

ALEPH

Número 24

2010



Jornada del sábado 7 de marzo de 2009 organizada por ALEPH
con el apoyo del **FNRS** y de las **FUSL**

Publié avec l'aide financière du Fonds de la Recherche Scientifique-FNRS

ISSN 1784-5114

Editora: Diana Castilleja

ÍNDICE

CASTILLEJA, Diana	5
El teatro hispánico, siglos XX-XXI. Introducción	
VILCHES DE FRUTOS, Francisca	9
Representaciones de género en el teatro español contemporáneo. La igualdad en la construcción del espacio cultural europeo	
VASSEROT, Christilla	29
Últimas tendencias de la dramaturgia cubana contemporánea	
RODRÍGUEZ, Antoine	39
Acercamiento teórico al concepto de <i>anékdota</i> aplicado al análisis de las obras del D.F. del dramaturgo mexicano Emilio Carballido	
ALONSO, Laura	55
Las metamorfosis de la trama: estructura dramática y recontextualización de la tragedia griega <i>Antígona</i> en tres recreaciones argentinas	
OBREGÓN, Osvaldo	71
El teatro universitario en Chile: su aporte al movimiento escénico nacional (1941-1973)	

Representaciones de género en el teatro español contemporáneo. La igualdad en la construcción del espacio cultural europeo

Francisca Vilches de Frutos
Centro de Ciencias Humanas y Sociales.
Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid

Para Patrick Collard

Un estudio encargado por la Dirección General de Educación y Cultura de la Comisión Europea a la consultora Kea European Affaires sobre el sector cultural y creativo pone de manifiesto su destacada representatividad en el producto interior bruto (PIB): entre el 3% y el 6%.¹ Estos datos contrastan con la tan difundida apreciación de la cultura como un sector escasamente productivo y permiten realizar una serie de consideraciones en torno a una de las industrias integradas en este sector, las Artes Escénicas. Si bien el desarrollo de nuevas tecnologías digitales y la proliferación de eventos musicales restan público a las salas teatrales, en especial, entre los sectores más jóvenes, conviene en este momento plantearse la existencia de un mercado en crecimiento que puede suponer un importante auge para la escena en la medida en que sepa afrontar algunos de los retos generados por el desarrollo de nuevos modelos sociales y económicos contemporáneos, y, entre ellos, la nueva definición de los roles sociales de género.

Si se toman como punto de referencia los datos proporcionados por el Consejo Económico y Social, órgano consultivo del Gobierno español, podemos constatar un fuerte

¹ Para la realización de este estudio se han tenido en consideración tanto las industrias "creativas" (cine, música, libros, artes escénicas y visuales), como otras relacionadas con los medios de comunicación (prensa, radio, televisión), la moda, el diseño, la arquitectura, el turismo cultural y el patrimonio cultural. Véase al respecto Fernando Samaniego, *El País*, Madrid (13-XI-2006), p. 49.

aumento de la participación laboral de las mujeres. El trazado comparado de las tasas de actividad por sexo y edad proporciona una idea clara de las fuertes transformaciones sociales acaecidas en los últimos 30 años. Si en 1978 se percibe que en el momento de mayor incorporación de mujeres al mercado laboral –el que corresponde a los 20-24 años de edad– el porcentaje de activas apenas superaba el 50%, reduciéndose paulatinamente conforme se producía su matrimonio y dedicación exclusiva a las tareas domésticas y de crianza de hijos e hijas, en 2008 el máximo de la tasa de actividad se ha desplazado al grupo de edad de 25-29 años, que representa más del 80% y no desciende, apenas, en los siguientes grupos de edad, pues las mujeres están mostrando una clara vocación de permanencia en el mercado de trabajo a lo largo de todo su ciclo vital.

Sin embargo, los Indicadores coyunturales de Fecundidad indican que desde mediados de los setenta la pervivencia de unas costumbres culturales en la asignación de roles de género y la difícil implementación de medidas para potenciar la conciliación profesional y familiar están incidiendo no sólo en la pérdida de recursos humanos altamente cualificados dentro del mercado laboral sino también en la baja tasa de natalidad. Son muchas las mujeres con estudios superiores que, tras incorporarse al mercado de trabajo, lo abandonan debido a las dificultades generadas por el mantenimiento de una doble jornada, la laboral y la familiar. Muchas renuncian a la maternidad y otras acceden a ella en edades tardías.²

Además, si se analiza la evolución de la tasa de paro del período 2005-2007, cuando todavía no se habían producido los abruptos picos derivados de la crisis económica que ha sacudido los mercados en 2008, se percibe que la tasa de paro de las mujeres ha sido de casi el doble que la de los varones.³ Asimismo, las tasas de ocupación a tiempo parcial de las mujeres son muy superiores a las de los varones, con valores para 2007 del 22, 8% para las mujeres y del 4, 1% para los hombres, del total de los 20.356.00

²*Family Formation and Family Dilemmas in Contemporary Europe*, Fundación BBVA, 2007. Puede encontrarse un resumen en "Mirando a Europa: causas y soluciones de la caída de la fecundidad en España", *Boletín de la Fundación BBVA*, IV, 2007, 6, pp. 8-9.

³ Los últimos datos registrados en febrero de 2009 daban una tasa de paro semejante entre hombres y mujeres: 1.725.890 mujeres y 1.755.969 varones.

de ocupados y ocupadas. Obviamente la ocupación parcial es patrimonio femenino.⁴

Los últimos datos relativos a la tasa de empleo durante el tercer trimestre de 2008, antes del estallido de la crisis, mostraban una disminución de la brecha entre varones y mujeres (de los 20.346,300 ocupados/as, 11.758,400 eran varones y 8.587,400 mujeres).

El interés por solucionar estos problemas, que afectan en mayor o menor medida a todos los países miembros de la Unión Europea, ha incidido en la puesta en marcha en España desde 2005 de una serie de medidas legislativas,⁵ entre las que destaca la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres.⁶ Fiel a la aplicación de la Estrategia Marco Comunitaria de "Transversalidad en Medidas de Género" (TMG) (*Gender Mainstreaming*), defendida en las Conferencias sobre Mujer y Desarrollo celebradas en Nairobi (1985) y Beijing (1995), en su Artículo 15, esta Ley Orgánica plantea la obligatoriedad de aplicar con carácter transversal el principio de igualdad de trato entre mujeres y hombres en las actuaciones de todos los Poderes Públicos:

Las Administraciones públicas lo integrarán, de forma activa, en la adopción y ejecución de sus disposiciones normativas, en la definición y presupuestación de políticas públicas en todos los ámbitos y en el desarrollo del conjunto de todas sus actividades.⁷

Uno de sus artículos, el 26, afecta directamente a la creación y producción artística e intelectual. En su punto primero, se recoge la obligatoriedad de que las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velen por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la

⁴ Véase "Transformaciones en el empleo y las relaciones laborales", *Cauces. Cuadernos del Consejo Económico y Social*, Madrid, 2008-2009 (Otoño-Invierno), 6-7, pp. 94-123 y "Panorama sociolaboral de la mujer en España", *Boletín elaborado por el Área de Estudios y Análisis del Consejo Económico y Social*, Madrid, 2007 (Primer trimestre), 47, pp. 1-4.

⁵ Sin duda una de las más relevantes fue el Acuerdo del Consejo de Ministros del 4 de marzo de 2005.

⁶ Véase "Indicadores Económico-Sociales", *Cauces. Cuadernos del Consejo Económico y Social*, Madrid, 2008-2009 (Otoño-Invierno), 6-7, pp. 154-155.

⁷ *Boletín Oficial del Estado* (23-III-2007), 71, p. 12615.

difusión de la misma. Pero es en su punto segundo donde se marcan seis ejes de actuación para los distintos organismos, agencias, entes y estructuras de las Administraciones Públicas, que de modo directo o indirecto configuran el sistema de gestión cultural:

1. Adoptar iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación estructural y/o difusa.
2. Poner en marcha políticas activas de ayuda a la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina, traducidas en incentivos de naturaleza económica, con el objeto de crear las condiciones para que se produzca una efectiva igualdad de oportunidades.
3. Promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública.
4. Garantizar la representación equilibrada en los distintos órganos consultivos, científicos y de decisión existentes en el organigrama artístico y cultural.
5. Adoptar medidas de acción positiva a la creación y producción artística e intelectual de las mujeres, propiciando el intercambio cultural, intelectual y artístico, tanto nacional como internacional, y la suscripción de convenios con los organismos competentes.
6. Llevar a cabo, en general, todas las acciones positivas necesarias para corregir las situaciones de desigualdad en la producción y creación intelectual y artística de las mujeres.⁸

Una vez planteado este marco legal, que compromete decisivamente, puesto que estamos tratando de una Ley Orgánica, cabría realizar varias preguntas: ¿Cuál es la situación de las creadoras en el teatro español contemporáneo? ¿Qué medidas institucionales se han tomado en las últimas décadas para propiciar su trabajo? ¿Qué acciones habría que emprender o implementar para lograr la igualdad efectiva de mujeres y hombres que exige la normativa legal europea y española? ¿Son decisivas para corregir las situaciones de desigualdad en la creación teatral las imágenes que de las mujeres se transmiten en las creaciones escénicas contemporáneas?

⁸ *Boletín Oficial del Estado* (23-III-2007), 71, p. 12617.

¿Cuál es la situación de las creadoras en el teatro español contemporáneo?

Un rápido vistazo a la programación teatral del último lustro en toda la geografía española muestra claramente la desigualdad entre hombres y mujeres en relación con la puesta en escena de sus textos. La presencia de las mujeres creadoras es minoritaria, a pesar del elevado número de autoras, directoras escénicas y escenógrafas que han finalizado sus estudios en los últimos años en las Escuelas de Arte Dramático.

Si nos centramos, por ejemplo, en el ámbito de la creación textual, a pesar de la contemporaneidad de los temas abordados y de la innovación de sus técnicas estilísticas, la presencia de escritoras teatrales en los escenarios es minoritaria. Sirva como exponente el festival de teatro contemporáneo español más significativo, la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, que se celebra anualmente desde 1993 en Alicante. Si realizamos una pequeña cala que abarque el período comprendido entre 2003 y 2008, los datos son preocupantes.

En 2003, de las 16 producciones dentro de la modalidad de Teatro Sala⁹ sólo se presentaron dos escritas por creadoras teatrales (*Proyecto Père-Lachaise* de Itziar Pascual y *Te diré siempre la verdad* de Lluïsa Cunillé)¹⁰ y una obra en colaboración con varios hombres (*24/7 (Trilogía de la juventud III)* de José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier García Yagüe). En 2004, de las 18 producciones, sólo fueron debidas a autoras teatrales dos: *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* de Angélica Lidell e *Ilusionistas* de Lluïsa Cunillé.¹¹ En 2005, de las 18 producciones, únicamente se presentaron tres producciones de autoras teatrales (*Beso a beso* de Paloma Pedrero; *Pared* de Itziar Pascual; y *Y como no se pudo ser Blancanieves* de Angélica Lidell) y otra colectiva con otros autores: *Voces contra la barbarie* de Laila Ripoll, Yolanda Pallín, Yolanda Dorado, Raúl Hernández Garrido y

⁹ Se dejan al margen las modalidades de Teatro Cabaret, Teatro Calle y Teatro Infantil. Nos circunscribiremos a estas modalidades en las siguientes calas.

¹⁰ También se produjo una adaptación, *Cómplices* de Isabel Clara Simó, autora más conocida por su producción novelística.

¹¹ En esa edición se presentó un interesante texto sobre la Violencia de Género: *Ella se va*, de Jerónimo López Mozo (CAM, Alicante, 16-XI-2004).

Julio Salvatierra. En 2006, de las 17 producciones, sólo se presentó una debida a una única autora, *Los niños perdidos* de Laila Ripoll y tres colectivas con otros autores: *Construyendo a Verónica*, de Jerónimo Cornelles, Juli Disla, Alejandro Jornet, Patricia Pardo, Jaume Policarpo y Javier Ramos; *Fuera, fora, dehors*, de Pedro Álvarez-Ossorio, Isabel Medina, Jean-Luc Paliès y Rachid Mountasar, y *Las que faltaban*, de Terenci Moix, Quím Monzó, Rafael Mendizábal, Enrique Gallego, Félix Sabroso, Luis Miguel Seguí y Antonia San Juan. En 2007, de las 16 producciones, una vez más, dos creaciones: *Hazmerreír* de Marta Torres y *Margar en el Palacio del Tiempo* de Ánxeles Cuña. En 2008, de las 16 producciones, dos escritas por mujeres: *Árbol de la esperanza*, de Laila Ripoll y *Orquesta* de Carmen Resino.

Un análisis de estos datos muestra a lo largo de esos seis años la presencia de una autora teatral nacida en los años 40 (Carmen Resino); dos en los 50 (Paloma Pedrero y Ánxeles Cuña) y ocho en los 60: Laila Ripoll, con tres creaciones, Itziar Pascual, Lluïsa Cunillé, Yolanda Pallín, Angélica Lidell, con dos textos cada una, y Antonia San Juan, Yolanda Dorado y Marta Torres, con un texto. A ellas habría que sumar otras abriéndose camino: Patricia Pardo e Isabel Medina. En total, de las 101 producciones recogidas, 12 producciones individuales, 5 colectivas con varones, y 13 creadoras.

Esta situación no es nueva en el teatro español, pero sí resulta preocupante si se compara con la producción dramática de las mujeres que alcanzaron los escenarios en el primer tercio de siglo XX, donde es posible encontrar unas cifras muy semejantes. Dado el aumento demográfico del país, la creciente incorporación de las mujeres al mercado laboral y el paulatino acceso de las mismas a la Educación Superior, con tasas de Estudios Superiores que han pasado de 456, 300 personas en 1975 hasta 3.289,400 en 2007, de los cuales las mujeres representan más del 50%, resulta difícil de comprender.¹²

¹² Véase el nivel educativo de la población española entre 1975 y 2007 en "Desarrollo social y condiciones de vida", *Cauces. Cuadernos del Consejo Económico y Social*, Madrid, 2008-2009 (Otoño-Invierno), 6-7, pp. 34-59 (en especial, p. 50).

¿Qué medidas institucionales se han tomado a lo largo de las últimas décadas para propiciar la igualdad de mujeres y hombres en el marco de la creación escénica?

Los datos analizados con anterioridad permiten deducir que, a pesar de los importantes cambios político-sociales acaecidos en España a finales de la década de los setenta y ochenta, con la promulgación de importantes medidas legislativas y la creación de un teatro público hegemónico,¹³ en la escena española contemporánea la presencia de mujeres creadoras ha seguido siendo muy baja. Ninguno de los artículos de la Ley de Teatro de 1985 contemplaba la inclusión de medidas específicas para favorecer la presencia de las mujeres creadoras y la visibilidad de éstas.¹⁴ Conviene tener en cuenta que la creación del Instituto de la Mujer en España data de 1983, momento en el que comenzaron a demandarse la puesta en marcha de iniciativas que permitieran erradicar la discriminación de las mujeres en ámbitos políticos, laborales y universitarios. Recuérdese que en el primer Gobierno del Partido Socialista Obrero Español de 1982 no había ninguna mujer.

Esto no significa que no se produjeran a partir de finales de la década de los setenta algunas iniciativas de interés por parte de determinados colectivos de mujeres, ni que no hubiera un nutrido grupo de autoras teatrales intentando publicar y representar sus creaciones.

¿Nombres?

Entre las más veteranas, Mercè Rodoreda, María Aurèlia Capmany, Armonía Rodríguez, Pilar Enciso y Lidia Falcón. Entre las nacidas a partir de la década de los cuarenta: Ana Diosdado, Lourdes Ortiz, Concha Romero, Carmen Resino, M^a Manuela Reina, María-José Ragué i Arias, Paloma Pedrero, Yolanda García Serrano, Mercedes León, Petra Martínez, Pilar Pombo, Marisa Ares y

¹³ Analizo las relaciones entre el teatro público y el privado en M^a Francisca Vilches de Frutos, "Panorámica de la escena española en la década de los ochenta: algunas reflexiones", *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Annals of Contemporary Spanish Literature*, Boulder, XVII (1992), 1-3, pp. 207-220.

¹⁴ Orden de 27 de mayo de 1985 por la que se establece la normativa de ayudas al teatro español, *Boletín Oficial del Estado* (4-VI-1985), 133, pp. 16777-16780.

Margarita Sánchez, a las que habría que sumar un largo etcétera que incluiría a Gretel Amman, Nuria Suau, Assumpta González, Montserrat Cornet, Rosa María Gras, Teresa Menero, Pilar Laveaga, Carmen de Miguel, Maite Bejar –seudónimo de Julia García Verdugo–, María Ángeles Cabré, Encarnación Ferré y Charo Solanas, junto a otras autoras de teatro infantil como Agustina Solé y Elisa Creuhet.¹⁵

En 1979 Neus Aguado y María-José Ragué i Arias, representando al Partido Feminista en el Seminario sobre Política Cultural de los Partidos Políticos, propusieron la creación del Premio Lisístrata que se concedía en el Festival de Teatro de Sitges, de Barcelona.¹⁶ Cinco años después, en 1984, se fundó en Barcelona la Associació Teatre-Dona, con María Luisa Oliveda, María-José Ragué i Arias y Armonía Rodríguez como Presidenta, Vicepresidenta y Secretaria. Entre sus objetivos se encontraba promover la incorporación de la mujer en el teatro en todas sus facetas, y llegó a crear el Premio Casandra, consistente en la publicación de una obra de teatro escrita por una mujer en cualquier lengua del Estado. Dos años después, en octubre de 1986, se creó la Asociación de Dramaturgas Españolas (se presentó el 12 de marzo de 1987), que reunió a un grupo de autoras teatrales en la Librería La Avispa, de Madrid, siendo Carmen Resino su Presidenta y figurando entre sus miembros más activos, junto a la anterior, Lourdes Ortiz, Maribel Lázaro, Pilar Pombo, Yolanda García Serrano, Mirén Díaz de Ibarrondo, Concha Romero y Paloma

¹⁵ Sobre la escritura teatral de mujeres en esos años véase Patricia O'Connor, *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid, Fundamentos, 1988, que recogía textos de Lidia Falcón, Carmen Resino, M^a Manuela Reina, Paloma Pedrero, Maribel Lázaro, Marisa Ares y Pilar Pombo; María-José Ragué, "La mujer como autora teatral en el teatro español contemporáneo", *Estreno*, Cincinatti, XIX (1993), 1, pp. 13-16, que además de las anteriores citaba, entre otras también destacadas, a María Aurèlia Capmany, Concha Romero, Yolanda García Serrano, Lourdes Ortiz, Armonía Rodríguez, Mercedes León, junto a otras como Gretel Amman, Nuria Suau, Assumpta González, Montserrat Cornet, Rosa María Gras, Teresa Menero, Pilar Laveaga, Carmen de Miguel, Maite Bejar –seudónimo de Julia García Verdugo–, María Ángeles Cabré, Petra Martínez, Encarnación Ferré, Charo Solanas y Petra Martínez, junto a otras autoras de teatro infantil: Pilar Enciso, Agustina Solé y Elisa Creuhet. Véase también Candyce Leonard, "Woman Writers and Their Characters in Spanish Drama in the 1980s", *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Annals of Contemporary Spanish Literature*, Boulder, XVII (1992), 1-3, pp. 243-256 y Virtudes Serrano, "Hacia una dramaturgia femenina", *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Annals of Contemporary Spanish Literature*, Boulder, XIX (1994), 3, pp. 343-364.

¹⁶ Suprimido en 1983.

Pedrero.¹⁷ La crítica de *El Público*, una publicación dependiente del Ministerio de Cultura, M^a Victoria Oliva realizaba este análisis en su presentación a los medios de comunicación:

Sólo tres de ellas escriben profesionalmente, el resto lo hace en sus horas libres –por vocación, por interés personal, para contrarrestar la soledad– y se plantea entonces la falta de tiempo, cuando no de espacio físico para trabajar, como el primer obstáculo a la creación. El cumplimiento de otras funciones sociales limita las posibilidades que la mujer tiene no solamente para escribir sino para relacionarse con el ambiente teatral, gestionar la publicación de sus obras, ocuparse de la puesta en escena. Por eso tal vez la mayoría de los textos permanecen inéditos.¹⁸

El tratamiento otorgado por la crítica de *El Público*, llevó a sus integrantes a solicitar la publicación de una carta, donde protestaban por la información suministrada y reivindicaban su profesionalidad:

La Asociación de Dramaturgas Españolas está formada, en su totalidad por mujeres concienciadas con la sociedad que les ha tocado vivir, y que han hecho del teatro su arma para reflejar esa sociedad no sólo bajo la perspectiva de ser mujer sino con la óptica del ser humano. [...] La imagen que de nuestra Asociación puede desprenderse de esta interpretación es la de un grupo de mujeres desocupadas que escriben por deporte, que de vez en cuando se reúnen para charlas y si se tercia, tomarse un chocolate con picatostes.

Nada más lejos de la realidad; somos un grupo de escritoras y directoras unidas por el afán de ser escuchadas, que aspiramos como cualquier profesional del medio a mejorar día a día con nuestro trabajo el nivel del teatro y el de nuestra propia obra.¹⁹

Habrá que esperar hasta la década de los noventa para empezar a encontrar voces e iniciativas que prestaron atención al

¹⁷ Carmen Resino señala que, a pesar de su corta vida, contribuyó a la creación con posterioridad de la Asociación de Autores de Teatro: "Aunque la experiencia de la Asociación de Dramaturgas no duró mucho, su fundación resultó fructífera, pues además de dar a conocer y potenciar la autoría de la mujer española en el teatro, constituyó sin duda el referente para que se creara poco después la actual Asociación de Autores de Teatro, que, afortunadamente, goza de excelente salud" (Carmen Resino, "Reflexiones sobre mi creación teatral", *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Annals of Contemporary Spanish Literature*, Boulder, XXXII (2007), 2, pp. 161-180 (cit. p. 163).

¹⁸ M.V.O. "Las dramaturgas se asocian", *El Público*, Madrid (IV-1987), 43, p. 41.

¹⁹ Asociación de Dramaturgas Españolas, "Carta", *El Público* (VI-1987), p. 18. Véase Lourdes Ortiz, "Nuevas autoras", *Primer Acto* (IX/X-1987), 220, pp. 10-21.

potencial de las creaciones textuales de las mujeres y que advirtieron de su ausencia de los escenarios. En 1992 Pilar Nieva de la Paz defendió en la Universidad Autónoma de Madrid la primera tesis doctoral sobre autoría teatral de mujeres, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*, recuperando alrededor de 200 títulos escritos, traducidos o adaptados por más de 70 mujeres entre 1918 y 1936.²⁰ Guillermo Heras, Director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, un organismo público dependiente del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y Musicales),²¹ escribía en 1994 en el prólogo al primer libro colectivo escrito por autoras teatrales que presentaba la Colección Nuevo Teatro Español, de la que era Director:

Desde hace años, la aparición de una creciente dramaturgia realizada por mujeres está creando un marco referencial imprescindible para volver a situar al texto teatral en el papel que le corresponde dentro del territorio escénico. [...] En España, el fenómeno de la falta de estrenos de propuestas femeninas ha chocado con el problema añadido de la dificultad de estrenar cualquier texto contemporáneo, aunque en los últimos tiempos, y gracias sobre todo al teatro alternativo, independiente, autogestionado o como se quiera llamar, ha empezado a mostrarse parte de esta textualidad oculta.²²

Me gustaría poner de manifiesto que el volumen recogía textos de Itziar Pascual, Encarna Heras, Sara Molina y Liliana Costa y era, desde el año 1984, el décimo quinto de esta colección, aunque antes se habían publicado creaciones de Marisa Ares (1987, nº 6), Lluïsa Cunillé (1992, nº 13) y Angélica Liddell (1993, nº 14).

Por las mismas fechas, en 1994, el Instituto de la Mujer, en colaboración con la Sociedad General de Autores de España (SGAE) y la Asociación de Directores de Escena de España, instauró los Premios María Teresa León para Autoras Dramáticas, que han ido apareciendo desde entonces hasta 2008, publicados por la Asociación de Directores de Escena de España. Entre las

²⁰ Pilar Nieva de la Paz, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*, Madrid, CSIC, 1993.

²¹ Al poco de su creación en 1984, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas presentó como producción propia *Negro seco*, de Marisa Ares (Sala Olimpia, 29-III-1986).

²² Guillermo Heras, "Prólogo" a Itziar Pascual, Encarna Heras, Sara Molina y Liliana Costa, *La fuga. La orilla rica. El último gallo de Atlanta. El sello de la necesidad*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, p. 7.

galardonadas figuraron Lucía Sánchez (España) y Lucía Laragione (Argentina) (1994); Ana Istaurú (Costa Rica) y Yolanda Pallín (España) –premio ex aequo– (1995); Adriana Genta (Argentina) (1996); Nora Adriana Rodríguez (Argentina) (1997); Carol López Díaz (España) (1998); Maritza Núñez (Perú) (1999); Liliana Pérez (Argentina) (2000); Luz Peña Tovar (Colombia) (2001); Gemma Rodríguez (España) (2002); Carmen Pombero (España) (2003); Bárbara Colio (México) (2004); Nether Jacqueline Briceño (Venezuela) (2005); Amaia Fernández (España) (2006); y Laura Banca Cotón (Argentina) (2007).²³ A través de su colección Literatura Dramática Iberoamericana comenzó a realizar una destacada labor en la recuperación de textos de autoras teatrales clásicas como Carlota O´Neill, María Martínez Sierra, Isabel Oyarzábal de Palencia, Magda Donato, Halma Angélico, Luisa Carnés, M^a Teresa León, M^a Luisa Algarra, Carme Montoriol, Concha Méndez, M^a Teresa Borragán, y Elena Arcediano. Entre las contemporáneas: Mercé Rodoreda, cuyas primeras incursiones narrativas se realizaron en la década de los treinta, y Ana Diosdado.²⁴

²³ La relación completa es la siguiente: Lucía Sánchez (España) y Lucía Laragione (Argentina) (1994); Ana Istaurú (Costa Rica) y Yolanda Pallín (España) –premio ex aequo– (1995); Adriana Genta (Argentina) y Mercé Sarrias –accésit– (1996); Nora Adriana Rodríguez (Argentina) y Lluïsa Cunillé –accésit– (1997); Carol López Díaz (España), Victoria Szpunberg (España) –accésit– e Itziar Pascual (España) –mención especial– (1998); Maritza Núñez (Perú), Marta Degracia (Argentina) –accésit– y Marina Gacitúa (Argentina) –mención especial– (1999); Liliana Pérez (Argentina), Rosa Figuro (Argentina) –accésit–, Laila Ripoll (España) y Virginia Hernández (México) –mención especial– (2000); Luz Peña Tovar (Colombia), Carmen Pombero (España) –accésit– y Laila Ripoll (2001); Gemma Rodríguez (España), Rosa Figuro (Argentina) –accésit– y Àngels Aymar (España) –mención especial– (2002); Carmen Pombero (España), Claudia Barrionuevo (Costa Rica) –accésit– y M^a José Galleguillos (Chile) –mención especial– (2003); Bárbara Colio (México), Inmaculada Alvear (España) –accésit– y Amaia Fernández (España) –mención especial– (2004); Nether Jacqueline Briceño (Venezuela), Claudia Barrionuevo (Costa Rica) –accésit– y Araceli Mariel Arreche (Argentina) –mención especial– (2005); Amaia Fernández (España) e Irene Mazariegos (España) –accésit– (2006); y Laura Banca Cotón (Argentina) y Begoña Tena Moya (España) –accésit– (2007).

²⁴ En 1993 Pilar Nieva de la Paz en su libro *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*, op. cit., pp. 30-31 y 313 señalaba la necesidad de recuperar estas creaciones a través de la publicación de sus textos, indicando algunos de los más representativos: “Existen, pues, varias posibles de cara a futuras investigaciones sobre el tema. Es necesario, sobre todo, ir ampliando el alcance cronológico y espacial abordado para avanzar en la elaboración de un teatro desconocido, el teatro realizado por mujeres, incluyendo otras facetas tan interesantes como la dirección de escena, la escenografía, la composición musical, etc. También ha de abordarse una imprescindible tarea de revisión crítica que conducirá al establecimiento de un canon femenino que complete la visión del teatro español presentada en las historias y ensayos fundamentales. Tal vez el pasado ofrezca

Dos años después de este acuerdo entre el Instituto de la Mujer y la ADE y de las palabras de Guillermo Heras, en 1996 se celebraba el I Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas²⁵ dentro del marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, otro certamen de gran importancia para el teatro español e hispanoamericano. Impulsado por Margarita Borja y Sara Molina en esta primera edición se puso en marcha una Plataforma de Mujeres que asumió la preparación de las sucesivas ediciones que han tenido lugar todos los años hasta el momento presente. La última, la correspondiente a 2008, fue la décimo tercera.

Hubo que entrar en el siglo XXI, al que se ha empezado a denominar como “el de las mujeres”, para encontrar iniciativas de colectivos que implicaran una continuidad fuera del marco de festivales, convocatorias de premios y publicación de textos. Ha sido decisivo en este sentido el papel de la Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas de Madrid, Las Marías Guerreras, que desde su fundación en 2001,²⁶ han puesto en marcha distintas iniciativas como los Ciclos de Las Marías Guerreras en Casa de América, cuya primera edición tuvo lugar en 2004, y el Ciclo Madrid: Ciclo Mujeres=Creación, que se desarrolló en la Sala Cuarta Pared. Precisamente una de sus impulsoras, Margarita Borja, responsable también del Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas fue parte activa en la celebración del Festival Magdalena Piezas Conectadas (16-25 marzo 2007), un proyecto vinculado a la

ánimo e inspiración a esas escritoras actuales que a menudo se lamentan del desasimiento cultural que supone la 'ausencia' de una tradición propia. Una tarea que ha de a partir del estudio en profundidad de las autoras más interesantes y, sobre todo, de la urgente reedición de sus textos" (*op. cit.*, pp. 30-31). El reto fue asumido por la Asociación de Directores de Escena de España, en una cuyas series, Teoría y Práctica del Teatro, se han publicado varios volúmenes que recuperan la actividad de las autoras y directoras teatrales españolas no sólo de este periodo sino de todo el teatro español. Véase Juan Antonio Hormigón (Dir.), *Autoras en la Historia del Teatro español*, 4 vol., Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España, 1996-1997-2000 y 2000 y Juan Antonio Hormigón (Dir.), *Directoras en la Historia del Teatro español*, 3 vol., Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España, 2003-2004-2005.

²⁵ Previamente se había publicado el volumen de Elba Andrade e Hilde F. Cramsie, *Dramaturgas Latinoamericanas contemporáneas (Antología crítica)*, Madrid, Verbum, 1991, con textos de Griselda Gambaro (Argentina), Isidora Aguirre (Chile), María Josefina Hernández (México), Gloria Parrado (Cuba), Fanny Buitrago (Colombia), Teresa Marichal (Puerto Rico) y Ana Istarú (Costa Rica). Sobre el citado encuentro, véase Julia García Verdugo, "I Encuentro de Autoras, Coreógrafas y Directoras de Escena de Iberoamérica", *Primer Acto*, Madrid (XI-XII 1997), 271, p. 106.

²⁶ Véase: <http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/Pascual/autor/guerreras/estuguerreras.html>

red internacional de creadoras The Magdalena Project, fundada en 1986 en Cardiff por Jill Greenhalgh, a la que luego se le sumarían Julia Varley y Patricia Ariza.²⁷

Convocatorias de ciclos y foros, todavía muy escasos, instauración de premios, subvenciones a publicaciones de libros... son algunas de las iniciativas que hemos sintetizado en este recuerdo desde finales de los setenta hasta la actualidad, en las que el sector privado ha ido siempre por delante del público. Si se repasa la nómina de promotores de las mismas se encontrarán siempre los mismos nombres. No es de extrañar, por lo tanto, que se perciba una escasa presencia de mujeres creadoras en los escenarios.

¿Qué acciones habría que emprender o implementar para lograr la igualdad efectiva de mujeres y hombres que exige la normativa legal europea y española?

La progresiva implantación de fórmulas mixtas de gestión y financiación en los teatros públicos españoles con la puesta en marcha de convenios con fundaciones, la concesión de espacios públicos a empresas privadas y la realización de coproducciones con compañías privadas ha abierto un amplio abanico de colaboraciones con la iniciativa privada,²⁸ que deberá ajustarse a este principio de igualdad de trato de mujeres y hombres. El Artículo 33 de la Ley de Igualdad, relativa a los Contratos de las Administraciones públicas prevé que las Administraciones públicas "podrán establecer condiciones especiales con el fin de promover la igualdad entre mujeres y hombres en el mercado de trabajo".²⁹ El Artículo 34 indica que los contratos de la Administración General

²⁷ Entre sus objetivos se encuentran: dar visibilidad a la aportación de las mujeres al teatro contemporáneo; incitar a las mujeres a nuevas aproximaciones al teatro, partiendo de sus propias experiencias; crear un foro que de voz al trabajo de las mujeres en el teatro, y animar a las mujeres a examinar su rol en el futuro del teatro y cuestionar las estructuras existentes. Nieves Matero, "El Proyecto Magdalena en España", *Primer Acto* (XI-2007), 318, pp. 132-137. Por su parte, el Centro Andaluz de Teatro convocó el Foro Europeas a Escena (28/30-III-2007) en el Teatro Villamaría de Jerez de la Frontera.

²⁸ La conversión del INAEM en una Agencia Estatal supondrá un respaldo aún mayor a estas fórmulas mixtas antes citadas. Véase el respecto la Ley 28/2006, de 18 de julio, de Agencias estatales para la mejora de los servicios públicos, *Boletín Oficial del Estado* (19-VII-2006), 171, pp. 27124-27132.

²⁹ *Boletín Oficial del Estado* (23-III-2007), 71, p. 12618.

del Estado y de sus organismos públicos “obligatoriamente deberán incluir entre sus condiciones de ejecución medidas tendentes a promover la igualdad efectiva entre mujeres y hombres en el mercado de trabajo”.³⁰

Junto a estos dos artículos habría que recordar los criterios generales contemplados en el Artículo 14 de la Ley de Igualdad como la participación equilibrada de mujeres y hombres en la toma de decisiones (punto 4) y la potenciación del crecimiento del empresariado femenino (punto 2), entre otros. Y, uno de ellos, de gran importancia, la “consideración de las singulares dificultades en que se encuentran las mujeres de colectivos de especial vulnerabilidad” (punto 6), que afecta directamente a las profesionales del teatro debido a unos horarios nocturnos que dificultan la conciliación entre la vida profesional y familiar.³¹

Por otra parte, habrá que tener en consideración que, en igualdad de condiciones, se dará preferencia al sexo menos representado en el colectivo profesional o que se procurará atender al principio de representación equilibrada de mujeres y hombres en los nombramientos y designaciones de los cargos de responsabilidad (Artículo 16), comités de evaluación, jurados de premios, etc.

Una de las recomendaciones más importantes para la consecución del éxito en este proceso es la obligatoriedad de elaborar estadísticas desagregadas por sexos, recogida en el Artículo 20, que contempla “Incluir sistemáticamente la variable de sexo en las estadísticas, encuestas y recogida de datos que lleven a cabo” y “Establecer e incluir en las operaciones estadísticas nuevos indicadores que posibiliten un mejor conocimiento de las diferencias en los valores, roles, situaciones, condiciones, aspiraciones y necesidades de mujeres y hombres, su manifestación e interacción en la realidad que se vaya a analizar”.³² En determinados ámbitos de la Administración ya se han realizado. En las Universidades españolas las estadísticas arrojan datos que muestran una importante segregación vertical que amenaza a nuestro sistema docente y de producción científica. Así, en el

³⁰ *Ibidem*, p. 12618.

³¹ *Ibidem*, p. 12615.

³² *Ibidem*, p. 12616.

informe *Académicas en cifras*, de 2007, sólo se contabilizaban un 13,9% de Catedráticas. La cifra se eleva un poco en el CSIC, con un 21,9% de Profesoras de Investigación en 2008.³³ Los datos obtenidos hasta el momento en diferentes ámbitos revelan cómo el llamado “efecto tijera” abarca a la Administración, el mundo de la empresa, el ejercicio de la política y la representación sindical.

¿Qué está ocurriendo en el mundo del teatro? ¿Qué porcentaje de mujeres cursan estudios de Dramaturgia, Dirección, Escenografía e Interpretación en las Escuelas de Arte Dramático? ¿Cuántas ocupan puestos de responsabilidad en gestión en los organismos públicos relacionados con el ámbito de la escena, espacios de exhibición y producción, y centros de enseñanza teatral? ¿Qué porcentaje sobre el volumen total de representaciones son creaciones firmadas por autoras, adaptadoras, traductoras, directoras, escenógrafas y figurinistas españolas? ¿Cuántas de ellas firman en solitario o en colaboración? ¿Cuántas grandes escritoras clásicas recuperadas en los últimos años para el canon figuran en las propuestas de las compañías de teatro? ¿Qué porcentaje de autoras contemporáneas existe en la producción editorial dedicada al teatro? ¿Qué porcentaje de mujeres realizan crítica teatral en los medios de comunicación? ¿Cuántas profesoras e investigadoras de teatro existen?

La realización y análisis de estas estadísticas podrá proporcionar datos que permitan evaluar la situación actual de las mujeres de cara a promover la igualdad efectiva con los hombres en el ámbito del teatro. Permitirá conocer también los ámbitos de actuación donde es necesario incidir más activamente con medidas de acción positiva tendentes al mantenimiento en el mercado de un importante capital humano, que transcurridos unos años, lo abandona sistemáticamente³⁴ y a la incorporación de las jóvenes generaciones como integrantes con plenos derechos.

³³ *Académicas en cifras 2007*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2007. Véanse los estadísticas publicadas por la Comisión Mujeres y Ciencia del CSIC (www.csic.es).

³⁴ Sirva como excepción el ámbito de la interpretación, donde la mujer se ha mantenido tradicionalmente de manera más activa, aunque con una progresiva pérdida de protagonismo asociada al paso de la juventud a la madurez y la senectud.

¿Son decisivas para corregir las situaciones de desigualdad en la creación teatral las imágenes que sobre las mujeres se transmiten en las creaciones escénicas contemporáneas?

Desde hace varias décadas es creciente el número de profesionales del teatro que demandan una mayor presencia en los planes educativos de Primaria y Secundaria a través del estudio de textos teatrales en las asignaturas de Lengua y Literatura, su presencia como asignatura específica y la asistencia de los escolares a representaciones teatrales.

La promulgación de la Ley de Igualdad supone un importante reto para los profesionales del teatro en este sentido. Los autores y autoras tienen un gran protagonismo en el proceso de construcción de la identidad colectiva y una gran responsabilidad a la hora de transmitir el respeto al principio de igualdad entre mujeres y hombres y eliminar contenidos sexistas y estereotipos discriminatorios. Han de tener conciencia de su importancia en este proceso, facilitando así el trabajo de las empresas editoriales cuyos catálogos van destinados tanto al alumnado como al personal docente de Enseñanza Primaria y Secundaria.

El capítulo II de la Ley de Igualdad (Acción administrativa para la igualdad) dedica tres artículos al área de Educación, el 23, 24 y 25. El Artículo 24 prevé que las Administraciones públicas educativas desarrollen actuaciones tendentes a fomentar en todas las etapas educativas el principio de igualdad entre mujeres y hombres, la eliminación y rechazo de comportamientos y contenidos sexistas y de estereotipos que supongan discriminación entre mujeres y hombres, con especial consideración a ello en los libros de texto y materiales educativos. Aboga también por la integración del estudio y aplicación del principio de igualdad en los cursos y programas para la formación inicial y permanente del profesorado. Se contempla, además, la creación de postgrados específicos y la realización de estudios e investigaciones especializadas en la materia dentro del ámbito de la educación superior (Artículo 25).

El teatro ha sido siempre sensible a los importantes cambios experimentados por la sociedad española con motivo del progresivo aumento de la tasa de empleo de las mujeres y sus consecuencias

más visibles: una mayor independencia y autonomía económica. Son numerosos los textos que analizan las consecuencias que en las relaciones entre los sexos han generado estos cambios y que se manifiestan abiertamente ante los nuevos paradigmas identitarios.³⁵ Las imágenes transmitidas desde las artes tienen un papel clave en la construcción de la identidad colectiva. Dado que todavía hoy se percibe en algunas creaciones la pervivencia de ciertos estereotipos machistas sobre la mujer y se observan, como señala Pilar Nieva de la Paz "*temores y suspicacias* en relación con el avance progresivo de las mujeres en diferentes ámbitos de poder, que abarcan desde una cierta prevención frente al modelo de la *mujer perfecta* y el rechazo de un cierto tipo de *mujer profesional*, hasta el miedo a la incompreensión y la soledad por parte de unos hombres que sienten la pérdida de su autoridad y ven cada vez más difícil la convivencia de pareja en un entorno familiar desjerarquizado",³⁶ es necesario reflexionar sobre los discursos empleados para representar a las mujeres en las distintas obras, tanto las escritas por los hombres como por las mujeres.

La escritora Itziar Pascual reflexionaba en 2004 sobre el famoso "techo de cristal" o "suelo pegajoso" que afecta a las mujeres relacionándolo con las denostadas imágenes transmitidas sobre éstas, cuando no con su invisibilidad:

A las mujeres, históricamente, les ha faltado un espacio propio, y cuando han dispuesto de él, éste ha sido escondido de la visión pública o desvalorizado. [...] Las mujeres apenas están presentes en el fotoperiodismo, salvo en calidad de figurantes o personajes secundarios, apenas en las secciones de espectáculos y televisión, o en la publicidad y no en la información. [...] ¿Si la imagen del mundo que nos ofrece el fotoperiodismo es esencialmente masculina, como conseguiremos que nuestras imágenes del mundo no lo sean?³⁷

³⁵ Analizo estas cuestiones en Francisca Vilches-de Frutos, "Los derechos políticos de las mujeres: el sufragio femenino en teatro español de la República", en Pilar Nieva-de la Paz, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches-de Frutos (eds.), *Mujer, Literatura y Esfera Pública. España 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008.

³⁶ Pilar Nieva de la Paz, "Luces y sombras de la nueva identidad femenina", en Wilfried Floeck y M^a Francisca Vilches de Frutos (eds.), *Teatro y Sociedad en la España actual*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert, 2004, p. 66-67. La autora se centra en este ensayo en la visión transmitida por los autores varones.

³⁷ Itziar Pascual, "Nuevas dramaturgias y mujeres; ¿La conquista de un espacio propio?", *Primer Acto* (VI/2004), pp. 9-16.

Esta reflexión no debe quedarse exclusivamente en el ámbito de la creación textual. También afecta a la dirección escénica. ¡Cuántas puestas en escena de teatro clásico introducen signos físicos de violencia de hombres contra las mujeres que no existen en los textos clásicos! Una encuesta a Directoras teatrales de todo el mundo realizada por Josette Féral en la que se les preguntaba cómo afectaba el hecho de ser mujer a su trabajo y las posibles discriminaciones encontradas, revelaba ciertas reticencias a reconocer dicha discriminación, a pesar de admitir la escasa presencia de las mujeres en la Dirección de los montajes de ópera y de los grandes teatros públicos y privados.³⁸

Un camino de gran interés transitado tanto por las mujeres creadoras como por los varones es la recreación de los mitos femeninos, convertidos en nuevos paradigmas de la identidad femenina.³⁹ Frente al interés de los varones por recrear una y otra vez el mito de Penélope, surgen en los últimos años nuevos mitos: Circe, Antígona, Casandra... más cercanos a la sensibilidad de las nuevas generaciones de mujeres y también un camino para la revitalización del teatro. Como ha señalado María-José Ragué:

En estos momentos en que el teatro occidental parece haber agotado su capacidad de evolución para crear nuevas formas, en la que dirige su mirada hacia razas y culturas que han sabido preservar sus tradiciones y su vinculación con el rito y los orígenes del teatro, el teatro de la mujer, el que busca su identidad a partir de los orígenes puesto que la identidad de la mujer se truncó con el nacimiento del teatro occidental, en la tragedia griega, el que utiliza el mito para darle nuevas lecturas, el que trata de crear ritos vinculados a los ciclos de la Naturaleza y de la mujer, el que revisa la Historia y la Contemporaneidad, el que trata de crear nuevos lenguajes, este teatro de la mujer del que forman parte las autoras cuya obra hemos comentado, del que forman parte otras que desconocemos y posiblemente otras que todavía no han escrito su obra, puede ser sin duda un elemento renovador para el teatro occidental, que, además de mirar para buscar nuevos caminos al teatro de otras razas y

³⁸ Josette Féral, "Una encuesta a directoras teatrales: puesta en escena en femenino", *Primer Acto* (11/2007), pp. 116.

³⁹ Véanse los ensayos de María-José Ragué i Arias, Pilar Nieva de la Paz, Wilfried Floeck y M^a Francisca Vilches de Frutos, en M^a Francisca Vilches de Frutos (Dir.), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo, Foro Hispánico*, Ámsterdam/New York, Rodopi, 2005.

culturas, puede mirar también hacia el teatro de otro género, hacia el teatro de las mujeres.⁴⁰

Es importante llamar la atención sobre la necesidad de recuperar las obras y las trayectorias paradigmáticas de numerosas mujeres profesionales. En este sentido se ha trabajado bastante activamente en los últimos años. Sirvan como hitos las creaciones de Maite Agirre... *Y María, tres veces amapola, María* (El Canto de Cabra, Madrid, 29-I-1998), inspirada en María de la O´Lejárraga, más conocida por María Martínez Sierra, apellido tomado de su marido, el empresario, director y escritor teatral Gregorio Martínez Sierra, o la de Jerónimo López Mozo, *Las raíces cortadas* (*Victoria Kent y Clara Campoamor: cinco encuentros apócrifos*), que recrea la vida de Clara Campoamor y Victoria Kent.⁴¹ En la X Edición del Encuentro de Mujeres de Iberoamérica, las producciones españolas se centraron en la recuperación de mujeres profesionales del ámbito de la cultura. En *Olimpia, o la pasión de existir* Margarita Borja y la argentina Diana Raznovich rescataban la figura de Olimpia de Gougues, una pionera de los derechos de las mujeres, vinculada al ámbito del teatro. Por su parte, Gema López, en colaboración con José María Roca, recrearon en *Zenobia* la vida de una de las mujeres más sobresalientes del siglo XX, Zenobia Camprubí, más conocida durante años por su relación afectiva con Juan Ramón Jiménez.⁴²

Conclusiones

Los temas expuestos con anterioridad permiten ofrecer algunas claves de comprensión sobre la situación de las mujeres dentro de uno de los pilares básicos de la industria cultural y establecer ejes de actuación de cara a alcanzar la igualdad efectiva de mujeres y hombres en este marco y de su implementación en el ámbito educativo.

⁴⁰ María-José Ragué, "La mujer como autora teatral en el teatro español contemporáneo", *Estreno*, Cincinatti, XIX (1993), 1, pp. 13-16 (cit. p. 15).

⁴¹ Jerónimo López Mozo, *Las raíces cortadas*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro/Comunidad de Madrid, 2005.

⁴² La primera era una producción de compañías privadas, Teatro de las Sonámbulas y Armar Artes, mientras que la segunda era una producción mixta, del Centro Andaluz de Teatro y Producciones Imperdibles.

La existencia de un mercado cultural en crecimiento puede suponer un importante auge para la escena en la medida en que sepa afrontar los nuevos retos generados por los modelos sociales y económicos, entre los que sin duda destaca el surgimiento de nuevos paradigmas de género. La aplicación con carácter transversal del principio de igualdad de trato entre mujeres y hombres en las medidas llevadas a cabo por todos los Poderes Públicos va a afectar de manera decisiva al teatro. La realización de estadísticas públicas que contengan datos desagregados por sexo destinados a clarificar la situación de las mujeres en los diferentes ámbitos de la creación, gestión y enseñanza teatral, permitirán aplicar políticas públicas de igualdad en aquellos sectores donde es necesario incidir más activamente con medidas de acción positiva. Sólo así podrá combatirse el llamado “efecto tijera”, que afecta no sólo al mundo del teatro, sino también a todos los ámbitos de la Administración, el mundo de la empresa, el ejercicio de la política y la representación sindical.

El teatro tiene la responsabilidad de contribuir a fomentar en todas las etapas educativas el principio de igualdad entre mujeres y hombres y la eliminación y rechazo de comportamientos y contenidos sexistas y de estereotipos que supongan discriminación para las mujeres. Tendrá que reflexionar sobre los discursos empleados para representar a las mujeres en sus distintas creaciones. El teatro podrá y deberá encontrar en el *gender mainstreaming* un potente aliado en sus diferentes retos: su activo protagonismo en la construcción de la identidad colectiva española, su contribución a la educación de la sociedad y su pervivencia como género mayoritario, siempre en la medida en que sepa captar nuevos públicos y frenar la grave situación de desigualdad entre mujeres y hombres todavía existente, una desigualdad que ninguna sociedad moderna y democrática puede permitirse.

