (1976); *“El cos femení ha esta sempre per ressorgir a espais molts cops inconcebibles però molt importants. És una arma de dues cares. La seva importància és fonamental per a crear allò subtil i fràgil a l'ull humà. D'altra banda és una peça d'escacs que cal jugar encara que sigui amb dolor”*.

Eva Antas (1987): *“Amortecidas va ser un acte de rebel·lió. Teníem clar que era una revelació. No treballàvem amb estereotips...era un treball físic... li donàvem caràcter a cada personatge a partir del moviment”*.

Núria Caballol (1990): *“..la sexualització del cos de les dones a escena...sí, la noto, però les dones hem de tenir les armes preparades per aturar-ho. Als meus tallers els homes no hi són i les dones arriben amb moltíssima inhibició. És un espai en què es retroben amb el seu propi cos... és molt fort, amb les pròpies capacitats expressives.”*.

Marta Agustí (1990): *“Em vaig anar trobant en situacions que em feien sentir molt incòmoda... era com... si eres guapa d'acord i si no t'havies de vendre... a mi, això, no em sortia. Pesa molt la sexualització del cos i més en les nenes... si el seu cos és diferent al del model establert està devaluada i ella mateixa es devalua.”*

Núria Selvas (2000): *“...l'home no té tanta pressió pel que fa a l'estructura física... és una qüestió cultural i educativa. Els nens són més lliures que les nenes... arriben des de la clàssica amb uns estereotips molts marcats que costa molt trencar”*.

Maria José Molla (2002): *“Soy de una generación en la que no podía aspirar a subir a un escenario siendo coja. Ahora empieza a cambiar...he aprendido que no tienes que tener el cuerpo perfecto, nosotras podemos ayudar a normalizar...que el cuerpo se acostumbre a ver otros cuerpos más allá de los estereotipos. Estoy segura de que si hubiera sido hombre hubiese sido diferente, las mujeres tenemos que ser perfectas, tenemos que tener el cuerpo perfecto en escena”*.

Maria Mora (2006): *“El cos canvia de forma, de volum, de capacitat...i vas desenvolupant aquesta consciència...al principi és gratitud i felicitat i també angoixa perquè t'enfrontes amb el cos estandarditzat dins la dansa. Un estàndard que afecta més les dones que els homes. S'estan desenvolupant estudis que posen a sobre de la taula el fet que els homes aprenen abans la dansa i, possiblement una de les raons és que no suporten tanta pressió pel que fa al cos estereotipat i, per tant, poden aprendre amb més llibertat. Als homes se'ls exigeix menys. A les meves classes intento que això no hi sigui...però hi és a l'ambient, és malaltís. És una revolució que els cossos femenins no estereotipats ocupin l'espai escènic... una revolució que fa plantejar-te moltes coses... sobretot el fet que sigui revolucionari....”*

Les respostes obtingudes donen referència d'un dels punts principals del debat en l'evolució de les arts escèniques. El cos i la seva traducció simbòlica és una porta per a la resignificació, per a l'apoderament, tal i com hem vist en la definició del “model femení”. La possibilitat de trobar el lloc de les dones dins les arts escèniques.

El públic i la feminitat a escena:

Hem vist com la majoria del públic d'arts escèniques està format per dones. Cal ara mirar què és el que s'ofereix a aquestes dones i com accepten els canvis. Cal considerar que quan parlem de públic també ens referim als barons que el conformen, encara que en minoria.

El públic és un element fonamental a les arts escèniques. Més enllà de l'evidència que el públic és un dels vèrtex de la tríade composta juntament amb la interpretació i la direcció, és un element que marca, en gran mesura, quines obres són programades i quines no i quin són les temàtiques que es poden considerar universals.

Repassem els punts de vista aportats:

Margarida Troguet (1976): *“Actualment ens hem tornat més políticament correctes, ens hem tornat més conservadors. Crec que té a veure amb les pors. Als anys 80 hi havia alguna cosa sobre la tolerància que ara no sé si hi és”.*

Montse Batalla (1976): *“Als anys 80 el públic acceptava la presència del cos femení a l'espai escènic. Era una època molt reivindicativa”.*

Isabel Cabós: *“Varem treballar per a que hi hagués l'espurna d'un públic teatral més especialitzat”.*

Rosa Puga (1976): *“Va ser una generació de personatges que podien riure, que ocupàvem l'espai públic, i això impactava al públic, estàvem reflectint coses des de l'humor, estàvem de construint o presentant coses que érem. El públic es significava. Formàvem part d'un tot”.*

Mercè Mateu (1980): *“La dona que volia fer alguna cosa s'anava obrint pas però el que es notava és que no hi havia una educació del públic i de la classe política. Hi havia uns estereotips que s'han anat educant, però les persones que estàvem generant tot això ho teníem molt clar”.*

Anna Morrerres (1982): *“En la distància crec que sempre hi ha un impacte, algú va poder estar mirant i en aquell moment va decidir fer-ho. Mai queda com a fets aïllats, és una xarxa que provoca una evolució amb més o menys grau... cap a on?”.*

Eva Antas (1987): *“La nostra proposta de teatre físic en sala, definint els personatges a través del moviment... el públic considerava que era una fricada, sovint per part dels homes”.*

Núria Casado (1987): *“S’ha guanyat molta consciència a la professió però si et fixes en el públic... hi ha problemes importants de gènere, sembla que hi ha una relaxació..i es relaxa la mirada crítica”.*

Inma Sanjuan (1994): *“Crec que hem impactat en el públic, hem posat en escena coses que no es volen veure”.*

Marta Oriach (1995): *“Amb el TO va ser una descoberta diferent...toques punts que et toquen més com a dona...tenia fins i tot angoixa de veure com entendria el públic el que estàvem presentant. Patíem, treballàvem d’una manera molt conscient. La resposta del públic va ser molt diferent al que pensàvem. Va ser al·lucinant, totes les dones s’havien sentit representades i parlaven”.*

Encarna Peinado (1995): *“Les obres de teatre amb temàtica de dones només interessen les dones, els homes no van al teatre i això fa que siguin molt difícils de distribuir...i té molt de sentit que hi hagi teatre de dones perquè també es parla d’universals”.*

Esther Cardona (1996): *“Ui! Aquesta pregunta és complicada... si ha existit, espero que hagi estat de reflexió a través del humor i també haver trencat algun estereotip respecte les i els artistes: la major part del meu treball ha estat per a infants, i, a més, sense grans maquillatges ni artifici. Una vegada una nena va venir amb la seva mare a saludar-nos després d’una actuació tota emocionada perquè havia descobert tot veient-me damunt l’escenari que es podia ser actriu (el seu somni) tot i portar ulleres... això és una de les coses més boniques que m’han dit mai...”.*

Roser Guash (1999): *“Les temàtiques de dones, crec que poden interessar el públic en general. Crec que els temes s’han de tractar obertament...però la majoria de les obres que hi ha de temàtica de dones es fan des de l’humor...sembla que parlar de masturbació femenina des d’un punt de vista seriós no tindria sortida. No ho veig... sembla que no es distribuïria i hem de mirar de col·locar les obres en el mercat”.*

Liliana Miret (2003): *“El públic, amb el canvi de models veu modernitat, humor..”*.

Xus Delgado (2006): *“El públic rep aquest paradigma sense gènere...la primera resposta és la sorpresa, el xoc...un llenguatge amb el qual no està acostumat i fan cara de com t'atreveixes?...però després sempre hi ha una lectura molt enriquidora. És una mena de comunicació que va al cor, el públic s'identifica molt ràpidament amb els personatges. Parlen de la proximitat de les idees expressades, les emocions”*.

Si als anys 80 del segle XX el públic demanava propostes noves, maneres diferents de referenciar la realitat, a mesura que ens acostem a l'actualitat, ho hem vist, els posicionaments tornen a tradicions misògines i tancades. Una aposta ferma comença a vincular-se, com és el treball dramàtic més enllà del gènere, i les respostes del públic són sorprenents. La necessitat es deixa veure, més enllà del que sembla que demana el mercat.

Estructura organitzativa, els handicaps amagats...

Els models organitzatius en les agrupacions d'arts escèniques ha estat una de les sorpreses que han reportat les entrevistes realitzades. La freqüència de les al·lusions a aquesta temàtica ha fet que parés l'orella sobre la manera com l'organització dins les companyies pot afectar les dones. El concepte tradicional de “companyia” ha estat substituït, dins el món professional, per una nomenclatura i organització empresarial que ha afectat les dones.

Mirem aquestes aportacions:

Margarida Troguet (1976): *“Quan està tot per a fer, tot és nou, les dones estem present però quan es comencen a establir i generar estructures, les dones desapareixem.... Al principi no teníem res a perdre, tot era possible. A partir de l'any 1992 les coses van començar a canviar. Les companyies es comencen a professionalitzar i les dones vàrem perdre presència”*.

Carme Llaràs (1976): *“A partir del 92 sorgeix el teatre professional. No m'ho vaig passar gaire bé. Els personatges no m'agradaven, em sentia mercenària. No em va omplir, no em va enganxar. Era difícil lidiar amb aquests estereotips”*.

Rosa Puga (1976): *“Actualment és un model social, econòmic... però això canviarà...tot té un perquè”.*

Isabel Cabós (1980): *“Varem tenir l'oportunitat de viure un parèntesi en el paper de les dones en tots els nivells de les produccions”.*

Carme Bellet (1982): *“En la logística de les companyies hi havia diferències molt clares, es reproduïen rols que poques dones eren capaces de trencar. Al final del meu procés, al 92, tot es tornava més seriós i hi començaven a haver aspiracions. Els rols es van anar fent molt potents, les tasques es van assignar molt clarament: la màquina de cosir era en mans femenines i la direcció en masculines”.*

Isabel Mercè (1985): *“Actualment les companyies professionals a Lleida són d'homes i quan participo en un espectacle m'he de convertir en un home. Ara actuen els homes i les dones estem a l'oficina, al vestuari i a la neteja... ells creen per a homes. Actualment és un sector més modern, més especialitzat, un negoci...no surt l'estómac”.*

Mercè Ballespí (1986): *“Segons estudis que estic consultant ara, molt recents, als països pocs desenvolupats, les dones tenen molts problemes per accedir a la direcció, la producció... En els països més desenvolupats la ràtio arriba a un terç... Aquesta visió internacional m'ha servit per a fer una reflexió local. Les actrius, les dones d'escena encara tenim vergonya i complexe davant les lleis de paritat i això és una herència fal·locèntrica del sistema patriarcal. Ens violentem davant de la idea de contractació per paritat. No penem que, al final, sempre estem parlant de política i a les arts escèniques, la política la marquen les subvencions. I dins d'aquesta realitat, dones que generin companyies en les quals la triple tasca de direcció, producció i interpretació la facin les dones...no n'hi ha, hi ha una manca de tradició. S'han de canviar els referents econòmics i els referents culturals s'han d'adaptar a aquest canvi”.*

Carme Pardo (1987): *“Si hagués estat un tècnic en comptes d'una tècnica el projecte hagués estat diferent, la tria d'activitats, la manera de fer-ho. Nosaltres som un col·lectiu amb una visió més inclusiva perquè ens hem trobat, hem estat excloses alguna vegada. Abans de les indústries culturals tot era molt més fàcil”.*

Núria Caballol (1990): *“Tant bon punt vaig entrar a formar part de la primera companyia de teatre professional a la meua vida...em va tocar ser l'encarregada*

de vestuari...i no hi havia vestuari femení, ni talles petites, tot i que hi havia moltes dones a la companyia. Va ser sorprenent per a mi”.

Marta Agustí (1990): *“Però com a dona em donava la sensació que havia de demostrar més coses que els meus companys...era com si a les noies se’n permetés fer algunes coses i d’altres no. Érem les nenes...el concepte de dona l’havies de lluitar, ho havies de demostrar. Hi ha una distribució de les tasques molt antiga i les dones s’han d’adaptar... aquesta és la dificultat... de bones a primeres no comptes en l’organigrama organitzatiu... t’has de colar i si ho aconseguixes ets una excepció, com si fos un record, per tant, no normalitzes mai la teva situació. Després et carregues de tanta feina per poder mantenir el lloc...és molt cansat... però és una situació cultural, inventada!”.*

Cristina Rodríguez (1999): *“Al Cellar d’Espectacles sóc l’única dona... per ara no he pogut treballar com actriu. Estic contenta d’haver fet dues obres de Maria Barbal. La resta de produccions no han estat paritàries... si poses més requisits ... és més difícil trobar una obra... M’entristeix quan veig quina quantitat d’homes i de dones hi ha en cada una de les parts del procés creatiu i com les tasques es reparteixen per gènere... la direcció sempre la fan homes. El pas de les companyies a les indústries culturals amb estructures organitzatives jerarquitzades no ha admès les dones. Potser aquesta indústria és l’estructura androcèntrica del teatre... qui pot apostar per això?... majoritàriament homes. Aquesta manera de fer només m’ha permès fer unes tasques concretes. Amb Magrae... ho podia fer tot. La mercantilització de les arts escèniques és quelcom que no li és propi... és una visió masculista”.*

Inma Sanjuan (1994): *“Des de quan vaig començar a ara no m’explico perquè totes les dones estem ara en el teatre amateur... o estem al darrera. Hi ha una involució però no sé perquè s’hi arriba...és sospitós. A nivell amateur hi ha moltes dones ..i al públic també”.*

Ares Piqué (1994): *“És un moment molt individualista. A la mateixa escola ens van ensenyar que havíem de mirar per una mateixa... suposo que és la idea de free lance sobrevinguda de la indústria cultural... divideix i guanyaràs. Hi ha una destrucció del concepte de companyia i amb això es tornen a invisibilitzar les dones. Crec que és una voluntat política”.*

Encarna Peinado (1995): *“El fet que les dones estem a nivell amateur és una cosa que em plantejo tot sovint... no m’ho sé respondre, no tinc cap explicació!”.*

Marta Oriach (1995): *“Sé que el camí que he triat no és molt convencional. El no haver hagut de viure del teatre m’ha permès triar. No he abandonat mai el concepte de companyia”.*

Montse Morera (1999): *“La jerarquización de la estructura de las compañías en artes escénicas excluye a las mujeres... como en todas las otras áreas empresariales. Me pregunto porqué... no sé si a las mujeres no nos interesa o no podemos. Quizás habría que cambiar la fórmula”.*

Verònica Castro (2005): *“Les arts escèniques són un reflex..les dones estem a vestuari, perruqueria... els personatges principals són masculins... tot i que tenim la possibilitats de transformar-los en femenins.... En direcció crec que hi ha diferències entre produccions de homes i produccions de dones...”.*

Maria Mora (2006): *“Vull obrir el camp de visió, vull treballar, més enllà de la fisicitat i l’estètica, en la part conceptual i emocional de la dansa, en la qual no hi ha marca de gènere i, per a això, aposto per processos creatius col·lectius en els que les organitzacions s’estableixen de manera natural, on totes les parts es nodreixen i no hi ha jerarquies estàtiques... crec que és un model basant femení en què tothom es pot adaptar molt bé.”*

Núria Castells (2006): *“Crec que és igual de difícil viure d’això per a un home que per a una dona però sí que és cert que les companyies professionals són d’homes. De seguida es posen d’acord. Entre les dones és més complicat... no sé perquè és..i no sé si és dolent.”*

Bibiana Hinojosa (2006): *“Crec que tenim por, ells tenen més seguretat a l’hora de manar. La concepció que hi ha d’empresa és jeràrquica. Hi ha algú manant i és home. El fet creatiu també es concep jerarquitzat...no és potser l’ideal però és el que coneixem. És alguna cosa històrica, la jerarquia sempre l’han tingut els homes.”*

Sandra Pujol (2010): *“Per a mi és complicat treballar amb cinc homes. Hi ha coses que faria d’una altra manera... decideixen molt ràpidament. D’altra banda, a nivell professional hi ha poques dones... crec que deixen les arts escèniques perquè és un món molt inestable i socialment és la dona la que ajuda a estabilitzar... i passen a amateur... a matar el cuc i poc més. L’home pot treballar del que vulgui... la dona en coses més estables”.*

El concepte de l'organització dels col·lectius creatius esdevé una nova línia de investigació que s'obre a futures intervencions. Veiem a les respostes que la dècada dels anys 90 del segle anterior, especialment l'any 1992, esdevé un punt d'inflexió. L'èxit dels Jocs Olímpics celebrats a Barcelona suposa una internacionalització de la ciutat i de Catalunya sense precedents. Amb la voluntat d'aprofitar l'embranchada mediàtica que va suposar la cita esportiva, el Govern Català busca maneres d'exportar les seves produccions i donar sortida a les instal·lacions generades a Barcelona. Les produccions culturals esdevenen un possible patrimoni generador de turisme de qualitat i d'internacionalització de Catalunya. Calia, doncs, professionalitzar el sector a la recerca d'una excel·lència cultural per a Catalunya. L'acció de l'administració catalana es centrarà, en un primer moment, en l'estructuració organitzativa del teixit creatiu en arts escèniques de manera que les companyies passaran a ser "indústries culturals" amb perfils empresarials, i les obres es consideraran "béns intangibles" amb valor mercantil.

A canvi, l'administració desplega un mapa de subvencions, de circuits de programació i de revalorització de la figura dels festivals com a lloc de mercadeig de les produccions escèniques, a banda de l'aposta per la internacionalització de les companyies catalanes. Aquesta estratègia empresarial culmina l'any 2000 amb la creació de l'Institut d'Indústries Culturals (ICIC) depenent del Departament de Cultura de la Generalitat (l'any 2011 passarà a anomenar-se Institut de les Empreses Culturals: ICEC) que s'encarrega de tutelar la transformació empresarial de les companyies d'arts escèniques catalanes. L'any 2009 neix el CoNCA, és a dir, el Consell Nacional de la Cultura i les Arts.

Atenent les respostes obtingudes, la nova manera d'estructurar les companyies no va ajudar gaire les dones. Ans al contrari, la nova estructura propicia la desaparició de les dones de l'escena professional i la tornada a les agrupacions d'altre caire que encara possibiliten la conciliació. Ens extendrem en aquest punt a l'apartat de les conclusions.

La maternitat:

La maternitat és una de les temàtiques que esdevenen punts d'inflexions a totes les àrees professionals per a les dones. Un procés natural que esdevé una contradicció quan esdevé de facto. L'estructura empresarial i vital de les persones fruit de l'aplicació d'un determinat marc ideològic dificulta els processos biològics i inherents de les dones. La conciliació encara és una assignatura pendent.

Sembla interessant conèixer quina és la vivenciació de les nostres protagonistes. No podem obviar que la maternitat afecta al cos objectiu i és fruit de diverses interpretacions simbòliques.

Pilar Buiria (1976): *«Sí, he anat integrant la meva condició de dona a la meva vida artística però amb molts sacrificis i també renunciés. Mai he deixat de ballar ni abans ni després de tenir les meves filles, la dansa forma part de mi des dels nou anys, i les meves filles les vaig integrar com a quelcom normal, compartien assaigs, espectacles i el que fos a cada moment. No és fàcil però sí possible.»*

Inma Juanós (1982): *“El tema del gènere només l’he viscut en el moment de ser mare. Aquí vaig tenir els primers problemes. A la nostra professió el cos és vital. Van ser els meus companys els que em van dir que no continués pujada a la les xanques. Era la impressió que els feia a ells i al públic. Semblava que tothom tingués assumida la responsabilitat sobre la meva panxa... i vaig passar a fer feines d’oficina, vestuari... per a mi va ser una situació sobtant. Vaig entrar en la consciència absoluta de ser dona. La tornada a treballar, alguna cosa havia canviat dins, vaig aprendre a fer les coses d’una altra manera... ara la feina era una cosa diferent a mi i ja no ha tornat a ser tan important. Les adaptacions d’aquesta nova realitat es van entendre de manera desigual”.*

Pepita Ruestes (1982): *“No és fàcil per a una dona compaginar la vida familiar i la professional, al teatre..Necessitava gent còmplice. Als assaigs m’havia d’endur la nena, la posava a dormir i començava l’assaig... o ho feia amb la meva filla agafada a la jaqueta. Els meus companys homes mai van haver de fer una cosa així. Això era un tret diferencial.”*

Roser Guasch (1999): *“La maternitat no va ser un trauma per a mi però tornar a la professió està sent difícil. Jo vull continuar treballant. Ell ho entén però a cops xoquem. Hi ha cops que la gent et veu inaccessible... al tenir tres criatures.. .quedes descartada i és molt difícil... El meu marit té les mateixes tres canalles que jo i no queda descartat, a ell no se li comptabilitzen... és la nostra professió. Et quedes a d’intempèrie.”*

Més enllà de les dificultats que pateix qualsevol dona que s’enfronta a la maternitat en qualsevol àrea professional, la referència al cos ens aporta informació nova. La maternitat posa a sobre la taula la feminitat sense pal·liatius. Un cos que esdevé bressol d’una altra vida a l’espai escènic no troba lloc. És un cos del qual passa a tenir-ne cura la comunitat.

Veiem, també, les diferències entre la maternitat i la paternitat. Les dones, a partir de les respostes, continuen essent les cuidadores per excel·lència i les seves funcions no es veuen alterades sigui quina sigui l’activitat fora de la llar, que sempre és considerada de menor importància.

La genealogia, fer camí, construir ponts...

L'existència de la genealogia en les diferents àrees del saber promou la seva normalitat i acceptació per part de la comunitat. Si les coses tenen recorregut històric que les avala, tenen més presència. A banda d'aquesta consideració, la genealogia permet l'evolució dels sabers, la possibilitat d'anar construint a partir d'uns coneixements previs que cada cop són més grans. La manca de models dificulta enormement aquesta evolució ja que les idees es van perdent pel camí i ens trobem sempre un etern recomençar.

Ens interessava saber si les diferents generacions de dones entrevistades es coneixien entre sí i, sobretot, si coneixien la feina feta per les seves predecessores dins les arts escèniques. Ha estat possible sumar a Lleida?

Aquestes són les respostes:

Paquita Oto (1973): *“Quan passa el temps te n'adones que has fet coses importants però en el moment no ets conscient.”*

Margarida Troguet (1976): *“Als anys 80 ningú debatia si les dones podíem o no podíem. S'estava inventant un model. No ho fèiem des de la reivindicació sinó com a manera de normalitzar-nos, per a formar part de manera natural. No ens preocupava tant que no hi haguessin models, no viatjàvem i teníem poca informació però anàvem arribant a coses i les provocàvem també... segurament inventàvem el que ja estava inventat.”*

Montse Batalla (1976): *“En aquells moments, als anys 80, no érem conscients d'estar inventant models nous i igualitaris... estàvem vivint.”*

Carme Llaràs (1976): *“Crec que hi ha un trencament en la genealogia. Quina reflexió hem de fer? Quina part de responsabilitat tenim les pròpies dones? Hem traspasat malament els sabers a les generacions posteriors...”*

Rosa Puga (1976): *“El teatre, per se, és una eina de coneixement personal, de catarsi i transformació necessària. Sempre m'he sentit molt orgullosa d'haver participat. Encara està viu dins meu. Això ha estat important.”*

La Mercè Mateu (1980) assegura que *“ En totes les companyies lleidatanes hi ha hagut dones que han anat explorant dramaturgies més innovadores, fins i tot, trencadores. A la Mostra hi ha propostes que abans eren impensables, com*

les de l'Elisenda Selvas i de la Maite Ojer. Segurament són resultat de tota una sèrie de connexions que s'han anat trenant amb el temps.”.

Isabel Cabós (1980): *“Tot depèn, o té molt a veure amb qui et relaciones. Crec que vàrem obrir un camí, però no va ser conscient. No buscàvem la fama ni l'aplaudiment, buscàvem l'aprenentatge i això ens va permetre obrir i treballar amb autores com Cunillé.”.*

Inma Juanos (1982): *“És possible que ens agradi que ens expliquin les coses les dones... les expliquem d'una manera determinada.”*

Alicia Pérez (1982): *“Per a mi van ser molt importants dones com Margarida Troguet, Mercè Mateu... amb les seves primeres accions performàtiques... la presència del cos a l'espai escènic. Tenia consciència que allò era transgressor. Em va marcar com a persona i com a actriu.”.*

Carme Bellet (1982): *“Vaig descobrir que els meus referents van ser dones, no homes. Van ser el meu referent i gràcies a elles vaig madurar diferent, m'he fet una dona diferent gràcies a això.”.*

Mercè Ballespí (1986): *“A Lleida no hi ha ningú que estigui fent o estigui per fer la connexió intergeneracional, de fer un pont. No hi ha la voluntat de posar en valor el que hem fet. I, per tant, no hem generat contingut. No hi ha material que revisar. Hi ha un tall generacional, una manca de model, una manca de genealogia. L'ideari post dramàtic també marca un camí, ajuda a fragmentar. Crec que anem dividides, no hi ha un sentit d'unió i cap vol inscriure's en cap “isme” però hi ha un discurs més proper del que sembla, no sé quina és la raó però passa, potser allò que ens uneix com a dones sense saber-ho.”*

Eva Antas (1987): *“En el temps que em vaig dedicar a les arts escèniques, buscant una mica més enllà dels estereotips que s'oferien... em vaig sentir una mica orfe.”*

Núria Casado (1987): *“Cal pensar perquè hi ha una desconexió en la genealogia... potser tenim una certa responsabilitat. Crec que no ens hem considerat prou importants. No hi ha una transcendència del teatre de gènere. No ens donem importància... això és un perjudici propi, és el nostre pecat*

femení.”

Olga Cuito (1988): *“Amb la distància, les dones a escena a Lleida són molt potents... però no som mai prou reconegudes.”*

Marta Agustí (1990): *“El trencament de la genealogia impedeix la normalització. Si trenques barreres et converteixes en una heroïna aïllada, i això no és cert. Aquest trencament és un límit inventat socialment i culturalment.”*

Encarna Peinado (1995): *“El panorama a Lleida està molt descompensat. Les dones estem a segon pla... sempre es menysprea la feina de les dones. Crec que hi ha una desconexió entre les dones més antigues i les noves. Potser és un tema generacional... no ho sé... però això fa que perdem força i reconeixement.”*

Montse Morera (1999): *“El intento de representar modelos reales de mujeres en escena creo que ha tenido impacto social... debería haber más dramaturgas y más directoras. A los hombres les es más sencillo valorarse, nosotras hemos sido educadas para ser humildes.”*

Núria Castells (2006) : *“Hem tingut uns estudis d'art dramàtic però no hem tingut accés a la informació del que han fet les dones a Lleida dins les arts escèniques.. i molts cops no sabem per on tirar, estem bastant perdudetes... M'agradaria comptar amb això en el procés creatiu.”*

Bibiana Hinojosa (2006): *“Em sento descontextualitzada..”*

Cristina Gómez (2007): *«Del passat no conec res del teatre en femení. Potser la Margarida Troguet... perquè està a l'Escorxador. La resta... ho desconec. Crec que a l'hora dels estudis no hem recuperat la història de Lleida. Seria interessant, ens serviria de model. Crec que aquest desconexió es deu a que es dóna menys importància al que fan les dones... conec el que fan els homes però no el que fan les dones... quan ho fan ells sembla que sigui una odissea, quan ho fan dones ens diuen un molt bé... encara no els interessa que la dona, dins el teatre, tingui poder real. Hi ha moltes dones a Lleida però no les conec. Cal que ens fem sentir...”*

Eder Carràs (2010): *“No conec res de la genealogia, és com un misteri. A l’Aula no m’han explicat mai quin és el passat, el nostre passat, el de les dones a les arts escèniques. No tinc informació del passat i no sé on anar a buscar-la.”*

Sandra Pujol (2010): *“Sobre el teatre en femení a Lleida en se ben poc. Ni m’han informat ni m’he informat. M’agradaria saber més. Sento que hi ha una desconexió. No conec ningú i em sento una mica orfe. No sé en qui fixar-me. La desconexió que hi ha i de que estan fent les dones em sembla una mica sospitosa i em preocupa. M’agradaria tenir accés a aquesta història.”*

Un altre cop evoquem els anys 90 del segle XX com a punt d’inflexió, aquest cop, per a la desconexió generacional de les dones dins les arts escèniques a Lleida. Fins a aquests anys, les dones que han protagonitzat l’estructuració de les arts escèniques a Lleida després de la dictadura comptaven les unes amb les altres i construïen a partir de les peces de les altres des d’una interacció més inconscient que buscada. En tot cas sembla que existia un imaginari col·lectiu femení que permetia passar de la irrupció del nu femení a l’espai escènic, a les xanqueres que envaïen els carrers, a l’aposta física i fora del gènere en “Amortecidas”, a les pallasses en femení o al treball de deconstrucció del gènere actual de “Las Dolores@teatrederevolta.lab”. Podem considerar que forma part d’un tot integrat que marca l’existència d’un treball sistemàtic fet per dones i homes que han volgut refer els estereotips, redefinir el “model femení”. Les artistes més joves parlen de desconexió, d’una orfandat que, curiosament, ja començaven a sentir les artistes a partir dels 90.

Present i futur...

Davant la possibilitat de parlar amb 42 dones professionals de les arts escèniques a Lleida, la temptació de fer una mirada diacrònica i sincrònica de l’etapa de trenta anys, que abasta aquest treball de investigació, era massa gran. Aquest és un tema clau si volem saber quina ha estat realment la vivència subjectiva de les dones protagonistes d’aquesta etapa pel que fa a l’evolució del “model femení” a les arts escèniques. Sabem, ho hem vist, que aquesta definició té conseqüències a la quotidianitat i a les possibilitats reals de les dones ja que marca “maneres de fer”.

Les respostes són clares:

Paquita Oto (1973): *“L’evolució de la dona a escena ha canviat molt. Al 73 no estàvem ben vistes..i ara.... crec, però, que estem tornant a un tipus de teatre*

que teníem oblidat... la comèdia facilona amb humor bastant masclista....”.

Margarida Troguet (1976); *“Als 80 érem menys políticament correctes que ara. Ara sembla que tot està prohibit. Nosaltres no teníem por i el públic tampoc. La societat tenia moltes ganes d’obrir. Actualment conceptualment i artísticament estem parats i tristos i tot s’ha fet molt petit tant pel que fa al món de les idees ,a la concepció de la bellesa artística, l’ambició i la creació. Crec que estem passant un hivern amb coses poc valentes. És una mala època, m’agradaria retrobar l’esperit dels vuitanta. Les arts escèniques continuen sent un àmbit tremendament masculí però són les dones les que estan tirant del carro. Cal espavilar-se i crec que les dones tenim més possibilitats perquè som més àgils al’hora de saber desencallar coses per sortir de la tristor i l’avorriment. La presència de les dones, on més ha crescut és en la gestió cultural, tot i que encara no estem als grans equipaments, però a nivell municipal estem arreu. Estem molt consolidades. En interpretació hi ha moltes dones, en dramaturgia ha crescut...i en direcció continuem igual, no hi ha grans coses!”.*

Montse Batalla (1976): *“Actualment crec que estem en una involució cap a models i estereotips masclistes. Hi ha molta pudor, una mala vivenciació de la pròpia corporeïtat, molt imposada. És com estar tornant a la invisibilització del cos, només és bellesa estereotipada que deixa de ser una eina expressiva.”*

Carme Llaràs (1976): *“Ara, dins els estudis tècnics, encara hi ha diferències. En tècnics de so, per exemple, tots són homes i en la resta hi ha una dona per cada 30 homes i, normalment, és una dona que juga a ser més forta que ells. Si en alguna cosa he evolucionat és a adonar-me que els sexes són diferents però això no ha de fer que tinguem menys oportunitats. I del passat em quedo en l’estar en relació, les accions conjuntes va ser el millor.”*

Mercè Mateu (1980): *“No he tingut mai la consciència d’estar canviant res... porto molt endins les arts escèniques i m’agradaria que estiguessin més presents perquè penso que són una possibilitat per millorar el món.”*

Isabel Cabós (1980): *“Actualment estic desconnectada però tampoc sento a dir que hi hagi companyies que destaquin per obres especialment dedicades a temes de dones. Sabem que les companyies que hi ha a Lleida estan gerenciades per homes. No crec que hi hagi un moviment o grup capitanejat per dones.”*

Rosario Curiel (1980): *“Hem de reconstruir des dels materials de derribo. No escoltar les veus de les sirenes.. Hauríem de ser un exemple intentant desfer el tòpic més enllà d'on sigui, començant per una mateixa. Hem de treballar sobre antimodels perquè si no ho fem, estem perpetuant un sistema que no ens sosté.”*

Inma Juanós (1982): *“Crec que el teatre de carrer s'està perdent i el de sala es va reforçant... on el gènere té molta presència. En un espai de creació, hi hauria d'haver lloc per a tothom.”*

Alicia Pérez (1982): *“A les arts escèniques avui en dia encara el femení és un estereotip reduït. En directors actuals hi ha una tornada al model ranci i la manca de possibilitats de representació per part de les dones.”*

Anna Morrerres(1982): *“A Lleida actualment la presència de la dona, a nivell professional, és pobra. Tampoc conec la gent jove que està fent coses, em sento ignorant, desconnectada. Se m'han quedat més referents masculins que femenins.. Crec que ens hem de creure capaces i fer les paus amb les prioritats.. que les hem de triar nosaltres...i preguntar-nos què ens aporta cada cosa amb què ens definim...”*

Mercè Ballespí (1986): *“A Lleida no tenim la visió de fer visible el que fem les dones. No hi ha un sentit d'unitat enlloc. Manca construir a sobre d'alguna cosa. Hi ha ganes d'expressar quelcom però els mitjans són insuficients i no compartits. Les eclisions esporàdiques, si estiguessin construïdes les unes a sobre de les altres seria més fàcil, ara són pedres soltes que no arriben a construir el castell, no veiem la necessitat de construir aquest castell.”*

Carme Pardo (1987): *“Actualment ho veig molt fotut per a les dones...crec que és més difícil per a les dones.. això encara no ho hem superat. Políticament i culturalment es pretén tornar més a la cultura de la por. Hi ha un pas enrere.. tot i que, en canvi, hi ha més dones que fan camí, que estan més fortes per tornar a la tossuderia, la paciència i la constància...”*

Olga Cuito (1988): *“A Lleida veig les arts escèniques molt vives, molta gent amb moltes ganes... a nivell amateur és molt potent... tot i que la situació és de supervivència.”*

Núria Casado (1987): *“En nom de la crisi s’està anant enrere...els llocs de poder els ocupen persones amb una mentalitat involucionista. Hi ha un reflex del postfemenisme en els estudis actorals. Es pensa que tot està superat i hi ha una manca de pensament crític.”*

Marta Agustí (1990): *“Ara, des de la meua vessant pedagògica, crec que estem involucionant, tornem a models, per exemple, de parella limitadors acceptats com a normals. A les arts escèniques noto una involució gran. Suposo que perquè són molt físiques. Els petons a escena, per exemple, tornen a ser un problema. Els models referencials tornen a ser molt pobres i els que s’inventen tenen a veure amb si estàs bona o no...tornem a una mega sexualització del cos. Hi ha moltes joves i molts joves que estan començant a patir molt... i la societat no respon. El jovent no troba resposta, El missatge és pots ser algú sense buscar la millor versió de tu mateixa...es trenca l’expectativa i la necessitat d’evolucionar i, per tant, hom és més controlable.”*

Núria Caballol (1990): *“Suposo que hi ha hagut una evolució. Ara hi ha pallasses però no sé si ha crescut la consciència, no sé si es té en compte la pròpia veu.”*

Inma Sanjuan (1994): *“El panorama el veig... hi ha material perquè la Mostra és molt potent, hi ha llavor però per algun motiu no acaba de sortir. És el certamen en què hi ha més dones però després no hi ha transcendència.”*

Ares Piqué (1994): *“Continuem igual. Hi ha moltes més noies que nois però hi ha més papers d’homes. Per tradició la literatura dramàtica està farcida de papers per a homes. Per a nosaltres és una professió de molt d’esforç, és molt competitiva. Les obres que es coneixen i les que es tradueixen són d’homes. En les creacions pròpies estem buscant la manera que s’escolti el que hem de dir les dones... però ara les companyies assumeixen menys riscos en les temàtiques, o en la gent que hi treballa... són produccions més vendibles.”*

Mireia Teixidó (1994): *“La manca d’autoestima de les dones fa que no estiguem als llocs de poder. No ens valorem tant com ens hauríem de valorar, però no és culpa nostra... és increïble, fent la feina som majoritàriament dones i arriba un moment que desapareixem...no sé...”*

Encarna Peinado (1995): *“Les arts escèniques a Lleida, m’agradaria saber cap a on van. Vols tirar endavant però et canses i dius: fins aquí. No es reconeix el*

que hem fet. Crec que les dones hem aportat molt i hem col·laborat a canviar el model femení a Lleida... però no se'ns reconeix... no sé si hem aconseguit traspasar. El futur el veig molt complicat perquè no estem unides.”

Roser Guash (1999): *“No és veritat que el col·lectiu femení hagi evolucionat... m'agrada dir que sóc una dona però quan comencem amb tòpics em ratllo... tinc moltes contradiccions amb aquest tema. Espero poder fer alguna cosa feta per dones que parli de temes ocults.”*

Cristina Rodríguez (1999): *“Crec que actualment el teatre professional està tornant als estereotips rancis... hi ha un gir cap a lo més fàcil”.*

Liliana Miret (2003): *“Actualment si et dediques a això, les obres han de ser vendibles així que moltes temàtiques no es poden tocar. Les companyies ens adaptem al que es pot vendre. S'està tornant a models estereotípics de feminitat absurda, de pit i cul. Aquest retrocés el provoca la política. Ara no es pot fer res, tot ha de ser políticament correcte, amb una moral heterosexual rànica molt forta. En els últims anys ens han demanat si els textos havien passat per revisió de psicòlegs. Ara és molt difícil experimentar. A nivell creatiu prefereixo no crear ara. Creo a casa i espero el moment per a poder treure-ho...ara és impossible.”*

Verònica Castro (2005): *“Ara estem en un moment social en el qual la gent té molta por i s'està tornant una mica enrere i crec que això s'està traduint a les arts escèniques... anem cap al teatre convencional i s'oblida el teatre més social.”*

Maria Mora (2006): *“A Lleida...tinc molts dubtes. El que he vist fins ara és l'existència d'un pensament molt estereotipat. Cal creure que la dansa la pot fer qualsevol tipus de cos. Hi ha l'hàbit de veure un tipus de cos a escena i quan canvia aquest model hi ha reaccions de tot tipus, és sorprenent..és una qüestió de temps.”*

Núria Castells (2006): *“Tenim ganes de fer alguna cosa més enllà...però després ens calmem. Lleida és un poble i sempre acabes pensant el que diran... sembla tot una mica desconnectat.”*

Bibiana Hinojosa (2006): *“Crec que no estem fent res transgressor...estem acomodades.”*

Cristina Gómez (2007): *“Avui en dia podríem aconseguir el que volguéssim però no t'arrisques a fer una de dones perquè és molt difícil. A les dones no se'ns permet canviar el nostre gènere, no se'ns deixa ser andrògines, xoca.. costa de veure-ho.”*

Eder Carràs (2010): *“Crec que els nois ho tenen més fàcil perquè n'hi ha menys. A més tenen avantatges físiques, estan més forts.”*

És estremidor comprovar com totes les respostes, d'una manera o una altra, defineixen el present com una etapa d'involució i el futur amb molta por i incertesa. A l'apartat de conclusions tornarem sobre aquesta qüestió.

4.5.3.- Constatació de la hipòtesi:

Ateses les respostes de les dones entrevistades, obtingudes al treball de camp, que fan referència a la possibilitat de referència a les arts escèniques, als estereotips amb els quals han hagut de bregar, la presència del cos femení dins l'espai escènic i de definició del present i el futur a les arts escèniques a Lleida, podem diferenciar les següents etapes en la definició del "model femení".

Recordem que parlar de "model femení" és apel·lar a una interpretació simbòlica, en aquest cas, d'un col·lectiu de persones a partir d'un ideari concret. La concepció resultant situa a l'espai públic i al privat el col·lectiu definit, i fixa les seves possibilitats en tots els camps.

. Abans dels anys 80 del segle XX: Arts escèniques de sala amb presència d'estereotips amb molta càrrega de gènere segons els quals les dones, dins i fora de l'espai escènic i creatiu, són tutelades per homes, ja siguin familiars o companys de feina. La idea de la feminitat passa per la subordinació i la seva tasca fonamental és permetre l'evolució dels personatges masculins.

. Dècada dels anys 80 fins a mitjans dels anys 90 del segle XX: Gran presència de les dones a les arts escèniques mercès a l'eclosió de les Arts Vives de Carrer. Generació de nous personatges que no responen a cap model preestablert, tot i que les produccions de sala ofereixen major resistència al canvi. Presència absoluta del cos de les dones dins els espais escènics de carrer. Entrada de les dones a la gestió, direcció i creació. Les dones deixen de ser tutelades per barons i tenen identitat pròpia. Evolució del ideari sobre el qual es construeix la definició simbòlica de "model femení" cap a posicionaments que permeten les dones ser subjectes actius.

. Mitjans de la dècada dels 90 del segle XX fins a l'any 2007 (començament oficial de la crisi econòmica a l'Estat Espanyol): Tant les companyies que es dediquen a les arts vives de carrer, com les formacions escèniques que treballen dins els teatres a Lleida es mantenen i es van estructurant empresarialment. La presència i aportacions de les dones són molt importants ocupant nous llocs dins el món creatiu i de la gestió. Comença a aparèixer, però, la divisió de tasques atenent al sexe. A finals d'aquesta època, com hem vist, les dones comencen a tenir problemes per a conciliar la vida laboral i la personal. La manca de personatges femenins a les obres teatrals persisteixen donada la manca d'obres noves que recullin els canvis propiciats. Els espectacles de sala continuen reproduint, majoritàriament, obres on els personatges femenins estan subordinats als masculins. Les actrius no troben feina i/o no se senten representades en els papers que aconseguen. La creació pròpia s'obre com un camí possible per a les dones però no aconseguen distribuir les seves produccions professional. Les dones perden veu i, per tant, subjectivitat.

. Any 2007 fins a l'actualitat: El sector empresarial escènic lleidatà afronta la davallada en la contractació d'obres produint peces humorístiques que tornen a l'estereotípia existent abans dels anys 80 ja que es consideren més "vendibles". Les dones pràcticament desapareixen de l'escena professional lleidatana. Augmenta el nombre de dones a l'escena amateur, en tasques ben diferenciades que van des de l'escriptura, a la interpretació i la direcció. Desapareix la figura de gestió i producció. No són obres destinades a l'explotació econòmica. Les idees sobre les quals es construeix la definició simbòlica de "modelo femení" retornen a l'androcentrisme i a la misogínia a través de l'estructura empresarial.

Davant d'aquestes dades es pot considerar constatada la hipòtesi plantejada al punt 4.1 d'aquest capítol.

La coincidència en l'aparició a les entrevistes de quatre temàtiques proposades per part de les mateixes dones consultades ha aconsellat la seva inclusió i reflexió en aquest treball. La resposta del públic davant les propostes escèniques fetes per les dones, l'estructura organitzativa dins les formacions escèniques, la maternitat i la genealogia han obert, com veurem al capítol corresponent a les conclusions, línies de reflexió de tal riquesa que es podrien considerar temes per a noves recerques.

5. Conclusions.

El present treball d'investigació partia d'una hipòtesi clara. 42 entrevistes que partien d'un guió inicial amb set preguntes i que, al final, han posat a sobre de la taula vuit temàtiques diferents al voltant de l'evolució del "model femení" a les arts escèniques a Lleida des de l'any 1980 a l'any 2014: la possibilitat de referenciar-se, els estereotips, el cos femení a l'espai escènic, la resposta del públic, l'estructura organitzativa de les formacions escèniques, la maternitat, la genealogia i el present i el futur.

El resultat: la constatació de la hipòtesi i, de manera inesperada, la troballa de dues línies de investigació futures possibles.

Veiem com el camí recorregut des de la realitat de l'any 1973 del segle XX, que ens explicava Paquita Oto, a l'actualitat és un periple amb punts d'inflexió fonamentals: Passar per la dècada dels 80 del segle XX amb el naixement de possibilitats que semblaven infinites, amb què les dones s'identificaven i treballaven incansablement per assentar les bases de totes aquelles plataformes que permetrien l'evolució. Transitar els 90 aguantant l'estendard de la professionalització, atalant projectes dels que començaven a no formar part com a protagonistes, a mesura que les companyies anaven passant a ser Indústries Culturals. Fins arribar al segle XXI amb la declaració de la crisi i la caiguda definitiva de les dones al món de les arts escèniques i la tornada a models rancis i masculistes en un intent a la desesperada de "vendre bolos". Parlem, doncs, d'una involució en el "model femení" a les arts escèniques professionals a Lleida, una tornada a l'androcentrisme com a mesura de totes les coses. Les dones identifiquen i denuncien aquest paradigma ideològic que les menysté i, en molts casos, les deixa sense feina.

En el decurs d'aquesta investigació ens hem acostat a trenta anys d'història a les arts escèniques a Lleida, trenta anys de recorregut que han significat, políticament, el naixement de la democràcia a l'Estat Espanyol i la seva consolidació, és a dir, el pas d'una estructura social tancada en la foscor a l'obertura vers un camí d'uropeïtzació i de llibertat. Sembla, però, que aquesta visió només correspon de manera absoluta a una part de la societat. Les dones continuem vivint una realitat paral·lela que, massa sovint, s'allunya dels conceptes d'igualtat, possibilitat, legitimació, etc....

Ho dèiem en el marc teòric referencial, les dones hem après, fins i tot, a riure i de què riure. Hem adoptat les característiques definitòries d'un model que ha estat construït des de la masculinitat.

Les arts escèniques, com a constructes culturals, sempre les hem d'entendre dins un context ideològic, polític i econòmic. El paradigma del qual partim i encara es manté no es pot definir, precisament, com igualitari. Les dones encara no tenim veu pròpia dins aquest context. Maria José Ragué (1994) assegura que *"la dona pot tractar qualsevol tema que estigui en el seu context sociocultural, però ni la seva literatura ni el seu teatre poden ser representatius"*

de la seva identitat com a dona, si abans no ha pogut investigar sobre aquesta identitat a partir de la seva experiència personal”.

Com hem vist en cos d'aquest treball, una de les problemàtiques que refereixen les protagonistes és la dificultat per a representar-se dins les arts escèniques. Els models culturals a l'abast dibuixen la feminitat, o bé com a marca inequívoca de submissió i de sotmetiment o de perversió, sexualització i maldat. Els models de la feminitat real a les arts escèniques estan per fer i el que queda ara, entre els estereotips androcèntrics i les necessitats de les dones, és un mar de dubtes. Davant d'aquesta circumstància puc entendre que les protagonistes assegurin que la creació pròpia ha estat l'únic camí per a poder-se significar dins les arts escèniques. És pervers comprovar com, al final, sembla que la creació amb signatura femenina respon a un intent de salvar la vida. Passar de ser objecte passiu de la realitat a subjecte actiu.

El vell paradigma de la subjectivitat/objectivitat, però, té un parany implícit. Subjectivitat, com diu Ragué, no és parlar d'una mateixa, sinó ser productora de sentit, ser capaç d'interpretar la realitat com a subjecte. I per a poder-ho fer cal estar inclosa en aquesta realitat... Per tant, estaria d'acord amb aquelles autores que consideren que cal construir una subjectivitat femenina i prendre posicions. La pregunta és, com es pot crear sobre quelcom que no som i apropiar-nos d'un discurs que no és nostre? .

Aquest no és un camí fàcil. Considerar-lo senzill seria com acceptar que tot el col·lectiu femení ha abdicat de la capacitat de pensar i reivindicar-se. Tal i com hem vist a través de les respostes de les nostres protagonistes, algunes coses no han variat tant en 30 anys i, fins i tot, estem en un temps de tornada a pensaments androcèntrics. La majoria de les artistes referenciades han explicat les seves dificultats a l'hora de significar-se, adaptar-se i mantenir-se dins el món de les arts escèniques, tant pel que fa als models i estereotips que afecten l'obra com en tot el context que les acull i en totes les fases de la producció, més enllà del taller de vestuari. No pot ser casualitat ni res que respongui a una característica intrínseca de la feminitat. El cas és que els personatges, a les produccions, continuen sent majoritàriament masculins i les dones a direcció som una minoria absoluta.

Maria José Ragué adverteix que *“les autores miren de no posar massa de manifest la seva condició femenina. Ja no es parla de feminisme, es parla poc de dona i teatre, es vol fer veure que la discriminació ja no existeix. És una manera d'actuar per a fer possible la incorporació de la dona, com a autora i directora, en un món, el del teatre, essencialment masculí: dona i teatre la veu trencada de la falsa normalitat ... La transgressió, però, no va més enllà perquè gairebé sempre el model que utilitza la dona és un model existent: les dones estan hipotecades sovint per les mateixes categories històriques que volen transcendir. D'altra banda, la majoria de les dones que han arribat a la professió sovint intenten eliminar l'especificitat femenina en el seu treball per a no tenir problemes amb els gestors de la professió. És la fase d'imitació en què la dona, conscientment o inconscientment, adopta una perspectiva des de la*

qual crea unes situacions en què se segueixen els models tradicionals”.

Pel que fa als estereotips femenins a les arts escèniques a Lleida, les nostres protagonistes distingien entre el teatre de carrer i el teatre de sala. Els anys 80 i 90 del segle XX van oferir un terreny verge: les Arts Vives de Carrer. Tot estava per fer i es podia inventar. La marca de gènere no era important en els nous llenguatges perquè es difuminava en personatges asexuals i lúdics. El teatre de carrer de l'època apostava per l'obertura i la capacitat de diversió després de 45 anys de sobrietat i censura. Eren arts escèniques no textuals o amb molt poc protagonisme de la paraula, amb estructures molt semblants a les celebracions paganes prereligioses. La ciutadania tornava a ocupar el carrer i les dones formaven part d'aquesta realitat d'una manera natural i reconeguda, responent a la demanda de moviments com el feminisme que anaven impregnant la realitat de idees noves i necessàries. Tal i com hem vist a les respostes, l'ocupació del carrer per part de les dones va ser explosiu, festiu, acceptat per un públic també molt femení... La reacció coherent a les possibilitats que prometien les polítiques d'obertura dels 80, i mancaven mans.

El teatre de sala i les produccions eminentment textuals, però, van mantenir els estereotips vexatoris i esbiaixats per als personatges femenins. El més sorprenent és que 30 anys de democràcia i evolució no han servit per variar aquests referents. Són un reflex del concepte de feminitat del context ideològic. Tot i que, alerta, les estadístiques ens xiuxiuegen que les produccions i obres que desconstrueixen els estereotips són més abundants del que sembla però no transcendeixen. Podem parlar de voluntat política? A les estadístiques presentades per l'Associació de Creadores Escèniques de Catalunya, Projecte Vaca i que hem referenciat a l'apartat 4.4, i que es poden consultar a la pàgina web d'aquest col·lectiu, veiem de manera clara i contundent com els territoris en què les administracions aposten per la igualtat real entre els sexes, les dones apareixen a totes les fases de producció de les arts escèniques, com és el cas d'Euskadi.

És evident que els textos, obres, llibrets i peces ja creades i consagrades són el que són, però això no impedeix que les considerem dins el context ideològic que els pertoca i identifiquem la seva càrrega de misogínia. És hora, però, de considerar la importància de les noves creacions, de reconèixer la gran quantitat de signatures femenines que resten als calaixos o a les lleixes de les biblioteques sense que arribin als espais escènics, obres que parteixen de la reflexió i aposten per presentar personatges que no es basin en els estereotips a què ens tenen acostumades sinó en mirades realistes i amb el convenciment que els personatges femenins poden i han de ser motors d'acció.

Sobta comprovar, a partir de les respostes obtingudes en aquest treball, com la línia evolutiva en aquesta qüestió no presenta grans canvis. Al llarg dels anys es manté el mateix discurs i també, la sensació que una altra manera és

possible. No podem perdre de vista que aquesta altra manera va existir a les arts vives... i que les actrius més joves no la coneixen. Que hi ha hagut intents diversos en fer explotar estereotips i models, que han anat des d'una aparició a escena amb mil tècniques de circ en condicions d'igualtat, a experimentar amb l'espai escènic amb el cos nu a un lloc d'oci de la ciutat, a inundar els carrers de teatre més físic per tal de construir personatges femenins des del moviment, a reivindicar l'expressivitat del cos femení en front dels clixés estètics paralitzants, a la posada en escena de temes com la sexualitat femenina o el part, a la participació i lideratge en al gestió i producció, a la tossuderia de continuar escrivint, etc...

Un altre tema tractat ha estat la representació i tractament del cos de la dona a escena. A les entrevistes sortien conceptes com sexualització, dolor, estereotip, pressió i, fins i tot, comprovem com l'ús d'una cadira de rodes es considera un avantatge ja que disminueix la condició de dona a escena. Paraules i conceptes que no varien amb els anys i que coexisteixen amb revelació, revolució... Quin gran esforç cal per existir entre la continua contradicció! Mostra, inequívoca, del punt de partida de les dones!. En el marc teòric referencial feia esment del posicionament de diverses autores quan refereixen la misogínia i violència a què s'han d'enfrontar les dones i parlava del que representa que els seus cossos ocupin l'espai escènic, un espai triplement polític i públic. Veiem que aquesta desnaturalització també s'ha viscut i es viu a Lleida. Tornen a coincidir les respostes, malgrat els anys de diferència entre les unes i les altres.

El treball de camp ens va regalar, inesperadament, noves línies de reflexió.

Sembla que el públic lleidatà, qui rep el missatge i provoca retroalimentació, té respostes diferents davant dels intents d'incloure les dones a l'escena. Les nostres protagonistes parlen de sorpresa, d'humor, de desinterès... termes variats que cohabituen amb la percepció que abordar temàtiques que afecten les dones no interessa gaire el públic, tot i que sabem que majoritàriament és femení. La sensació, que a cops arriba a convenciment, és que temes que les dones tenen molt present no poden ser universals i, per tant, es mantenen a la marginalitat i l'ostracisme de calaixos plens d'idees que es van pansint. Poques són les obres d'autores femenines que veuen les llums d'escena. Deia, en aquest treball, que les dones hem après a referenciar-nos en un món amb el qual poc tenim a veure i hem oblidat el nostre imaginari, i a sobre ens hem acostumat a que sigui així. Hélène Cixous es planteja una pregunta: quina és la relació entre l'actriu i l'espectadora?. Quina és la relació, em plantejo, entre la intèrpret, l'espectadora i la dona?.

Des de l'Observatori Cultural de Gènere, Cabré ens adverteix que *“En justa correspondència, a les dones encara se'ls veda l'accés ple com a creadores de cultura, i per això és molt lamentable que no sempre trobin en els continguts on treuen el cap el mirall que es mereixerien trobar, no ja per la seva qualitat, sinó per la infrarepresentació que sovint hi ha de veus femenines amb les quals pugui practicar la tan necessària identificació, que en última instància és la que acaba incitant a practicar el consum cultural: la cultura ens interpel·la quan parla de nosaltres, sigui com sigui. La incorporació tardana i traumàtica de les dones a l'esfera pública les ha revelat com el que s'ha anomenat un contrapúblic, entenent com a tal aquell que topa amb les normes del seu entorn i es defineix en la seva tensió amb un públic més gran (en aquest cas no en nombre però sí en importància social, el públic masculí)”*.

No sé si sóc capaç d'inventar una argumentació diferent de la que faria en qualsevol altre àmbit de la realitat laboral de les dones, pel que fa al tema de la maternitat. Com hem vist a les respostes, aquest és un punt d'inflexió que no ha estat resolt i, molt em temo, que va per llarg. Les arts escèniques són un sector molt desestructurat al nostre país. Quedar-se a d'intempèrie és el pa nostre de cada dia en una professió que encara arrossega etiquetes de bohèmia i inadaptació social. I, com no, al marge de la marginalitat trobem les dones i, com en la majoria dels sectors professionals, la maternitat esdevé un sostre de vidre irrompible. Si al 2014 el Govern Espanyol ha inclòs al PIB els diners provinents de la prostitució i el tràfic de drogues, activitats il·legals, encara no ho ha fet amb la feina no remunerada que les dones fem dins les llars i en la criança.

Un tema fonamental sorgeix en aquest treball d'investigació: la genealogia. Si repassem les respostes de les dones més joves, ens adonem que a partir dels anys 90 del segle XX comencen a parlar de manca de referències, de desconexió. A partir de l'any 2000 ja trobem el concepte de desconexió profunda de quines dones han estat vinculades a les arts escèniques a Lleida i quina ha estat la seva aportació. Hi ha, com diuen les entrevistades, la sensació de soledat i orfandat. Gairebé totes les dones coincideixen a assenyalar la manca d'unió, la divisió. Algunes parlen de la responsabilitat de les dones, altres d'una possible responsabilitat política, altres reclamen la integració d'aquests sabers dins els estudis d'art dramàtic, i també parlen d'una manca d'autoestima de les dones que ens porta a no reivindicar-nos.

Els motius poden ser aquests, tots aquests i potser més, però el que està clar és que la sensació d'ostracisme existeix de manera generalitzada. En una ciutat petita, amb una referència pedagògica única i amb un circuit escènic molt concret... sospitós. Sigui com sigui, les dones estan reclamant connexió, intercanvi, guiatge, i potser aquesta pot ser una manera per respondre moltes preguntes, per fer el camí necessari per sortir de la tristor de què parlava Margarida Troguet. Les dones estem acostumades a no figurar, a no aparèixer sense que ens estranyi, a l'hora que ens sentim soles. Per no figurar no ho

fem ni al llenguatge, ni quan parlem nosaltres, les dones, que ens continuem significant en masculí. Deia Marta Agustí que el trencament de la genealogia impedeix la normalització i, per tant, la no exclusió, impedeix el comptar, el tenir una història pròpia, l'anar endavant i tenir pes. Sempre sembla que som una minoria quan les estadístiques ens mostren el contrari.

Hem vist com és a partir dels anys 90 del segle XX quan sorgeix de manera evident la sensació d'estar desconnectades del passat i, a partir d'allà com va augmentant aquest desconeixement fins arribar a la desmemòria i l'oblit del que es té a menys d'un centímetre de distància, de l'actualitat. Vull vincular aquest aspecte a un altre camp que afecta les dones a les arts escèniques, com és l'estructura organitzativa de la professió.

Pel que fa a l'organització interna de les formacions escèniques a Lleida, hem descobert que l'any 1992, com hem vist, l'administració catalana aposta per generar el que es va anomenar Indústria Cultural, amb la intenció clara de fer que les companyies en arts escèniques apostessin per la rendibilitat econòmica a partir dels "béns intangibles" que haurien de ser valorats, fins i tot per la banca, i que esdevindrien, sense cap mena de dubte, avuls empresarials de primer ordre. El que calia, per tal d'aconseguir-ho, era crear una manera de fer a l'estil emprenedor de la societat catalana amb una marca inequívoca que abanderaven companyies ja consolidades i que esdevenien punts de referència per a la resta. Passats els anys els referents van fer ERES, la marca va ser coneguda com el "*catalan kitsch*"²⁰ i, les dones van desaparèixer del panorama professional per passar al registre amateur. Tal i com hem vist a les respostes de les nostres protagonistes, l'organització empresarial jerarquitzada s'imposa com si fos un model únic del concepte empresarial i les dones comencen a no poder seguir el ritme, tenint en compte les seves suposades prioritats socials. Les tasques dins les companyies es distribueixen, bàsicament, segons la divisió del treball establerta a la Revolució Industrial. Repassant les respostes donades en aquest apartat hom pot anar veient a partir de quin moment es presenten les primeres dificultats per a les dones lleidatanes i com aquestes van creixent fins a l'actualitat, moment en què, fins i tot, en nom de la crisi i davant la necessitat de vendre les obres, les produccions tornen a la estereotípia més masculista. Ricard Gàzquez a *Presència i absència de creadores escèniques* (DDAA 2013: 75) diu que "*La perspectiva sobre el futur més immediat de les polítiques teatrals resulta incerta des de tots els angles. No hem de perdre de vista que, des del pla estratègic de cultura de la Generalitat de Catalunya, el futur està enfocat en termes d'eficiència i competitivitat empresarial, perquè l'objectiu principal, per damunt de tot, és superar el moment de crisi econòmica actual, tot reconeixement dins del seu diagnòstic que el model de l'estat del benestar ha fet*

²⁰ Terme d'origen Alemany que s'utilitza per classificar un tipus d'art que es considera una còpia inferior d'un estil existent. També s'utilitza per referir-se a qualsevol tipus d'art pretensions i que cau en el mal gust i/o productes molt comercials que es consideren vulgars.

fallida”...

No ens enganyem, això no és nou. Deia Margarida Troguet que quan tot està per fer les dones són requerides i que, quan es generen estructures, tornen cap a casa. La història ens ho demostra una i mil vegades com si fos una el·lipsi hipnòtica que no permet el canvi. Em permeto recuperar Federici (FEDERICI 1998) quan parla de les raons del capital que porten les dones al cadafals sense cap mena de pietat: *“La caza de brujas de los siglos XVI y XVII fue instigada por el capitalismo emergente. La masiva quema de mujeres tuvo más que ver con su condición de estorbo, de figuras que no encajaban en la nueva economía, que con su habilidad para cocinar pócimas y hablar con el diablo en sus ratos libres. El capitalismo nació recurriendo a la violencia extrema. La caza quebró las resistencias a la reestructuración económica (...). Desarrollo de una nueva división sexual del trabajo que confinó las mujeres al trabajo reproductivo. La invención del trabajo asalariado provoca que las mujeres se queden a casa.”*

Considero que un estudi profund sobre les maneres d’organitzar les companyies d’arts escèniques i la seva relació amb una possible exclusió de les dones dins aquest organigrama pot ser una línia de investigació a plantejar.

La importància de la recuperació i valoració de la genealogia femenina a les arts escèniques a Lleida, a banda de fer justícia històrica, pot esdevenir el pont, que moltes dones reclamen, sobre el qual poder construir un futur amb possibilitats per a l’escena femenina.

I ara el que tenim és el present, i el que podem començar a dibuixar és el futur. Segons les respostes rebudes, estem parlant d’un present de retrocés, d’involució, de tristor, de tornada a models que creiem superats. Unes percepcions que coincideixen amb artistes i creadores d’altres localitzacions. Magda Puyo, en la seva intervenció recollida a *“Presència i absència de les creadores escèniques dins el sistema teatral contemporani a Catalunya”* de Ricard Gàzquez (DAA 2013:82) afirma que *“els formats s’han homogeneïtzat en detriment de les arts escèniques més indagatòries. Això fa molt mal a la cultura d’aquest país, que viu una falsa realitat: de número d’espectadors, de quantitat de textos escrits, d’actors famosos televisius, de quantitat de produccions. Quantitat, quantitat, quantitat...(i la qualitat i el compromís i la subversió i les formes contradictòries i la diversitat i l’art com a eina de coneixement?... En definitiva, la realitat és del poder absolut del pensament únic (...). Tant sols seria possible desestructurar el discurs dominant si ens unim per trobar noves estratègies i denunciem aquesta falsa realitat on ens trobem. I, en aquest sentit, penso que les dones de teatre tenim una responsabilitat i una gran possibilitat*

d'exigir llocs reals de decisió per començar a canviar un model mort i enterrat (només cal recordar la remuntada protagonitzada per les dones a Islàndia). És un bon moment, és el que tenen les crisis, que són moments de canvi”.

La finalització del meu treball coincideix amb la publicació del primer estudi internacional sobre imatges de gènere al cinema promocionat per L'Institut Geena Davis sobre *Gènere al Mitjans, ONU Dones i la Fundació Rockefeller i signat per Dra. Stacy L. Smith, Marc Choueiti i la Dra. Katherine Pieper*. Entre moltes altres idees, l'estudi posa de relleu que, a nivell internacional, a les produccions cinematogràfiques només el 30,9 per cent dels personatges amb diàleg són dones; les dones fan el 7 per cent de les direccions, el 19,7 per cent dels guions i el 22,7 de les produccions; les pel·lícules dirigides per una dona o amb presència d'una guionista tenen un nombre significativament més alt de personatges femenins; la sexualització sembla ser la norma per al personatges femenins a nivell internacional, de manera que, normalment, apareixeran amb roba interior, despullades, primes. Aquesta sexualització, segons l'estudi, es produeix ja des de l'adolescència i fins als 40 anys, edat en què les dones comencen a desaparèixer. Finalment, apunta l'estudi que als llocs de poder, només el 13,9 són dones.

A aquests alçades del meu treball, em sobrevé una pregunta: Si les dones no ens sentim representades ni còmodes en els estereotips que majoritàriament se'ns ofereixen, com és que continuem dins les arts escèniques? No sabria respondre però intueixo que les raons serien comunes en formular preguntes com: per què les dones ens referenciem en masculí amb les conseqüències psíquiques que comporta i que han estat demostrades tant des de la psiquiatria com des de posicionaments més alternatius com la programació neolingüística? Per què les dones no tendim ponts de comunicació i connexió amb altres artistes que ens permetin sumar esforços i generar genealogia quan que ens sentim òrfenes? Per què acceptem participar en projectes que no ens visibilitzen i en estructures organitzatives que són incompatibles amb la resta de la nostra vida? Per què les dones acceptem, encara, visions misògines de nosaltres mateixes i les arribem a normalitzar contribuint a la seva permanència i actualització ? ...

Interpel·lo Hélène Cixous (BARTRINA 1997) quan parla de l'obligació de reflexionar sobre quines són les dones representades, quina és la relació entre actriu i espectadora i on són els límits de la identitat col·lectiva femenina, sobre el poder del contingut i l'estructura del text dramàtic per tal de desconstruir posicions de gènere. Jo afegiria... per a fer un món més just, en pau. L'objectiu últim seria fer unes arts escèniques a partir de les persones, independentment del gènere, i per això cal, abans, permetre que les dones siguin subjecte i no només objecte d'art.

Considero, en fi, que les idees exposades per les professionals al llarg d'aquest

treball d'investigació ofereixen un punt de vista nou sobre una part de la nostra història, una aportació valuosa, necessària. Les protagonistes de la marginalitat, el col·lectiu que, malgrat tot, i sense tenir-ne consciència, ha resistit i marcat camins. 42 dones que han estat reflexionant sobre diverses temàtiques que les afecta i han decidit explicar la seva aventura des d'una mirada íntima, subjectiva, pròpia.

Finalitzo les conclusions expressant una idea final que sorgeix a partir de contar i cantar les 42, i que no és exclusiva d'aquest treball sinó que és font de debat arreu. Podrem, algun dia, construir una definició clara de “teatre de gènere”, “teatre de dones” i “teatre feminista”? Ens pot ajudar a centrar el debat? Ens pot ajudar a augmentar la nostra consciència sobre el que estem fent i les seves conseqüències? En tot cas, l'embarbussament en l'intent de diferenciar aquests conceptes no deixa de ser una mostra clara que la boira lleidatana també barreja els conceptes que ens defineix a les dones. Ho continuarem permetent?

6. Bibliografia

Bibliografia citada

- ASTELARRA, J. (2005): *Veinte años de políticas de igualdad*. Col Feminismos. Ediciones Cátedra. Universitat de València. Instituto de la Mujer, Madrid.
- AUSTIN; G. (1990): *Feminist theories for dramatic Criticum*. University of Michigan Press. Berkeley.
- BALLESTRO, A. (2004): *Una mujer en la transición. Confesiones en la trastienda*. Col. Tramontana. Flor del Viento Ediciones, Barcelona.
- BORRÀS, L. (ed.) (1998): *Reescribir la escena*. Fundación Autor. Madrid.
- BUENO, J. (1996): *Imágenes de Mujer*. Universidad de Alicante. Alicante.
- CALERO, M^a.A. (1999): *Sexismo lingüístico. Análisis y propuestas ante la discriminación sexual en el lenguaje*. Narcea, Madrid.
- CAMACHO, R. i MIRÓ, A.: *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*.
- CASTELLS (1992): "Toar, 50 aniversari 1956-2006 Lleida" Ed. Toar. Lleida
- De VEGA, E. (1992): *La mujer en la historia*. Col Biblioteca básica de historia Monografías. Anaya, Madrid
- DDAA, edició Jordi Lladó i Jordi Vilaró (2013): *Dona i Teatre al segle XXI.IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. PUNCTUM . Barcelona
- DEEPWELL, K. (ed.) (1995): *Nueva critica feminista de arte. Estrategias críticas*. Ed Cátedra. Col. Feminismos. Madrid.
- De VEGA, E. (1992): *La mujer en la historia*. Col Biblioteca básica de historia Monografías -. Anaya, Madrid.
- FALCON, L. (1992): *Mujer y poder político*. Kira Edit, Madrid.
- FEDERICI, S. (1998): *Caliban y la bruja*. Ed Traficantes de sueños. Italia
- FESTINGER, L. i KATZ, D. (1978): *Los métodos de investigación en las Ciencias Sociales*. Paidós, Buenos Aires.
- GARCIA, C. i ROSET, M. (1992): *La lluita pels drets de les dones. Història del feminisme*. Col. Biblioteca de la classe. Graó Editorial, Barcelona
- GARCIA, R. i PIÑERO, E. (editores) (2002): *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX. Dramaturgas angloamericanas*. Universidad Complutense de Madrid. Comunidad de Madrid. Madrid.
- GRAU, E. (1993): "De la emancipación a la liberación y la valoración de la diferencia. El movimiento de mujeres en el Estado Español, 1965-1990" en *Historia de las mujeres*. Vol. 5: Siglo XX. Taurus, Madrid, pp.673-693.

- JORDAN, June (1975): *Moving Towards Home*.
- LARUMBE, M.A. (2002): *Una inmensa minoria : Influencias del feminismo en la Transición*. Col. Prensas Universitarias de Zaragoza. Ed. Sagardiana, Zaragoza.
- NASH, M. (2007): *Dones en Transició. De la resistència política a la legitimitat feminista: les dones en la Barcelona de la Transició*. Ajuntament de Barcelona. Regidoria de la Dona. Col. Conèixer Barcelona, Barcelona.
- MANCHADO, M.(comp.) (1998): *Música y Mujeres.Género y poder*. Ed. Horas y Horas la editorial, col. cuadernos inacabados. Madrid
- SCHORDERET, L. (1975): *La entrevista. Su técnica*. Oriens, Madrid.
- TOURAINE, A. (1969): *Sociologie de l'action*. Senil. Paris
- VALCARCEL, A (2001): *La memoria colectiva y los retos del feminismo*. Col. Unidad Mujer y Desarrollo. Naciones Unidas CEPAL-ECLAC, Santiago de Chile.
- VALCARCEL, A. (2004): *La política de las mujeres*. Col feminismos. Ediciones Cátedra. Universitat de València. Instituto de la Mujer, Madrid.
- VARELA, N. (2005): *Feminismo para principiantes*. Ediciones B Grupo Z, Barcelona.

Bibliografía consultada

- AMORÓS, C. (1985): *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Anthropos. Editorial del hombre, Barcelona
- BORRÀS, L. (ed. 8) (1999): *Utopías del Relato Escénico*.Fundación Autor. Madrid.
- CARO, A. (1993): “*El conde de Partimuplás*”. Edición, introducción y notas de Lola Luna. Edition Reichenberger.
- DDAA, coord. Mireia Bofill Abelló, (1996): *20 anys de feminisme a Catalunya. Jornades 24,25 i 26 de maig de 1996*. Edita: Associació de Dones per a la Celebració dels 20 anys de les Primeres Jornades Catalanes de la Dona, Barcelona
- DAWSON, S. (2001): *Los movimientos de mujeres: feminismo, censura y performance*. Servicio de publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- DEVESA, D y POTES, A (coord) (1999): *Seis mujeres guionistas: contar historias, crear imágenes*. Festival de Cine español de Málaga. Málaga.
- ECKER, Gisela (1986): *Estética feminista*. Icaria. Barcelona.

Evolució del model femení a les arts escèniques a Lleida 1980-2014

- HORMIGÓN, J.A. (director investigació) (2000): *Autoras en la Història del teatro español 1975-2000*. Publicaciones de la Asociación de Directores de la Escena de España. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº17 vol III.
- NABOKOC, N (1996): *Lolita*. Anagrama.Barcelona
- O'CONNOR, P. (1988): *Dramaturgas españolas de hoy: Una introducción*. Ed Fundamentos. Col. Espiral teatro. Madrid.
- RIVERA, M.M. (1994): *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Icaria, Barcelona
- RIVERA, M.M. (2001): *Mujeres en relación: Feminismo 1970-2000*. Col Más madera. Icaria editorial, Barcelona.
- VILANOVA, M. (1995): *Les majories invisibles. Explotació fabril, revolució i repressió*. Icaria editorial, Barcelona.

Articles:

A LECTORA 3.

- BARTRINA, F. (1997): Teatre de Dona al voltant del segle: la Infanticida de Caterina Albert.

- CLÚA, I. (2005): Gènere y cultura popular.

A LECTORA 11.

- PINTO, R. (1999): Hermenéutica del deseo y género sexual.

A LECTORA 4.

- TORRAS, M. (2004): Cuerpos, géneros, tecnologías.

A LECTORA 10.

- TORRENT, M. (1997): De Lolitas y otros males.

Publicacions:

- RAGUÉ, M.J. (1994): *Dona i teatre: ara i aquí*. Col·lecció Dona i Societat. Testimonis 3 Institut Català de les Dones. Generalitat de Catalunya. Barcelona.

Treballs d'investigació:

- OJER, M (2000): *Les edats del Violeta*. Audiovisual. Sectorial de la Dona

d'ICV a Lleida

- OJER, M (2002): Moviment de les dones a Lleida 1972-2007: *“si em dius vine, ho deixo tot”*. II Beca Cristina de Pizan 2007. Ajuntament de Lleida
- OJER, M (2011): Valors a escena. Teatre no sexista per a tots els públics, teatre per a tots els públics no sexista”. Treball de Final de Màster MAIO. Centre Dolors Piera. Universitat de Lleida

A n n e x I

Hola Maite, bones!

Així que estàs de investigadora... Què bé! Realment és molt interessant ficar-se a l'altra banda de l'escenari per a reflexionar sobre els diferents fenòmens que ens envolten.

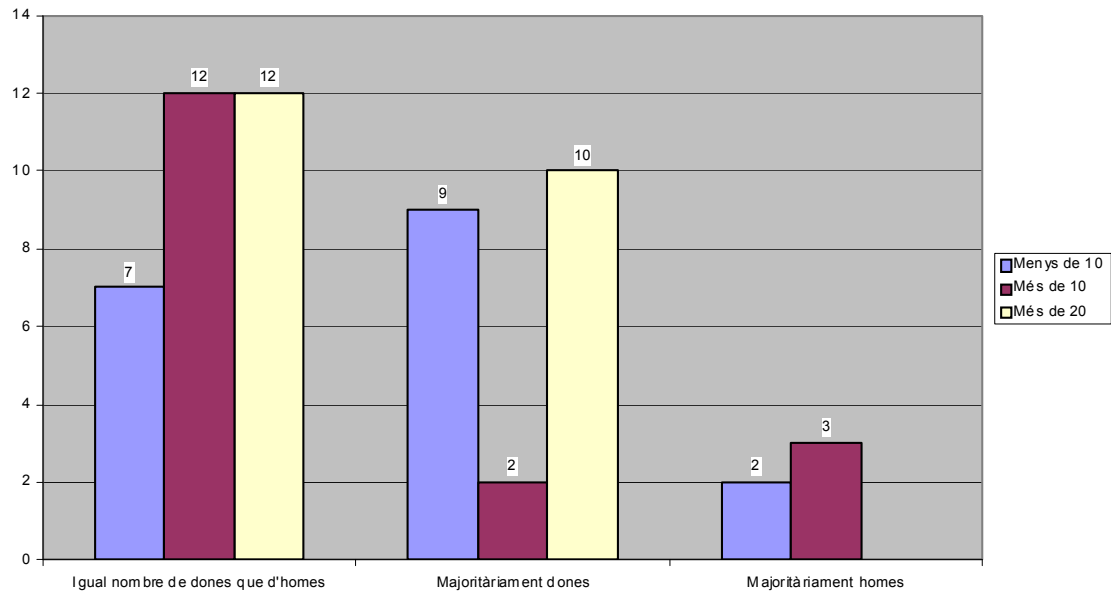
Referent als temes que em comentes... Lo de la companyia "La Inestable 21" t'he de dir que en realitat no som una companyia a l'ús. Més aviat són alumnes. L'única diferència és que de tant en quant podem fer l'obra fora del nostre teatre. El grup està compost de menors d'edat en general i estan molt tutoritzats en tot moment. Per tant no són realment ni funcionen com a companyia teatral.

Pel que fa al nombre d'alumnes en els darrers cinc anys et podem dir que es manté el percentatge entre nois i noies. En tot cas, no són dones i homes en sentit estricte ja que hi ha molts nens i nenes i no sé si et serveix. En tot cas dir-te que comptant tots els alumnes d'entre 3 a 80 anys el percentatge seria de 65% femení i 35% masculí sobre els 650-700 alumnes.

Espero que et serveixi i t'encoratjo a seguir amb la investigació!

Una abraçada!!

Nombre de membres als grups afeccionats de teatre
segons el sexe



Menys de 10, Més de 10 o Més de 20 fa referència al nombre d'integrants. S'observa que resulten equilibrats pel que fa al sexe, però hi ha més grups on són majoritàriament dones.

El que podries mirar, que crec que t'anirà molt bé, és qui és la presidenta o president de les entitats sense ànim de lucre, per exemple. Suposo que a Participació Ciutadana, te les podran facilitar. Com et deïa, nosaltres vàrem fer una primera aproximació de l'activitat dels grups pel que fa a les obres que fan, al catxet que cobren, als bolos, etc., és a dir a l'activitat (i no qui la fa). Aquesta anàlisi que fas suposa una passa més enllà a l'objecte d'estudi que vàrem establir.