

Deconstruyendo el matriarcado, la madre en el cine vasco de los 80 Artículo

Resumen

Casilda de Miguel

Profesora Titular. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

1. El espacio de la mujer en la producción cinematográfica

Dentro de los estudios sobre la cultura vasca, el interés por el espacio es un tema recurrente que ha ayudado a sociólogos, antropólogos, lingüistas e historiadores a comprender mejor la realidad de nuestro pueblo.

De entre toda la bibliografía relacionada con la utilización que la mujer vasca hace del espacio físico y su significado, el trabajo antropológico de Teresa del Valle La mujer vasca a través del análisis del espacio: Utilización y significado, tanto por el momento en que fue escrito, año 1983, como por su enfoque tiene un especial interés. La autora selecciona cuatro espacios: el familiar, el festivo, el ritual y el mítico, y los analiza "desde el punto de vista de su utilización, situándolos comparativamente con relación al espacio que ocupa el hombre, con el fin de llegar al conocimiento de los mecanismos que generan valoraciones diferenciadoras y desiguales, del comportamiento hombre-mujer dentro de la sociedad y cultura vasca"¹.

En los años ochenta, la aparición de trabajos como éste en los que se hace una consideración del uso sexista del espacio no es una casualidad. Ya desde los setenta, las teorías feministas venían mostrando un especial interés teórico y político por cómo los significados y los valores eran estructurados socioculturalmente para constituir un discurso específico sobre la diferencia sexual.

Hoy, cuando desde el Instituto Vasco de Estadística² se nos informa que en Euskadi el número de universitarias con trabajo es ya igual al de los hombres, es posible que el feminismo como proyecto suene a las lectoras más jóvenes a "la guerra de mamá" con la que ellas ya no se identifican. La lucha por la paridad poco a poco ha ido dando sus frutos. Las desigualdades lentamente van desapareciendo aunque, como podemos comprobar en el reciente volumen Cifras sobre la situación de las mujeres y de los hombres en Euskadi³ todavía queda bastante camino por recorrer para conseguir la igualdad real.

En este proyecto de "llegar a ser más libres" hemos podido comprobar que el género no es ya el único factor que define las relaciones humanas y sociales, ni el mecanismo singular que estructura el espacio y nuestra experiencia de él. Hay un abanico de discursos diferentes, la etnia, la clase, el grupo, la ideología, el poder, que se interseccionan con el género de un modo variado e incluso contradictorio⁴.

Para poder entender el proceso de cambio social que ha venido afectando a la mujer no debemos desestimar el estudio de ninguno de los territorios públicos y el terreno cinematográfico es, en este sentido, un referente fundamental. El espacio, tanto real como simbólico, que la mujer ocupa en el cine vasco de este periodo concreto, es un buen índice de la realidad del país.

En los ochenta, las industrias de la comunicación, y el cine no es una excepción, constituyen todavía en nuestro estado un sector profesional ocupado mayoritariamente por hombres. Las razones que subyacen bajo esta realidad pueden ser tan variadas como juicios de valor seamos capaces de emitir. Se podrían mencionar barreras sociales previas que han frenado la formación paritaria impidiendo la igualdad de condiciones a la hora de acceder a un puesto de trabajo. O bien aludir a las responsabilidades familiares que han obstaculizado la posibilidad de combinar el cuidado de la familia con este tipo de profesiones. Sin olvidar la menor capacidad de relación social que la mujer, enmarcada durante años en el terreno de lo doméstico, ha tenido.

Cualesquiera que sean los motivos profundos que explican estos hechos, su reflejo es evidente en la notable ausencia de mujeres primero en los centros de formación cinematográfica y, como consecuencia en las funciones a desempeñar en la producción y creación.

En el Estado Español, los profesionales del cine- en el periodo que estudiamos- poseen una formación muy desigual. Unos proceden de la ya extinta Escuela Oficial de Cinematografía, otros de las Facultades de Ciencias de la Información y una buena parte son autodidactas. Es significativo considerar cuantos profesionales titulados salieron de cada uno de estos centros y en que proporción son mujeres. Si tomamos como muestra la E.O.C.5 podemos comprobar el número ciertamente escaso de mujeres entre los 480 titulados que salieron de la escuela, repartidos entre las distintas especialidades.

Al analizar la presencia de la mujer en los 35 largometrajes que con la etiqueta "cine vasco" incluimos en la producción cinematográfica de la década de los ochenta6.

Título Director Año

Agur Everest Fernando Larruquert 1981

Juan Ignacio Lorente

La fuga de Segovia Imanol Uribe 1981

Siete calles Juan Ortuoste 1981

Javier Rebollo

Akelarre Pedro Olea 1983

La Conquista de Albania Alfonso Ungría 1983

Los reporteros Iñaki Aizpuru 1983

Euskadi hors d'Etat Arthur Mac Caig 1983

Fuego eterno José Angel Rebolledo 1984

La muerte de Mikel Imanol Uribe 1984

Tasio Montxo Armendáriz 1984

El anillo de niebla Antonio Gómez-Olea 1985

Otra vuelta de tuerca Eloy de la Iglesia 1985

Golfo de Vizcaya Javier Rebollo 1985

Mar adentro Francisco Bernabé 1985

Rafael Trecu

Kalabaza Tripontzia Juanba Berasategi 1985

Adiós pequeña Imanol Uribe 1986

Bandera negra Pedro Olea 1986

El amor de ahora Ernesto del Rio 1986

La monja alférez Javier Aguirre 1986

27 Horas Montxo Armendáriz 1986

Gernika:

El espíritu del árbol Laurence Boulting 1987

Gran Sol Ferran Llagostera 1987

Kareletik Anjel Lertxundi 1987

A los cuatro vientos José Antonio Zorrilla 1987

El polizón de Ulises Javier Aguirre 1987

¡Tu novia está loca! Enrique Urbizu 1987

Viento de cólera Pedro de la Sota 1988

Ander eta Yul Ana Díez 1988

Azpeitia Annapurna II Agustín Arenas 1988

José María Azpiazu

Eskorpion Ernesto Tellería 1988

Crónica de la

Guerra Carlista José María Tuduri 1988

Lluvia de otoño José Ángel Rebolledo 1988

El mar es azul Juan Ortuoste 1989

Días de humo Antxon Eceiza 1989

El anónimo...

¡vaya papelón! Alfonso Arandia 1990

Lo primero que observamos es que ninguna de las mujeres que se formó en la Escuela Oficial de Cinematografía trabajó en el cine vasco de este periodo.

¿Quiénes fueron y qué papeles jugaron?7. La sintomática realidad con la que nos encontramos es la siguiente:

1.1. Dirección

Como se observa en el gráfico, la dirección de los treinta y cinco largometrajes corrió a cargo de 28 directores, entre ellos sólo una directora, Ana Díez.

Es algo mayor el número de películas, cinco de treinta y cinco, en las que la mujer figura como Ayudante de Dirección. Dado que Yolanda Ortíz de Urbina aparece en dos, Días de humo y El anónimo... ¡vaya papelón!, son sólo cuatro las que ejercen esta función.

La proporción va creciendo a medida que llegamos a los apartados de Auxiliar de Dirección y Regidora.

Son seis las películas en las que la Auxiliar de Dirección es una mujer y cinco en las que interviene como Regidora. De nuevo encontramos los nombres de Ana Díez, que interviene como Auxiliar de Dirección en 27 horas, y de Yolanda Ortiz de Urbina, que figura como Auxiliar de Dirección en Ander eta Yul. Otro dato a considerar es la presencia de Begoña Zuaznabar en calidad de Auxiliar de Dirección en La monja alférez y de Regidora en Golfo de Vizcaya y Tu novia está loca. A Begoña Zaragueta la encontramos como Regidora en Viento de cólera y Lluvia de Otoño y hay que citar la actuación compartida de Susana Agraz en Otra vuelta de tuerca y la de Gloria Serratos en Gran Sol. Como consecuencia el incremento de mujeres queda limitado a seis.

La relación cuantitativa en el apartado de script es realmente significativa

Que el estereotipo de script sea femenino es algo tan asumido en la profesión que en el discurso coloquial se mantiene el anglicismo pero casi siempre precedido del género gramatical femenino, así se dice "la script" haciendo que quede oculto, en el plano lingüístico al menos, el género masculino. Al observar los datos comprobamos que Usua Urbietta trabaja como script en siete filmes, El amor de ahora, La monja alférez, Gran Sol, Por la borda, El mar es azul, Días de humo y El anónimo... ¡vaya papelón!. Montserrat Ordorica en tres películas, La fuga de Segovia, La conquista de Albania y Ander eta Yul. Marisa Ibarra en dos, Fuego eterno y Tasio. Nuria Casanueva en dos, Adiós pequeña y Eskorpion y Obdulía Beringola en dos, A los cuatro vientos y Lluvia de otoño. Lo que significa que son once las mujeres que intervienen como script.

Podemos concluir que se establece una relación piramidal que va progresivamente decreciendo a medida que aumenta el grado de responsabilidad y de creatividad.

1.2. Guión

Una de las características del cine vasco de los ochenta es que la mayor parte de las películas que lo constituyen están basadas en guiones originales que, en buena medida, tienen su origen en hechos reales o históricos.

Las adaptaciones literarias que estuvieron bastante de moda por esta época en el resto del Estado, no tuvieron la misma repercusión en la producción autonómica. De entre ellas tan sólo hay dos películas,

ambas de Javier Aguirre, cuyos referentes literarios son relatos escritos por mujeres pero que han pasado al cine filtrados a través de la mirada masculina. Se trata de El polizón de Ulises, adaptación de una novela de Ana María Matute con un guión de Javier Aguirre y Francisco Solanes, y La monja alférez, basada en las memorias de Catalina de Erauso La monja alférez y en el libro de The spanish military nun de Thomas de Quincey, con un guión de Javier Aguirre y Alberto S. Insua.

La presencia de la mujer como guionista figura en cinco películas

Se trata en todos los casos de guiones originales en los que guionistas y directores comparten su papel en la elaboración del mismo. Si tenemos en cuenta que Arantxa Urretavizcaya interviene en dos filmes, La conquista de Albania y A los cuatro vientos, y Ana Díez figura como coguionista de la película que dirige, el resultado final queda reducido a tres guionistas, Ada Nukes, Arantxa Urretavizcaya y Lourdes Iglesias.

1.3. Música

Igualmente alarmante es la situación en este otro terreno creativo, limitado casi exclusivamente a la presencia de compositores.

La mujer está totalmente ausente con la única excepción de Amaia Zubiria que comparte su labor en las dos ocasiones en las que aparece. En La fuga de Segovia con Xabier Lasa y en Ander eta Yul con Pascal Gaigne.

1.4. Producción

En el sector de la producción, tanto los productores como los productores ejecutivos son, en su totalidad, hombres

Solo tres mujeres aparecen como jefas de producción

El número va aumentando proporcionalmente a medida que la responsabilidad decrece.

Sólo ocho las películas cuentan con mujeres en el apartado de Ayudante de Producción. De ellas Fina Salegui interviene en tres ocasiones, Adiós pequeña, Gran Sol y Por la borda, Blanca Zaragueta, a la que ya hemos encontrado como Regidora, en otras tres, Gernika: el espíritu del árbol, Por la borda y Ander eta Yul, Marian Aróstegui, comparte su papel con Oscar Fernández del Pino en Los reporteros y María Asun García con Iñaki Martija en Crónica de la guerra carlista. De lo que se deduce que son cuatro las mujeres que se incorporan.

Como Auxiliares de Producción aparecen en seis filmes. Begoña Zuaznabar, Auxiliar de Dirección en La monja alférez y Regidora en El Golfo de Vizcaya y Tu novia está loca, aparece como Auxiliar de Producción en Adiós pequeña. Blanca Zaragueta, Regidora de Viento de cólera y Lluvia de otoño y Ayudante de Producción de Gernika: el espíritu del árbol, Por la borda y Ander eta Yul, aparece como Auxiliar de Producción en 27 horas. Así que en definitiva el número de mujeres que se suman queda reducido a cuatro. Concha Sanguino en El anillo de Niebla, Eli Iriondo en Gran Sol, Carmen González en El polizón de Ulises y Mari Fe Gómez en El anónimo... vaya papelón.

Es más numerosa la participación como Secretaria de Producción. De nuevo vuelve a aparecer el nombre de Blanca Zaragueta, ahora como Secretaria de Producción de Otra vuelta de tuerca. Begoña Merino trabajó como Secretaria de Producción en dos filmes, Golfo de Vizcaya y El mar es azul. Nekane Quintas comparte con Blanca Casals esta responsabilidad en Gran Sol y con Eli Iriondo en Por la borda quien, a su vez, trabajó como Auxiliar de Producción en Gran Sol. María Victoria Herrero comparte con Rocío Mesonero Romanos la función de Secretaria de Producción en 27 horas. Son, por lo tanto, catorce el número de mujeres a contabilizar.

El terreno de la administración ocupado por mujeres se limita a seis filmes. Fina Salegui se encarga, en esta ocasión, de la administración de La conquista de Albania, Gernika: el espíritu del árbol y Fuego eterno compartiendo en este último filme su función con Koro Argote. Koro Argote por su parte, además de Fuego eterno gestiona la administración de Adiós pequeña, Viento de cólera y Lluvia de otoño.

Nuevamente se reproduce la estructura piramidal quedando la mujer mayoritariamente relegada a las bandas más bajas de la jerarquía.

1.5. Montaje

Cuatro de las treinta y cinco películas han contado con Montadoras. Aunque son cinco las mujeres que intervienen ya que las francesas Dominique Greussay y Estelle Altman comparten su trabajo en Euskadi estatutik at.

Aumenta considerablemente la participación femenina en el apartado de Ayudante de Montaje. Observamos que Elena Sainz de Rozas, montadora de Fuego eterno figura en La muerte de Mikel como ayudante de montaje Julia Salvador, ayudante de montaje junto con Isabel Santonja en Fuego eterno, ejerce la misma función en otros dos filmes Golfo de Vizcaya y Viento de cólera. Rosa María Ortiz participa en Akelarre, Bandera negra compartiendo su función con Manuel Laguna y en Días de humo junto con Meco Paulogorran. Esperanza Cobos figura en Tasio y Por la borda. Josefa Ferrer en El amor de ahora y 27 horas y Julia Juaniz comparte papel con Juan C.M. Pamies en El anónimo... ¡Vaya papelón!. Son, por lo tanto, diez las mujeres a contabilizar en este apartado.

En catorce filmes la mujer ejerce de Auxiliar de Montaje. Podemos observar que Josefa Ferré, que participa como Ayudante de montaje en El amor de ahora y 27 horas, figura como Auxiliar de Montaje en Tasio. Julia Juaniz, que comparte papel con Juan C. M. Pamies como Ayudante de Montaje en El anónimo... ¡Vaya papelón!, figura como Auxiliar de Montaje en El amor de ahora, en 27 horas con Juan Carlos Cobo, y en Ander eta Yul. Paz Bilbao, que figura como ayudante de Montaje en Ander eta Yul, aparece como auxiliar de Montaje en A los cuatro vientos. Isabel Santonja, que figura como coayudante de montaje en Fuego eterno, aparece como auxiliar de montaje en Viento de cólera, Julia Juariz, que figura como coayudante de montaje en El anónimo... ¡Vaya papelón!, aparece como Auxiliar de montaje en Ander eta Yul. Pilar Marijuan participa como Auxiliar de Montaje en La monja alférez y El polizón de Ulises. Mercedes Barceló comparte su trabajo de Auxiliar de Montaje con Manuel Laguna en Adiós pequeña. Son, por lo tanto, siete los nombres a considerar.

A partir de estos datos podemos concluir que el número de montadoras es ciertamente escaso, cinco. La participación femenina aumenta considerablemente a otros niveles hasta elevarse a diez en ayudantes de montaje y siete en auxiliares de montaje, participando todas ellas en un número considerablemente amplio de películas.

1.6. Cámara

La responsabilidad de Fotografía y Cámara recae en su totalidad en manos de fotógrafos.

En tres películas aparece la mujer como Ayudante de Cámara. En una Días de humo comparte su función con Santiago Zuazo.

Igualmente significativa es la casi total ausencia de mujeres como Auxiliar de Cámara. La única excepción es Lluvia de otoño que cuenta con Mayte Merina, quién en Días de humo figura como ayudante de cámara.

La mujer juega el papel de Foto Fija en cinco ocasiones. Dado que Susana Rico desempeña esta función en Los reporteros y Otra vuelta de tuerca, son cuatro las que ejecutan esta tarea.

De nuevo podemos comprobar la ausencia de la mujer. Sólo aparece de forma excepcional y en la base de la pirámide.

1.7. Decoración

En el apartado Decoración, la única representante femenina es Begoña Zuaznabar, una mujer para todo a juzgar por los distintos papeles que ha jugado como Auxiliar de Dirección, Regidora, Auxiliar de Producción. Es la encargada de la decoración en Eskorpion y figura como Ayudante de Decoración en El amor de ahora y El mar es azul.

Como Auxiliar de Decoración la mujer aparece en tres filmes

1.7. Vestuario

El vestuario no siempre queda explícito en el reparto pero cuando esto sucede, en veintisiete filmes, se observa que la responsabilidad corre a cargo de la firma Cornejo en nueve ocasiones. Se trata de cinco películas de época, La conquista de Albania, Fuego eterno, Otra vuelta de tuerca, Viento de cólera cuya responsabilidad comparte con María José Iglesias y Crónica de la Guerra Carlista cuya responsabilidad comparte con Zubillaga, y cuatro ambientadas en el momento actual, La fuga de Segovia, Adiós pequeña, Por la borda y Bandera negra donde comparte esta responsabilidad con Juan Chamizo. Eugenia Nebreda es la responsable del vestuario de cuatro filmes, Golfo de Vizcaya, El amor de ahora, Tu novia está loca y El mar es azul donde comparte responsabilidades con Daniela Fleischerova. Maiki Marín se encargó de tres filmes, Tasio, 27 horas y Días de humo. Peris hermanos de La monja alférez y El polizón de Ulises. Atoia Arandigoyen de Gran Sol y Ander eta Yul. Josune Lasa de La muerte de Mikel junto con Kontxa Agirretxe y de Gernika: el espíritu del árbol.

Si el apartado de vestuario no es terreno exclusivo de la mujer, ya que también aparecen hombres profesionales y firmas comerciales, las jefas de sastrería y sastras constituyen una mayoría aplastante.

1.8. Maquillaje

La responsabilidad del maquillaje corre, en once ocasiones, a cargo de mujeres. María José del Bosque figura en Siete calles, Golfo de Vizcaya y ¡Tu novia está loca!. Eva Alfonso en El amor de ahora, Por la borda y Ander eta Yul compartiendo su trabajo con Karnele Soler quien a su vez se encargó también del maquillaje de Crónica de la Guerra Carlista. Son, por lo tanto, ocho las mujeres que figuran en este apartado.

El trabajo de Peluquería, siempre que se explicita en el reparto, es realizado por mujeres y esto sucede en dieciséis ocasiones.

1.9. Sonido

La presencia de la mujer queda limitada a la función de Locutora en Agur Everest y Microfonista en 27 horas.

1.10. Interpretación

Contabilizar el número de actores/ actrices que en su totalidad participaron en cada una de las películas es un dato significativo.

Más interés tiene considerar el tipo de papeles que se adjudican a la mujer y que nos permite constatar hasta qué punto el proceso de producción puede afectar al proceso de codificación y ayudarnos a conocer cómo el discurso de género se articula dentro del filme.

Sabemos que es difícil justificar las conexiones entre la estructura de producción y la codificación del discurso de género. El género no es el único factor para explicar las diferencias en los modos de representación ya que los filmes nacen y funcionan dentro de un campo de fuerzas sociales e institucionales complejas y en ocasiones paradójicas. A pesar de estas dificultades, también hemos de reconocer que una evaluación del papel que la mujer ha jugado en el entramado cinematográfico puede ser sintomática.

A modo de conclusión y a juzgar por los datos obtenidos se puede constatar que la industria cinematográfica está dominada por el hombre. Dentro del sistema jerárquico es difícil encontrar una mujer en los puestos de más autoridad, lo habitual es que trabaje en aquellas áreas que tienden a ser consideradas como una extensión de sus responsabilidades domésticas o de las cualidades socialmente asignadas a la condición femenina.

La socialización profesional no parece haber afectado a la mujer en la misma medida que al hombre. Aunque el número de mujeres con formación audiovisual iba progresivamente en aumento, su incorporación al mundo del trabajo, en este terreno, no se va a hacer notar hasta los noventa. Entre las razones que se aducen para justificar este hecho, se suele citar la falta de tradición, pero ni siquiera ésta nos vale ya que tampoco la hubo en el terreno masculino. Directores y montadores se han ido haciendo a sí mismos, madurando profesionalmente, a medida que iban teniendo cada vez un poco más de responsabilidad.

Queda patente el escaso papel que la mujer jugó en los puestos más creativos o de máxima responsabilidad. Lo que nos permite deducir que, en la muestra analizada, no se puede hablar de un modo de hacer específicamente femenino. Si la estructura de producción y creación puede afectar al proceso de codificación, en el caso del cine vasco de los ochenta, difícilmente se puede hablar de la mirada femenina porque no es la mujer quien estructura el relato. Las posibilidades de innovar o de influir, teniendo en cuenta la posición que ocupa, han sido mínimas por no decir casi nulas. El universo cinematográfico es masculino.

En el cine vasco es el hombre quien lo dice todo sobre la mujer, quien ha dictado como es, que siente, como actúa. En definitiva quien ha construido su imagen en relación con su propio discurso. Ni siquiera en la única película realizada por una mujer, Ana Diez, a partir de un guión de Ángel Amigo, encontramos un estilo narrativo específicamente femenino. La razón probablemente esté en que suponer que la experiencia femenina genera una única mirada es no tener en cuenta el amplio número de factores contextuales que influyen en su elaboración.

2. Construyendo "la madre": estrategias de representación

Si bien la necesidad de la madre aparece en el corazón de todas las culturas, la representación del concepto "madre" responde a un estereotipo que reduce la pluralidad a un número limitado de significados, haciendo del matriarcado una construcción discursiva diseñada, compartida y consolidada por la mera repetición.

La idea del matriarcado ha contribuido a idealizar el poder de la mujer, proyectando un modelo que responde más al imaginario idílico cultural que a la realidad cotidiana que la mujer experimenta en sus tareas diarias cuando le toca interpretar el papel de madre.

Fueron los fundadores de la antropología social moderna quienes establecieron el hecho de que en las sociedades primitivas el papel de la mujer y su influencia fue mayor que el que ha tenido posteriormente a lo largo de la historia en las sociedades civilizadas. Esta conclusión denominada generalmente "La teoría del matriarcado"⁸ aparece recogida en un número de libros que destacan como uno de los hechos más reseñables de esta forma de organización primitiva, el dominio de las mujeres.

Podemos tener la duda de si se trató de un matriarcado real o simplemente de un reparto igualitario entre los sexos. Lo que resulta llamativo es comprobar que todos los ejemplos de organizaciones matriarcales que se citan existen en sociedades con un desarrollo económico mínimo y cuando la sociedad se desarrolla se pierden, como evidenciando que la civilización se ha creado siguiendo unos principios de organización que en su mayor parte son obra del hombre. La sociedad patriarcal, por tanto, no es primitiva sino producto de un desarrollo avanzado.

La oposición mujer = naturaleza / hombre = cultura dio lugar a una distribución de poderes y valores siguiendo un criterio genérico. A partir del momento en que la teoría de las reglas masculinas estuvo totalmente desarrollada, la autoridad de la mujer dentro de la casa y de la economía de la familia fue completamente reconocida.

En el momento actual, los cambios en este marco han modificado los principios de organización patriarcal que han dejado de ser válidos pero, ni siquiera ahora, existe evidencia de una transición de una sociedad patriarcal a una matriarcal. Es sólo un fantasma en la mente de algunos hombres inseguros el miedo al advenimiento de un matriarcado, y es sólo consecuencia de la mala conciencia por la violencia, despotismo y abuso de poder que el patriarcado ha supuesto, el temor a que un posible mal entendido matriarcado subordine la voluntad masculina al capricho de la mujer.

Hoy día la mujer no ve en el hombre su referente, ni busca repetir sus errores, sólo lucha por contribuir a asentar algo en lo que cree: la hegemonía compartida es necesaria para la evolución integral de la sociedad. En este sentido lo que las teorías feministas presentan es la asociación de lo femenino a la multiplicidad, a la apertura, a lo liberal, a la emancipación.

En la sociedad vasca la idea de matriarcado es una construcción tan poderosa que ha dado lugar a un mito con el que hemos convivido naturalmente. Y con el que incluso, en el momento presente, un sector de la sociedad parece estar de acuerdo creyendo como cierto ese modelo de representación. Confirmándose, una vez más, que la mujer participa como agente activo tanto en el establecimiento de formas de resistencia como en la construcción de los modelos.

Los estudios antropológicos sobre el matriarcado vasco han venido primero de la mano de Andrés Ortiz Osés & Franz Karl Mayr quienes definen la cultura vasca como "matriarcal-naturalista y comunalista" frente a la cultura indoeuropea "patriarcal-racionalista e individualista"⁹. Dejan de lado el término matriarcado por considerarlo excesivo e incorrecto y apuestan por el término "matriarcalismo" utilizado, en sus propias palabras, en el sentido de que, en comparación siempre con otras culturas precisamente adyacentes, el trasfondo cultural vasco ofrece una mayor impronta del arquetipo matriarcal-femenino¹⁰.

Teresa del Valle¹¹ analiza la realidad sociocultural de la mujer vasca en tres ámbitos claramente diferenciados -el rural, el pesquero y el urbano- para evidenciar las discrepancias entre la idealización del poder femenino en la cultura vasca y la vivencia diaria de quienes tienen que moverse dentro de esquemas de poder masculino, y llegar a concluir que el matriarcado es un mito.

Txema Hornilla¹², Joseba Zulaika o Lynda White también se han preocupado por este tema. Pero, entre toda esta literatura, no hay ninguna investigación centrada en cómo se construye el modelo "madre" en la imagen fílmica vasca, a pesar de que la deificación simbólica de la madre ha sido utilizada en filmes tan emblemáticos como *Ama Lur* de Nestor Basterretxea y Fernando Larruquert, (1965), tierra madre que acoge a todos sus hijos/as y permite aflorar los sentimientos nacionalistas de la población como un todo.

3. La madre en el cine vasco: un modelo que se desvanece

Deconstruir cómo el matriarcado ha sido representado en la imagen fílmica, es aceptar a priori que se trata de una construcción ideológica y cultural hecha por las fuerzas dominantes. La historia del cinematógrafo y la evolución de los roles que juega la mujer se han producido al unísono a lo largo del siglo XX.

Es un lugar común que nuestras pantallas están dominadas por imágenes clichés. El cine como la literatura, mediante el uso estereotipado de gestos, códigos de conducta y modelación del cuerpo, construye versiones de la diferencia sexual que se imponen como reales. Modelos perfectamente vinculados con el marco de referencia sociohistórico e ideológico que los crea y que una vez fijados adquieren su estado de identidad convirtiéndose en categorías. La repetición de estos arquetipos ayuda a estabilizar significados que confirman posiciones temáticas e ideológicas.

El término "matriarcado", empleado siempre libremente y dentro de unos límites muy amplios, denota un status de la mujer que hace referencia a su suprema autoridad o ginococracia. Utilizado en oposición al término patriarcal, se refiere a una sociedad en la que los intereses y sentimientos conectados con la mujer juegan una parte más importante que es la regla en las sociedades civilizadas con las que estamos familiarizados. Esta definición poco tiene que ver con la realidad o con la representación de la madre en la imagen fílmica vasca. La razón probablemente esté en que si no existe para el trabajo que realiza el ama de casa un reconocimiento social ni de prestigio, no es extraño que el cine, como metáfora de la realidad, evidencie lo que en ella sucede y se olvide de explorar un territorio tan lleno de posibilidades

porque, como afirma Lucy Fischer¹³, cuestiones relacionadas con la maternidad pueden localizarse fuera de lo asumido genéricamente como "doméstico".

Es evidente que hablamos desde un espacio y un tiempo, desde una cultura y una ideología. Y estas posiciones, tal como recientes teorías de la enunciación sugieren, reestructuran y estereotipan el espacio hasta el punto de dotarle de un carisma especial y totalmente nuevo que influye en los personajes que lo habitan. La iconización de la mujer a través de la imagen depende, en buena medida, de los mecanismos de la mirada. Si en el cine vasco de los ochenta es el hombre quien controla la mirada, quien promueve la acción y decide los acontecimientos que han de suceder al personaje, las estrategias de representación de la "madre" responderán a la imagen que el director vasco tiene de ella.

Es llamativo observar que ninguna de las historias analizadas es narrada desde la perspectiva o punto de vista de la madre. Ninguna película muestra la experiencia positiva de embarazo. No hay maternidades y cuando aparecen son interpretadas por sustitutas de la madre. En *El polizón de Ulises* son tres hermanas solteras las que se hacen cargo del cuidado y educación de un niño abandonado a la puerta de su caserón al que deciden adoptar y nombrar heredero. Cada una de ellas juega un papel complementario. Manu es el personaje activo que lleva las riendas del hogar. Se encarga de las cuentas, trabaja en el campo, conduce el coche de caballos, da las órdenes, organiza la intendencia, carga con la escopeta cada noche al hacer la ronda nocturna antes de acostarse por si hay algún ladrón merodeando la casa, toma las decisiones, se ofrece como un hombre a ayudar a la guardia civil, en definitiva, cumple una función "masculina", asumida desde su nacimiento, que le obliga a reprimir una solapada sensibilidad que continuamente trata de ocultar. Incluso su nombre Manuela responde a una tradición familiar. Manuel se llamaba su abuelo, Manuel se llamaba su padre y Manuel se llamará el niño que adoptan, al que trata de inculcar la dureza, la fuerza, la decisión y el amor al trabajo, todos valores culturalmente propios del mundo masculino. Leo amante de la música, sensible, complaciente, mimosa, más pasional que sus hermanas, aporta al niño la afectividad propia de una madre. Toca el piano, juega un papel importante en la cocina y es la única que le piropea con expresiones como "¡tesoro!", lo besa...y cuando llega la guardia civil actúa como anfitriona. Eitel, amante de la historia, siente fascinación por el periodo de los romanos. Enseña al niño a racionalizar. Ella misma es un ser muy racional. Femenina, dulce, comprensiva, actúa como una maestra que enseña al niño todo lo relacionado con su educación. Cada una de ellas le enseña algo pero ninguna puede suplir la figura del padre que entra en escena cuando aparece el fugitivo a quien el chico admira y con quien se siente de igual a igual. Es un hombre con quien puede hablar, las mujeres son buenas pero, como él dice, no le entienden. En *Otra vuelta de tuerca*, la asistente es la sustituta de la madre que cumple el papel de figura eficiente en relación con el orden simbólico. Ella es quien organiza y controla dentro del hogar pero el protagonismo lo tiene Pedro María Sánchez que interpreta el papel de un preceptor encargado del cuidado de los niños.

A pesar de que en el terreno cinematográfico la figura de la madre no tiene por qué aparecer unida a un prototipo de cine, la podemos encontrar en cualquier tipo de filmes incluso en las películas de corte más masculino tal como el cine de gangsters, lo cierto es que en el cine vasco de los ochenta no hay madres protagonistas de historias. Son sistemáticamente excluidas de la trama principal.

En los escasos filmes en los que la mujer es el personaje principal, la figura de la madre no tiene ningún impacto, es el padre quien, de un modo u otro, siempre está presente. El relato de *Adiós pequeña* articula uno de sus ejes centrales en torno a la relación padre / hija. El padre domina y dirige las acciones de su hija, ofreciéndole alas de libertad pero siempre bajo un férreo control. La respuesta dinámica de la mujer que, en principio, acepta las reglas de juego se produce al ser consciente del engaño. En *Anillo de niebla*, aunque se aluda una y otra vez a acontecimientos de la infancia que han marcado la relación de las dos hermanas protagonistas, la madre está ausente. Tan sólo en una ocasión se cita al padre, mediante un flashback de la infancia en el que Maite recrimina el comportamiento de Amaia con una amenaza: "¡Ya verás como se lo diga a papá!". El reconocimiento de la figura paterna como principio de autoridad se mantiene en *La monja alférez*, aunque aquí se convierte además en el modelo de referencia para Catalina de Erauso. Recluida en un convento y ante la evidencia de verse reducida a continuar en él el resto de su vida, decide, a la luz de los beneficios que la sociedad patriarcal concede al hombre por el mero hecho de serlo, renunciar a su condición de mujer para poder lograr su independencia y su libertad como persona. La muerte de la madre ha sido uno de los condicionantes que ha influido en la vida de Begoña, protagonista de *Bandera negra* y ha reconducido la relación con su padre ofreciéndole un trato maternal y protector más propio de una esposa que de una hija.

La figura de la madre con mayor fuerza es Doña. Luisa cuya presencia en *La muerte de Mikel*, aunque no juega el papel principal, es central. Mikel, el protagonista-víctima, ha de enfrentarse a todas las instituciones que en algún momento ha defendido: la familia, la comunidad, la ideología, su propia historia personal. La opresión del espacio obliga a la madre a interpretar férreamente los roles establecidos tradicionalmente y a convertirse en salvaguarda que ha de perpetuar el honor de la familia. Descrita como un personaje frío y autoritario, focaliza los sentimientos tradicionales, las raíces que chocan con una nueva forma de identidad cultural, política y sexual, y que le impiden aceptar la condición de su hijo.

La madre como figura con la que hay que romper, provoca una relación madre-hijo marcada por el conflicto en un contexto en el que la figura del padre está ausente. Y se la culpabiliza convirtiéndola en un elemento negativo, un ser antipático e intransigente, incompatible con la liberación y autorrealización del hijo. Mikel a medida que va encontrándose a sí mismo se va colocando fuera de las reglas de comportamiento de su reducido espacio. Rompe con los valores dominantes tradicionales, con la naturaleza, en definitiva con la madre para llegar a ser parte de los "otros". Esta alienación que le lleva a la soledad culmina con su muerte. El nuevo modelo de identidad que el filme construye en la imagen de Mikel y que simbólicamente sirve como base para un cambio del concepto nación, a juzgar por el final, parece un modelo que la sociedad aún no estaba dispuesta o preparada para aceptar.

La imagen de la "etxeoandre" unida a un paisaje, el del caserío, y a un idioma, el euskera, es utilizada por su resonancia emocional y simbólica en Gernika: el espíritu del árbol. En este retrato sobre el bombardeo de Gernika cuyo protagonista es el País Vasco, la narrativa fílmica reafirma la concepción masculina presentando unas relaciones de status de orden patriarcal. Tres mujeres de edad, personajes anónimos, evocan uno de los momentos más traumáticos del pasado histórico de nuestro pueblo a través de reminiscencias visuales. Su poder dentro del relato, si es que lo tienen, queda relegado al espacio doméstico. La figura de la "amatxo" como símbolo del pueblo frente a la autoridad social que viene de la mano de tres hombres pertenecientes al mundo de la cultura, Chillida, Atxaga y Martín de Ugalde evidencia una doble voz en la escritura de los hechos.

En este filme, el género es la matriz sobre la que se articula e interpreta la visión de los acontecimientos históricos. Impone su propia perspectiva en relación con los hechos recordando el significado que tuvieron o bien analizando el sistema de valores desde el presente de un modo diferente. El universo familiar de cada una de estas tres mujeres es mostrado a través del prisma de lo nostálgico, de lo mitológico de la época. Estos leit motifs encierran con imágenes un mundo que el bombardeo ha robado a cada una de las víctimas. A estas escenas le siguen otras trágicas de aniquilación y muerte, tragedias personales, secuencias de hospital que tratan de mostrar de forma realista las condiciones de la época, planos de shock que contrastan con los vistos anteriormente. El filme utiliza la memoria histórica para dar forma a un mensaje que conlleva el poder de la fuerza espiritual y de la supervivencia del pasado. El encuadre masculino de la narración asocia lo intelectual al hombre, la emoción a la mujer para articular una brecha, un agujero, un hueco entre los ideales culturales patriarcales y la experiencia vivida por las protagonistas femeninas.

Gernika: el espíritu del árbol y *La muerte de Mikel* son los dos ejemplos en los que el modelo de "etxeoandre" tiene mayor presencia. La madre como emblema espiritual de fuerza y coraje, paciencia, seguridad, autocontrol, autosacrificio sin límites, guardián moral de la vida familiar que observa, calla, sufre, reza y espera.

El resto de los filmes en los que aparece este modelo de madre tradicional siempre figura fuera del discurso dominante, relegada a un segundo plano, al margen de la acción principal, dedicándole un escasísimo metraje. Su territorio de autodefinición y poder es el hogar, el espacio de lo doméstico, de la comunidad familiar, tal como sucede en *Tasio*. Sus experiencias ofrecen lenguajes alternativos al margen del discurso dominante. Así en *El amor de ahora*, Concha Leza interpreta a la madre de Arantxa, la protagonista. Confinada en la esfera de lo doméstico, recibe en su casa, santuario ajeno a lo que sucede fuera, la llegada de su hija, ex miembro de ETA que vuelve ante la nueva situación política. Los temas en torno a los que gira la conversación con su hija están despolitizados. Hablan de asuntos privados, personales, en definitiva, domésticos. Es el padre quien le ofrece un trabajo para reintegrarla en el marco de lo social. Arantxa, en este reencuentro con el pasado, visita también a la madre de Xabier su antiguo novio y nuevamente el elemento emocional aparece en el discurso. Son imágenes construidas sobre la base del sacrificio, la disciplina y la progresiva soledad. Si la madre de Mikel contemplaba desde su

terrazza el paso de los acontecimientos, la madre de Jon, el protagonista de 27 horas, observa en silencio e impotente a través de la ventana de la cocina del restaurante familiar el viaje sin retorno de su hijo. La exclusión del diálogo, incluso de la voz, no es una excepción, en Ander eta Yul la madre no tiene visibilidad pero su huella queda en una carta con una posdata en euskera.

El cine de esta década, cuando muestra imágenes de las labores domésticas sólo excepcionalmente las representa como un tipo de trabajo, lo habitual es que sean utilizadas como vehículo emocional y simbólico tal como sucede en Los reporteros, o en 27 horas, o bien para ayudar a reforzar los efectos expresivos en la puesta en escena. Este recurso retórico de convertir la labor productiva en expresiva es un buen reflejo de la realidad social en la que el ama de casa ha sido desprovista de cualquier función económicamente productiva. En la construcción de la madre, la imagen de consumidora que potencian otros medios de comunicación, tal como ocurre con la imagen publicitaria, está ausente.

Se dejan también de lado otros aspectos fundamentales de su identidad, tal como ocurre con la sexualidad. Si el sexo no tiene casi cabida en los filmes de los ochenta, el tema ni se plantea cuando aparece la madre. Son madres sin sexo. Mujeres que nunca parecen mirar dentro de sí mismas porque están volcadas en las necesidades de los demás, en salvaguardar la moral y la integridad de la familia, la casa y un estilo de vida. La figura de la madre como sexualmente atractiva está ausente quizás porque dentro de la familia nuclear tradicional la sexualidad es considerada un tema absolutamente privado.

En el País Vasco, con una arraigada tradición religiosa, la madre ha jugado un papel conservador próximo al de la Iglesia, aunque curiosamente también la Iglesia le ha impedido cualquier protagonismo en el desarrollo del sistema religioso. Y cuando la mujer posee "poderes mágicos" se la tacha de bruja, inestable, poseída, se la persigue y es juzgada por la Inquisición, tal como sucede a Amunia en Akelarre sin pararse en ningún momento a reflexionar sobre lo inadecuado de esta explicación ya que en las sociedades primitivas los fenómenos nerviosos e histéricos se encuentran tanto en los hombres como en las mujeres.

Madres que por edad podrían ser abuelas pero cuyas hijas o bien no están casadas o bien mantienen una relación de compañeras con su pareja ya que la lucha activa les impide la maternidad. La liberación de la mujer en el cine vasco de los ochenta no supone promiscuidad sexual sino activismo, militancia, compromiso político. Una situación similar se produce en los hombres. La sensualidad, la sexualidad, el placer, ¿dónde están?

A juzgar por la muestra analizada, los filmes de los ochenta tampoco responden a las estadísticas relacionadas con el trabajo y las madres que trabajan, ni plantean los problemas que afectan a su doble función dentro y fuera del hogar ya que nunca está presente en el espacio productivo. Es como si este imaginario femenino fruto de la fantasía masculina, se resistiera a aceptar los cambios que, para ese momento, ya se han producido en las prácticas maternas, y en las relaciones madre/ hijo.

Ningún filme habla de la realidad de muchas madres que trabajan para su mantenimiento y el de sus familias, ni explora las situaciones que las jóvenes madres de la época estaban experimentando en la vida real. La madre trabajadora no tiene protagonismo, ni imagen, ni voz, simplemente se excluye cualquier referencia. Cuando se ubica al personaje femenino dentro de las instituciones androcéntricas nunca es una madre, la maternidad parece impedir la acción. Son además madres sin intelecto que no participan en la esfera pública donde los temas políticos son puestos en cuestión. No hay una ruptura de la imagen tradicional que indique la emergencia de nuevas actitudes hacia y/o sobre la madre. En definitiva, el discurso fílmico no refleja en absoluto las alteraciones que la institución "madre" ha experimentado en la realidad, dentro de una sociedad tan compleja y cambiante como la nuestra.

La violencia familiar, la agresión sexual, los temas relacionados con la salud, la procreación, la maternidad no tienen cabida. El cine vasco más que una diferenciación social o exclusivamente de sexos que plantee la condición de la mujer en términos de libre decisión en cuestiones relacionadas con la maternidad, el matrimonio, la sexualidad o el acceso a la cultura, lo que plantea es una diferenciación de movimientos sociopolíticos donde los enunciados "clase" y "sexo" funcionan al unísono y articulan un modelo de organización determinado.

Si tenemos que deducir el significado de la "madre" a partir de su modo de representación en la muestra analizada, podemos concluir que el cine vasco de los ochenta deja de lado el núcleo familiar como célula social para interesarse por los problemas y conflictos que constituyen la realidad política y cultural de nuestro pueblo. Intenta reconstruir, en términos audiovisuales, la identidad para ofrecer un punto de vista nacionalista sobre la experiencia del problema vasco.

En este proceso ¿Dónde está localizada la nación?. Señala Homi K. Bhabha¹⁴ que las naciones, como las narraciones, pierden sus orígenes en el mito del tiempo. Y afirma Catherine Hall¹⁵ que el concepto nación, como comunidad imaginada tanto política como culturalmente, es una construcción. La identidad nacional está siempre en proceso de construcción, no es algo fijo ni estable aunque, a menudo se dibuja sobre un conjunto de tradiciones, mitos y representaciones que son constantemente retrabajadas y rearticuladas en función de los distintos proyectos de nación.

Esta idea de nación como constructo imaginario abre un espacio para la reflexión sobre las relaciones entre las categorías "mujer" y "nación". Al estudiar la relación de la mujer con el nacionalismo observamos que mitológicamente el concepto matriarcado se puede encontrar en el corazón del imaginario del concepto nación, no en vano la madre juega un papel preponderante en la transferencia de valores. Así, la lengua materna funciona como uno de los elementos esenciales para incrementar el sentido de orgullo nacional. En el cine vasco de los ochenta, el peso que tiene el euskera dentro del relato es realmente limitado, siempre como medio de identidad y diferenciación cultural. La ikurriña, es otro símbolo femenino de identidad y emblema de los valores en los que reside la nación. La naturaleza, considerada como esencial para nuestra propia supervivencia, es vista dentro de nuestra cultura no sólo como la que nutre, provee, alimenta, sino también como la encarnación estética significativa de la nación. Elemento femenino base para la diferenciación política y centro de la identidad cultural, la tierra se construye en la imagen fílmica a través de la recreación del paisaje como punto de identificación, de anclaje, con fuerza suficiente como para que las figuras situadas en ese paisaje sean reconocidas como propias. Las convenciones estilísticas parecen contribuir a querer indicar que esto es lo nuestro.

Sin embargo, y a pesar de todos estos referentes femeninos, el nacionalismo es construido con un discurso masculino. En la construcción del concepto "nación" no tiene cabida la madre. En el cine vasco hay una razón política que mueve a la mujer a pasar a la acción. El deseo de construcción de una nación le lleva a formar parte activa en la lucha armada, pero unida a esa opción está la pérdida de la maternidad.

La ausencia de la madre en el sistema de representación legitima, una vez más, la teoría que echa por tierra la idea del matriarcado en el País Vasco. Lo que aquí se presenta es una nueva forma de patriarcado donde se plantea la estabilidad y la evolución de la condición femenina en temas tales como la participación en la vida política.

La quimera del protagonismo y de la autosuficiencia obliga a la mujer a la renuncia de la maternidad. La mujer participa activamente en los movimientos de lucha, de protesta social pero la maternidad está reñida con el proceso de liberación, de construcción de la nación. Si cuando hablamos de la tierra pensamos en la madre, cuando hablamos de la nación nos olvidamos de ella.

Pero la construcción social de la maternidad responde a un estereotipo y los estereotipos cambian en función de la particular coyuntura histórica. La retórica de la nación y de la identidad ha sido suplantada en los noventa por una retórica que tiende a valorar la multiplicidad, la reflexión, la parodia, y la ambivalencia textual y sexual. Todo ello como consecuencia de las presiones que surgen en distintas direcciones- los movimientos políticos, el feminismo, el antirracismo, los derechos gays-, hasta las innovaciones tecnológicas, sin olvidar la propia realidad sociocultural e industrial en la que se inscribe. El cine de los noventa ofrecerá una visión más postmoderna, que pone en cuestión la figura de la madre para ofrecer bien un modelo de familia que rompe con el tradicional, bien una mirada nostálgica sobre la idea de un pasado que se fue.

Vistas las cosas así, tenemos la impresión de que el matriarcado es algo que nunca existió y puede que esté por venir pero, como afirma Elizabeth Nickles¹⁶ no llegará blandiendo un arma. Porque la mujer no lucha por un cambio de papeles sino por una relación basada en la igualdad.

Notas

1. Del Valle Teresa, "La mujer vasca a través del análisis del espacio: Utilización y significado", Lurralde. Investigación y espacio, 1983, Págs. 251-269
 2. Ver El Correo, domingo 14 de mayo de 2000, Pág. 48-49.
 3. En Cifras sobre la situación de las mujeres y de los hombres en Euskadi informe dado a conocer por Emakunde. Instituto Vasco de la Mujer. 2000.
 4. Van Zoonen Lesbet, Feminist media studies, Sage publications, London, 1994
 5. Blanco Mallada Lucio, IIEC y EOC: Una escuela para un cine español, Tesis Doctoral defendida en la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid, 1989 afirma que "el número de aspirantes al ingreso en el IIEC/EOC asciende a 4.500. Lo lograron 1.500, de los que consiguieron la titulación 480 repartidos así entre las distintas especialidades: cámara 65 alumnos, decoración 58 alumnos, dirección 74 alumnos, guión 22 alumnos, interpretación 81 alumnos, laboratorio 27 alumnos, producción 65 alumnos y sonido 88 alumnos. En la especialidad de interpretación, de los 81 titulados, 27 son mujeres:
- Ofelia González Otero, Maria Dolores Rivas Dieguez, Mercedes J. Carrodegas González, Concepción de Aquino Callejo, Ana Maria Rodríguez Machichaco, Ángeles Macua Pérez, Luisa Elena Muñoz Schneider, Cecilia Villarreal Castellanos, Dolores Gómez Fernández, Maria Hevia Martínez, Gloria Boix Albiol, Angelines Nuevo Alonso, Esmeralda Adam García, Concepción Gómez Conde, Maria Elena Flores Fernández, Ana María Morales Ilopis, Maria Luisa Estébanez Izquierdo, Julia Peña Nalda, Flor de Bethania Abreu y Javier, Juana Rosa Peñalosa Cortes, Maria del Carmen Carvajal Guemes, Mari Paz Taberna Isern, Margarita Matta Fahsen, Pilar Romero Burgos, Matilde Baeza Benito, Maria Mercedes de Maeztu Manso de Zúñiga
6. De Miguel, C., Rebolledo J.A., Marín F., Ilusión y realidad. La aventura del cine vasco en los años 80, ed. Filmoteca Vasca/ Euskadiko Filmatagia, Donostia/ San Sebastián, 1999, Pág. 32-33
 7. El análisis se ha realizado a partir de los datos que figuran en los títulos de crédito de las películas, aun sabiendo que, por múltiples razones, puede que no siempre coincida el cargo con las responsabilidades reales llevadas a cabo durante el rodaje.
 8. Briffault Robert, The mothers: the matriarchal theory of social origins, ed. Howard Fertig, New York, 1993
 9. Ortiz Osés Andrés & Karl Mayr Franz, El matriarcalismo vasco: reinterpretación de la cultura vasca, ed. Universidad de Deusto, serie Euskal Herria, Bilbao, 1980
 10. Ortiz Osés Andrés, "Nota critica sobre el matriarcal-naturalismo vasco", en Estudios de Deusto, 1982, Pág. 181-186. Ver también El inconsciente colectivo vasco: mitología cultural y arquetipos psicosociales, edit. Txertoa D.L., colección "Ipar haizea"¹⁶, San Sebastián, 1982
 11. Del Valle Teresa, en "el matriarcado en Euskadi" Rev. Mujeres, nº 9, 1985, . Ver también, Del Valle Teresa y otros en su estudio Mujer vasca. Imagen y realidad, ed. Anthropos, Barcelona, 1985.
 12. Hornilla Txema, La ginococracia vasca: contribución a los estudios sobre el euskomatriarcado, ed. Geu Argitaldaria, Bilbao, 1981. De este mismo autor, ver también Sobre mitología femenina del pueblo vasco, ed. Txertoa.

13. Fischer Lucy, *Cinematernity. Film, motherhood, genre*, Princeton University Press, N.J., 1996.
14. K. Bhabha, *Homi Nation and narration*, ed. Routledge, London, 1999.
15. Hall Catherine, "Gender, nationalisms and national identities", Bellagio Symposium, July 1992.
16. Nickles Elizabeth, *The coming matriarchy. How women will gain the balance of power*, by Elizabeth Nickles with Laura Ashcraft, Seaview Books, New York, 1981, pag. 203.