— Revista de cultura, poder i societat

Vol. 136/1
2022

DEBATS

Monogràfic
Cultura i gèneres. Arts i professions

Articles de Tino Carreño i Anna Villarroya, Emanuela Naclerio, João Oswaldo Leiva Filho, Sumedha Bhattacharyya, Pamela Santana Oliveros, Maria Patricio-Mulero, Cristian Soler Roca, Joan Enguer i Oscar Barberà, Héctor Vidal Alonso

DEBATS — Revista de cultura, poder i societat

Vol. 136/1
2022

DEBATS
— Revista de cultura, poder i societat

Volum 136, Número 1
2022

President de la Diputació de València
Antoni Francesc Gaspar Ramos

Vicepresidència
Maria Josep Amigó Laguarda

Director de la Institució Alfons el Magnànim. Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació
Vicent Flor

Les opinions expressades en els articles i altres escrits publicats a *Debats. Revista de cultura, poder i societat* són responsabilitat exclusiva dels seus autors/es i no expressen l'opinió de *Debats* o de la Institució Alfons el Magnànim – Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació. Alhora, els autors es comprometen a respectar les normes d'ètica en la publicació de la revista, així com a assegurar la veracitat en la declaració d'autoria, l'originalitat en la publicació, el no enviament a altres revistes i la declaració de conflictes d'interessos en relació amb els articles. Per tant, malgrat que *Debats* fa tots els esforços possibles per assegurar les bones pràctiques en la publicació de la revista i detectar males pràctiques o plagi, la revista *Debats* declina qualsevol responsabilitat sobre els possibles conflictes derivats de l'autoria dels treballs que s'hi publiquen. Els autors poden trobar les normes per als autors i una guia de bones pràctiques i ètica al final de la revista i a la seua pàgina web.

Tots els articles de la secció monogràfica (Quadern) i de la secció d'articles de recerca (Articles) han passat un filtre inicial de l'editor i, posteriorment, un rigorós examen d'avaluació d'experts amb cegament doble d'almenys dos acadèmics especialistes en la matèria.

Debats. Revista de cultura, poder i societat es publica sota el sistema de llicències Creative Commons segons la modalitat: Reconeixement - NoComercial (by-nc): Es permet la generació d'obres derivades sempre que no se'n faça un ús comercial. Tampoc es pot utilitzar l'obra original amb finalitats comercials.

Correspondència, subscripció i venda / Send correspondence, subscription and orders
Debats. Revista de cultura, poder i societat
Institució Alfons el Magnànim – Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació
C/ Corona, 36 / 46003 València / Tel. 963 883 169
secretaria.debats@dival.es
www.revistadebats.net
www.alfonselmagnanim.net

Subscripció anual en format imprés (dos números a l'any, preus amb IVA i despeses d'enviament incloses). Pagament per transferència bancària a nom de *Debats. Revista de cultura, poder i societat* / Institució Alfons el Magnànim.

Subscripció anual: 10 euros
Número solt: 6 euros

Distribució / Distribution
Sendra Marco, distribució d'edicions, SL
C/ Taronja, 16 / 46210 Picanya / Tel. 961 590 841
sendra@sendramarco.com

Impressió / Printing

IMPREMTA DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

ISSN 0212-0585 (imprés)
ISSN 2530-3074 (digital)
Dipòsit legal: V-978-1982

arce ASOCIACIÓN DE REVISTAS CULTURALES DE ESPAÑA
Aquesta revista és membre d'ARCE

Debats. Revista de cultura, poder i societat

La revista *Debats* va nàixer el 1982 com una revista de la Institució Alfons el Magnànim (i, tot seguit, de la IVEI, Institució Valenciana d'Estudis i d'Investigació) de la Diputació de València amb la voluntat de promoure i actualitzar els grans debats de les ciències socials a València, donant peu a la participació d'importants figures en aquests camps. Actualment, la revista *Debats* és una revista semestral i té l'objectiu d'aglutinar les reflexions actuals en el camp intel·lectual entorn de la cultura —en el sentit ampli de pràctiques culturals i també en el sentit restrictiu de les arts— i la seua relació amb el poder, la política, la identitat, el territori i el canvi social. El marc de referència de la revista se situa en les temàtiques que són rellevants en la societat valenciana i el seu entorn, però amb intenció de convertir-se en un referent a nivell europeu i internacional. La revista parteix de la perspectiva de les ciències socials, però pretén al mateix temps connectar amb les anàlisis i els debats contemporanis de les humanitats així com dels estudis de comunicació i dels *cultural studies*. Així mateix, es reclama metodològicament plural al mateix temps que pretén incentivar la innovació en l'adopció de noves tècniques de recerca i de comunicació dels resultats a un públic ampli. És a dir, pretén convertir-se en un instrument d'anàlisi de les problemàtiques emergents al voltant de la cultura i la societat contemporànies des d'una perspectiva àmplia i multidisciplinar combinant una voluntat d'incidència social amb el rigor científic de les publicacions i els debats científics a nivell internacional.

Director / Chair of the Editorial Board
Joaquim Rius Ulldemolins
(Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Equip Editorial / Editors
Marta Casals-Balaguer (Universitat de Barcelona)
Ricardo Klein (Universitat de València)

Consell de redacció / Editorial Board
Luis Enrique Alonso (Universidad Autónoma de Madrid)
Antonio Ariño (Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)
Lluís Bonet (Universitat de Barcelona)
Maria del Mar Griera (Universitat Autònoma de Barcelona)
Anacleto Ferrer (Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)
Pedro García (Universitat de València)
Ana M. González (Universitat Oberta de Catalunya)
Gil-Manuel Hernández (Universitat de València)
Carlos Jesús Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)
Albert Moncusí (Universitat de València)
Dafne Muntanyola (Universitat Autònoma de Barcelona)
Sandra Obiol (Universitat de València)
Vicent Olmos (Universitat de València)
Arturo Rubio (Universidad Antonio de Nebrija)
Igor Sádaba (Universidad Complutense de Madrid)
Ismael Saz (Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Comité científic / Scientific Committee
Ana Aguado (Universitat de València)
Macià Blázquez Salom (Universitat de les Illes Balears)
Salvador Cardús (Universitat Autònoma de Barcelona)
Enric Castelló (Universitat Rovira i Virgili)
Josepa Cucó (Universitat de València)
Dolors Comas d'Argemir (Universitat Rovira i Virgili)
Jaume Franquesa (SUNY: University at Buffalo)
Alain Gagnon (Université du Québec à Montréal)
Ernest García (Universitat de València)
Clive Gray (University of Warwick)
David Inglis (University of Helsinki)
Omar Lizardo (University of California Los Angeles - UCLA)
Jordi López-Sintas (Universitat Autònoma de Barcelona)
Michel Martínez (Université Toulouse I. Copitole 2)
Matilde Massó (Universidade da Coruña)
Joan Francesc Mira (Universitat de València)
Emmanuel Négrier (Université de Montpellier)
Montserrat Pareja (Universitat de Barcelona)
Tomás Peters (Universidad de Chile)
Alain Quemin (Université Paris 8)
Adrian Scribano (Universidad de Buenos Aires - CONICET)
Philip Schlesinger (University of Glasgow)
Joan Subirats (Universitat Autònoma de Barcelona)
Joan-Manuel Tresserras (Universitat Autònoma de Barcelona)
Ramon Zallo (Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco)

Disseny / Design
Estudio Juan Nava gráfico

Il·lustracions / Illustrations
Elga Fernández Lamas

Administració / Management
Enric Estrela (Subdirector)
Mary Luz Ivorra (Publicacions)
Robert Martínez (Publicacions)
Toni Pedrós (Publicacions)
Xavier Agustí (Publicacions)
Altea Tamarit (Cap de Difusió)
Luis Solsona (Distribució)
Consuelo Viana (Cap de Negociat d'Administració)
María José Villalba (Administració i subscripcions)
Trini Martín (Administració)

Coordinació i assessorament lingüístic / Coordination and language consulting
I més. Serveis Lingüístics i Editorials: Pau Vidal Alfonso, Jeroni Rico Pascual, Víctor Puig Molina

Maquetació / Layout
Mayte Mar Disseny gràfic i Comunicació

Bases de dades i directoris / Databases and directories
— Compludoc
— Dialnet
— Directory of Open Access Journals (DOAJ)
— Emerging Sources Citation Index
— ERIH PLUS
— ISOC – Revistas de CC. Sociales y Humanidades
— Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN)
— Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB)
— Periodical Index Online

Sistemes d'avaluació / Evaluation systems
— Scopus
— CARHUS+ 2014
— CIRC (Clasificación Integrada de Revistas)
— DICE. Difusión y Calidad Editorial de las Revistas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas
— IN~RECS (Índice de Impacto de Revistas Españolas de Ciencias Sociales)
— Latindex
— MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)
— Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (RESH)

Monogràfic: **Cultura i gèneres. Arts i professions**
Special Issue: *Culture and genders. Arts and professions*

Coordinat per / *Guest Editor*
Marta Casals-Balaguer / Universitat de Barcelona
Anna Villarroya / Universitat de Barcelona

Marta Casals-Balaguer
Anna Villarroya
Presentació del monogràfic «**Cultura i gèneres. Arts i professions**»
Introduction to the Special Issue Culture and genders. Arts and professions — 06 / 09

QUADERN

Tino Carreño i Anna Villarroya
Les desigualtats de gènere en el mercat laboral de les arts escèniques
Gender disparities in the performing arts labour market — 10 / 30

Emanuela Naclerio
Actrius joves en l'entorn laboral: una anàlisi de les desigualtats de gènere i poder en el sector teatral italià
Young actresses at work: an analysis of gender and power inequalities in the Italian theatrical sector — 31 / 48

João Oswaldo Leiva Filho
El lloc de les dones en els teatres de São Paulo: de dramaturgues a intèrprets
The place of women in the theatres of São Paulo: from writing to performing — 49 / 68

Sumedha Bhattacharyya
La paradoxa del gènere: la professionalització d'una forma d'arts marcials tradicionals, *Lathi Khela*, en el context sociocultural de Bangladesh
The gender paradox: professionalisation of a form of traditional martial arts, Lathi Khela, in the sociocultural context of Bangladesh —69 / 86

Pamela Santana Oliveros
Macha Caporal: saltant bretxes, encarnant resistències
Macha Caporal: bridging gaps, embodying resistance — 87 / 102

Maria Patricio-Mulero
Ballar al carrer com a empoderament feminista. El discurs coreogràfic dels col·lectius Bellywarda i L'Armée des Roses
Dancing in the street as feminist empowerment: the choreographic discourse of Bellywarda and L'Armée des Roses — 103 / 117

PUNT DE VISTA

Cristian Soler Roca Teories de la conspiració, negacionisme de la COVID-19 i moviments en contra de les mesures per a la contenció de la pandèmia
Conspiracy theories, COVID-19 denialism, and movements against measures to contain the pandemic — 118 / 131

ARTICLE

Joan Enguer i Oscar Barberà La reestructuració de la competició electoral a la Comunitat Valenciana (2011-2019)
Restructuring electoral competition in the Valencian Autonomous Community (2011–2019) — 132 / 151

RESSENYA

Héctor Vidal Alonso EMA, José Enrique i INGALA, Emma (eds.), *Populismo y hegemonía* — 152 / 157

Presentació del 1r monogràfic «Cultura i gèneres. Arts i professions»

Coordinat per
Marta Casals-Balaguer
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Anna Villarroya
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Aquest monogràfic de la revista *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, titulat "Cultura i gèneres. Arts i professions", presenta el primer dels dos números especials que se centraran en la temàtica de la cultura i els gèneres a la societat contemporània, posant èmfasi especialment en l'anàlisi de les desigualtats de gènere en l'àmbit cultural, concretament en les escenes artístiques musicals, teatrals i de dansa de diferents països i les problemàtiques associades al treball cultural i artístic, així com la bretxa de gènere existent pel que fa a l'accés als recursos, béns i serveis culturals i el rol de gènere en la professionalització de disciplines del camp de la cultura.

El present número sorgeix en un moment en el qual moviments com el #MeToo o #OnSónLesDones han posat a l'agenda política els atacs contra dones artistes, les dificultats d'aquestes per accedir a llocs de poder o la manca de reconeixement i de visibilització de les seves obres. Així mateix, organismes internacionals com ara la UNESCO han alertat de la vulneració dels drets culturals de les dones i dels gèneres menys representats en publicacions diverses (*Cultura y condiciones laborales de los artistas: aplicar la Recomendación de 1980 relativa a la Condición del Artista*, 2019; *Libertad y creatividad: defender el arte, defender la diversidad*, 2020; *Re|pensar las políticas para la creatividad: plantear la cultura como un bien público global*, 2022) i diferents països han adoptat mesures per poder-hi fer front.

L'actual crisi global generada per la situació de pandèmia ha fet, però, trontollar els impulsos dels darrers anys, especialment per la manca de focus en la igualtat de gènere dels programes de rescat i d'ajut que s'han posat en marxa arreu del món (Conor, 2021; Villarroya Planas, 2022). Per això és rellevant analitzar com la pandèmia ha afectat i està afectant els grups de treballadors creatius i culturals de manera diferent, especialment les dones i els gèneres menys representats. El fet que les responsabilitats de cura siguin un factor determinant de la incapacitat de generar ingressos durant la crisi pot agreujar les desigualtats (de gènere) a llarg termini. Això és particularment rellevant per a les artistes i professionals de la cultura que treballen de manera *freelance* o per compte propi i que poden patir més la discriminació en la seva progressió professional o, fins i tot, en l'entrada al mercat laboral, a causa de les responsabilitats de cura.

En aquest context, el monogràfic que es presenta a continuació conté sis articles que exposen investigacions sobre qüestions de gènere en escenes artístiques de diferents països del món (Bangladesh, Bolívia, Brasil, Espanya, França i Itàlia), centrades principalment en les disciplines de les arts escèniques (teatre i dansa), i les desigualtats de gènere existents en la construcció de les trajectòries artístiques professionals de les creadores, productores i consumidores.

Dins l'àmbit de la disciplina artística del teatre es presenten tres articles: un, centrat en l'escena artística d'Espanya; un altre, d'Itàlia, i un darrer, del Brasil. D'una banda, l'article de Tino Carreño i Anna Villarroya, titulat "Les desigualtats de gènere en el mercat laboral de les arts escèniques", mostra, a partir d'una anàlisi d'enquesta, les desigualtats de gènere que es manifesten en l'àmbit remuneratiu en el sector de les arts escèniques a Espanya. D'altra banda, es presenta l'article titulat "Actrius joves en l'entorn laboral: una anàlisi de les desigualtats de gènere i poder en el sector teatral italià", d'Emanuela Naclerio, que, a partir d'una anàlisi qualitativa, analitza les experiències de les joves actrius en l'àmbit escènic italià, considerant aspectes tant estètics com emocionals relacionats amb el treball teatral.

I, en tercer lloc, l'article de João Leiva, titulat "El lloc de les dones en els teatres de São Paulo: de dramaturgues a intèrprets", se centra en l'escena artística teatral de la ciutat de São Paulo (Brasil) i posa el focus en les desigualtats en l'ocupació que hi pateixen les dones. En concret, Leiva presenta una anàlisi quantitativa basant-se en les dades provinents de 1.466 obres representades a la ciutat de São Paulo al llarg del 2018. L'anàlisi evidencia les bretxes de gènere en els càrrecs de direcció, dramatúrgia, interpretació i escenografia, entre d'altres.

En relació amb l'àmbit de la dansa, el monogràfic presenta tres articles basats en investigacions, dues de caràcter etnogràfic, centrades en danses originàries de Bangladesh i Bolívia, i una tercera sobre l'apropiació de l'espai públic a través de la dansa, en aquest cas, a partir d'entrevistes col·lectives. Així doncs, el quart article del monogràfic és el de Sumedha Bhattacharyya, titulat "La paradoxa del gènere: la professionalització d'una

forma d'arts marcials tradicionals, *Lathi Khela*, en el context sociocultural de Bangladesh", en el qual presenta una investigació autoetnogràfica sobre la tradició de la dansa d'arts marcials *Lathi Khela*, a Bangladesh. Per mitjà de l'estudi de les pràctiques artístiques d'aquesta dansa i les innovacions que s'han anat incorporant dins el context estudiat, Bhattacharyya explora el paper del gènere i la tradició definits mitjançant la construcció de la dansa i el repertori i les coreografies que la caracteritzen.

Per la seva banda, Pamela Santana presenta la recerca titulada "Macha Caporal: saltant bretxes, encarnant resistències", centrada en la pràctica performativa duta a terme pels col·lectius femenins que s'apropien dels moviments i el vestuari del personatge masculí Macha Caporal, pertanyent a la dansa Caporales, tradicional de Bolívia. A través d'aquesta pràctica incorporada com a acte de rebel·lió i disconformitat amb els rols preestablerts a la dansa tradicional estudiada, les dones visibilitzen les dinàmiques de desigualtats i masclisme presents a l'escena folklòrica de la ciutat de La Paz.

El sisè i últim article d'aquest monogràfic, titulat "Ballar al carrer com a empoderament feminista. El discurs coreogràfic dels col·lectius Bellywarda i L'Armée des Roses", de Maria Patricio-Mulero, se centra en l'anàlisi, a partir d'entrevistes col·lectives, del discurs coreogràfic dels col·lectius Bellywarda (FatChanceBellyDance©) i L'Armée des Roses (cancan), dues companyies franceses compromeses amb la difusió del feminisme al carrer. L'article aprofundeix en l'apropiació de l'espai urbà, la interacció i la recepció amb el públic, els vincles socials entre ballarines i la transmissió dels valors feministes, a partir de l'observació de la dansa i les entrevistes des de la sociologia de les emocions, la fenomenologia dels espais urbans i els estudis de dones.

Per acabar, volem expressar el nostre agraïment a totes les persones que han col·laborat en l'elaboració d'aquest monogràfic, en especial en la redacció dels articles i les revisions corresponents.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Conor, B. (2021). *Género & Creatividad: Progresos al borde del precipicio*. París: UNESCO. Recuperat de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375713

Cuny, L. (2020). *Libertad & creatividad: defender el arte, defender la diversidad,* edició especial. París: UNESCO. Recuperat de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373360

Neil, G. (2019). *Cultura y condiciones laborales de los artistas: aplicar la Recomendación de 1980 relativa a la Condición del Artista*. París: UNESCO. Recuperat de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000371790_spa

UNESCO (2022). *Re|pensar las políticas para la creatividad: plantear la cultura como un bien público global*. París: UNESCO. Recuperat de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380479

Villarroya Planas, A. (2022). Igualdad de género: un paso adelante, dos pasos atrás. En UNESCO (ed.). *Re|pensar las políticas para la creatividad: plantear la cultura como un bien público global*. París: UNESCO, p. 242-261. Recuperat de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380479

QUADERN

DOI: doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.1
ISSN 0212-0585 (imprés)
ISSN 2530-3074 (digital)

Les desigualtats de gènere en el mercat laboral de les arts escèniques

Tino Carreño

DEPARTAMENT D'ECONOMIA, FACULTAT D'ECONOMIA I EMPRESA, UNIVERSITAT DE BARCELONA, BARCELONA, ESPANYA
CENTRE DE RECERCA EN INFORMACIÓ, COMUNICACIÓ I CULTURA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA, BARCELONA, ESPANYA

tinocarreno@ub.edu

ORCID: 0000-0002-0797-9122

Anna Villarroya

DEPARTAMENT D'ECONOMIA, FACULTAT D'INFORMACIÓ I MITJANS AUDIOVISUALS, UNIVERSITAT DE BARCELONA, BARCELONA, ESPANYA
CENTRE DE RECERCA EN INFORMACIÓ, COMUNICACIÓ I CULTURA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA, BARCELONA, ESPANYA

annavillarroya@ub.edu

ORCID: 0000-0002-8575-5933

Rebut: 29/09/2020
Acceptat: 06/05/2021

RESUM

Aquest article té com a objectiu l'anàlisi de les desigualtats de gènere en el sector de les arts escèniques a Espanya i, en concret, les desigualtats que es manifesten en l'àmbit remuneratiu. A partir d'una mostra de vuit-cents professionals del sector, els resultats revelen una pitjor situació laboral de les dones, les retribucions salarials de les quals continuen sent inferiors a les dels homes, fins i tot quan exerceixen les mateixes funcions, tenen un nivell superior de formació, ocupen els mateixos càrrecs i porten els mateixos anys treballant en el sector. El coneixement d'aquestes desigualtats i, sobretot, el caràcter multidimensional d'aquestes poden ajudar les administracions públiques, però també el sector privat, en el desenvolupament i l'aplicació de mesures d'impuls de la igualtat de gènere en el sector, base de la diversitat de les expressions culturals.

Paraules clau: arts escèniques, desigualtats de gènere, dones, mercat laboral

ABSTRACT. *Gender disparities in the performing arts labour market*

This article aims to analyse gender inequalities in the performing arts sector in Spain, and more specifically, the disparities evident in relation to remuneration. Based on a sample of 800 professionals, our results revealed that the employment situation in Spain is worse for women, who continued to be paid less than their male counterparts. This held true even when women performed the same duties, had a higher level of training, held the same positions, or had been working in the sector for the same number of years as men. An understanding of these inequalities, and especially of their multidimensional character, could help both government agencies and private sector organisations to develop and implement measures that promote gender equality, which now forms the basis for cultural diversity in the performing arts.

Keywords: performing arts, gender inequalities, women, labour market

SUMARI*

Introducció
Marc teòric: desigualtats de gènere en el sector de les arts escèniques
Metodologia
Anàlisi de resultats
Desigualtats de gènere entre els i les professionals de les arts escèniques de l'Estat espanyol
Discussió i conclusions
Referències bibliogràfiques
Nota biogràfica

Autora per a correspondència / *Corresponding author*: Anna Villarroya. Universitat de Barcelona, Facultat d'Informació i Mitjans Audiovisuals, Melcior de Palau, 140, 08014, Barcelona.
Citació suggerida / *Suggested citation*: Carreño, T., i Villarroya, A. (2022). Les desigualtats de gènere en el mercat laboral de les arts escèniques. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, *136*(1), 10-30. DOI: doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.1

INTRODUCCIÓ

Les desigualtats de gènere en el sector cultural no van començar a generar interés en els àmbits de la sociologia i dels estudis laborals fins molt recentment (Banks i Milestone, 2011; Eikhof i Warhurst, 2013; Conor, Gill, i Taylor, 2015; Hesmondhalgh i Baker, 2015; Hennekam i Bennett, 2017; (Eikhof, Newsinger, Luchinskaya, i Aidley, 2019). Entre les qüestions que han despertat més interés entre els investigadors hi ha la infrarepresentació de les dones en la força de treball cultural (particularment en els rols creatius i en llocs de decisió), el seu accés limitat als recursos, així com unes condicions de treball més precàries. I, això, malgrat ser majoria en les carreres universitàries relacionades amb professions del camp cultural (Guerra, 2009; Carreño, 2010; European Union, 2019; Fundació SGAE, 2021).

Gran part dels estudis publicats fins a aquest moment s'han centrat en l'àmbit anglosaxó, en els sectors més industrialitzats de la cultura (especialment el sector audiovisual) i han utilitzat tècniques qualitatives amb la finalitat d'aprofundir en les experiències de les dones dins de la indústria (Eikhof et al., 2019).

Si bé el perfil professional i la situació socioeconòmica del col·lectiu d'artistes i d'altres professionals de la cultura, més lligats al sector de les arts escèniques, han sigut objecte de debat i d'interés des de fa anys (Benhamou, 1997; Steiner i Schneider, 2013; Lena i Lindemann, 2014; Fundació AISGE, 2016), el coneixement de la realitat diferenciada d'homes i de dones és encara escàs. Només recentment, les desigualtats de gènere en el mercat de treball d'aquests professionals han captat l'atenció d'associacions professionals nacionals i internacionals, així com de l'acadèmia.

En els apartats següents es presenta una revisió dels principals estudis, tant en l'àmbit internacional com espanyol, que han abordat les desigualtats de gènere en el sector de les arts escèniques; a continuació es fa referència a la metodologia utilitzada i els resultats obtinguts i, finalment, es recullen les conclusions principals de l'anàlisi.

* Article traduït per Pau Vidal Alfonso

MARC TEÒRIC: DESIGUALTATS DE GÈNERE EN EL SECTOR DE LES ARTS ESCÈNIQUES

A escala internacional, cal destacar els estudis impulsats per associacions professionals com la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques a França, que, des de l'any 2012, publica periòdicament xifres sobre la presència de dones en els espectacles en viu, o els de la League of Professional Theatre Women, que, dins de la iniciativa «Women Count», avalua el progrés cap a la contractació paritària i equitativa de dramaturgues, directores, dissenyadores i altres professionals en els teatres *off-Broadway* (Wade Steketee i Binus, 2015).

Altres estudis promoguts pel sector mateix o per l'Administració han insistit en l'existència de desigualtats tant en l'accés i en la progressió professional com en el coneixement de les principals barreres a les quals han de fer front les artistes dones. En el primer grup, cal destacar l'estudi de Freestone (2012), que, després d'analitzar els deu teatres més subvencionats al llarg de la temporada 2011-2012 a Anglaterra, arribava a la conclusió que les dones continuaven poc representades en el sector teatral, amb una ràtio persistent de 2:1. A partir d'una anàlisi entorn dels estereotips de gènere que envolten la contractació d'intèrprets dones, en diversos països europeus, i tenint en compte també la variable edat, Dean (2008) va concloure que, en general, els homes gaudeixen de carreres professionals més llargues com a intèrprets que les dones. De manera que els homes, com a grup, es distribueixen més igualitàriament a través de les edats, les categories professionals i el nivell d'ingressos. Per la seua banda, les dones es concentren en els grups d'edat més joves, tenen menys oportunitats de triar ocupacions, tenen una vida professional més curta, perceben menys ingressos i sovint ocupen les categories més baixes. L'estudi també mostra una proporció superior de dones en les franges d'ingressos més baixos i una presència inferior en les d'ingressos més alts.

A França, diversos estudis encarregats pel Departament de Cultura i Comunicació del Govern francés posen també en relleu desigualtats de gènere en el mercat de treball cultural. Amb dades de l'any 2011 referides al sector audiovisual i de l'espectacle en viu, Gouyon (2014) conclou que les dones representen només el 29 % dels autors de la Societat d'Autors i Compositors Dramàtics (SACD) i reben el 24 % dels drets generats per la societat. Darrere d'aquests resultats hi ha una participació inferior d'aquestes en obres de teatre i en arts de carrer, l'execució d'activitats diferents de les que duen a terme els homes, una presència inferior com a compositores i superior com a autores de textos i coreògrafes. L'estudi posa també en relleu com en aquells casos en els quals la categoria i la disciplina és la mateixa, s'observen diferències remuneratives en els espectacles en viu.

En relació amb les desigualtats de gènere que es donen en la progressió professional, l'estudi de Freestone (2012) evidenciava també una participació inferior de dones en la direcció dels òrgans de govern dels deu teatres analitzats (33 %), així com en l'autoria d'obres (35 %), la direcció artística (36 %) i la contractació d'artistes (38 %); són només majoria en la direcció executiva (67 %). Del total del personal ocupat (de direcció, de disseny, tècnics i tècniques de so i llum, compositors i compositores, etc.), tan sols el 23 % eren dones. Amb l'objectiu d'aprofundir en les causes determinants d'aquestes desigualtats, Freestone (2012) va analitzar també la representació femenina en aquests teatres i va aconseguir evidenciar una relació entre el nombre reduït de dramaturgues i l'absència relativa de papers per a actrius en el sector teatral.

En un estudi per al Regne Unit sobre les oportunitats de les joves en el teatre juvenil, Kerbel (2012) va arribar a una conclusió similar. A partir d'un estudi d'enquesta a 291 professors i professores i residents joves en teatres del país, el 75 % dels participants va descriure la seua organització com a predominantment femenina. Malgrat això, tant professores com residents en el teatre assenyalaven la dificultat per a trobar guions amb papers femenins suficients, atés el gran nombre d'estudiants dones.

L'estudi de Dean (2008) també aprofundia en les percepcions dels i les intèrprets. Així, mentre que les dones percebien el seu gènere com un desavantatge en moltes de les dimensions considerades en l'estudi (nombre i diversitat de papers, ingressos, envelliment, etc.), els homes veien el seu gènere com a neutral. Dean també troba diferències en la percepció que tenen les i els intèrprets davant de la manca d'oportunitats d'ocupació per raons de gènere: amb un 57 % de dones enfront d'un 6 % d'homes.

En l'àmbit de l'Estat espanyol, els estudis existents en el sector de les arts escèniques s'han ocupat, principalment, d'analitzar les desigualtats de gènere bé en la programació escènica, bé en la conformació dels equips de treball. Dins del primer grup, cal destacar l'estudi pioner de la Coordinadora de Fires d'Arts Escèniques de l'Estat Espanyol (COFAE) sobre la participació de dones en les programacions de les fires COFAE l'any 2016 (Fernández, 2016). De les set disciplines analitzades, cinc (71,5 %) són totalment masculines (interpretació, direcció, autoria, escenografia i tècnica) i només en dues (28,5 %) les dones superen els homes (vestuari i distribució). Ramón-Borja Berenguer i Pastor Eixarch (2017) arriben a uns resultats similars en analitzar la participació de dones en la programació d'una selecció de teatres públics i auditoris del territori espanyol en la temporada 2015-2016. Segons els autors, la participació de dones en els espectacles va ser d'un 6 % en la direcció o composició musical; d'un 18 % en l'escriptura, la versió, l'adaptació o la realització de dramatúrgies; i d'un 44 % en la coreografia. Només un 21 % dels recintes eren dirigits i/o gestionats per dones. En un estudi similar per a la Comunitat Autònoma d'Aragó, Pastor Eixarch (2015) xifra entorn del 22 % la presència de dones en el procés creatiu (autoria, composició, etc.), així com en la direcció del sector de les arts escèniques (teatre, òpera, dansa i concerts de música popular) en aquesta comunitat. Amb un abast local i un enfocament també de gènere, Cabó i Sánchez (2017) van analitzar la programació cultural de l'Ajuntament de Barcelona entre els anys 2016 i 2017. El rol d'intèrpret principal o solista només va recaure en un 27,3 % (2016) i un 35,1 % (2017) de dones en l'àmbit dels festivals i va sobrepassar el 40 % en el cas dels grans auditoris. En els centres d'arts escèniques, només el 24 % de les obres, en 2016, i el 32 %, en 2017, van ser interpretades per dones.

El segon grup d'estudis, els relatius als equips de treball, mostra, igual que en altres sectors culturals, una presència majoritària de dones en els equips de treball, encara que testimonial en les tasques tècniques i de direcció. Així, l'estudi de Fernández (2016) revela una presència igualitària de dones en els equips de treball (amb un 51 % de dones enfront del 49 % d'homes), si bé l'anàlisi per categoria professional mostra com els càrrecs de responsabilitat i de presa de decisions estan majoritàriament ocupats per homes, a excepció de la producció (amb un 73 % de dones). S'observa també que en les fires on la «direcció executiva/gerència» està ocupada per una dona, l'equip de treball està constituït per una majoria de dones, i, on està ocupada per un home, la majoria de l'equip està format per homes. En el mateix any, Veiga Barrio (2016) elabora una anàlisi de gènere del Centre Dramàtic Nacional (CDN), primera unitat de producció teatral creada per l'Institut Nacional de les Arts Escèniques i de la Música (INAEM), organisme autònom del Ministeri de Cultura i Esport de l'Estat espanyol. L'estudi mostra també la participació desigual d'homes i dones en els equips directius del CDN, amb més homes en les tasques artístiques i tècniques. L'estudi posa també en relleu la invisibilitat de les dones, a conseqüència de la seua participació inferior en les activitats de gestió, l'ús de llenguatge i imatges sexistes, la difusió de treballs preferentment escrits per homes i una participació superior d'homes en les activitats formatives i educatives.

Més recentment, un informe elaborat per la Fundació SGAE (2021) constata uns percentatges alts de discriminació per gènere en el sector de les arts escèniques, de la música i de l'audiovisual. A partir d'una anàlisi de la situació laboral dels seus afiliats, l'estudi assenyala dues classes de discriminació: l'existència, d'una banda, de més homes que dones

en posicions de poder (segregació vertical) i, d'altra banda, d'una bretxa salarial.

En aquest context, l'article que presentem té com a objectiu aprofundir en l'anàlisi de les desigualtats de gènere en el sector de les arts escèniques a Espanya i, en concret, en les desigualtats que es manifesten en l'àmbit remuneratiu.

METODOLOGIA

L'enfocament metodològic d'aquest estudi parteix de la revisió de la literatura rellevant sobre la temàtica tant nacional com internacional. La part empírica de la investigació s'ha centrat en el disseny, l'administració i l'anàlisi d'un qüestionari, atesa la inexistència d'un registre o cens de professionals del sector de les arts escèniques a Espanya que permeta una aproximació, des de la perspectiva de gènere, a les característiques de l'ocupació d'aquests professionals. Problemes similars es reprodueixen en altres sectors culturals, tal com han posat en relleu Gallego, Muntanyola-Saura, i Gil Escribano (2020) en una anàlisi de les desigualtats de gènere en la indústria musical espanyola.

El qüestionari, configurat amb preguntes de caràcter sociodemogràfic i laboral, s'ha validat (temps de resposta, comprensió de les qüestions, rellevància de la investigació i possibles aportacions) a través d'una prova pilot realitzada a setze individus amb característiques similars a la població objectiu. La informació primària obtinguda del qüestionari prové del col·lectiu de professionals que, al llarg de l'any 2018, van acudir a alguna de les catorze[1] de les divuit fires que aglutinava en aquell moment la Coordinadora de Fires d'Arts Escèniques de l'Estat Espanyol (COFAE). Atés que l'objectiu d'aquest estudi era l'anàlisi, des d'una perspectiva de gènere, de les principals variables sociodemogràfiques (edat, gènere i nivell màxim d'estudis) i laborals (situació laboral, retribució anual l'any 2017, perfil professional, funcions exercides, sector artístic, anys d'experiència en el sector, àmbit d'activitat i comunitat autònoma) dels i les professionals de les arts escèniques al nostre país, l'administració del qüestionari als assistents a les fires de l'associació COFAE va permetre tenir accés a aquells agents que formen part del procés de creació i producció (companyies i artistes individuals), distribució, comercialització, contractació d'espectacles (personal tècnic d'administracions públiques i responsables d'equipaments culturals), així com a altres agents vertebradors del sector (com ara associacions de professionals o de festivals), tots ells en l'àmbit de l'Estat espanyol. Com a espais que tenen per objectiu primari la dinamització i generació de mercat en el sector de les arts escèniques, les fires possibiliten la relació entre productors i consumidors (programadors que hi assisteixen per a comprar), al mateix temps que són un espai d'exhibició i canal de distribució de les arts escèniques (Llacuna Ortínez, 2017). Les fires compleixen tres objectius operatius: d'una banda, són fòrums de discussió i d'intercanvi d'experiències i de projectes; d'altra banda, provoquen contactes entre els professionals, la qual cosa facilita l'intercanvi comercial i, finalment, serveixen com a plataformes per a distribuir els productes de manera més ràpida i eficaç (San Salvador del Valle Doistua i Lazcano Quintana, 2006). Segons aquests mateixos autors, després del desenvolupament de qualsevol fira de teatre, els professionals dedicats a organitzar-la esperen que aquestes hagen servit per a: ajudar les companyies en el desenvolupament de la seua activitat professional, facilitar als programadors el coneixement d'espectacles o creadors nous i incrementar les vendes, a fi de potenciar el mercat.

En aquest sentit, com a punt de trobada entre professionals de la cultura (Doistua Nebreda, 2016), el mercat de les fires de les arts escèniques ofereix un ric ecosistema dels perfils professionals existents en el sector i, per tant, un escenari adequat per al desenvolupament de la nostra anàlisi.

1 Madferia, Feten, dFERIA, Mostra Igualada, Fira d'Arts Escèniques i Musicals de Castella-la Manxa, Fira de Teatre de Titelles de Lleida, Umore Azoka, Mostra de Teatre d'Alcoi, Galícia Escena PRO, Palma - Fira de Teatre al Sud, Fira de Teatre de Castella i Lleó, FiraTàrrega, Fira Internacional de Teatre i Dansa d'Osca i FIET.

Per a la determinació de l'univers definitiu, es va elaborar una anàlisi depurativa dels 4.090 professionals acreditats en les catorze fires. En aquest procés van ser eliminats els i les professionals internacionals, així com aquells que van assistir a diverses de les fires; finalment, va obtenir-se un univers de 2.778 professionals. Durant el procés del treball de camp, que es va dur a terme entre maig i novembre de l'any 2018, es van realitzar quatre enviaments, de manera electrònica mitjançant la plataforma SurveyMonkey, en quatre períodes diferents, coincidents amb la finalització de les diferents fires. Durant aquest període, per tal d'assegurar un percentatge de resposta adequat, es va fer arribar un mínim d'un recordatori de cadascun dels enviaments (Dillman, Smyth, i Christian, 2014). Tenint en compte l'univers definitiu i atés que la mostra obtinguda és de vuit-centes respostes vàlides, la fracció de mostreig és 0,287. En el cas que aquesta mostra de vuit-cents individus hagués sigut seleccionada de manera aleatòria sobre l'univers de 2.778 professionals identificats, el marge d'error assumit hauria sigut de ± 2.926 (amb un 95 % de nivell de confiança).

L'anàlisi estadística de les dades s'ha elaborat mitjançant el paquet estadístic SPSS v. 25 per a Mac. En concret, s'ha elaborat, en primer lloc, una anàlisi descriptiva de les variables sociodemogràfiques i laborals vinculades amb la variable gènere i, en segon lloc, s'hi ha afegit la variable nivell de retribució. En totes dues circumstàncies, s'han utilitzat diversos estadístics per a l'estudi de les possibles relacions significatives. Així, en els casos en els quals la rellevància associada ha sigut inferior a 0,05, utilitzant la prova khi-quadrat de Pearson, ANOVA i coeficient de Pearson, s'ha rebutjat la hipòtesi nul·la (independència de les variables) i s'ha confirmat l'existència d'una relació estadística entre les variables encreuades. No obstant això, en el cas en el qual, utilitzant ANOVA, s'ha pogut assumir la normalitat de les dades, però no l'homogeneïtat o homoscedasticitat, per mitjà de l'estadístic de Levene, s'ha utilitzat la prova no paramètrica H de Kruskal-Wallis i U de Mann-Whitney. També en aquest cas s'ha rebutjat la hipòtesi nul·la si la rellevància associada ha sigut inferior a 0,05. En els apartats següents es presenten només aquells resultats en els quals s'han observat diferències estadístiques.

ANÀLISI DE RESULTATS

Tal com s'observa en la Taula I, un total de vuit-cents professionals del sector de les arts escèniques a Espanya van respondre el qüestionari, amb un predomini de dones (54 % de la mostra), de professionals amb estudis superiors (78,2 %), amb una edat mitjana de 45,82 anys i 18,4 anys d'experiència en el sector. Cal destacar l'elevat nivell formatiu de la mostra, amb un percentatge de professionals amb estudis superiors molt superior a la mitjana de l'ocupació cultural (69,1 %) i total del país (42,9 %), segons dades de l'*Anuario de Estadísticas Culturales* per a 2018 (Ministeri de Cultura i Esport, 2018).

La distribució per gènere dels professionals que van participar en l'enquesta difereix de la distribució recollida en l'*Anuario de Estadísticas Culturales* del Ministeri de Cultura i Esport, si bé les activitats no són exactament les mateixes. Així, si, en 2018, el percentatge de dones ocupades en «activitats de disseny, creació, traducció, artístiques i espectacles» va ser del 41,1 %, en la mostra el percentatge de dones professionals de les arts escèniques va ascendir al 54 %.

Pel que fa a la remuneració, el 40 % de professionals de les arts escèniques va tenir uns ingressos anuals bruts inferiors als 24.001 euros (el guany mitjà anual per treballador, en 2017, va ascendir als 23.646,50 euros, segons dades de l'INE). Aquesta dada dona compte de l'elevada precarietat del sector de les arts escèniques, en particular, i del sector cultural, en general, posada també en relleu en estudis previs (Zafra, 2018; Muro, 2019; Gallego, Muntanyola-Saura, i Gil Escribano, 2020; Fundació SGAE, 2021).

El perfil professional predominant de les persones que acudeixen a les fires de COFAE és el de component d'una companyia (36 %), seguit del personal tècnic de les administracions públiques (22 %) i d'equipa-

ments estables (13 %) i, finalment, del personal de festivals i fires (10 %). Hi ha, per tant, un equilibri entre professionals que assisteixen a les diferents fires amb l'objectiu de comprar o de vendre. En el primer cas, la xifra és d'un 45 % (que inclou el personal de les administracions públiques, equipaments i festivals), i, en el segon, d'un 44 % (que aglutina companyies i empreses distribuïdores).

Quant a l'execució de funcions, el 37 % dels i les professionals desenvolupa funcions directives i de gerència, seguides de les tasques tècniques i de gestió (28 %) i de les de creació i/o artístiques (21 %).

Pel que respecta a l'àmbit de l'ocupació, més d'un terç dels professionals va declarar treballar en l'àmbit públic (el 28 % en l'Administració local i un 9 % en altres organismes). El percentatge restant treballa en el sector privat, en el qual el col·lectiu més important és el dels autònoms/autònomes empresarials o professionals (26 %).

Territorialment, les comunitats autònomes de les persones inscrites en les fires de COFAE que van participar en l'enquesta s'han distribuït en tres grups: el 49 %, en comunitats amb més renda per habitant (Madrid, País Basc, Navarra i Catalunya); el 30 %, en comunitats amb un nivell intermedi de renda per habitant (Aragó, La Rioja, Illes Balears, Castella i Lleó, Cantàbria, Galícia i la Comunitat Valenciana); i el 21 % restant, en les comunitats amb menys renda per habitant. Aquesta distribució no difereix en excés de la distribució de l'ocupació cultural per comunitats autònomes recollida en l'*Anuario de Estadísticas Culturales* del Ministeri de Cultura i Esport. Segons aquesta font, en 2018, l'ocupació cultural en el primer grup de comunitats va concentrar el 50 % de l'ocupació cultural, mentre que el segon i el tercer van registrar un 26 % i un 24 % respectivament. No obstant això, aquestes xifres cal prendre-les amb precaució, ja que fan referència al total de l'ocupació cultural i no únicament al sector de les arts escèniques.

Taula I Descripció de les variables sociodemogràfiques i laborals de la mostra

VARIABLE	FREQÜÈNCIA	PERCENTATGE
IDENTITAT DE GÈNERE		
Dona	430	54 %
Home	366	46 %
No binari	4	1 %
Total	800	100 %
EDAT		
Menor de 35 anys	102	13 %
Entre 35 i 44 anys	257	32 %
Entre 45 i 54 anys	282	35 %
Més de 54 anys	159	20 %
Total	800	100 %

NIVELL MÀXIM D'ESTUDIS		
Doctorat	25	3 %
Postgrau o màster especialitzat	226	28 %
Estudis universitaris grau superior	241	30 %
Estudis universitaris grau mitjà	134	17 %
Altres nivells no universitaris	174	22 %
Total	800	100 %
ANYS D'EXPERIÈNCIA EN EL SECTOR		
Més de 20 anys	246	36 %
Entre 13 i 20 anys	218	32 %
Entre 6 i 12 anys	148	21 %
Menys de 6 anys	77	11 %
Total	689	100 %
RETRIBUCIÓ ANUAL (2017)		
Menys de 18.000 €	291	40 %
18.001 – 24.000 €	177	24 %
24.001 – 36.000 €	129	18 %
Més de 36.000 €	131	18 %
Total	728	100 %
PERFIL PROFESSIONAL		
Component companyia	251	36 %
Tècnics/tècniques administracions públiques	158	22 %
Treballadors/ores equipaments estables	90	13 %
Treballadors/ores festivals i fires	67	10 %
Distribuïdors/ores	58	8 %
Altres	54	8 %
Component equip de gestió d'una altra classe d'activitat (associacions professionals, coordinadora associacions, etc.)	27	4 %
Total	705	100 %
FUNCIÓ (PREDOMINANT) ACTIVITAT LABORAL		
Direcció i gerència	258	37 %
Creació i/o artística	148	21 %

Personal de gestió, de serveis, etc.	199	28 %
Altres	75	11 %
Personal administratiu	20	3 %
Auxiliar/ajudant	5	1 %
Total	705	100 %
ÀMBIT D'OCUPACIÓ		
Administració local	191	28 %
Autònom/a (empresarial, professional)	177	26 %
Societat anònima, societat limitada, etc.	132	19 %
Associacions, fundacions, etc.	95	14 %
Altres organismes públics	64	9 %
Cooperativa	32	5 %
Total	691	100 %
COMUNITATS AUTÒNOMES		
Madrid País Basc Navarra Catalunya	318	49 %
Aragó La Rioja Illes Balears Castella i Lleó Cantàbria Galícia Comunitat Valenciana	196	30 %
Astúries Illes Canàries Múrcia Castella-la Manxa Andalusia Extremadura	135	21 %
Total	649	100 %

DESIGUALTATS DE GÈNERE ENTRE ELS I LES PROFESSIONALS DE LES ARTS ESCÈNIQUES DE L'ESTAT ESPANYOL

L'anàlisi des d'una perspectiva de gènere mostra com les dones: són perceptores de retribucions inferiors (el 45 % percep retribucions inferiors als 18.000 euros enfront del 34 % dels homes), tenen menys presència en les tasques de direcció i gerència (el 29 % desenvolupa funcions de direcció enfront del 45 % dels homes) i més en les de gestió i serveis (33 % enfront del 23 %); i això malgrat tenir un nivell formatiu més elevat (un 36 % de les dones participants té estudis especialitzats de postgrau i màster enfront d'un 19 % dels homes). Aquests resultats donen compte de la segregació vertical i del «terra apegalós» que manté les dones, principalment, en els nivells més baixos de la piràmide laboral, amb escassa mobilitat i barreres invisibles per al seu avanç professional.

Així mateix, s'observa una edat més jove de les dones (el 15 % té més de cinquanta-quatre anys enfront del 25 % dels homes), la qual cosa es converteix en un possible desavantatge per a la progressió professional, especialment quan aquesta es fa dependre dels anys d'experiència en el sector.

Un altre aspecte que cal destacar és el predomini de dones en les comunitats amb més renda per habitant, probablement motivat pel fet que hi haja més oportunitats d'inserció laboral derivades d'una oferta cultural (pública i privada) més àmplia.

Taula II Diferències significatives entre el gènere i la resta de les variables

VARIABLE	FREQÜÈNCIA ABSOLUTA (%)	
	DONA	HOME
RETRIBUCIÓ ECONÒMICA		
Menys de 18.000 €	176 (45 %)	113 (34 %)
18.000 € - 24.000 €	68 (17 %)	60 (18 %)
24.001 € - 36.000 €	95 (24 %)	81 (24 %)
Més de 36.000 €	50 (13 %)	81 (24 %)
Total	389 (100 %)	335 (100 %)
FUNCIONS		
Creació i/o artista	66 (17 %)	81 (25 %)
Direcció i gerència	111 (29 %)	145 (45 %)
Personal de gestió, de serveis, etc.	123 (33 %)	76 (23 %)
Personal administratiu	17 (4 %)	3 (1 %)
Auxiliar/ajudant	4 (1 %)	1 (0 %)
Altres	57 (15 %)	18 (6 %)
Total	378 (100 %)	324 (100 %)

NIVELL DE FORMACIÓ		
Doctorat	11 (3 %)	14 (4 %)
Postgrau/màster especialitzat	154 (36 %)	71 (19 %)
Estudis universitaris de grau superior	132 (31 %)	109 (30 %)
Estudis universitaris de grau mitjà	63 (15 %)	70 (19 %)
Altres estudis no universitaris	70 (16 %)	102 (28 %)
Total	430 (100 %)	366 (100 %)
PERFIL PROFESSIONAL		
Tècnics/tècniques d'adm. locals	85 (22 %)	72 (22 %)
Membre equip d'un equipament estable	36 (10 %)	54 (17 %)
Membre equip de festivals	28 (7 %)	39 (12 %)
Component d'una companyia	130 (34 %)	120 (37 %)
Component d'un equip de gestió d'una altra classe d'activitat	20 (5 %)	7 (2 %)
Component d'una distribuïdora	44 (12 %)	14 (4 %)
Altres perfils	35 (9 %)	18 (6 %)
Total	378 (100 %)	324 (100 %)
EDAT		
Menys de 35 anys	59 (14 %)	41 (11 %)
Entre 35 i 44 anys	141 (33 %)	116 (32 %)
Entre 45 i 54 anys	164 (38 %)	116 (32 %)
Més de 54 anys	66 (15 %)	93 (25 %)
Total	430 (100 %)	366 (100 %)
ANYS D'EXPERIÈNCIA		
Menys de 6 anys	52 (14 %)	24 (8 %)
6-12 anys	95 (26 %)	52 (16 %)
13-20 anys	117 (32 %)	100 (32 %)
Més de 20 anys	105 (28 %)	141 (44 %)
Total	369 (100 %)	317 (100 %)

COMUNITATS AUTÒNOMES		
Renda *per capita* baixa	51 (15 %)	94 (31 %)
Renda *per capita* mitjana	104 (30 %)	81 (27 %)
Renda *per capita* alta	191 (55 %)	125 (42 %)
Total	346 (100 %)	300 (100 %)

De l'anàlisi anterior, un dels aspectes que més crida l'atenció són les diferències salarials entre tots dos gèneres. En els apartats següents s'aprofundeix en aquest aspecte, en posar-lo en relació amb altres variables com són l'edat, el perfil professional, els anys d'experiència en el sector i la classe de tasques exercides per les unes i pels altres.

Taula III Diferències significatives entre el gènere, la retribució econòmica i altres variables de caràcter sociodemogràfic i laboral

		RETRIBUCIÓ ECONÒMICA				
VARIABLE		MENYS DE 18.000 €	ENTRE 18.001 € i 24.000 €	ENTRE 24.001 € i 36.000 €	MÉS DE 36.000 €	TOTAL
	EDAT					
Dona	Menor de 35 anys	76 %	18 %	0 %	6 %	100 %
	De 35 a 44 anys	47 %	22 %	24 %	7 %	100 %
	De 45 a 54 anys	40 %	14 %	32 %	14 %	100 %
	Més de 54 anys	29 %	16 %	26 %	29 %	100 %
	Total	45 %	17 %	24 %	13 %	100 %
Home	Menor de 35 anys	71 %	14 %	6 %	9 %	100 %
	De 35 a 44 anys	40 %	20 %	21 %	19 %	100 %
	De 45 a 54 anys	24 %	19 %	29 %	28 %	100 %
	Més de 54 anys	23 %	16 %	29 %	32 %	100 %
	Total	34 %	18 %	24 %	24 %	100 %

NIVELL DE FORMACIÓ						
Dona	Doctorat	55 %	0 %	18 %	27 %	100 %
	Postgrau o màster	42 %	17 %	25 %	16 %	100 %
	Estudis universitaris de grau superior	39 %	20 %	29 %	12 %	100 %
	Estudis universitaris de grau mitjà	40 %	19 %	28 %	14 %	100 %
	Altres nivells no universitaris	69 %	15 %	11 %	5 %	100 %
	Total	45 %	17 %	24 %	13 %	100 %
Home	Doctorat	31 %	8 %	31 %	31 %	100 %
	Postgrau o màster	15 %	17 %	32 %	35 %	100 %
	Estudis universitaris de grau superior	36 %	12 %	27 %	25 %	100 %
	Estudis universitaris de grau mitjà	33 %	27 %	22 %	19 %	100 %
	Altres nivells no universitaris	47 %	20 %	16 %	18 %	100 %
	Total	34 %	18 %	24%	24%	100 %
	PERFIL					
Dona	Tècnics/tècniques administracions públiques	8 %	14 %	58 %	20 %	100 %
	Personal equipament estable	28 %	19 %	31 %	22 %	100 %
	Personal festivals i fires	71 %	25 %	0 %	4 %	100 %
	Component companyia	65 %	16 %	9 %	9 %	100 %
	Component distribuïdora	48 %	9 %	23 %	20 %	100 %
	Altres	51 %	27 %	18 %	4 %	100 %
	Total	45 %	17 %	24%	13%	100 %

Home	Tècnics/tècniques administracions públiques	7 %	14 %	49 %	31 %	100 %
	Personal equipament estable	20 %	11 %	31 %	37 %	100 %
	Personal festivals i fires	41 %	26 %	18 %	15 %	100 %
	Component companyia	56 %	17 %	12 %	16 %	100 %
	Component distribuïdora	29 %	21 %	21 %	29 %	100 %
	Altres	28 %	24 %	20 %	28 %	100 %
	Total	34 %	17 %	25 %	24 %	100 %
ANYS D'EXPERIÈNCIA						
Dona	Menys de 5 anys	65 %	15 %	15 %	4 %	100 %
	Entre 6 i 12 anys	47 %	23 %	19 %	11 %	100 %
	Entre 13 i 20 anys	37 %	19 %	32 %	13 %	100 %
	Més de 20 anys	41 %	12 %	27 %	20 %	100 %
	Total	45 %	18 %	25 %	13 %	100 %
Home	Menys de 5 anys	46 %	13 %	29 %	13 %	100 %
	Entre 6 i 12 anys	44 %	10 %	23 %	23 %	100 %
	Entre 13 i 20 anys	31 %	20 %	25 %	24 %	100 %
	Més de 20 anys	31 %	16 %	26 %	27 %	100 %
	Total	34 %	16 %	25 %	24 %	100 %
	FUNCIONS					
Dona	Creació i/o artista	65 %	15 %	9 %	11 %	100 %
	Direcció i gerència	32 %	17 %	32 %	19 %	100 %
	Personal de gestió, serveis, etc.	41 %	20 %	28 %	11 %	100 %
	Total	43 %	18 %	25 %	14 %	100 %
Home	Creació i/o artista	54 %	15 %	17 %	14 %	100 %
	Direcció i gerència	27 %	15 %	26 %	32 %	100 %
	Personal de gestió, serveis, etc.	18 %	22 %	37 %	22 %	100 %
	Total	32 %	17 %	26 %	25 %	100 %

Tal com s'observa en la Taula III, el moment del cicle vital no influeix de la mateixa manera en homes i dones. L'anàlisi de l'interval de retribució econòmica més baix, inferior als 18.000 euros, mostra com elles reben, amb més freqüència, salaris més baixos en totes les franges d'edat. Aquestes diferències s'accentuen en la franja d'edat d'entre 45 i 54 anys, en la qual quatre de cada deu dones perceben aquesta quantitat, una proporció que es redueix quasi a la meitat en el cas dels homes. En el nivell de retribució econòmica més alta, la de més de 36.000 euros, el percentatge de dones és inferior al dels homes també en tots els trams d'edat. En el cas dels i les més joves, les diferències, tot i que n'hi ha, són inferiors. Aquesta tendència coincideix amb la general de l'economia, en la qual les diferències salarials per sexe són, en general, més grans amb l'augment de l'edat dels treballadors. Això s'explica per la millor qualificació (ocupació, estudis...) de les dones més joves respecte a les de major edat (INE, 2019). El fet que la franja d'edat més jove, en tots dos gèneres, siga la més perjudicada en relació amb les retribucions (si bé són els joves els que posseeixen un nivell formatiu superior) probablement es deu a un *gap* generacional en l'ocupació de llocs de direcció (Cabañés Martínez, 2017), però també a una tendència de l'economia en la qual els treballadors amb més edat són, en general, els de més antiguitat i experiència en el lloc de treball (INE, 2019).

Des de la perspectiva teòrica del capital humà (Becker, 1983), podria pensar-se que les dones reben salaris inferiors i ocupen pitjors llocs de treball que els homes a causa d'una productivitat inferior, conseqüència d'una dotació inferior de capital humà. Si s'aprofundeix en aquest enfocament, s'observa com en qualsevol dels nivells formatius, les dones perceben, amb més freqüència, salaris inferiors als 18.000 euros. Així, més del 40 % de dones amb un nivell formatiu de postgrau reben una retribució inferior als 18.000 euros, mentre que, amb aquestes mateixes condicions, el percentatge d'homes disminueix a un 15 %. En el nivell de renda superior als 36.000 euros succeeix exactament el contrari: les dones, independentment del nivell formatiu, s'hi troben menys representades; i és en els nivells no universitaris on la diferència entre tots dos gèneres és més gran (tretze punts percentuals a favor dels homes). Aquesta diferència podria explicar-se per la incorporació tardana de les dones al mercat laboral, en general, i al cultural, en particular, i perquè els i les professionals que reben aquesta percepció són els de més edat, que es van incorporar al seu lloc de treball després de la dictadura i amb l'arribada de les polítiques culturals públiques, moment aquest en el qual hi havia una gran demanda per a cobrir nous llocs en l'Administració i en el qual, en alguns casos, com en el de la gestió cultural, no hi havia una formació oficial que regulara aquestes professions (Carreño, 2010; Cabañés Martínez, 2017).

De tot l'anterior pot desprendre's que la teoria del capital humà no subministra els elements teòrics suficients per a explicar la segregació en tota la seua amplitud (Aldaz Odriozola i Eguía Peña, 2016) i podria pensar-se que la remuneració més baixa de les dones, a igual edat i igual nivell educatiu, podria respondre a diferències en els perfils professionals o en les funcions exercides. L'anàlisi dels perfils laborals mostra com en l'interval inferior als 18.000 euros, la presència de dones en cadascun dels perfils és superior a la dels homes. Les diferències més acusades en aquest tram de renda s'observen entre el personal que treballa en l'àmbit dels festivals (amb un 71 % de les dones i un 41 % dels homes) i la distribució d'espectacles. En el cas de la distribució d'espectacles, en la qual treballen moltes més dones que homes (Fernández, 2016), un factor explicatiu podria ser l'edat dels professionals i les particularitats lligades al sector de les arts escèniques i de la formació. Siga per la falta de recursos econòmics, que dificulta la contractació d'un equip encarregat de la venda dels seus productes, o la falta de coneixements de les companyies en relació amb aquestes tasques, hi ha una demanda de nous perfils professionals capaços de dur a terme totes les funcions vinculades amb la distribució. Aquesta major demanda pot fer que les distribuïdores, probablement posades en marxa per homes, requerisquen personal altament format, en el qual es troben majoritàriament dones, tal com demos-

tren estudis sobre el gènere de la formació en l'àmbit de la gestió cultural (Guerra, 2009; Carreño, 2010). En l'altre extrem, el de les rendes superiors als 36.000 euros, les diferències entre dones i homes persisteixen en tots els perfils laborals i són més pronunciades entre els professionals tècnics de les administracions públiques: en aquest perfil, només el 20 % de les dones perceben més de 36.000 euros enfront del 31 % dels homes. En aquest cas concret, les diferències podrien explicar-se per l'edat i els anys d'experiència, tots dos vinculats amb l'execució de càrrecs directius dins de l'Administració, molts d'aquests ocupats per homes (Carreño i Villarroya, 2020). S'observa, doncs, en tots dos gèneres, com la percepció d'uns nivells de renda superiors va molt lligada a l'estabilitat que proporciona el treball dins de l'Administració pública o en equipaments culturals. En tots dos gèneres, el 50 % de treballadors que perceben ingressos alts tenen tots dos perfils.

La concentració de dones en les franges inferiors de renda, encara que no es justifique per l'edat, el nivell educatiu i el perfil professional, podria obeir a l'execució de funcions diferents. No obstant això, les dades continuen mostrant una concentració de dones (el 41 %) que, dedicant-se a tasques de gestió i de serveis, cobren menys de 18.000 euros, percentatge que es redueix al 18 % en el cas dels homes. En les tasques artístiques i de direcció, les dues funcions de més reconeixement, la presència de dones en els nivells de renda més baixos és del 65 % i 32 % respectivament, enfront del 54 % i 27 % en el cas dels homes. En la franja d'ingressos superior als 36.000 euros, la presència d'homes és més freqüent en totes les categories i és la funció de direcció i gerència la que mostra més diferència respecte a les dones (tretze punts percentuals). Aquesta major percepció d'ingressos lligada a les funcions de direcció quan aquestes són exercides per homes podria respondre a la masculinització d'espais més vinculats a l'alta cultura (com, per exemple, grans auditoris o teatres), mentre que la presència de dones seria més freqüent en equipaments i activitats amb un pressupost i una projecció modestos (Cabó i Sánchez, 2017). En termes generals, també és cert que «en l'imaginari col·lectiu, l'èxit sol identificar-se amb trajectòries professionals progressives i sense interrupcions, molt més difícils per a les dones, que estan subjectes, més probablement, a discontinuïtats i alentiment de les seues carreres a causa dels rols de cura» (González Ramos, Vergés Bosch, i Martínez García, 2017, p. 76). Tenint en compte que l'experiència en el sector pot ser un requisit fonamental, especialment en ofertes laborals lligades a funcions de direcció i gerència, podria pensar-se en aquesta com un motiu de les diferències salarials. No obstant això, tal com s'observa en la Taula III, independentment dels anys d'experiència en el sector, hi ha més concentració de dones en el nivell de renda inferior. Aquesta desigualtat és especialment destacada entre els professionals amb menys de cinc anys en el sector: mentre que el 65 % de les dones amb menys de cinc anys d'experiència són perceptores de menys de 18.000 euros, aquest percentatge baixa al 46 % en el cas dels homes. En el tram de renda superior als 36.000 euros, també hi ha diferències entre gèneres, independentment dels anys d'experiència en el sector. És en el grup de treballadors i treballadores de més de vint anys on la diferència entre tots dos gèneres és inferior. Una possible explicació d'aquesta diferència inferior podria ser que les poques dones que van aconseguir incorporar-se al mercat laboral en els primers anys de la seua trajectòria professional i aconseguir un nivell d'experiència de més de vint anys cobreixen llocs d'alta direcció que fan equilibrar, en una certa manera, el percentatge en el tram de més percepció salarial. En l'estudi de Gallego, Muntanyola-Saura, i Gil Escribano (2020) sobre el gènere en la indústria musical espanyola es posa en relleu també com l'experiència (els anys en el sector, que comporten més reputació i un coneixement de la cultura laboral) i les estratègies adaptatives per a guanyar autoritat són factors afavoridors de trajectòries laborals exitoses.

DISCUSSIÓ I CONCLUSIONS

A partir d'un estudi d'enquesta, que ha aconseguit reunir una mostra de vuit-cents professionals que treballen en l'àmbit de les arts escèniques a l'Estat

espanyol, s'han pogut analitzar les desigualtats de gènere entre els professionals del sector i, especialment, les relatives a la remuneració salarial.

En concret, s'ha posat en evidència com les dones són perceptores de retribucions inferiors (Muro, 2019; Villarroya i Barrios, 2019; Fundació SGAE, 2021), estan insuficientment representades en rols creatius i en càrrecs de direcció (Fernández, 2016; Veiga Barrio, 2016; Villarroya i Barrios, 2019), treballen més sovint en el tercer sector cultural, encara que no ocupen càrrecs de responsabilitat en la mateixa proporció que els homes, i tot això malgrat tenir un nivell formatiu més elevat (TBR, 2008; Villarroya i Barrios, 2019).

En la línia d'altres estudis de l'àmbit cultural, les dones tenen un perfil un poc més jove que els homes (Dean, 2008; Carreño, 2010; Cabañés, 2011; Muro, 2019; Villarroya i Barrios, 2019; Gallego, Muntanyola-Saura, i Gil Escribano, 2020), que, en el cas de les artistes, podria explicar-se per les majors dificultats per a treballar a partir de determinada edat en les arts escèniques (Muro, 2019). Això podria convertir-se en un desavantatge per a la progressió professional, especialment quan aquesta es fa dependre dels anys d'experiència en el sector. Estudis previs, com el que van elaborar Villarroya i Barrios (2019) sobre les desigualtats de gènere en l'ocupació cultural a Catalunya, apunten a les oportunitats de progressió professional com l'àmbit en el qual es presenten més discriminacions entre homes i dones. Tant homes com dones assenyalen les tasques de cures i, en conseqüència, les dificultats de conciliació entre la vida professional i la personal i familiar com el principal factor limitador de la progressió professional. A aquest factor s'uneixen també uns altres, com el «sostre de cristall», terme que al·ludeix als obstacles artificials i barreres invisibles que impedeixen que les dones arriben a llocs més alts en l'organigrama de l'organització, siga pública o privada i independentment de l'àmbit.

Un altre aspecte que cal destacar i que s'ha posat en relleu en estudis sobre el sector cultural (Villarroya i Barrios, 2019; Carreño i Villarroya, 2020; Fundació SGAE, 2021) i en altres sectors com el tecnològic (González Ramos, Vergés Bosch, i Martínez García, 2017) és la sobrequalificació de les dones. Aquesta, juntament amb el treball constant i un major esforç, permet aconseguir les mateixes posicions que els homes en entorns masculinitzats (González Ramos, Vergés Bosch, i Martínez García, 2017).

Més enllà d'aquests resultats que aprofundeixen en les desigualtats de gènere en el sector de les arts escèniques, aquest article ha permés conéixer amb més exactitud la discriminació salarial a la qual es veuen sotmeses les dones. Així, s'ha vist com les diferències d'ingressos en aquest sector cultural no estan motivades per un nivell educatiu inferior, com podria suggerir la teoria del capital humà, ni tampoc per un perfil laboral més baix, ni per la mena de funcions exercides, ni l'edat o els anys d'experiència en el sector. Fins i tot controlant tots aquests factors, la concentració de dones en els nivells de renda inferiors és molt superior a la dels homes, la qual cosa confirma resultats d'estudis internacionals sobre el sector de les arts escèniques (Dean, 2008; Gouyon, 2014) i nacionals amb un abast més ampli (Fundació SGAE, 2021).

Tot l'anterior posa damunt de la taula les desigualtats de gènere a les quals han de fer front les artistes i altres professionals de les arts escèniques del nostre país. La caracterització d'aquestes desigualtats pot ajudar tant les administracions públiques com el sector privat, bé en l'establiment de noves mesures d'impuls al sector que pretenguen ser igualitàries o bé en el desenvolupament i l'aplicació de l'estatut de l'artista. En qualsevol cas, és important assenyalar que la reivindicació de la igualtat de gènere en el sector cultural, en general, i en les arts escèniques, en particular, ha de ser entesa des d'una perspectiva àmplia que abaste la inclusió, l'accessibilitat i la democratització en les arts (Joseph, 2015, 2017). En aquest sentit, el sector de la cultura és vital a l'hora de trencar estereotips nocius i caducs i promoure la diversitat cultural basada en la igualtat de gènere (EIGE, 2016).

Entre les línies futures d'investigació que s'obrin després d'aquest estudi hi ha, d'una banda, la necessitat d'aprofundir en les particularitats que es troben darrere de cada disciplina dins de les arts escèniques. En aquest sentit, les manifestacions que adopta la desigualtat de gènere poden ser molt diferents, per exemple, en el sector de la dansa i en el del teatre. D'altra banda, aquestes particularitats també poden ser diferents en funció de la naturalesa dels agents, siguen aquests professionals tècnics de les administracions públiques o components d'una companyia, per exemple. Finalment, seria també interessant investigar altres variables relacionades amb les discriminacions de gènere en el sector de les arts escèniques, com, per exemple, el coneixement de les barreres que dificulten l'accés de les dones a determinades professions dins del sector, a llocs de responsabilitat i presa de decisions, a aconseguir el reconeixement professional o bé la visibilitat de les seues obres.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Aldaz Odriozola, L., i Eguía Peña, B. (2016). Segregación ocupacional por género y nacionalidad en el mercado laboral español. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas, 156,* 3-20. https://doi:10.5477/cis/reis.156.3

Banks, M., i Milestone, K. (2011). Individualization, Gender and Cultural Work. *Gender, Work and Organization, 18*(1), 73–89. https://doi.org/10.1111/j.1468-0432.2010.00535.x

Becker, G. (1983). Inversión en capital humano e ingresos. Dins L. Toharia (ed.), *El mercado de trabajo: teoría y aplicaciones*. Madrid: Alianza.

Benhamou, F. (1997). *La economía de la cultura*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Cabañés, F. (dir.) et al. (2011). *Aproximación a la situación profesional de la gestión cultural en la Comunidad Valenciana*. València: Unitat d'Economia de Cultura - Universitat de València.

Cabañés Martínez, F. (2017). La profesión de gestor cultural. Apuntes sobre la situación actual. *Culturas. Revista de Gestión Cultural, 4*(1), 32-43.

Cabó, A., i Sánchez, J. M. (2017). *Informe sobre la programació cultural 2016-2017 de l'Ajuntament de Barcelona des d'una perspectiva de gènere*. Barcelona: Departament de Transversalitat de Gènere Gerència de Recursos de l'Ajuntament de Barcelona.

Carreño, T. (2010). Camins creuats. El perfil actual del gestor cultural a Catalunya. Dins L. Bonet (coord.), *Perfil i reptes del gestor cultural*. Barcelona: Gescènic.

Carreño, T., i Villarroya, A. (2020). *L'ocupació cultural en l'àmbit públic. Perfil i condicions laborals dels professionals de la cultura als ajuntaments*. Barcelona: CERC – Diputació de Barcelona.

Conor, B., Gill, R., i Taylor, S. (2015). Gender and creative labour. *Sociological Review, 63*(S1), 1-22. https://doi.org/10.1111/1467-954X.12237

Dean, D. (2008). *Age, Gender and Performer Employment in Europe*. The International Federation of Actors.

Dillman, D. A., Smyth, J. D., i Christian, L. M. (2014). *Internet, mail, and mixed-mode surveys: the tailored design method*. Nueva Jersey: Wiley Publishing.

Doistua Nebreda, J. (2016). *Las ferias de artes escénicas en el estado español. Propuesta de mejora del estudio del impacto inducido en el sector* (Tesi doctoral defensada). Universitat de Deusto, País Basc.

Eikhof, D. R., i Warhurst, C. (2013). The promised land? Why social inequalities are systemic in the creative industries. *Employee Relations, 35*(5), 495-508. https://doi.org/10.1108/ER-08-2012-0061

Eikhof, D. R., Newsinger, J., Luchinskaya, D., i Aidley, D. (2019). And… action? Gender, knowledge and inequalities in the UK screen industries. *Gender, Work and Organization, 26*(6), 840–859. https://doi.org/10.1111/gwao.12318

European Institute for Gender Equality (EIGE). (2016). *Gender in culture*. Luxemburg: Publications Office of the European Union.

European Union. (2019). *Culture statistics. 2019 edition. Statistical books, Eurostat*. Luxemburgo: Publications Office of the European Union.

Fernández, I. (2016). *Estudio de género en las programaciones de COFAE y en los equipos organizativos de las ferias*. Madrid: COFAE.

Freestone, E. (2012). *Women in theatre: how the '2:1 problem' breaks down*. Pentabus Theatre.

Fundació Aisge. (2016). *Situación sociolaboral del colectivo de artistas y bailarines en España*. Madrid: Fundació AISGE.

Fundació SGAE. (2021). *Autoras en el audiovisual, la música y las artes escénicas. Un estudio sobre el desarrollo profesional desde una perspectiva de género*. Madrid: Fundació SGAE.

Gallego, J. I., Muntanyola-Saura, D., i Gil Escribano, M. A. (2020). *Estudio de género en la industria de la música en España*. Projecte finançat pel Ministeri de Cultura i Esport d'Espanya-INAEM, encarregat per l'Associació de Dones de la Indústria de la Música (MIM).

González Ramos, A. M., Vergés Bosch, N., i Martínez García, J. S. (2017). Women in the Technology Labour Market. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas, 159*, 73-90.

Gouyon, M. (2014). Les femmes dans la création audiovisuelle et de spectacle vivant. Les auteurs de la SACD percevant des droits en 2011. *Culture Chiffres, 4*, 1-16.

Guerra, D. (2009). *Evaluación del impacto de la formación en gestión cultural de la Universitat de Barcelona* (Tesi sense publicar). Universitat de Barcelona, Catalunya.

Hennekam, S., i Bennett, D. (2017). Sexual Harassment in the Creative Industries: Tolerance, Culture and the Need for Change. *Gender, Work and Organization, 24*(4), 418–434. https://doi.org/10.1111/gwao.12176

Hesmondhalgh, D., i Baker, S. (2015). Sex, gender and work segregation in the cultural industries. *Sociological Review, 63*(S1), 23–36. https://doi.org/10.1111/1467-954X.12238

Institut Nacional d'Estadística (INE). (2019). *Encuesta Anual de Estructura Salarial. Año 2017*. Nota de premsa. Consultat el 3 d'abril de 2021 en https://www.ine.es/prensa/ees_2017.pdf

Joseph, A. (2015). Women as creators: gender equality. Dins UNESCO (ed.), *Re/shaping cultural policies. A Decade Promoting the Diversity of Cultural Expressions for Development* (p. 173-187). París: UNESCO Publishing.

Joseph, A. (2017). Gender equality: missing in action. Dins UNESCO (ed.), *Re/shaping cultural policies. Advancing creativity for Development* (p. 189-207). París: UNESCO Publishing.

Kerbel, L. (2012). *Swimming in the shallow end. Opportunities for girls in youth drama, focusing on the quantity and quality of roles available to them*. Projecte d'investigació de Tonic Theatre, en col·laboració amb Company of Angels, National Youth Theatre of Great Britain i Zendeh].

Lena, J. C., i Lindemann, D. J. (2014). Who is an artist? New data for an old question. *Poetics, 43*: 70-85. https://doi.org/10.1016/j.poetic.2014.01.001

Llacuna Ortínez, P. (2017). *COFAE 2006-2016. Apuntes históricos*. Document electrònic consultat el 3 d'abril de 2021, en https://www.cofae.net/archivos/12691489670164.pdf

Ministeri de Cultura i Esport (2018). *Anuario de Estadísticas Culturales 2018*. Document electrònic consultat el 3 d'abril de 2021, en https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:eb5b8140-e039-42ab-8e24-500fddc5b2a4/anuari-de-estadisticas-culturals-2018.pdf

Muro, R. (dir.). (2019). *Informe sobre las artes escénicas en España, su financiación y situación laboral (2018)*. Madrid: Observatorio de la Academia, Acadèmia de les Arts Escèniques d'Espanya.

Pastor Eixarch, P. (2015). *Análisis de las diferencias de género en la programación aragonesa del año 2014. Síntesis del informe*. Madrid: Clásicas y Modernas, Asociación para la igualdad de género en la cultura.

Pujar, S. (2016). *Gender Inequalities in the cultural sector.* Culture Action Europe.

Ramón-Borja Berenguer, M., i Pastor Eixarch, P. (2017). *¿Dónde están las mujeres?, Temporada 2015-16. Primera edición*. Madrid: Clásicas y Modernas, asociación para la igualdad de género en la cultura.

San Salvador del Valle Doistua, R., i Lazcano Quintana, I. [dirs.] (2006). *Libro Blanco de las Ferias de Artes Escénicas del Estado Español*. Estudios de Ocio, Universitat de Deusto.

Steiner, L., i Schneider, L. (2013). The happy artist: an empirical application of the work-preference model. *Journal of Cultural Economics, 37*(2), 225-246. https://doi.org/10.1007/s10824-012-9179-1

TBR. (2008). *Women in leadership in the creative and cultural sector.* Cultural Leadership Programme.

Unesco. (2019). *Cultura y condiciones laborales de los artistas. Aplicar la Recomendación de 1980 relativa a la Condición del Artista.* París: Organització de les Nacions Unides per a l'Educació, la Ciència i la Cultura.

Veiga Barrio, I. (2016). *Informe de igualdad en las artes escénicas: análisis de la programación y equipos directivos del CDN. Temporada 2013-2014*. Madrid: Clásicas y Modernas, asociación para la igualdad de género en la cultura.

Villarroya, A., i Barrios, M. (2019). Desigualtats de gènere en l'ocupació cultural a Catalunya. *Informes CoNCA, IC17*.

Villarroya, A. (2017). L'ocupació en el sector de la cultura des d'una perspectiva de gènere. *DeCultura, 50*, nov. 2017, 1-59.

Wade Steketee, M., i Binus, J. (2015). *Women Count: Women Hired Off-Broadway 2010-2015*. Nova York: League of Professional Theatre Women.

Zafra, R. (2018). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Editorial Anagrama.

NOTA BIOGRÀFICA

Tino Carreño

Doctor en Gestió de la Cultura i del Patrimoni per la Universitat de Barcelona. És professor en diversos centres públics i privats, en els quals imparteix matèries vinculades amb la gestió i la producció d'espectacles i de festivals. Així mateix, és autor d'estudis, articles i capítols de llibre sobre el perfil dels i les professionals de la cultura i de la gestió de festivals artístics.

Anna Villarroya

Doctora en Economia del Sector Públic per la Universitat de Barcelona i professora agregada del Departament d'Economia de la mateixa universitat. És presidenta de la European Association of Cultural Researchers, directora del Centre de Recerca en Informació, Comunicació i Cultura (CRICC) de la Universitat de Barcelona i coordinadora del Programa Interuniversitari de Doctorat en Estudis de Gènere: Cultures, Societats i Polítiques. És autora de nombrosos articles, capítols de llibre i publicacions científiques sobre diferents temes relacionats amb l'economia i la política cultural.

DEBATS · Volum 136/1 · 2022 — 31 / 48
DOI: doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.2
ISSN 0212-0585 (imprés)
ISSN 2530-3074 (digital)

Actrius joves en l'entorn laboral: una anàlisi de les desigualtats de gènere i poder en el sector teatral italià

Emanuela Naclerio
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
emanuela.naclerio@unito.it

Rebut: 18/05/2021
Acceptat: 15/11/2021

RESUM
Des que es va alçar la prohibició de la participació de les dones en les obres de teatre, a mitjan segle XVII a Anglaterra, fins a l'impacte comunicatiu de la campanya #MeToo, la presència de les actrius en l'escenari sempre ha servit per a qüestionar i reduir profundament les normes socials relacionades amb el gènere i l'espai cultural. Utilitzant una metodologia qualitativa, aquest article analitza les experiències de treball de joves actrius en el sector de les arts escèniques italianes, considerant aspectes estètics i emocionals relacionats amb el treball teatral. L'entorn ocupacional, descrit a través de conjunts de dades i enquestes específiques del sector, sembla estar caracteritzat per marcades asimetries de poder en termes d'edat i gènere que, al seu torn, estan incrustades en les experiències laborals quotidianes, corporals i emocionals de les joves actrius.

Paraules clau: desigualtats de gènere, treball cultural, actrius de teatre, Itàlia, les arts escèniques

ABSTRACT. *Young actresses at work: an analysis of gender and power inequalities in the Italian theatrical sector*
From the time the ban on women performing in theatrical plays was lifted in mid-1600s England to the communicative impact of the #MeToo campaign, the presence of actresses on stage has always had the capacity to profoundly question and significantly reduce societal norms related to gender and cultural spaces. Using a qualitative methodology, this paper analyses young actresses' experiences of work in the Italian performing arts sector, considering aesthetic and emotional aspects related to theatre work. The occupational environment, described through the sector's specific datasets and surveys, appears to be characterised by marked power asymmetries in terms of age and gender which, in turn, is embedded in young actresses' everyday bodily and emotional experiences of work.

Keywords: gender inequalities, cultural work, theatre actresses, Italy, performing arts

SUMARI*

Introducció
Gènere, cossos i desigualtats en el treball cultural
Context i metodologia de la investigació
Desigualtats de gènere en el context teatral italià
Estètica, gènere i poder en l'escenari i més enllà
Conclusions
Referències bibliogràfiques
Nota biogràfica

Autora per a correspondencia / *Corresponding author*: Emanuela Naclerio. Università degli Studi di Torino, Università degli Studi di Milano.
Citació suggerida / *Suggested citation*: Naclerio, E. (2022). Actrius joves en l'entorn laboral: una anàlisi de les desigualtats de gènere i poder en el sector teatral italià. *Debats. Revista de cultura, poder i societat, 136*(1), 31-48. DOI: http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.2

INTRODUCCIÓ

Tot i que l'artista creatiu ideal s'associa tradicionalment a tipus ideals masculins romàntics i heroics (Bain, 2004; Taylor i Littleton, 2012), una anàlisi feminista recent emmarca les dones joves en el centre de l'èmfasi de les indústries culturals contemporànies en l'esperit empresarial i la creativitat (Conor, Gill, i Taylor, 2015; McRobbie, 2009). El sector cultural es presenta entorn de narratives d'igualtat, qualitats «guais» i diversitat (Gill, 2002; McRobbie, 2002), però els acadèmics subratllen que les pràctiques laborals que reprodueixen les desigualtats de gènere, raça i classe estan molt esteses en els entorns laborals (Barrios i Villarroya, 2021; Friedman, O'Brien, i Laurison, 2017; Simon, 2019).

El sector de les arts escèniques comparteix amb molts dominis artístics una alta dependència de les polítiques públiques i es considera avantguardista a l'hora d'experimentar processos de flexibilització dins del mercat laboral (Bataille, Casula, Bertolini, i Perrenoud, 2020; Menger, 1999). En un entorn laboral caracteritzat per dinàmiques informals i pel predomini d'activitats basades en projectes, els treballadors joves ocupen una posició cada vegada més vulnerable (Armano i Murgia, 2013; Bertolini, Moiso, i Unt, 2019; Hennekam i Bennett, 2017).

En el context de les arts escèniques, la presència de la dona en l'escenari artístic té una història controvertida de representacions, tant estereotipades com

* Article traduït per Jeroni Rico Pascual

emancipatòries (Davis, 2002; Pullen, 2005). Considerant el cos com a portador de significats culturals en l'esfera pública, la literatura feminista subratlla com les dones estan en permanent confrontació amb lògiques asimètriques i projectes disciplinaris (Bartky, 2015). Així, les dones en professions en què l'aspecte i l'aparença són consubstancials a la mateixa feina (Mears, 2011) i quan les pràctiques de contractació es basen explícitament en l'aparença física (Dean, 2005; Donovan, 2019) estan particularment exposades a l'escrutini estètic (Wolf, 1991).

Tenint en compte les desigualtats de gènere i de poder en el sector de les arts escèniques, aquest article analitza els relats de treball de les joves actrius en el context italià i presenta els resultats d'una investigació qualitativa que va tenir lloc a Milà durant 2019 i 2021. Considerant l'atur forçós que va afectar les arts escèniques durant 2020 i 2021, en amplificar tant les desigualtats de gènere preexistents (Özkazanç-Pan i Pullen, 2020) com la vulnerabilitat dels treballadors creatius (Comunian i England, 2020), aquest article considera els relats de les actrius sobre el treball previ a la pandèmia.

A partir de la contribució dels estudis culturals a l'estudi del gènere en el sector de la producció cultural (Conor et al., 2015; Gill, 2014) i de les reflexions sociològiques que consideren el paper del treball estètic i emocional (Entwistle i Wissinger, 2006; Hochschild, 1983), aquest assaig explora la dimensió de gènere de les pràctiques laborals de les dones joves en les arts escèniques.

L'article està organitzat de la manera següent: la primera secció descriu la contribució de la literatura a l'estudi de les dones joves i el treball cultural i revisa les reflexions dels acadèmics sobre els conceptes de treball estètic i emocional. La segona secció descriu el context d'investigació i la metodologia adoptada en l'estudi. Usant estadístiques descriptives, la tercera secció traça els contorns del mercat laboral i la carrera d'una actriu, així com les característiques del sistema teatral italià. La secció final presenta una reflexió sobre les implicacions de gènere de les pràctiques de treball de les actrius en relació amb els estàndards de bellesa i performativitat del sector, a més de la distribució desigual del poder en eixos d'edat i gènere.

GÈNERE, COSSOS I DESIGUALTATS EN EL TREBALL CULTURAL

En les societats postindustrials, la cultura i l'entreteniment sovint s'han considerat amb entusiasme una avantguarda i un sector econòmic crucial (Florida, 2002). La feina creativa i artística passa a associar-se en l'imaginari popular amb la moda i les «feines guais», cosa que produeix el que es pot considerar una «normalització problemàtica del risc» (Neff, Wissinger, i Zukin, 2005: 308). D'acord amb les tendències generals en el sector cultural, en els últims trenta anys l'entorn teatral italià ha sigut testimoni d'un nombre creixent d'aspirants que competeixen per llocs de treball a curt termini (Gallina, Monti, i Ponte di Pino, 2018). De fet, tant la duració de la gira com el temps dedicat a la producció d'un espectacle van patir una reducció constant que va impactar en la duració de la participació dels actors (Serino, 2020). A més, les recents reformes del mercat laboral van aplanar el camí per a l'expansió d'unes relacions laborals híbrides (Armano i Murgia, 2017) en les quals els artistes i intèrprets han sigut cada vegada més contractats no només com a empleats, sinó també com a treballadors autònoms, amb la qual cosa s'han configurat contractes semidependents o formalment autònoms, aspecte que cada vegada és més comú en el sector (Bertolini i Luciano, 2011). Així, la capacitat de desenvolupar instruments personals per a afrontar la inseguretat en el mercat laboral es configura com una tasca crucial per als joves treballadors.

El sector cultural sembla estar impulsat pel talent, les qualitats «guais» i la meritocràcia (McRobbie, 2003), però els estudis dedicats a l'anàlisi de les desigualtats en el treball han mostrat com es reprodueixen els múltiples posicionaments i la desigualtat d'oportunitats en els treballadors (Acker, 2006; Gill, 2002).

En el context de les arts escèniques, Deborah Dean (2008) considera la interrelació entre els conceptes de raça, gènere i edat dins de l'estructura de possibilitats d'accés a un entorn laboral altament segmentat per a les dones. Partint d'un sentit comú generalitzat en el sector, una anàlisi de les oportunitats d'accés al sector teatral al Regne Unit confirma que els actors d'entorns familiars privilegiats no només tenen menys dificultats que els seus companys de classe treballadora per a accedir al mercat laboral, sinó que també se'ls concedeix un tracte econòmic més favorable (Friedman et al., 2017). Quant a la indústria cinematogràfica estatunidenca, el treball de Samantha J. Simon (2019) parteix de la reflexió d'Acker sobre el gènere en les organitzacions (Acker, 1992) i considera que el treball de les agències de representació demostra com es reprodueixen les desigualtats de raça i gènere. L'obra de Christina Scharff (2015, 2017), pel que fa a l'experiència de joves intèrprets que treballen en el sector de la música clàssica, destaca la relació entre l'esperit emprenedor i les dinàmiques de gènere en la construcció de subjectivitats artístiques. Reflexionant sobre el context institucional italià de la música clàssica, Clementina Casula (2019) considera les trajectòries professionals de les dones intèrprets i reflexiona sobre les desigualtats de gènere que caracteritzen l'educació i les trajectòries professionals. A més, estudioses feministes de la sociologia de les arts han analitzat el paper de les construccions culturals de gènere en relació amb els posicionaments de les dones en la història de les arts i han evidenciat, amb això, la posició subalterna que ocupaven les dones en el món de l'art i com els homes tenien un accés privilegiat a les professions artístiques (Nochlin, 2021; Pollock, 1999).

En un context cada vegada més empresarial, la posició de la dona sembla estar dividida entre les possibilitats que ofereix un paisatge reflexiu i individualitzat (Beck, 1992) i el risc de viure dinàmiques de retradicionalització de gènere (Adkins, 1999; Banks i Milestone, 2011). Si en el passat la figura de l'emprenedor d'èxit tenia trets masculins (Bruni, Gherardi, i Poggio, 2004), hui en dia la dona jove és considerada el subjecte emprenedor per excel·lència (Scharff, 2016), en un context en què les habilitats comunicatives són cada vegada més demandades en el mercat laboral (Grugulis i Vincent, 2009; Nickson, Warhurst, Commander, Hurrell, i Cullen, 2012).

En aquest context, el concepte de treball emocional d'Arlie Hochschild (1979, 1983), que originalment es va emprar per a descriure el domini de treball de l'atenció i els serveis, s'ha adoptat cada vegada més en les reflexions dels acadèmics sobre les indústries culturals dels últims vint anys (Grindstaff, 2002; Hesmondhalgh i Baker, 2008; Mears i Finlay, 2005). A més, l'atenció prestada a la dinàmica sociopsicològica del treball cultural ha estat, durant els últims anys, en el centre d'un nombre creixent d'anàlisis del treball cultural. Aquests estudis han subratllat la relació del treball emocional tant amb les postures emprenedores com amb els processos de precarització (Ashton, 2021). Així, diversos autors han reflexionat sobre el paper del treball per projectes i la informalitat en entorns creatius en el desenvolupament de relacions socials instrumentals (Neff, 2012; Wittel, 2001), parlant de «xarxes obligatòries» (Neff et al., 2005: 308).

Incorporant a l'anàlisi una major atenció a les pràctiques corporals, s'ha utilitzat el concepte de treball estètic per a tractar de superar la noció de treball emocional que distingeix entre disposicions internes i externes (Witz, Warhurst, i Nickson, 2003). La noció de treball estètic s'ha estudiat principalment en relació amb els empleats (Warhurst, Nickson, Witz, i Cullen, 2000), però el treball de Dean (2005) és fonamental per a estendre el concepte de treball estètic a les pràctiques de contractació d'artistes independents. Seguint una anàlisi fenomenològica (Crossley, 1996; Csordas, 1990), els acadèmics han problematitzat la necessitat de comprendre l'encarnació de les pràctiques laborals i considerar el treball estètic com una possible extensió del concepte de treball emocional (Entwistle i Wissinger, 2006). En el camp de les models de moda professionals, l'acompliment del treball emocional de les dones i la gestió del capital corporal s'han considerat en relació amb els patrons ocupacionals irregulars

(Mears, 2011; Mears i Connell, 2016; Mears i Finlay, 2005). L'obra de Sylvia Holla té en compte la relació entre el treball estètic i la formació de la identitat; en la seua obra analitza les pràctiques de les models des d'una perspectiva antropològica (Holla, 2016, 2020).

Els ideals estètics, com destaquen el pensament feminista (Butler, 1990; Grosz, 1994) i l'interaccionisme simbòlic (Goffman, 1979; Kessler i McKenna, 1985), es creen en entorns socioculturals específics i reflecteixen relacions asimètriques de gènere, raça i classe (Skeggs, 1997). Assenyalant les estructures de poder i desigualtat que estan en joc en diferents sectors contemporanis, s'ha presentat una col·lecció editada d'assajos sobre el terme «emprenedoria estètica» per a indicar l'atenció creixent sobre els valors estètics normatius i la relació d'aquests amb els ideals emprenedors i neoliberals dins de les experiències de vida de les dones en el camp laboral (Elias, Gill, i Scharff, 2017).

CONTEXT I METODOLOGIA DE LA INVESTIGACIÓ

Les dades presentades en aquest document es basen en una investigació qualitativa que va tenir com a objectiu explorar les experiències laborals dels actors i actrius italians entre els anys 2019 i 2021. Considerant la crisi a la qual es va enfrontar el sector de l'entreteniment arran de la pandèmia de la COVID-19, l'anàlisi presentada en aquest context s'enfoca en les narratives de treball de les actrius durant una època anterior a març de 2020 i té en compte dades estadístiques de l'Institut Nacional de Seguretat Social Italià (*Istituto Nazionale della Previdenza Sociale* o INPS) referides a l'any 2019.

El treball de camp principal es va dur a terme a Milà per la rellevància que té per al sector creatiu i cultural italià. En les últimes dècades, un terç de la població de la ciutat estava directament ocupat en indústries creatives i culturals (Bonomi, 2012). La vivacitat de la producció cultural es reflecteix directament en el sector de les arts escèniques. Tenint en compte les dades de 2019, recopilades i elaborades per l'Associació Italiana d'Autors i Editors (*Società Italiana degli Autori e degli Editori* o SIAE), la regió de Llombardia, a Itàlia, va ser on es va centrar la major part del negoci del teatre (Annuario dello Spettacolo, 2019), tant pel nombre d'espectacles celebrats (16,3 % del total d'espectacles celebrats en 2019) com per la ubicació de les empreses receptores de fons públics per a activitats teatrals (18,91 % del total d'empreses receptores de fons públics en 2019). Segons Gallina (2013: 22), l'Associació General Italiana de l'Espectacle (*Associazione Generale Italiana dello Spettacolo* o AGIS) reunia 128 companyies a Llombardia, 79 de les quals estan situades a l'àrea de Milà i, d'un total de 30 teatres finançats per l'Estat, 21 són a la capital llombarda. La vocació teatral de la ciutat no es deu només a la presència de La Scala. El primer teatre públic italià, Piccolo Teatro, s'hi va inaugurar el 1947 amb la intenció d'oferir a la ciutadania no només entreteniment, sinó produccions culturals artístiques i socialment valuoses (Colbert, 2005; Locatelli, 2015). El desenvolupament de l'oferta teatral ha sigut sostingut per l'Ajuntament a través d'una xarxa de convenis i oportunitats de finançament que generen un entorn fèrtil per al creixement de projectes teatrals (Calbi, 2011). Durant els últims vint anys, les activitats relacionades amb el sector de l'espectacle en viu s'han vist afectades per les retallades del suport econòmic de l'Estat a les indústries de l'entreteniment (*Fondo Unico per lo Spettacolo* o FUS) (Ferrazza, 2019: 36). Malgrat l'atenció i el suport creixents que ha rebut l'espectacle en viu per part del sector privat, mentre que les organitzacions establides van aconseguir superar la crisi, en els últims deu anys, les noves propostes i projectes experimentals han trobat dificultats per a buscar una via cap a la sostenibilitat en l'entorn urbà (D'Ovidio i Cossu, 2017; Gallina, 2013) i el paper del públic ha passat a ser fonamental en la programació cultural dels teatres (Taormina, 2006). Així, quan la crisi per la COVID-19 va afonar el sector durant el mes de març de 2020, la indústria de l'espectacle en directe ja estava lluitant per mantenir la seua sostenibilitat econòmica, cosa

que configurava els pròxims anys com un repte crucial per a les entitats amb finançament tant públic com privat.

El treball de camp va consistir en la recopilació de notes en espais d'interacció *online* i *offline* i en la realització d'entrevistes en profunditat a les treballadores. Seguint l'evolució de la pandèmia de la COVID-19 i la necessitat de distanciament físic, diverses de les participants en la investigació van ser reclutades i entrevistades en espais d'interacció en línia (Skype, Zoom, etc.). Les entrevistes van tenir una duració d'entre 40 i 100 minuts i es van gravar en suport d'àudio i/o vídeo amb el consentiment escrit de les participants en la investigació. Després de les reunions, les gravacions es van transcriure a l'italià, preservant l'anonimat de les participants. Després d'una primera part oberta i col·loquial, les entrevistes van estar dirigides per una guia temàtica que va tenir en compte la formació, les pràctiques laborals, la satisfacció personal i les expectatives de futur. Amb la intenció de comprendre l'estructura i el funcionament del camp teatral italià, també es van fer entrevistes contextuals a experts en la matèria i es van analitzar dades quantitatives de diferents fonts com l'INPS o el sindicat Confederació General Italiana del Treball (*Confederazione Generale Italiana del Lavoro* o CGIL).

La present anàlisi considera 11 entrevistes fetes a actrius d'entre 27 i 36 anys que tenien de 3 a 8 anys d'experiència en el sector de les arts escèniques, juntament amb cinc entrevistes contextuals a experts en la matèria. Per tant, la categoria d'actrius «joves» es construeix entorn de l'edat biogràfica i l'experiència professional. Tenint en compte els entorns de treball institucionalitzats i informals, algunes de les actrius entrevistades van assistir a acadèmies de teatre finançades per l'Estat, mentre que d'altres tenien una educació heterogènia. Abastant la diversitat de les arts escèniques, l'elecció de la mostra va estar oberta a treballadores de diversos gèneres teatrals (cabaret, drama, teatre experimental), que tenen variacions específiques en els processos de producció i regulacions informals. Totes les participants en la investigació tenen origen ètnic italià, a més d'una llicenciatura o un títol equivalent emés per una acadèmia artística. Amb la finalitat de tenir diferents punts de vista sobre l'ambient de treball de les arts escèniques, aquest article considera els relats de dos directors d'escoles privades de teatre i un coordinador d'una escola d'actuació de finançament públic a la qual assisteixen algunes de les entrevistades, un agent i gerent i un sindicalista.

Per a descriure el context italià de les ocupacions en les arts escèniques, aquest document considera dades de: (i) l'Observatori Nacional de Benestar Social de l'INPS sobre les ocupacions dels artistes escènics en 2019; (ii) la investigació nacional de 2017 sobre les condicions laborals dels artistes intèrprets o executants encarregada pel Sindicat de Treballadors de la Comunicació (*Sindacato Lavoratori della Comunicazione* o SLC) - CGIL i la Fundació Vittorio (Fondazione Di Vittorio), i (iii) la investigació sobre les desigualtats de gènere en els teatres italians en 2019 feta pel col·lectiu feminista d'actrius Amleta.

El procés analític està influenciat pels supòsits de la teoria fonamentada (Charmaz i Belgrave, 2012) i es refereix a les narratives de les entrevistades sobre temes com el cos, la vulnerabilitat, la passió i la carrera. Les dades recopilades s'aborden des d'una perspectiva interseccional que explora les interaccions d'edat i gènere i deixa per a futures investigacions les dimensions de raça i classe. L'Estat italià no recopila dades estadístiques sobre la raça o l'origen ètnic de la població (Ambrosetti i Cela, 2015), la qual cosa dona com a resultat una falta de dades disponibles sobre l'origen ètnic de les persones (Pagnoncelli, 2010), així com sobre la necessitat d'utilitzar variables representatives per a captar els efectes de la variable en qüestió. Així, les entrevistes de les participants en la investigació s'han considerat en termes de gènere, formació acadèmica i oportunitats professionals i, al mateix temps, també s'han tingut en compte altres categoritzacions que sorgeixen de les narratives de les entrevistades, com l'orientació sexual.

Taula 1 Descriptors de les participants en la investigació

NOM	EDAT	FORMACIÓ ACADÈMICA	GÈNERE	TREBALLANT MÉS O MENYS DE 5 ANYS
Mary	29	No	Diversos	Menys
Candy	31	Sí	Drama	Menys
Mirana	35	Sí	Diversos	Més
Alicia	34	Sí	Diversos	Més
Selene	30	Sí	Comèdia	Menys
Ermione	29	Sí	*Clown*	Menys
Juno	29	Sí	Drama	Menys
Tamara	29	Sí	Teatre experimental	Menys
Nina	30	Sí	Drama	Més
Morena	27	Sí	Diversos	Menys
Bruna	36	No	Diversos	Més

FONT: elaboració pròpia

DESIGUALTATS DE GÈNERE EN EL CONTEXT TEATRAL ITALIÀ

En els últims anys, els estudiosos que han analitzat les desigualtats de gènere en el context laboral italià han subratllat, tot i l'augment de la participació de les dones en el mercat laboral, la persistència de l'exclusió laboral (Bertolini, 2010; Bozzon, 2008; Reyneri, 2009). A més, en un context en què les carreres i els entorns de treball es construeixen i funcionen a través d'una estructura específicament masculina (Gherardi, 1995), s'ha destacat la relació entre gènere, flexibilitat laboral i curs de vida (Saraceno, 1991, 2002). En particular, en les arts escèniques, l'ambient laboral sembla reproduir una segregació ocupacional de gènere entre les professions creatives, de domini masculí, i les ocupacions administratives, majoritàriament femenines (Proust, 2017), però també en la línia de les tasques tradicionals femenines i masculines (Fraisse, 2000), en què les modistes són dones i els tècnics són homes.[1] En aquesta secció, utilitzant dades quantitatives recopilades en tres enquestes específiques del sector, es detallen les principals característiques del treball dels actors en el sector del teatre a Itàlia, centrant-se especialment en les posicions de les dones joves en el sector.

L'entorn teatral italià ha patit diverses transformacions durant l'últim segle que han donat forma a les trajectòries laborals i professionals dels actors

1 Les dades de l'INPS recopilades sobre els treballadors de les arts escèniques en 2019 mostren que les dones estan sobrerepresentades en unes certes categories ocupacionals, per exemple, les dones representaven el 12 % del nombre total de tècnics empleats, però superen els seus homòlegs masculins en sectors com l'administració, en què representen el 70 % dels treballadors, i en vestuari, maquillatge i escenografia, en els quals també ocupen el 71 % de la plantilla.

(Serino, 2020). Hui en dia, el treball dels actors mostra predominantment una organització basada en projectes entorn de contractes curts, d'un dia a diversos mesos, que fa que els períodes curts de desocupació siguen orgànics en el sector (Gallina et al., 2018). Segons l'enquesta *Vita da artista* («Vida de l'artista»)[2] (Di Nunzio, Ferrucci, i Toscano, 2017), en 2015, el nombre de dones que treballaven en el sector d'espectacles en viu que van experimentar períodes de desocupació de més de sis mesos va ser superior al nombre d'homes (16,4 % dones vs. 11,5 % homes; p. 23). A més, els actors tradicionalment es consideren empleats, però, com succeeix en altres àmbits laborals, les relacions laborals híbrides i semidependents van en augment, mentre que els contractes formalment autònoms són cada vegada més comuns en el sector (Bertolini i Luciano, 2011). Per tant, considerant que el sistema de benestar italià es basa en l'ocupació dependent, és probable que la incertesa de la protecció social durant els períodes de desocupació o subocupació expose els treballadors a penúries i xantatges (Armano i Murgia, 2017). En 2015, entre els artistes que no es van beneficiar del subsidi de desocupació, el 43 % no complia els criteris sol·licitats per a accedir a aquest subsidi (Di Nunzio et al., 2017: 23). A més, segons *Vita da artista* (2017: 22), les condicions de treball irregulars tenen més probabilitats de ser afrontades pels joves (el 50,7 % dels treballadors menors de 30 anys ho defineixen com «bastant habitual») i per les dones (el 39,4 % de les dones enfront del 35 % dels homes). Si, en el passat, els salaris diaris mitjans-alts solien compensar els moments de desocupació, després de la crisi de 2008, els ingressos dels artistes italians s'han considerat just per damunt del llindar de la pobresa (Turrini i Chicchi, 2013). En 2015, el 83,4 % de les treballadores enquestades van declarar que guanyaven menys de 10.000 euros a l'any, xifra que també van reportar el 93,9 % de les enquestades menors de 30 anys i el 78,4 % del total d'actors contactats (Di Nunzio et al., 2017: 18).

En aquest context, una font útil per a traçar els contorns de les desigualtats en la posició laboral d'actors i actrius són les dades recopilades per l'Observatori INPS sobre les ocupacions dels artistes escènics.[3] Tenint en compte les dades que es refereixen a 2019, abans del brot de la COVID-19, les dones que treballaven en la professió d'actriu eren un 16,4 % menys que els seus col·legues masculins. Amb la intenció de recopilar dades sobre les diferències de gènere en les arts escèniques, el col·lectiu feminista d'actrius Amleta va analitzar la presència d'intèrprets en els principals escenaris del teatre italià entre 2017 i 2020 i va obtenir que les actrius constituïen el 37,5 % i els actors el 62,5 % del nombre total de treballadors.[4] De la investigació de camp sorgeix que la infrarepresentació de la dona en el teatre i en les arts escèniques, així com en la televisió i en el cinema, és un tema àmpliament conegut entre els professionals del sector, que reconeixen com impacta en la carrera de les dones, començant per la formació. Els fragments següents de les nostres entrevistes d'investigació amb expertes de camp il·lustren aquesta consideració:

> Lamentablement, el problema de les dones està relacionat amb el mercat laboral. Hi ha més

2 *Vita da artista* és una enquesta nacional d'investigació sobre les condicions de vida i de treball dels treballadors del sector de les arts escèniques, promoguda i finançada per la Fondazione Di Vittorio i l'SLC-CGIL. La investigació està dedicada a mapar els principals aspectes de les experiències dels artistes i donar suport a la intervenció de sindicats i associacions de treballadors. Els resultats es van presentar en 2017 i es van basar en 2.090 qüestionaris d'una mostra no probabilística d'enquestats, recopilats durant 2016 i 2017 a través d'una enquesta en línia (Di Nunzio et al., 2017).

3 L'Observatori de l'INPS sobre les ocupacions dels artistes intèrprets o executants és un conjunt de dades estadístiques que l'INPS posa a disposició del públic en general i que s'actualitzen cada any. Les dades provenen de l'arxiu administratiu d'impostos mensuals pagats pels ocupadors (*Uniemens*) i contenen informació sobre (i) la identificació dels treballadors; (ii) contractes de treball dels treballadors, i (iii) desocupació i altres indemnitzacions.

4 Amleta és un col·lectiu d'actrius que es va crear en 2020 per a evidenciar i contrastar les desigualtats i discriminacions de gènere en la indústria de l'entreteniment. L'enquesta a la qual es fa referència està disponible en: https://fb.watch/4pLZpv89Uy/. Per a elaborar l'enquesta, segons les meues notes de treball de camp, el grup va extraure les dades sobre participació de gènere en conjunts teatrals dels llocs web dels teatres italians durant abril i maig de 2020.

> papers per a homes que per a dones i així successivament. Aquest és el major problema de les actrius; la competència és més feroç (Astianatte, 46 anys, directora d'una escola privada de teatre).

> És un món d'homes, per tant, les representacions són predominantment de personatges masculins, hi ha menys parts [dramatúrgiques] per a dones. Les dificultats de les dones per a tenir èxit són enormes en comparació amb les dels homes. La bellesa canònica continua sent molt important per a les dones, mentre que per als homes òbviament ho és menys... Per exemple, influeix en l'edat: una dona de seixanta anys és vella, però amb seixanta un home s'ha tornat molt interessant (Alina, 48 anys, representant d'actors).

Tot i les diferents posicions que tenen en el camp institucional, tant Astianatte com Alina reconeixen la presència d'una qüestió de gènere en el sector de l'entreteniment i dels seus orígens culturals. La Figura 1 considera el nombre acumulat de dies treballats d'actors i actrius en 2019 dividit per grups d'edat i permet reflexionar més sobre les desigualtats de gènere i les trajectòries professionals. El patró general de carrera sembla ser similar per a homes i dones. Registra un pic d'oportunitats entre els 25 i els 34 anys i un decreixement lent al llarg dels anys, tendència que pot comparar-se amb el que succeeix en ocupacions en què el capital corporal és central (Bertolini i Vallero, 2011; Mears, 2011; Wacquant, 1995). No obstant això, en qualsevol moment de la seua carrera, les dones tindrien menys treball que els seus col·legues masculins i la bretxa de gènere que s'origina quasi als 30 anys d'edat caracteritza cada cohort d'actors. Observar el nombre de dies treballats de cada grup també dona una

Figura 1 Nombre acumulat de dies treballats en 2019 (categoria professional d'actors).
Computat per l'autor. La figura mostra els dies de treball acumulats d'actrius i actors per a l'any 2019 dividits per grups d'edat.

FONT: Institut Nacional de Seguretat Social Italià (INPS), 2019

idea de les representacions culturals dominants de la societat. En aquest sentit, pel que sembla, les indústries audiovisuals prefereixen representar els homes sobre les dones i els joves sobre els ancians, la qual cosa defineix el perfil d'un mercat laboral en el qual l'edat i el gènere són variables centrals de les oportunitats d'ocupació.

Segons dades de l'INPS, considerant la retribució mitjana d'actrius i actors en 2019, les dones van guanyar un 30,4 % menys que els homes. En relació amb la Figura 2, que mostra la bretxa salarial de gènere respecte a les cohorts d'edat, sembla que les diferències salarials comencen a accentuar-se en el segment de 35 a 44 anys i arriben al punt màxim per als treballadors en la dècada successiva, fins al 47,1 %. Quant a les actrius joves, de 25 a 34 anys, les xifres mostren que, en 2019, van acumular un 6,2 % més que els seus col·legues masculins en el mateix segment. Aquesta característica ha sigut distintiva de les professions escèniques, en què el gènere i la sexualitat estan tradicionalment entrellaçats (Mears i Connell, 2016).

En aquest context, l'absència d'una qualificació formal per a accedir al mercat de treball i el creixement del nombre d'aspirants ha fomentat la rellevància de les regles informals i les xarxes professionals (Bertolini i Vallero, 2011). Així, les desigualtats estan tan relacionades amb els ingressos i les possibilitats

Figura 2 Bretxa salarial de gènere (percentatge).
Computat per l'autor. El gràfic reporta la bretxa salarial de gènere; és a dir, les diferències mitjanes entre les remuneracions d'actors i actrius en 2019 dividides per grups d'edat.

FONT: Institut Nacional de Seguretat Social Italià (INPS), 2019.

de treball com amb els capitals simbòlics i estètics. Com succeeix en diversos entorns creatius, les xarxes socials i professionals han sorgit com un mitjà per a validar la reputació i confiabilitat dels actors i, en última instància, per a distribuir el treball (Alacovska, 2018; Gandini, 2015). Cal dedicar un esforç constant a millorar les relacions personals i professionals, així com a mantenir i augmentar les habilitats professionals, una sèrie d'inversions econòmiques i relacionals que són particularment oneroses per als treballadors joves al començament de les seues carreres (Bertolini et al., 2019). A més, en aquest context, les desigualtats de poder tenen connotacions específiques en termes d'edat i gènere. Segons dades recollides per l'enquesta d'Amleta, el 76 % dels directors artístics i administratius de teatre són homes, de la mateixa manera que el 78,4 % dels directors teatrals. Segons els registres de 2019 de l'INPS, les dades acumulades sobre els ingressos de les actrius evidencien una diferència del 38 % inferior a la quantitat total dels salaris dels directors i dramaturgs masculins. Al mateix temps, les actrius d'entre 20 i 24 anys constituïen el 18,4 % del total d'actrius ocupades en 2019, mentre que la major part de directors eren homes d'entre 40 i 44 anys. En aquest context, en què els homes adults ocupen la majoria dels llocs de lideratge i la major part del mercat laboral està constituïda per dones joves, el poder sembla estar marcat per l'edat i el gènere.

ESTÈTICA, GÈNERE I PODER EN L'ESCENARI I MÉS ENLLÀ

La importància que atorguen els sistemes a l'edat i el gènere, així com als aspectes estètics relacionats, emergeix de les entrevistes com una cosa que caracteritza les experiències laborals de les actrius no només en termes de possibilitats professionals, sinó també en l'impacte en el seu benestar emocional. Les pràctiques institucionalitzades en el sector, la tradició teatral i les exigències escèniques obrin i tanquen espais de possibilitats de les actrius definint un estàndard en relació tant amb la forma física i l'adaptabilitat corporal com amb les seues peculiaritats emocionals (Naclerio, 2020). Algunes entrevistades van criticar obertament les regles no escrites de bellesa que dominen el sistema d'audicions. Entre aquestes, Mary, actriu i activista feminista, va destacar la importància de legitimar en els escenaris els cossos que no compleixen amb els estàndards marcats.

> Aquesta exigència constant de complir absolutament amb la norma de bellesa que es demana a una actriu, però per què? […] És limitant i humiliant, això ho sabem molt bé (Mary).

Altres actrius van assenyalar el treball constant que es necessita per a mantenir un cos apte —i compatible— per al treball, esmentant pràctiques d'alimentació, meditació i activitats esportives i el compromís en una activitat d'aprenentatge constant per a perfeccionar les seues habilitats o adquirir-ne de noves. Per exemple, Candy i Mirana van estudiar en entorns acadèmics de prestigi i van treballar en grans produccions teatrals.

> És molt important tenir el cos preparat […] hi ha directors que et demanen que córregues hores o que faces coreografies extenuants […]. Jo vaig haver d'estar dues hores dreta amb tacons i és el més dolorós que he fet en ma vida. Cal tenir el cos a punt (Candy).

> Hi ha molta despreocupació, hi ha la idea que fan amb tu el que els dona la gana, no? Així que hui és un sí i demà és: «Déu meu, has perdut massa pes, estàs massa flaca» (Mirana).

Tot i relatar diferents episodis, de les paraules de Candy i Mirana sorgeix un sentiment de descart i desempoderament al voltant de la relació entre els cossos de les joves actrius i les seues pràctiques de treball. Si bé és cert que no només els cossos de les dones estan marcats per normes estètiques en les professions escèniques (Mears, 2011; Wolkowitz, 2006), també és cert que els cossos de les dones estan en el centre d'atenció asimètrica i d'idees de gènere. En el fragment següent, Alicia exemplifica l'estructura masculina del sector teatral que va arribar a comprendre a través de la formació acadèmica i l'experiència

laboral en diferents gèneres teatrals. Com succeeix en altres entorns de treball (Gherardi, 1995), l'home ideal blanc, cisgènere i de classe mitjana es pren com a terme de referència tant de les pràctiques de treball relacionades amb fins estètics i artístics com dels gustos del consumidor.

> La veu femenina, per exemple, […] sol ser més aguda, mentre que en el teatre es demana fer veus greus […] és com si no s'acceptara el cos femení, la veu femenina és estrident (Alicia).

Així, sembla que es forma les actrius per a encarnar, a través de la pràctica i l'exercici, trets corporals que s'atribueixen canònicament als actors masculins, insinuant l'estructura intrínsecament masculina del sector. Així, el caràcter públic de la figura de l'actor i el predomini històric dels treballadors homes ha marcat la pauta no només pel que fa a les habilitats tècniques exigides a les actrius, sinó també quant a les expectatives dels empresaris en relació amb les llargues jornades de treball en l'estrena (Bertolini i Luciano, 2011). En particular, el treball teatral es caracteritza per treballar fins tard, relacionar-se socialment amb periodistes o fans i treballar els dies festius. Tant Selene com Alicia tenien trenta i tants anys i, durant la nostra interacció, enyoraven la possibilitat de crear una família i tenir una vida més normal.

> Una part de mi voldria tenir un fill, l'altra part de mi sap que he de parar, així que estic ajornant la decisió […]. Però sé que si tinguera una feina que m'aportara més seguretat, ho faria (Selene).

> Per a les dones, el fet de tenir un fill és un problema [en la teua carrera], almenys per un temps, no ho pots fer (Alicia).

La consideració d'aquestes característiques, juntament amb la inestabilitat que caracteritza les carreres teatrals i la reducció de la protecció social, es reflecteix en els discursos de les entrevistades sobre temes relacionats amb la maternitat. En línia amb les anàlisis que han tingut en compte la relació entre la inseguretat i els patrons del curs de vida (Saraceno, 1991; Solera, 2012) sorgeix que la combinació d'una escassa seguretat econòmica, salaris baixos, carreres summament inestables i contractes de poca duració han portat les dones joves a ajornar la maternitat a un temps indefinit en el futur, quan es presumeix que les condicions econòmiques i de carrera hauran millorat.

En un context en què el capital corporal és fonamental i les actrius joves són la mà d'obra majoritària, la interacció amb directors i productors sembla estar en el centre d'unes relacions de poder marcades pel gènere i l'edat. Coherentment amb el que succeeix en les activitats laborals basades en projectes, les actrius són responsables tant de trobar noves oportunitats laborals com de negociar salaris personals. Durant les entrevistes, Candy i Selene van parlar obertament sobre les seues dificultats emocionals en la fase de negociació.

> «Per favor, podries respectar-me, encara que siga una dona de 30 anys, o és que només es pot respectar un home de 50?» No és gens fàcil (Candy).

> Al final [de la negociació] sempre soc jo la que cedeix […] Pense: «Després de tot, m'estan fent un favor en contractar-me». És el que sempre em ve al cap, però no hauria de ser així (Selene).

Com en els fragments esmentats, diverses entrevistades van relatar sentiments d'incomoditat relacionats amb les possibilitats de ser escoltades i considerades per la seua edat i el seu gènere. El fragment de Selene es refereix a la implicació emocional que caracteritza la manera en què les joves aspirants enfoquen les seues possibilitats de treballar com a actriu. D'acord amb investigacions anteriors (Hakim, 1991), les joves entrevistades semblaven estar molt compromeses i satisfetes amb la seua feina, fins i tot quan no creien estar sent recompensades adequadament (Arvidsson, Malossi, i Naro, 2010; Murgia, 2015). En aquest panorama, els directors i productors no només controlen la negociació econòmica, sinó que, considerant la informalitat de les pràctiques de contractació del sector, tenen el

poder de seleccionar aspirants i impulsar les carreres de les joves actrius cap a l'èxit o el fracàs. Mirana va començar a treballar poc després de deixar l'escola de teatre. Es va descriure a si mateixa com a molt jove i sense preparació per a l'entorn extenuant de la producció de cinema i televisió. Durant l'entrevista, va parlar sobre la primera i més reeixida part de la seua carrera, caracteritzada per experiències emocionals i interpersonals negatives que van tenir un impacte en el seu cos i els seus sentiments cap a la interpretació, la qual cosa la va portar a prendre's un descans de l'escenari.

> Diverses vegades vaig pensar que havia de ser atractiva, perquè així és com es comportava la gent [al meu voltant] o tal vegada perquè tenia por de dir que no […]. Llavors, vaig començar a adonar-me que, en aquest treball, sobretot si eres dona, necessites protegir-te moltíssim (Mirana).

Tal com va traure a la llum el moviment #MeToo, la posició altament estetitzant i sexualitzada del treball de les actrius sovint manté una relació ambigua amb el paper central dels directors en la comunitat professional. Ermione va treballar en grans produccions teatrals durant uns quants anys, però, després d'una relació conflictiva amb un director, va decidir retirar-se temporalment dels escenaris importants i treballar en projectes artístics més xicotets. Tot i que no li agradava l'ambigüitat de l'ambient de treball, Ermione creia que estava aïllada del «joc de seducció» entre actrius i productors/directors a causa de la seua orientació sexual.

> M'he sentit completament privada d'aquest poder [de seducció] per ser lesbiana […] diverses vegades vaig tenir la impressió de ser menys considerada i observada (Ermione).

Tant els fragments de Mirana com els d'Ermione descriuen un ambient en què les diferències de poder produeixen discriminació i malestar emocional. L'omnipresència i la perillositat d'aquestes injustícies i l'angoixa psicològica es relaten sovint en les entrevistes recopilades. Les joves actrius parlen de novatades, es descriuen a si mateixes com a «exposades» i parlen de la necessitat de protegir-se en un entorn competitiu sexualitzat i basat en l'estètica. De la mateixa manera que Mirana i Ermione, diverses entrevistades van reportar haver-se agafat un descans de la producció de teatre o cinema, summament gratificant per a elles, per la necessitat d'entorns de treball menys estressants i més espontanis, tot i estar en els primers anys de la seua carrera. Així, a través d'una autoreflexió permanent, les treballadores es comprometen en un treball emocional continu sobre si mateixes i la seua carrera amb l'objectiu de trobar i mantenir un espai emocional de comoditat i realització.

CONCLUSIONS

En aquest article s'exploren les posicions laborals de les joves actrius a Itàlia utilitzant fonts qualitatives i quantitatives. Les implicacions de gènere de les pràctiques laborals de les actrius estan estrictament relacionades, d'una banda, amb l'èmfasi del sector en l'aparença física i la rellevància de les representacions estereotipades i, d'altra banda, amb la naturalesa projectual de l'ocupació. En tal context, segons les dades presentades, les dones semblen ocupar una posició particularment vulnerable: afronten més desocupació i subocupació que els seus col·legues homes, i guanyen i treballen menys que les seues contraparts masculines. Coherentment amb el que es destaca en ocupacions en què el capital corporal és clau (Bertolini i Vallero, 2011; Mears i Connell, 2016), els adults joves descobreixen que tenen la major quantitat d'oportunitats laborals disponibles. De manera similar, la naturalesa estetitzant i sexualitzada de l'ocupació porta les dones joves a experimentar una bretxa salarial inversa, en la qual les actrius d'entre 25 i 34 anys guanyen un poc més que els seus homòlegs masculins. A més, si bé la majoria dels aspirants són dones joves, els llocs de poder que són centrals en el camp ocupacional, direcció i producció, els ocupen homes adults que controlen tant les audicions com les negociacions salarials.

Així, l'anàlisi de les desigualtats de gènere i poder en el sector es troba amb la necessitat de considerar unes condicions laborals precàries, així com la rellevància

de les normes estètiques informals. Com succeeix en les professions escèniques, es requereix una atenció contínua a les tècniques corporals i l'aparença per a mantenir i millorar l'ocupabilitat, i les entrevistades sovint van reportar sentiments de falta de poder i inadequació en relació amb les pràctiques laborals centrades en el cos. Juntament amb la centralitat de l'estètica, similar al que ocorre en diversos sectors del treball cultural, els baixos ingressos, la inestabilitat, la sociabilitat obligatòria i l'estructura fonamentalment masculina del sector es combinen en les decisions de les actrius de posposar la maternitat (Bertolini i Luciano, 2011). Així, el sector del teatre es pot definir com un context de forta asimetria de poder connotat en termes d'edat i gènere, en què les relacions entre ocupadors i empleats són sovint ambigües. En aquest context, tant els aspectes estètics com els emocionals estan involucrats en la cerca d'oportunitats laborals i la negociació salarial. Sorgeix la necessitat d'una autoreflexió permanent, en la qual les emocions es modifiquen i negocien en relació tant amb les característiques de l'entorn de treball com amb els desitjos personals de les actrius.

L'anàlisi presentada utilitza el sector teatral per a aprofundir en les contribucions de la literatura i conscienciar sobre les desigualtats de gènere en el treball cultural. L'ús de dades qualitatives i quantitatives ens permet considerar tant les característiques estructurals dels entorns de les arts escèniques com el peculiar èmfasi en l'aspecte i l'aparença típics de les professions escèniques per a comprendre les experiències de desigualtat corporal i emocional de les joves actrius. Els resultats d'aquest treball suggereixen la necessitat d'ampliar la investigació actual sobre el treball cultural per a considerar tant el gènere com altres desigualtats estructurals com ara la raça i la classe social.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Acker, J. (1992). From Sex Roles to Gendered Institutions. *Contemporary Sociology, 21*(5), 565. https://doi.org/10.2307/2075528

Acker, J. (2006). Inequality Regimes. *Gender & Society, 20*(4), 441–464. https://doi.org/10.1177/0891243206289499

Adkins, L. (1999). Community and Economy: A Retraditionalization of Gender? *Theory, Culture & Society, 16*(1), 119–139. https://doi.org/10.1177/026327699016001008

Alacovska, A. (2018). Informal creative labour practices: A relational work perspective. *Human Relations, 71*(12), 1563–1589. https://doi.org/10.1177/0018726718754991

Ambrosetti, E., i Cela, E. (2015). Demography of Race and Ethnicity in Italy. En R. Sáenz, D. G. Embrick, i N. P. Rodríguez (ed.), *The International Handbook of the Demography of Race and Ethnicity* (p. 457–482). Springer Netherlands. https://doi.org/10.1007/978-90-481-8891-8_22

Armano, E., i Murgia, A. (2013). The precariousnesses of young knowledge workers: A subject-oriented approach. *Global Discourse, 3*(3), 486–501. https://doi.org/10.1080/23269995.2013.865313

Armano, E., i Murgia, A. (2017). Hybrid areas of work in Italy. *Mapping Precariousness, Labour Insecurity and Uncertain Livelihoods* (p. 47–59). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315593838-5

Arvidsson, A., Malossi, G., i Naro, S. (2010). Passionate Work? Labour Conditions in the Milan Fashion Industry. *Journal for Cultural Research, 14*(3), 295–309. https://doi.org/10.1080/14797581003791503

Ashton, D. (2021). Cultural organisations and the emotional labour of becoming entrepreneurial. *Poetics*. https://doi.org/10.1016/j.poetic.2021.101534

Bain, A. (2004). Female artistic identity in place: The studio. *Social & Cultural Geography, 5*(2), 171–193. https://doi.org/10.1080/14649360410001690204

Banks, M., i Milestone, K. (2011). Individualization, Gender and Cultural Work. *Gender, Work & Organization, 18*(1), 73–89. https://doi.org/10.1111/j.1468-0432.2010.00535.x

Barrios, M., i Villarroya, A. (2021). What is needed to promote gender equality in the cultural sector? Responses from cultural professionals in Catalonia. *European Journal of Cultural Studies*, 1–20. https://doi.org/10.1177/13675494211048903

Bartky, S. L. (2015). *Femininity and domination: Studies in the phenomenology of oppression*. Routledge.

Bataille, P., Casula, C., Bertolini, S., i Perrenoud, M. (2020). From atypical to paradigmatic? Artistic work in contemporary capitalist societies. *Sociologia Del Lavoro, 157*(2). https://doi.org/10.13140/RG.2.2.32829.49126

Beck, U. (1992). *Risk society: Towards a new modernity* (Vol. 17). SAGE Publications Inc.

Bertolini, S. (2010). Genere e precarietà tra lavoro e famiglia: Percezioni, aspettative e strategie delle giovani donne. *Autonomie locali e servizi sociali, 1*, 79–92. https://doi.org/10.1447/32395

Bertolini, S., i Luciano, A. (ed.) (2011). *Incontri dietro le quinte: Imprese e professionisti nel settore dello spettacolo*. Il Mulino. https://www.mulino.it/isbn/9788815150127

Bertolini, S., Moiso, V., i Unt, M. (2019). Precarious and creative: Youth facing uncertainty in the labour market. En *Youth and the Politics of the Present: Coping with Complexity and Ambivalence*. Routledge.

Bertolini, S., i Vallero, M. (2011). "Io non faccio la ballerina, io sono una ballerina". Tra successo e abbandono: I percorsi di carriera nei settori artistici. *Sociologia del lavoro, 123*, 207–229. https://doi.org/10.3280/SL2011-123013

Bonomi, A. (2012). *Milano: Le tre città che stanno in una*. Mondadori.

Bozzon, R. (2008). Modelli di partecipazione delle donne al mercato del lavoro. Un'applicazione dell'analisi delle sequenze alle storie lavorative femminili. *Stato e mercato, 2*, 217–250. https://doi.org/10.1425/27523

Bruni, A., Gherardi, S., i Poggio, B. (2004). Doing Gender, Doing Entrepreneurship: An Ethnographic Account of Intertwined Practices. *Gender, Work and Organization, 11*(4), 406–429. https://doi.org/10.1111/j.1468-0432.2004.00240.x

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge. https://philpapers.org/rec/BUTGTF

Calbi, A. (ed.). (2011). *Milano. Città e spettacolo. Teatro danza musica cinema e dintorni*. Sassi.

Casula, C. (2019). Gender and the Classical Music World: The unaccomplished professionalization of women in Italy. *Per Musi, 39*, 1–24. https://doi.org/10.35699/2317-6377.2019.5270

Charmaz, K., i Belgrave, L. (2012). Qualitative interviewing and grounded theory analysis. En J. F. Gubrium, J. A. Holstein, A. B. Marvasti, i K. D. McKinney (ed.), *The SAGE handbook of interview research: The complexity of the craft* (Vol. 2, p. 347–365). Sage Thousand Oaks, California.

Colbert, F. (2005). The Piccolo Teatro of Milan: Theatre of Europe. *International Journal of Arts Management, 7*(3), 66–73.

Comunian, R., i England, L. (2020). Creative and cultural work without filters: Covid-19 and exposed precarity in the creative economy. *Cultural Trends, 29*(2), 112–128. https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1770577

Conor, B., Gill, R., i Taylor, S. (2015). Gender and Creative Labour. *The Sociological Review, 63*(1_suppl), 1–22. https://doi.org/10.1111/1467-954X.12237

Crossley, N. (1996). Body-Subject/Body-Power: Agency, Inscription and Control in Foucault and Merleau-Ponty. *Body & Society, 2*(2), 99–116. https://doi.org/10.1177/1357034X96002002006

Csordas, T. J. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos, 18*(1), 5–47. https://doi.org/10.1525/eth.1990.18.1.02a00010

D'Ovidio, M., i Cossu, A. (2017). Culture is reclaiming the creative city: The case of Macao in Milan, Italy. *City, Culture and Society, 8*, 7–12. https://doi.org/10.1016/j.ccs.2016.04.001

Davis, T. C. (2002). *Actresses as working women: Their social identity in Victorian culture*. Routledge.

Dean, D. (2005). Recruiting a self. *Work, Employment and Society, 19*(4), 14. https://doi.org/DOI: 10.1177/0950017005058061

Dean, D. (2008). No human resource is an island: Gendered, racialized access to work as a performer. *Gender, Work and Organization, 15*(2), 161–181. https://doi.org/10.1111/j.1468-0432.2007.00389.x

Di Nunzio, D., Ferrucci, G., i Toscano, E. (2017). *Vita da artisti: Ricerca nazionale sulle condizioni di vita e di lavoro dei professionisti dello spettacolo*. Fondazione Di Vittorio and SLC-CGIL.

Donovan, R. (2019). 'Must Be Heavyset': Casting Women, Fat Stigma, and Broadway Bodies. *The Journal of American Drama and Theatre, 31*(3). https://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/539

Elias, A., Gill, R., i Scharff, C. (2017). *Aesthetic Labour: Beauty Politics in Neoliberalism*. Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/978-1-137-47765-1_1

Entwistle, J., i Wissinger, E. (2006). Keeping up Appearances: Aesthetic Labour in the Fashion Modelling Industries of London and New York. *The Sociological Review, 54*(4), 774–794. https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2006.00671.x

Ferrazza, F. (ed.). (2019). *Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo e sull'andamento complessivo dello spettacolo* (p. 284). MiBACT - Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo.

Florida, R. L. (2002). *The rise of the creative class: And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. Basic Books.

Fraisse, G. (2000). *Les deux gouvernements: La famille et la Cité*. Gallimard Paris.

Friedman, S., O'Brien, D., i Laurison, D. (2017). 'Like Skydiving without a Parachute': How Class Origin Shapes Occupational Trajectories in British Acting. *Sociology, 51*(5), 992–1010. https://doi.org/10.1177/0038038516629917

Gallina, M. (2013). *Le organizzazioni culturali di fronte alla crisi: Enti teatrali, musicali, di produzione e promozione d'arte contemporanea e audiovisuale* (Núm.10; Quaderni dell'osservatorio). Fondazione Cariplo. https://doi.org/10.4460/2013quaderno10

Gallina, M., Monti, L., i Ponte di Pino, O. (ed.) (2018). *Attore... Ma di lavoro cosa fai? Occupazione, diritti, welfare nello spettacolo dal vivo*. Franco Angeli.

Gandini, A. (2015). Il lavoro freelance: Reputazione e capitale sociale nell'era del "lavoro digitale". *Quaderni Di Sociologia, 69*, 87–106. https://doi.org/10.4000/qds.522

Gherardi, S. (1995). *Gender, symbolism and organizational cultures*. Sage.

Gill, R. (2002). Cool, Creative and Egalitarian? Exploring Gender in Project-Based New Media Work in Euro. *Information, Communication & Society, 5*(1), 70–89. https://doi.org/10.1080/13691180110117668

Gill, R. (2014). Unspeakable Inequalities: Post Feminism, Entrepreneurial Subjectivity, and the Repudiation of Sexism among Cultural Workers. *Social Politics: International Studies in Gender, State & Society, 21*(4), 509–528. https://doi.org/10.1093/sp/jxu016

Goffman, E. (1979). *Gender advertisements* (1st Harper colophon ed). Harper & Row.

Grindstaff, L. (2002). *The money shot: Trash, class, and the making of TV talk shows*. University of Chicago Press.

Grosz, E. A. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Indiana University Press.

Grugulis, I., i Vincent, S. (2009). Whose skill is it anyway?: 'Soft' skills and polarization. *Work, Employment and Society, 23*(4), 597–615. https://doi.org/10.1177/0950017009344862

Hakim, C. (1991). Grateful slaves and self-made women: Fact and fantasy in women's work orientations. *European Sociological Review, 7*(2), 101–121. https://doi.org/10.1093/oxfordjournals.esr.a036590

Hennekam, S., i Bennett, D. (2017). Sexual Harassment in the Creative Industries: Tolerance, Culture and the Need for Change: Sexual harassment in the creative industries. *Gender, Work & Organization, 24*(4), 417–434. https://doi.org/10.1111/gwao.12176

Hesmondhalgh, D., i Baker, S. (2008). Creative Work and Emotional Labour in the Television Industry. *Theory, Culture & Society, 25*(7–8), 97–118. https://doi.org/10.1177/0263276408097798

Hochschild, A. R. (1979). Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure. *American Journal of Sociology, 85*(3), 551–575.

Hochschild, A. R. (1983). *The managed heart*. University of California Press.

Holla, S. (2016). Justifying Aesthetic Labor: How Fashion Models Enact Coherent Selves. *Journal of Contemporary Ethnography, 45*(4), 474–500. https://doi.org/10.1177/0891241615575067

Holla, S. (2020). Food in fashion modelling: Eating as an aesthetic and moral practice. *Ethnography, 21*(1), 26–47. https://doi.org/10.1177/1466138118769914

Kessler, S. J., i McKenna, W. (1985). *Gender: An ethnomethodological approach*. University of Chicago Press.

Locatelli, S. (2015). *Teatro Pubblico Servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano*. lulu.com.

McRobbie, A. (2002). From Holloway to Hollywood: Happiness at Work in the New Cultural Economy? En *Cultural Economy: Cultural Analysis and Commercial Life Cultural economy: Cultural analysis and commercial life* (p. 97–114). SAGE Publications Ltd. https://doi.org/10.4135/9781446218440.n6

McRobbie, A. (2003). *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?* (0 ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203168011

McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. Sage.

Mears, A. (2011). *Pricing beauty: The making of a fashion model*. University of California Press.

Mears, A., i Connell, C. (2016). The Paradoxical Value of Deviant Cases: Toward a Gendered Theory of Display Work. *Signs: Journal of Women in Culture and Society, 41*(2), 333–359. https://doi.org/10.1086/682922

Mears, A., i Finlay, W. (2005). Not Just a Paper Doll: How Models Manage Bodily Capital and Why They Perform Emotional Labor. *Journal of Contemporary Ethnography, 34*(3), 317–343. https://doi.org/10.1177/0891241605274559

Menger, P.-M. (1999). Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology, 25*(1), 541–574. https://doi.org/10.1146/annurev.soc.25.1.541

Murgia, A. (2015). The Obverse and Reverse Sides of Precariousness in Italy: Young highly skilled workers between passions and skill mismatch. *Social Alternatives, 34*(4).

Naclerio, E. (2020). Emotional e aesthetic labour nell'esperienza delle attrici di teatro a Milano: Uno studio esplorativo. En *Genere e R-esistenze in movimento: Soggettività, Azioni e prospettive* (p. 14). Università di Trento.

Neff, G. (2012). *Venture labor: Work and the burden of risk in innovative industries*. MIT Press.

Neff, G., Wissinger, E., i Zukin, S. (2005). Entrepreneurial Labor among Cultural Producers: "Cool" Jobs in "Hot" Industries. *Social Semiotics, 15*(3), 307–334. https://doi.org/10.1080/10350330500310111

Nickson, D., Warhurst, C., Commander, J., Hurrell, S. A., i Cullen, A. M. (2012). Soft skills and employability: Evidence from UK retail. *Economic and Industrial Democracy, 33*(1), 65–84. https://doi.org/10.1177/0143831X11427589

Nochlin, L. (2021). *Why have there been no great women artists?* Thames & Hudson.

Özkazanç-Pan, B., i Pullen, A. (2020). Gendered labour and work, even in pandemic times. *Gender, Work & Organization, 27*(5), 675–676. https://doi.org/10.1111/gwao.12516

Pagnoncelli, N. (2010). Gli immigrati nelle indagini socio-demoscopiche: Un fenomeno sociale ancora largamente sfuggente. *Gli Immigrati Nelle Indagini Socio-Demoscopiche*, 1000–1008. https://doi.org/10.3280/LIC2010-003006

Pollock, G. (1999). *Differencing the canon: Feminist desire and the writing of art's histories*. Routledge.

Proust, S. (2017). Directeurs artistiques et administratrices: Une distribution sexuée des rôles dans les compagnies de théâtre indépendantes. *Travail, genre et sociétés, 38*(2), 95. https://doi.org/10.3917/tgs.038.0095

Pullen, K. (2005). *Actresses and whores: On stage and in society*. Cambridge University Press.

Reyneri, E. (2009). *Il lavoro delle donne* (p. 1–47) [Rapporto di ricerca. Il lavoro che cambia. Contributi e raccomandazioni].

Saraceno, C. (1991). Changes in life-course patterns and behavior of three cohorts of Italian women. *Signs: Journal of Women in Culture and Society, 16*(3), 502–521.

Saraceno, C. (2002). I paradossi della flessibilità: Una prospettiva di genere e generazionale. En Fullin, G., i Magatti, M. (ed.), *Percorsi di lavoro flessibile* (Carocci, p. 220–230).

Scharff, C. (2015). Blowing your own Trumpet: Exploring the Gendered Dynamics of Self-Promotion in the Classical Music Profession. *The Sociological Review, 63*(1_suppl), 97–112. https://doi.org/10.1111/1467-954X.12243

Scharff, C. (2016). The Psychic Life of Neoliberalism: Mapping the Contours of Entrepreneurial Subjectivity. *Theory, Culture & Society, 33*(6), 107–122. https://doi.org/10.1177/0263276415590164

Scharff, C. (2017). *Gender, subjectivity, and cultural work: The classical music profession*. Routledge.

Serino, M. (2020). Continuity, change and transitions of artistic professions in the Italian theatre industry. *Sociologia Del Lavoro, 157*, 186–205. https://doi.org/10.3280/SL2020-157010

Simon, S. J. (2019). Hollywood power brokers: Gender and racial inequality in talent agencies. *Gender, Work & Organization, 26*(9), 1340–1356. https://doi.org/10.1111/gwao.12365

Skeggs, B. (1997). *Formations of Class & Gender: Becoming Respectable*. SAGE Publications.

Solera, C. (2012). Corsi di vita femminili tra maternità e lavoro. En M. Naldini, C. Solera, i P. Torrioni (ed.), *Corsi di vita e generazioni* (p. 87–107). Il Mulino.

Taormina, A. (2006). Il teatro e i suoi pubblici. *Economia Della Cultura, 2/2006*. https://doi.org/10.1446/22573

Taylor, S., i Littleton, K. (2012). *Contemporary identities of creativity and creative work*. Ashgate.

Turrini, M., i Chicchi, F. (2013). Precarious subjectivities are not for sale: The loss of the measurability of labour for performing arts workers. *Global Discourse, 3*(3), 507–521. https://doi.org/10.1080/23269995.2014.885167

Wacquant, L. J. D. (1995). Pugs at Work: Bodily Capital and Bodily Labour among Professional Boxers. *Body & Society, 1*(1), 65–93. https://doi.org/10.1177/1357034X95001001005

Warhurst, C., Nickson, D., Witz, A., i Cullen, M. A. (2000). Aesthetic Labour in Interactive Service Work: Some Case Study Evidence from the 'New' Glasgow. *The Service Industries Journal, 20*(3), 1–18. https://doi.org/10.1080/02642060000000029

Wittel, A. (2001). Toward a Network Sociality. *Theory, Culture & Society, 18*(6), 51–76. https://doi.org/10.1177/026327601018006003

Witz, A., Warhurst, C., i Nickson, D. (2003). The Labour of Aesthetics and the Aesthetics of Organization. *Organization, 10*(1), 33–54. https://doi.org/10.1177/1350508403010001375

Wolf, N. (1991). *The beauty myth: How images of beauty are used against women*. Random House.

Wolkowitz, C. (2006). *Bodies at work*. SAGE.

NOTA BIOGRÀFICA

Emanuela Naclerio és doctoranda en Sociologia i Metodologia de la Investigació Social a la Universitat de Milà i la Universitat de Torí. Els temes d'investigació que li interessen són la sociologia del gènere, el treball i la cultura. La seua tesi doctoral se centra en les experiències de treball d'artistes escènics a Itàlia utilitzant mètodes d'investigació qualitatius.

DEBATS · Volum 136/1 · 2022 — 49 / 68
doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.3
ISSN 0212-0585 (imprés)
ISSN 2530-3074 (digital)

El lloc de les dones en els teatres de São Paulo: de dramaturgues a intèrprets

João Oswaldo Leiva Filho
GOLDSMITHS UNIVERSITY, LONDRES, REGNE UNIT.
INSTITUT D'EMPRENEDORIA CREATIVA I CULTURAL.
joao.leiva@jleiva.com.br
ORCID: 0000-0002-7418-176X

Recibido: 03/06/2021
Aceptado: 17/12/2021

RESUMEN
L'objectiu d'aquest article és proporcionar informació quantitativa sobre la bretxa de gènere en la producció teatral a la ciutat de São Paulo (Brasil) per a contribuir a conscienciar la població sobre les desigualtats a les quals s'enfronten les dones en aquest camp. El text compara les oportunitats d'homes i dones en set ocupacions diferents, sustentat en una mostra de 1.466 obres de teatre realitzades a la ciutat al llarg de 2018.

Hi ha un desequilibri significatiu que juga en contra de les dones en els dos treballs més estratègics de la producció teatral. D'una banda, el 77 i 78 % de les obres estan escrites i dirigides, respectivament, per homes. D'aquesta manera, els homes representen una àmplia majoria entre els professionals que ocupen els càrrecs, precisament, responsables de construir el discurs que arribarà al públic, i, per tant, estan molt millor situats que les dones per a expressar els seus valors, idees i perspectives.

Aquesta bretxa es redueix en considerar els i les intèrprets (el 46 % són dones). Les dones també estan absents en gran manera en els treballs tècnics, ja que són una minoria en direcció d'il·luminació i en escenografia. No obstant això, són majoria en el disseny de vestuari. El resultat inesperat apareix en el camp de la producció: les productores representen el 52 %.

Aquestes bretxes augmenten quan considerem el nombre d'espectacles. De mitjana, les dones treballen menys en obres de teatre que ofereixen més temps de treball i, probablement, salaris més elevats. L'estudi realitzat també mostra que quan les dones s'ocupen del guió, la direcció o la producció d'una obra de teatre, la bretxa es redueix en tots els altres càrrecs.

La mostra, realitzada per l'autor del present article, va recopilar dades de tres guies setmanals publicades en la premsa local i dues publicacions mensuals: una guia de teatre i una revista d'una institució cultural que gestiona vint espais culturals a la ciutat. A continuació, els buits es van omplir mitjançant el contacte directe amb els productors de les obres i les sales de teatre.

Paraules clau: desigualtat de gènere, economia de la cultura, arts escèniques, mà d'obra creativa

ABSTRACT. *The place of women in the theatres of São Paulo: from writing to performing*

The aim of this article was to provide quantitative information about the gender gap in theatre production in the city of São Paulo (Brazil), thereby helping to raise awareness of the inequalities faced by women in the field. The text compares the opportunities available to men and women working in seven different theatre-related occupations and is underpinned by a mapping of 1,466 plays performed in the city throughout 2018. The data were collected from three weekly guides published by the local media and two monthly publications: a theatre guide and a magazine from a cultural institution that ran 20 cultural venues in the city. Any gaps were then filled by directly contacting theatre venues and the producers of the plays. There was a significant imbalance towards men in the two most strategic theatre production jobs: men wrote 77% of the plays and directed 78% of them. Thus, male professionals were a huge majority precisely in the functions responsible for building the discourse that reaches audiences. Compared to women, this left them in a much better position to express their values, ideas, and perspectives. This gap was smaller when considering performers, of which 46% were female. Women were also largely absent in technical occupations given that they were a minority among lighting directors and set designers. However, women represented the majority among costume designers. The most unexpected result was the parity among producers, with 52% being women. All the aforementioned gaps increased when the number of performances were

considered. On average, women worked less in plays that provided more working time that were therefore, more likely to have higher salaries. The study also showed that when women were responsible for writing, directing, or producing a play, the gap was reduced in all the other functions.

Keywords: gender inequality, economy of culture, performing arts, creative workforce.

SUMARI*

Introducció
- Falta de dades
- Context teatral

Metodologia de la mostra
- Mostra definitiva
- Els resultats

Presa de decisions
Conclusions
Referències bibliogràfiques
Nota biogràfica

Autor per a correspondència / *Corresponding author*: João Oswaldo Leiva Filho. Institute for Creative and Cultural Entrepreneurship (ICCE) Goldsmiths, University of London, New Cross London, SE14 6NW, Regne Unit.
Citació suggerida / *Suggested citation*: Leiva Filho, J. O. (2022). El lloc de les dones en els teatres de São Paulo: de dramaturgues a intèrprets. *Debats. Revista de cultura, poder i societat, 136*(1), 49-68. DOI: http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.3

INTRODUCCIÓ

Els professionals de les arts s'enorgulleixen de destacar com l'àrea està interessada a abraçar causes associades amb els drets civils, les minories racials i una agenda progressista. No obstant això, ¿podríem dir que el suport a aquestes causes es manifesta no només en les obres d'art, a través del seu contingut i de la seua narrativa, sinó també en les seues pràctiques i en la forma en la qual es produeix l'art? Aquest article investiga aquesta pregunta centrant-se en la qüestió de la representació de gènere en les arts escèniques i analitzant el lloc de la dona en els teatres de São Paulo, la ciutat més gran del Brasil. En concret, analitza el nombre de dones en el mercat laboral respecte a set càrrecs diferents dins de la producció teatral: dramatúrgia, direcció, producció, interpretació, direcció d'il·luminació, escenografia i disseny de vestuari.

Començant amb una breu contextualització de l'escena cultural al Brasil i a São Paulo, el text detalla el conjunt de dades sobre el qual recolza l'article i destaca els desafiaments d'usar dades quantitatives per a investigar una àrea caracteritzada per treballs intermitents i grans grups de professionals autònoms, així com per diversos mitjans de producció, que combinen obres comercials, productors independents i el treball de col·lectius d'artistes. També inclou una breu descripció de l'activitat teatral de la ciutat, com a manera d'oferir una millor pers-

*Article traduït per Jeroni Rico Pascual

pectiva del panorama de les arts escèniques més enllà de les dades.

La investigació es basa en una mostra integral de la producció teatral a la ciutat de São Paulo que, en 2018, va registrar 1.466 obres i un total de 13.993 representacions, des de representacions comercials fins a independents. Les dades recollides a São Paulo mostren que la majoria de les obres estan escrites (77 %) i dirigides (78 %) per homes. D'altra banda, en producció predominen les dones (52 %), que com a productores ocupen una posició estratègica en la presa de decisions. En la majoria dels estudis realitzats en altres països els resultats mostren de manera consistent un biaix desfavorable a les dones. Atés que no hi ha un mètode consolidat per a recopilar i analitzar dades sobre la producció teatral, en particular sobre els professionals que actuen en el sector, els investigadors exploren el tema basant-se en la informació disponible, que varia d'un país a un altre.

A França, Coulangeon, Ravet, i Roharik (2015) van desenvolupar el seu treball recolzat sobre dades d'una patronal (*Caisse des Congés Spetacles*). Al Regne Unit, hi ha estudis que treballen amb dades d'una empresa privada que brinda serveis de venda d'entrades i màrqueting per a sales de teatre (Purple Seven, 2015); la investigació de *The Guardian* i Elizabeth Freestone centrada en els 10 principals teatres subvencionats a Anglaterra en el període 2012-2013 (Freestone i Higgins, 2012); i una iniciativa finançada pel Consell de les Arts que analitza dades de les Organitzacions Nacionals de Cartera entre 2015 a 2018 (Sphinx Theatre, 2020). Tots els estudis del Regne Unit es van basar en mostres significatives, però no exhaustives. A Espanya hi ha dades de l'Enquesta de Població Activa (Ministeri de Cultura i Esport, 2021), que no són específiques del teatre i inclouen altres arts escèniques, així com un estudi centrat en actors i ballarins mitjançant 3.000 entrevistes (Fundació AISGE, 2016). Independentment del conjunt de dades sobre les quals recolzen les investigacions i de les seues limitacions, totes les investigacions van llançar resultats similars, la qual cosa reforça una bretxa de gènere contra les dones.

En el cas de São Paulo, l'anàlisi de les dades explora els resultats quantitatius des de quatre perspectives diferents, sempre recolzades sobre estadístiques descriptives. En primer lloc, analitza el nombre absolut d'homes i dones que ocupen set càrrecs en la producció teatral (nombre de professionals). En segon lloc, explora com fluctuen aquests resultats quan considerem el nombre d'obres. En tercer lloc, afig a l'anàlisi el nombre d'actuacions, ja que són una millor referència del mercat laboral global. Aquest enfocament mostrarà que els desequilibris en la quota de mercat d'homes i dones registrats en els dos primers passos augmenten quan aprofundim en les dades. I, finalment, analitza com el fet que hi haja un home o una dona en un lloc de decisió afecta la distribució per gènere dels altres sis càrrecs. Aquesta anàlisi encreuada mostra que les desigualtats es redueixen quan una obra de teatre és escrita, dirigida o produïda per una dona.

Falta de dades

Malgrat els diversos avanços en les polítiques culturals de les últimes tres dècades, com la creació de les secretaries de cultura en els estats i municipis i del Sistema Nacional de Cultura, la implementació de lleis d'incentius fiscals i convocatòries públiques de subvencions en els tres nivells de govern, l'obertura de l'Agència Nacional de Cinema (*Ancine, Agência Nacional do Cinema*) i de l'Institut Brasiler de Museus (*Ibram, Instituto Brasileiro de Museus*), el Brasil encara té un gran buit en termes de compilació d'estadístiques bàsiques sobre l'escena cultural. El país no ha aconseguit generar consciència pública sobre la importància de recopilar dades simples sobre la producció cultural. El Brasil encara no ha implementat el seu Compte Satèl·lit Cultural, el «PIB (producte interior brut) de la Cultura», no té una enquesta oficial d'hàbits culturals i no hi ha un departament públic oficial o una institució privada que produïsca dades o informes regulars sobre la producció teatral.

La bretxa no és exclusiva del teatre, ja que concerneix la majoria dels sectors culturals. L'única activitat que va aconseguir recollir algunes dades

a un ritme constant va ser el cinema, gràcies al treball desenvolupat per Ancine (www.ancine.gov.br), l'agència pública relacionada amb l'entorn audiovisual, i empreses privades com ara Filme B (www.filmeb.com.br). Establit en 2009, l'Institut Brasiler de Museus (IBRAM)[1] va publicar algunes mostres inicials sobre el sector en 2013, però la iniciativa va tenir un abast curt i no va estimular recopilacions de dades més profundes.

Aquest escenari dificulta la construcció de diagnòstics basats en evidències sobre els múltiples desafiaments que afronta l'escenari cultural i soscava la capacitat del govern d'implementar mesures per a afrontar-los de manera efectiva. La situació és especialment preocupant en les arts escèniques, ja que l'escassetat de dades és més crítica. Més enllà d'això, la pandèmia de la COVID-19 ha afegit una altra capa de problemes a l'àrea cultural. En primer lloc, va colpejar durament tot el mercat de les actuacions en directe, un dels sectors més afectats a tot el món. També està augmentant les múltiples desigualtats en tot el mercat laboral, inclosa la bretxa de gènere. En el cas particular del Brasil, hi ha un últim desafiament. El govern del president Jair Bolsonaro subestima la importància de la cultura, té fons públics limitats per a l'àrea i no dona suport a la igualtat de gènere. El Ministeri de Cultura es va extingir en 2019 i la nova Secretaria de Cultura es va assignar primer al Ministeri de Ciutadania i, després, al Ministeri de Turisme. En els tres anys de la seua gestió, la Secretaria de Cultura va tenir cinc secretaris i la Fundació Nacional de les Arts (*Funarte, Fundação Nacional de Artes*), encarregada de les arts escèniques al país, va tenir sis presidents. Dades oficials disponibles en el servei en línia del Senat Federal (https://www12.senado.leg.br/orcamento/sigabrasil) mostren que Funarte va veure reduïdes les seues despeses en un 26 % entre els anys 2015 i 2019 (valors ajustats per la inflació en data de desembre de 2020). Aquests factors reforcen la importància de produir dades sobre les activitats teatrals com una manera de crear consciència sobre els desafiaments que afronta el sector, inclosa la bretxa de gènere.

Context teatral

Independentment d'aquesta falta de dades al país, és possible trobar alguns aspectes destacats de l'escena teatral. La producció teatral brasilera està molt concentrada a les ciutats de São Paulo i Rio de Janeiro, seguint una tendència que també es troba als països desenvolupats del nord global. La mateixa situació s'observa a França (Menger, 1999), Espanya (Colomer, 2016) i el Regne Unit, on la majoria de les sales i representacions teatrals es concentren a París, Madrid, Barcelona i Londres, respectivament.

Amb una població estimada en 12,4 milions d'habitants,[2] São Paulo és la més gran de les 5.570 ciutats del país. El salari mitjà dels treballadors formals (2019) va ser de 4,1 salaris mínims (que totalitzaven al voltant de 718 euros el novembre de 2021), el 17é més alt entre les ciutats brasileres, mentre que el PIB per capita (2018) va ser el 271é més alt.

Si bé no hi ha una investigació exhaustiva que ens permeta quantificar el creixement del mercat del teatre en les últimes dècades a São Paulo, sí que cal esmentar diversos factors que influeixen en el seu desenvolupament, entre aquests, una millora significativa en l'educació, la recuperació i l'expansió de l'economia brasilera des de mitjan anys noranta fins a 2015, i també algunes lleis específiques que van ajudar a augmentar les inversions en l'àrea. La producció teatral va ser impulsada per lleis d'incentius fiscals creades a escala federal (Llei Rouanet), a escala estatal (ProAC-SP), i per un programa municipal específic destinat a finançar col·lectius d'artistes a São Paulo, la Llei de foment del teatre.

Quant a l'educació, una força impulsora clau per a estimular la participació de la gent en activitats

1 IBRAM: Instituto Brasileiro de Museus (https://www.museus.gov.br)

2 Totes les dades d'aquest paràgraf provenen de https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-paulo/panorama.

culturals (Bourdieu, 1979), el país va duplicar el nombre de persones matriculades en les universitats entre 2001 i 2010. Aquesta millora significativa en l'educació ha començat a construir una audiència per al teatre. A diferència del que ocorre als països desenvolupats, on l'accés a les activitats teatrals és bastant estable entre les persones d'entre 20 i 60 o 70 anys, com mostra la sèrie d'enquestes oficials fetes a França (*Pratiques Culturelles en France*) i Espanya (Enquesta d'hàbits i pràctiques culturals), les dades del Brasil mostren que l'assistència és major entre els més joves i que comença a disminuir molt abans, quan les persones arriben als 30 i 40 anys (Souza i Silva, 2018), la qual cosa reflecteix una bretxa generacional quant al nivell educatiu. Amb un major accés a les universitats és més probable que les noves generacions assistisquen a activitats culturals, inclòs el teatre.

El desenvolupament econòmic va augmentar l'oferta i la demanda de béns i serveis culturals. El nombre de cinemes recollits en la mostra elaborada per Ancine (https://oca.ancine.gov.br/), que va estar en el nivell més baix en 1995 (1.033), es va duplicar en 2005 (2.045) i va arribar a un màxim històric en 2019 (3.507). Durant aquest període, es van inaugurar o es van restaurar diversos espais culturals, inclosos teatres, museus i edificis històrics. Alguns d'aquests atrauen turistes de tot el país i de l'exterior, com el Museu del Demà (https://museudoamanha.org.br/) a Rio de Janeiro. El teatre també es va beneficiar de dues dècades de creixement, entre 1995 i 2015, particularment a les ciutats de São Paulo i Rio de Janeiro. Si bé no és l'objecte d'aquest text detallar aquest procés (estudi important que s'ha de dur a terme), algunes referències podrien ajudar a comprendre com es va impulsar l'escenari que mostra l'estudi, així com algunes de les seues característiques.

El creixement econòmic va impulsar el desenvolupament del teatre a la ciutat en dues direccions principals: ampliar el finançament per a la producció i estimular l'obertura de nous espais culturals per a les arts escèniques.

L'augment del finançament va provenir especialment de les lleis fiscals d'incentius i les convocatòries públiques de subvencions. Implementada en 1991, la Llei Rouanet va assignar 5.900 milions[3] de reals brasilers (904 milions d'euros)[4] a les activitats teatrals entre 2000 i 2018, el 42 % a l'estat de São Paulo i el 28 % a l'estat de Rio de Janeiro. Seguint la legislació federal, molts estats han creat mecanismes similars. El Programa d'Accions Culturals de l'Estat de São Paulo (ProAC, *Programa d'Ações Culturais do Estado de São Paulo*) va ser implementat en 2006 i, més enllà de la llei d'incentius fiscals, l'anomenat ProAC-ICMS,[5] també ha inclòs una convocatòria d'ajudes, denominada ProAC-Editais. En 2002, la ciutat de São Paulo va crear una legislació especial per a promoure les activitats dels col·lectius teatrals que desenvolupen un treball continu d'investigació i producció, coneguda com la Llei de foment del teatre. El primer mecanisme va ser integral per a impulsar la producció d'obres comercials, particularment musicals, que també van rebre el suport del ProAC-ICMS. Les produccions *off-Broadway*, les obres de menor potencial comercial i les obres de col·lectius van rebre el suport principalment del ProAC-Editais i la Llei de foment del teatre.

Paral·lelament, el creixement econòmic va tenir almenys dos impactes directes en el nombre de sales de teatre a la ciutat. Per mitjà del finançament d'un impost associat a les activitats comercials, el SESC-SP[6] (Servei Social de Comerç de São Paulo) va obrir diversos espais culturals a la ciutat durant aquest segle i va augmentar també el nombre d'obres contractades per a ser representades en els seus espais culturals. Al mateix temps, la legislació municipal

3 Valors corregits per inflació fins al gener de 2021 per l'IPCA-E.

4 Conversió el 24 de maig de 2021: 1 EUR = 6,5 BRL.

5 ICMS (*Imposto sobre Comercialização de Mercadorias e Serviços*) és un impost estatal que grava la circulació de béns i serveis.

6 SESC-SP és una de les principals institucions privades culturals i d'oci de São Paulo, amb 43 seus a l'estat i una programació artística i cultural d'alt perfil.

de 1991, que exigeix la construcció d'almenys un teatre i un cinema en els nous centres comercials, ha contribuït a augmentar el nombre de teatres comercials a la ciutat de São Paulo des de finals dels anys noranta.

Desafortunadament, no hi ha una recopilació de dades sistemàtiques que ens permeta construir una imatge més clara de com aquests dos factors (finançament i nous llocs) van afectar el mercat del teatre, particularment quant al nombre d'obres representades a la ciutat, el públic i les oportunitats laborals que han obert. Aquest treball encara s'ha de realitzar.

METODOLOGIA DE LA MOSTRA

Independentment dels múltiples punts cecs, aquest breu esbós permet albirar un panorama de la producció teatral a São Paulo, caracteritzat per diferents fonts de finançament, una gran diversitat en l'estil de les produccions i la corresponent varietat d'espais teatrals que alberguen aquestes obres. Malgrat el panorama pintat per la mostra de dates per a 2018 —dos anys després de l'inici d'una crisi econòmica que va interrompre un cicle positiu de dues dècades—, la imatge encara ofereix les principals línies de creixement registrades en els vint anys anteriors.

La mostra de la producció teatral a la ciutat de São Paulo va ser finançada i desenvolupada per JLeiva Cultura & Esporte (www.jleiva.co), la meua consultoria, amb la cooperació de tres associacions de teatre, Moviment dels Teatres Independents de São Paulo, Associació de Productors Teatrals Independents (MOTIN i APTI,[7] respectivament), i la Cooperativa de Teatre de São Paulo,[8] cosa que va facilitar el contacte amb els productors de teatre.

La recopilació de dades va recolzar sobre la informació publicada en les guies culturals dels principals diaris i revistes editats a la ciutat, acompanyada del treball de contacte amb les sales de teatre i productors culturals per a incloure la major quantitat d'obres possibles en l'estudi. Les principals fonts d'informació van ser les guies setmanals publicades pels periòdics *Folha de S. Paulo* (*Guia da Folha*) i *Estadão de S. Paulo* (*Guia do Estadão*), per la revista *Veja* (*Veja São Paulo*) i per les guies mensuals *OFF Guia de Teatro* (www.guiaoff.com.br), publicació especialitzada en teatre, i *Revista Em Cartaz* (https://www.sescsp.org.br/online/revistas/tag/5557_em+CARTAZ), que presenta activitats culturals de vint espais culturals del SESC-SP. També va ser important el treball de contacte amb productors de teatre i sales independents, ja que aquestes publicacions no inclouen totes les obres que es realitzen a la ciutat i no brinden detalls complets de producció.

Els resultats van ser debatuts amb professionals del teatre en un seminari el juliol de 2019 i estan accessibles en l'informe *A força do teatro na cidade de São Paulo* (JLeiva, 2019). Sens dubte, hi ha llacunes en l'estudi, en particular de llocs més xicotets i independents, espais públics oberts (com ara parcs) i institucions culturals que no tenen una programació regular de representacions teatrals. No obstant això, aquestes llacunes no comprometen la solidesa de la mostra, ja que aquests espais tenen una participació de mercat limitada en l'escena teatral general de la ciutat.

De la recopilació de dades original, que va registrar 1.638 obres de teatre realitzades a la ciutat, 1.466 van ser considerades per a la comparació de gènere del present estudi. Se'n van excloure les obres sense informació sobre els seus professionals. També es van eliminar les representacions de monologuistes, a més de totes les produccions estrangeres; les primeres

7 MOTIN: Movimento dos Teatros Independentes de São Paulo (http://www.motin.org.br)
APTI: Associação dos Produtores Teatrais Independentes (https://www.apti.org.br)

8 Cooperativa Paulista de Teatro (https://www.cooperativadeteatro.com.br)

perquè la mostra no era tan completa respecte a totes les obres del gènere. Més enllà d'això, les representacions de monologuistes tenen algunes particularitats que requereixen una metodologia específica, ja que es fan en llocs on es presenten diverses obres curtes (representacions de deu a vint minuts) el mateix dia. Finalment, les representacions estrangeres van ser excloses perquè el focus estava en el mercat laboral local.

D'altra banda, l'estudi inclou altres produccions teatrals brasileres no paulistes. Independentment de l'origen regional, aquestes obres van brindar una oportunitat laboral en el mercat teatral local. És significatiu assenyalar que, després de São Paulo, Rio de Janeiro és el pol teatral més important del país i que un nombre significatiu d'obres comercials produïdes en una de les dues ciutats també visiten l'altra.

Mostra definitiva

La mostra definitiva inclou dades de 1.466 obres de teatre i 269 locals o espais culturals diferents de la ciutat de São Paulo, que quantifiquen un total de 13.993 funcions en 2018.[9] Pel que fa al gènere, les obres es van dividir entre les destinades a la infància (450) i les destinades a persones adultes (1.017), segons la informació divulgada pels productors o per les guies culturals consultades. En alguns casos, quan no era possible el contacte directe amb els productors i no hi havia informació disponible en les guies culturals, la classificació es feia basant-se en la sinopsi de l'obra. Les produccions sense restricció d'edat, dirigides a tota la família, van ser classificades com per a persones adultes. Les dades mostren que el 79 % de totes les representacions registrades estan dirigides a persones adultes, encara que el 69 % de totes les obres estan dirigides a aquest públic.

No es van fer distincions quant a les fonts de finançament o el tipus de producció (comercial o alternativa). La primera informació és molt més difícil de recopilar (l'estudi va recopilar només alguns aspectes destacats, la qual cosa no va permetre cap anàlisi en profunditat) i la segona és bastant complicada i requereix definicions conceptuals que estan més enllà dels límits d'aquest article.

Atés que els detalls de producció de l'elenc i les creativitats no estaven disponibles per a totes les obres, cadascun dels set càrrecs investigats ací té una grandària de mostra diferent. La majoria de les publicacions inclouen únicament el nom del dramaturg, el director i els principals intèrprets. Encara que l'equip de la mostra va tractar de comunicar-se amb els productors per a completar les dades que es desconeixien, no va ser possible recopilar exactament el mateix tipus d'informació per a totes les obres. Molts productors no van respondre als correus electrònics i, més enllà d'això, cada producció divulga informació sobre el seu elenc i els creatius de manera diferent, incloent-hi o excloent-ne professionals específics, segons la forma en què entenguen el seu procés creatiu, i els artistes contribuents. No obstant això, investigant en Internet, la mostra final va aconseguir recopilar prou dades per a les set variables objecte d'anàlisis.

La informació sobre el gènere es va agregar dos anys després de la finalització de l'estudi, específicament per al propòsit d'aquest article. En portugués, en la majoria dels casos, és possible identificar si algú s'identifica com a home o dona llegint el seu nom. En els casos de dubte, la informació es va consultar en línia. Ens adonem que adherir-se a aquest mètode no ens permet incloure totes les identitats o expressions de gènere. Això només seria possible contactant directament amb tots els professionals (al voltant de 7.000 noms). No obstant això, creiem que la mostra dona una imatge bastant precisa del mercat laboral de les dones en les arts escèniques a São Paulo, l'objectiu de l'estudi.

L'estudi també va registrar diversos col·lectius d'artistes que ocupaven els set càrrecs. En aquests casos, no va ser possible identificar el gènere dels artistes que treballaven en cada col·lectiu ni quants professionals estaven involucrats en cada càrrec. La creixent

9 L'estudi original va registrar 277 locals/espais diferents i 15.348 actuacions

importància que aquests grups han assolit en l'escena cultural de São Paulo en els últims anys justifica una investigació específica sobre com estan abordant la qüestió de gènere.

La Figura 1 mostra els principals detalls de la mostra final, incloent-hi el nombre d'obres, el nombre de funcions, la divisió entre produccions per a la infància i per a persones adultes, el nombre d'obres amb dades disponibles per a cadascun dels set càrrecs investigats i les dades corresponents pel nombre d'actuacions. Totes les xifres presentades en aquest estudi provenen d'aquesta base de dades.

En el cas d'autoria de les obres, direcció i interpretació, el percentatge d'obres amb dades disponibles és molt elevat: 97 %, 94 % i 91 %, respectivament. En la resta dels càrrecs, la informació és accessible per a més del 50 % de la mostra: 76 % per a producció, 55 % per a disseny d'il·luminació, 54 % per a disseny de vestuari i 53 % per a escenografia. Les obres que ofereixen informació de les set variables representen el 40 % de la mostra total (585 obres), i van ser responsables del 49 % de totes les representacions.

Malgrat la quantitat significativa d'obres analitzades, el punt negatiu va ser la baixa quantitat d'actuacions per cada representació (només 10). El resultat reflecteix el fet que la majoria de les produccions tenen funcions de divendres a diumenge, i l'elevat nombre d'obres destinades a la infància (moltes d'aquestes, una vegada per setmana). Entre els productors de teatre es debat actualment sobre com ampliar el nombre de representacions d'obres de teatre.

Figura I Mostra de dades de les obres representades a la ciutat de São Paulo.

Informació general
Recopilació de dades: 01/01/2018 al 31/12/2018
Localització: ciutat de São Paulo
Nombre d'obres: 1.466
Nombre de presentacions: 13.993

GÈNERE	Nre. d'obres	Percentatge
Per a infància	449	31 %
Per a persones adultes	1.017	69 %
Total	1.466	100 %

GÈNERE	Nre. d'actuacions	Percentatge
Per a infància	2.950	21 %
Per a persones adultes	11.043	79 %
Total	13.993	100 %

Nombre d'obres amb dades disponibles per a cada càrrec objecte d'anàlisi.

CÀRREC	Nre. d'obres	Percentatge
Dramatúrgia	1.417	97 %
Direcció	1.377	94 %
Producció	1.120	76 %
Interpretació	1.333	91 %
Disseny d'il·luminació	799	55 %
Escenografia	783	53 %
Disseny de vestuari	791	54 %

Nombre d'obres segons el nombre de càrrecs amb dades disponibles.

Nre. de càrrecs	Nre. d'obres	Percentatge
1	48	3 %
2	70	5 %
3	248	17 %
4	187	13 %
5	155	11 %
6	174	12 %
7 (tots)	584	40 %
	1.466	100 %

Nre. de càrrecs	Nre. d'actuacions	Percentatge
1	171	1 %
2	461	3 %
3	2.193	16 %
4	1.866	13 %
5	922	7 %
6	1.506	11 %
7 (tots)	6.874	49 %
	13.993	100 %

Els resultats

La comparació de gènere es desenvolupa amb diferents enfocaments. En el primer, mostra la quantitat d'homes i dones que van treballar almenys en una obra de teatre en 2018, considerant els set càrrecs diferents. És a dir, els i les professionals que van treballar en més d'una producció, però ocupant el mateix càrrec, es van comptabilitzar una sola vegada. Si ocupaven càrrecs diferents en diferents obres, es comptaven dues vegades, com una manera de comparar la proporció entre homes i dones per a cada tasca específica.

Els resultats mostren un gran desequilibri de gènere entre dramaturgs i directors, les dues principals figures clau en una producció teatral. Del total de professionals que van portar un text a escena i que van dirigir una obra, només el 29 % i el 27 %, respectivament, eren dones. Curiosament, el càrrec que podria considerar-se com un tercer motor en una producció teatral, un treball estratègic amb almenys cert poder de decisió, va mostrar un equilibri just. Entre els productors, el 52 % eren dones, la mateixa proporció que tenen en la població brasilera,[10] segons l'Institut Brasiler de Geografia i Estadística (IBGE).[11] Aquest resultat s'explorarà més avant.

La Figura 2 mostra el percentatge d'homes i dones que van treballar en els teatres de São Paulo quan (a) vam considerar els col·lectius d'artistes i (b) no els vam considerar en el recompte. En el cas de la producció, també hi ha algunes empreses que a vegades van ser esmentades com a responsables del càrrec.

Els càrrecs tècnics presenten un biaix quant al treball de les dones, que són majoria en el disseny de vestuari (57 %), però que estan fortament infrarepresentades entre el disseny d'il·luminació (25 %) i l'escenografia (36 %). Una hipòtesi sobre aquest tema és que els resultats podrien reflectir els valors laborals tradicionals, que probablement han influït en el mercat de la formació en el passat, atraient o rebutjant les dones, la qual cosa al final contribueix a reproduir aquestes diferències de gènere en el treball teatral. Per tant, les dones tindrien oportunitats justes de treballar com a dissenyadores de vestuari, però no es veurien tan aptes com a escenògrafes o dissenyadores d'il·luminació, activitats tècniques habitualment associades al «treball d'homes».

Quan considerem l'elenc, la bretxa es redueix; ací les dones representen el 46 % de tots els artistes. El percentatge és exactament el mateix que es registra a França (Coulangeon et al. 2005), encara que les realitats i la font de dades són completament diferents (els investigadors francesos van treballar amb informació

10 https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18320-quantidade-de-homens-e-mulheres.html

11 IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

d'una patronal). Atés que ací el factor determinant en la selecció d'un home o una dona per a un personatge és a qui van decidir els dramaturgs representar en els seus guions, el fet que siguen predominantment homes (71 %) té un paper important i decisiu. És més probable que cada gènere parle sobre els seus propis problemes, la qual cosa influeix en el gènere dels personatges representats en l'escenari.

Figura 2. Nombre de professionals en cada càrrec.

Els resultats es mostren considerant (a) col·lectius d'artistes i companyies i (b) només homes i dones.

Els homes van escriure el 71 % de les obres i van dirigir el 73 % de les produccions.

Càrrec	Homes	Dones	Col·lectius	Empreses	Totals	
Dramatúrgia	925 66 %	387 27 %	100 7 %	0	1.412 100 %	Nre. de professionals Percentatge
	925 71 %	387 29 %			1.312 100 %	
Direcció	797 70 %	301 26 %	46 4 %	0	1.144 100 %	Nre. de professionals Percentatge
	797 73 %	301 27 %			1.098 100 %	
Producció	390 32 %	422 35 %	273 22 %	133 11 %	1.218 100 %	Nre. de professionals Percentatge
	390 48 %	422 52 %			812 100 %	
Interpretació	2.724 54 %	2.314 45 %	50 1 %	0	5.088 100 %	Nre. de professionals Percentatge
	2.724 54 %	2.314 46 %			5.088 100 %	
Disseny d'il·luminació	412 70 %	135 23 %	45 8 %	0	592 100 %	Nre. de professionals Percentatge
	412 75 %	135 25 %			547 100 %	
Escenografia	407 56 %	226 31 %	98 13 %	0	731 100 %	Nre. de professionals Percentatge
	407 64 %	226 36 %			633 100 %	
Disseny de vestuari	268 38 %	355 51 %	78 11 %	0	701 100 %	Nre. de professionals Percentatge
		355 57 %			623 100 %	

Nota: els professionals que van treballar en més d'una obra, però ocupant el mateix càrrec (sempre com a director, per exemple), es van comptar una sola vegada. Els professionals que van ocupar dos o tres càrrecs diferents es van comptabilitzar dues o tres vegades, una vegada per cada càrrec que van ocupar.

Elizabeth Freestone, que va desenvolupar una investigació en 2012 en col·laboració amb el diari *The Guardian*, en culpa William Shakespeare.[12] Suposadament, estem reproduint una tendència que ve d'aquell moment, quan les obres de teatre s'escrivien per a companyies formades exclusivament per homes. El seu estudi indica que només el 16 % dels personatges creats per Shakespeare eren dones. Curiosament, Shakespeare és el dramaturg amb més nombre de produccions (29) i representacions (240) en l'estudi, més de 350 anys després de la seua mort. No obstant això, el que podria ser una simple censura es confirma quan mirem el gènere dels intèrprets considerant el gènere dels dramaturgs. Si són homes, el 60 % dels personatges són homes. En les obres escrites per dones, el 54 % dels personatges són dones. Les dades recollides per Freestone exposen xifres del 63 % i 49 %, respectivament, però considerant únicament els dramaturgs d'obres noves. Una altra diferència és que la seua mostra incloïa només les obres representades en els deu principals teatres subvencionats del Regne Unit.

El segon i el tercer enfocament se centren, respectivament, en el nombre d'obres i en el nombre d'actuacions i aporten alguns matisos a l'anàlisi, així com una referència de les possibles bretxes de gènere entre els ingressos. Les diferències de dades quan passem del primer enfocament (el nombre de professionals) al segon (el nombre d'obres) es deuen al fet que alguns professionals poden treballar en més d'una producció i també al fet que algunes obres tenen més d'un professional en els set càrrecs que són objecte d'anàlisi.

En els enfocaments segon i tercer, les obres, i, en conseqüència, les actuacions, poden tenir no tan sols un home o una dona en cadascun dels set càrrecs. Més enllà dels col·lectius d'artistes, les obres de teatre poden tenir més d'un responsable de cada tasca. La mostra ha registrat un home i una dona treballant junts en els set càrrecs. També hi ha algunes obres de teatre en les quals una tasca específica es divideix entre una persona i un col·lectiu d'artistes, tal com informen els productors.

Quant a la comparació amb el nombre de professionals abans esmentat, a partir d'ara el text se centrarà únicament en les obres en les quals només hi ha homes o dones que s'ocupen de cadascun dels set càrrecs, excloent-ne les altres múltiples variants. La Figura 3 (nombre d'obres) i la Figura 4 (nombre d'actuacions) mostren resultats per a totes les combinacions disponibles, la qual cosa corrobora que aquesta opció no compromet l'anàlisi, ja que la majoria de les obres encaixen en aquestes categories. Hi ha una excepció en el cas dels intèrprets, que requerirà una anàlisi particular, ja que no es tracta d'un càrrec amb «un sol responsable».

També hi ha un comentari sobre els productors, ja que hi ha una forta participació de col·lectius d'artistes, la qual cosa reforça la necessitat d'una major investigació sobre el seu treball. Les dades reafirmen els desequilibris entre els gèneres estudiats, amb tota la fluctuació de les dades apuntant a un augment de la bretxa ja identificada, desfavorable a les dones en l'anàlisi del nombre de professionals. La producció i els tres càrrecs tècnics van registrar lleugeres diferències en el segon i tercer enfocaments. En canvi, per als càrrecs clau —dramatúrgia i direcció—, els desequilibris, que ja eren bastant significatius, es van ampliar encara més.

12 https://www.theguardian.com/news/datablog/2012/dec/10/women-in-theatre-research-full-results

Figura 3. Nombre d'obres considerant el gènere del responsable de cada càrrec.

*Les dades inclouen obres en les quals un col·lectiu d'artistes o una empresa va ser responsable d'un càrrec.**

Les dones van escriure el 23 % de les obres i van dirigir el 22 % de les produccions.

Càrrec	Homes	Dones	C	H+C	D+C	H+D+C	Totals	
Dramatúrgia	892 63 %	260 18 %	77 5 %	20 1 %	15 1 %	153 11 %	1.417 100 %	Nre. d'obres Percentatge
	892 77 %	260 23 %					1.152 100 %	
Direcció	955 69 %	277 20 %	50 4 %	5 0,4 %	3 0,2 %	87 6 %	1.377 100 %	Nre. d'obres Percentatge
	955 78 %	277 22 %					1.232 100 %	
Producció	283 25 %	273 24 %	273 24 %	82 7 %	117 10 %	92 8 %	1.120 100 %	Nre. d'obres Percentatge
	283 51 %	273 49 %					556 100 %	
Disseny d'il·luminació	549 69 %	165 21 %	47 6 %	0 0 %	0 0 %	38 5 %	799 100 %	Nre. d'obres Percentatge
	549 77 %	165 23 %					714 100 %	
Escenografia	389 50 %	204 26 %	101 13 %	10 1 %	3 0,4 %	76 10 %	783 100 %	Nre. d'obres Percentatge
	389 66 %	204 34 %					593 100 %	
Disseny de vestuari	237 30 %	330 42 %	68 9 %	42 5 %	44 6 %	70 9 %	791 100 %	Nre. d'obres Percentatge
		330 58 %					567 100 %	

* Abreviatures: C, col·lectius d'artistes. En el cas de la producció, les dades també inclouen les obres produïdes per una companyia.

H+C. Obres de teatre en les quals el càrrec el va ocupar un home i un col·lectiu d'artistes.

D+C. Obres de teatre en les quals el càrrec el va ocupar una dona i un col·lectiu d'artistes.

H+D+C. Obres de teatre en les quals el càrrec el va ocupar un home i una dona o un conjunt d'home, dona i un col·lectiu d'artistes.

A tall d'exemple, les dones van representar el 36 % de tots els escenògrafs. Considerant el nombre d'obres, elles es van ocupar d'aquest càrrec en el 34 % de les produccions, i aquestes produccions van correspondre al 31 % de les representacions. Es van trobar variacions menors similars per al disseny d'il·luminació i el

disseny de vestuari. En el cas de la producció, en què hi va haver un equilibri més just, la fluctuació va ser en la mateixa direcció. Les dones, que constituïen el 52 % del total de productors, van estar a càrrec del 49 % de les obres, que van concentrar el 46 % de les representacions.

Figura 4. Nombre d'actuacions considerant el gènere del responsable de cada càrrec.

*Les dades inclouen actuacions en les quals un col·lectiu d'artistes o una companyia es van ocupar d'un càrrec.**

Les dones van escriure el 19 % de les representacions i van dirigir el 18 % d'aquestes.

Càrrec	Homes	Dones	C	H+C	D+C	H+D+C	Totals	
Dramatúrgia	9.367 68 %	2.260 16 %	384 3 %	132 1 %	115 1 %	1.449 11 %	13.707 100 %	Nre. d'actuacions Percentatge
	9.367 81 %	2.260 19 %					11.627 100 %	
Direcció	10.115 75 %	2.175 16 %	242 2 %	7 0,1 %	6 0,04 %	962 7 %	13.507 100 %	Nre. d'actuacions Percentatge
	10.115 82 %	2.175 18 %					12.290 100 %	
Producció	3.377 30 %	2.820 25 %	1.971 18 %	733 7 %	950 9 %	1.239 11 %	11.090 100 %	Nre. d'actuacions Percentatge
	3.377 54 %	2.820 46 %					6.197 100 %	
Disseny d'il·luminació	5.975 72 %	1.653 20 %	192 2 %	0 0 %	0 0 %	480 6 %	8.300 100 %	Nre. d'actuacions Percentatge
	5.975 78 %	1.653 22 %					7.628 100 %	
Escenografia	4.621 55 %	2.122 25 %	679 8 %	63 1 %	10 0,1 %	870 10 %	8.365 100 %	Nre. d'actuacions Percentatge
	4.621 69 %	2.122 31 %					6.743 100 %	
Disseny de vestuari	2.939 35 %	3.244 38 %	596 7 %	549 6 %	577 7 %	599 7 %	8.504 100 %	Nre. d'actuacions Percentatge
		3.244 52 %					6.183 100 %	

* Abreviatures: C, col·lectius d'artistes. En el cas de la producció, les dades també inclouen les obres produïdes per una companyia.

H+C. Obres de teatre en les quals el càrrec el va ocupar un home i un col·lectiu d'artistes.

D+C. Obres de teatre en les quals el càrrec el va ocupar una dona i un col·lectiu d'artistes.

H+D+C. Obres de teatre en les quals el càrrec el va ocupar un home i una dona o un conjunt d'home, dona i un col·lectiu d'artistes.

Les dades de dramatúrgia i direcció, però, mostren un canvi més profund i significatiu. Les dones són les autores del 29 % de la dramatúrgia quan considerem només els professionals que van escriure un text representat a São Paulo en 2018. Si ens fixem en les obres de teatre, les dades mostren que el 23 % de les produccions tenen un text escrit per una dona. Les representacions presenten un altre descens: només el 19 % de les representacions tenen una dona com a autora. Les dades de direcció segueixen un patró crític molt similar. Les dones constitueixen el 27 % dels professionals que van dirigir una producció, però quan mirem el nombre d'obres, van dirigir el 22 % d'aquestes. I tenint en compte les actuacions, el percentatge és encara més baix, ja que arriba tan sols al 18 %. La Figura 5 recull aquestes dades.

Figura 5. Percentatge de dones considerant el nombre de professionals, obres de teatre i espectacles.

Les dones van arribar a un percentatge del 27 % en el càrrec de direcció, però van dirigir el 18 % de les actuacions.

Càrrec	Nre. de professionals	Nre. d'obres	Nre. d'actuacions
Dramatúrgia	29 %	23 %	19 %
Direcció	27 %	22 %	18 %
Producció	52 %	49 %	46 %
Disseny d'il·luminació	25 %	23 %	22 %
Escenografia	36 %	34 %	31 %
Disseny de vestuari	57 %	58 %	52 %

Aquestes últimes xifres semblen reproduir la bretxa de gènere registrada per l'IBGE. Un informe llançat en 2020 amb dades de 2019 mostra que, entre les persones ocupades en càrrecs directius, el percentatge de dones disminueix quan considerem els llocs amb salaris més alts.[13] Les dades de dramatúrgia i direcció són especialment preocupants, ja que es refereixen als dos motors del discurs teatral, des de les idees i vivències representades en l'escenari fins als espectadors. Reflecteixen un desequilibri en el mercat laboral amb impacte directe en les oportunitats de les dones per a expressar-se i ser escoltades.

Pel que fa a interpretació es requereix una anàlisi diferent, ja que la quantitat de professionals que intervenen en cada obra varia des d'un actor en els monòlegs fins a desenes de persones en alguns musicals, de manera que brinden múltiples combinacions d'homes i dones en cada muntatge. L'anàlisi de les dades globals d'interpretació podria proporcionar una millor estimació d'un possible desequilibri entre les oportunitats per als dos gèneres.

Ateses les xifres agregades, la mostra registra informació sobre els actors de 1.333 obres, que corresponen a 13.400 representacions (el 96 % del total de la mostra). Considerant el nombre d'artistes que interpreten un personatge en cadascuna d'aquestes representacions, calculem que cada intèrpret va pujar a l'escenari 72.442 vegades. D'aquest total, el 57 % eren actors, i el 43 %, actrius, un resultat molt similar al que es va observar en la primera aproximació (54 % vs. 46 %), però, de nou, amb un lleuger canvi desfavorable a les dones.

13 https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101784_informativo.pdf

Tot i que l'estudi no inclou informació sobre salaris, venda d'entrades, subvencions o patrocinis, és raonable inferir que les obres amb més funcions probablement estan en una millor posició per a pagar salaris més alts. Les obres amb més representacions probablement van tenir més públic i, potencialment, més subvencions i/o patrocinis. I atés que es dona una clara disminució en la participació de les dones en els set càrrecs objecte d'anàlisi, tenint en compte el nombre d'actuacions, és bastant probable que, de mitjana, els homes tinguen més ingressos que les dones. L'informe de l'IBGE (2021) indica que, de mitjana, les empleades van rebre el 78 % del salari d'un home en 2019, si tenim en compte tot el mercat de treball.

Això no ocorreria necessàriament només per una bretxa entre els salaris d'homes i dones que treballen en el mateix tipus de producció i en les mateixes condicions, problema sovint esmentat en altres professions. La informació proporcionada per l'estudi no permet afirmar ni descartar aquesta hipòtesi, encara que és molt probable que aquesta tendència també siga present. Una cosa que podria sostenir aquest argument és que la incidència dels homes augmenta quan passem del nombre de professionals al nombre d'actuacions, és a dir, els homes tenen més *jornades* que les dones. I no només perquè hi ha més homes treballant en el teatre que dones, sinó també perquè la presència d'aquests és major en les obres amb més representacions. Una tendència similar es va trobar a Espanya (Actis, 2016). L'estudi desenvolupat per la Fundació Aisge afirma que les dones es concentren en el segment amb menys treballs diaris.

L'argument és vàlid no només per als professionals amb més probabilitat de cobrar *per funció* o per mes, sinó també per a aquells que podrien rebre una remuneració per treball, com a escenògraf o dissenyador d'il·luminació, per exemple. Les obres amb més funcions tenen més possibilitats de pagar millors salaris i/o oferir una bonificació pel nombre de funcions que excedisquen una determinada referència. Aquest és un altre exemple d'un tema que es pot explorar en estudis posteriors: els ingressos de cada professional del teatre.

La comparació entre obres destinades a la infància i per a persones adultes no va presentar cap diferència significativa amb les mitjanes trobades en els tres enfocaments descrits fins ara. Mostra un mercat laboral més fragmentat (7 representacions per obra, enfront d'11 en el cas de les obres per a persones adultes), però la posició relativa de les dones sembla ser bastant similar en totes dues mostres.

PRESA DE DECISIONS

La desigualtat de gènere es redueix una vegada que una dona aconsegueix ser dramaturga, directora o productora d'una obra de teatre, ja que comptar amb una professional que ocupe aquests càrrecs augmenta la probabilitat de tenir dones en els altres càrrecs. En canvi, augmenta quan ens fixem en les obres en les quals aquests tres càrrecs els ocupa un home. L'anàlisi va considerar primer la dramatúrgia, dividint les obres en dos grups: el primer, amb almenys un dramaturg i cap dramaturga, i el segon, amb la configuració contrària (almenys un autor femení i cap autor masculí). Atés que el procés no considera l'autoria dels col·lectius d'artistes i les obres escrites per un home i una dona, la mostra final per a cada càrrec és lleugerament diferent de les adoptades en els enfocaments anteriors.

Els resultats (Figura 6) mostren com tenir una dona com a autora, directora o productora implica diferents patrons de distribució de gènere en el disseny d'il·luminació, escenografia i disseny de vestuari. En el cas del disseny d'il·luminació, per exemple, les obres en les quals una dona ocupa aquest càrrec arriben al 36 % (era del 23 % en el total de la mostra). Quant a l'escenografia, el resultat va arribar al 53 %, cosa que invertia una proporció que era només del 31 % quan la dramatúrgia anava a càrrec d'un home. I considerant el disseny de vestuari, càrrec en el qual les dones ja eren majoria en el total de la mostra (58 %), aquest nou enfocament va augmentar el desequilibri en detriment dels homes, que va arribar al 70 % de les produccions escrites per una dona.

La Figura 6 també suggereix que aquests canvis són majors quan la comparació se centra en la dramatúrgia o la direcció, probablement perquè els professionals que ocupen aquests càrrecs tenen més poder de decisió; això és, considerant, per descomptat, els dramaturgs que encara estan vius.

Figura 6. Com el gènere dels decisors afecta en la presència de dones en càrrecs tècnics.

Percentatge d'obres amb una dona a càrrec de disseny d'il·luminació, escenografia o disseny de vestuari, tenint en compte el sexe de la persona que s'ocupa de la direcció, la producció i la dramatúrgia

El mateix patró es pot veure quan comparem només els tres llocs clau, com es mostra en la Figura 7. Les obres escrites per almenys un home també van ser dirigides per un home en el 85 % dels casos, percentatge fins i tot superior al 78 % observat en el total de la mostra. Aquest desequilibri addicional que tendeix cap a un *reclutament masculí* ocorre en els altres cinc càrrecs. No obstant això, el patró s'inverteix quan es compara amb les obres escrites per almenys una dona. Mentre que el 15 % de les obres escrites per un home van ser dirigides per una dona, aquest percentatge pràcticament es triplica i arriba al 49 % si es consideren només les obres escrites per dones. El percentatge d'obres produïdes per dones, que era del 52 % en la mostra global i del 43 % en les obres escrites per homes, arribava al 71 % si l'obra estava escrita per una dona.

Figura 7. Com el gènere d'un decisor afecta la presència de dones en els altres llocs de presa de decisions.

Com llegir la figura: Entre les obres que tenen un home com a dramaturg, el 20 % són dirigides i el 19 % són produïdes per una dona. Entre les que compten amb una dona com a dramaturga, el 54 % són dirigides i el 41 % són produïdes per dones.

Les dades mostren un canvi clar en la distribució de gènere si un home o una dona està en un d'aquests tres llocs clau, però la interpretació d'aquests resultats requereix una certa atenció, ja que hi ha múltiples formes en què aquests tres càrrecs interactuen entre si i influeixen en les formes en què es construeix una producció teatral. Algunes hipòtesis podrien ajudar a la comprensió de la possible dinàmica que s'amaga darrere de les xifres.

En primer lloc, en el cas de les obres de teatre escrites per autors ja morts, el protagonisme l'ocupa el director o el productor. Tenint en compte que la majoria dels autors morts eren homes (la presència de dones és molt més gran entre els dramaturgs vius), podem arriscar-nos a dir que la probabilitat que algú decidisca tornar a posar en escena una obra d'un autor mort és més gran entre els homes que entre les dones, independentment de si la decisió ve d'un director o d'un productor. I ací podem tenir una espècie d'*efecte Shakespeare*. Els homes escriuen sobre homes, la qual cosa anima més homes a posar en escena els seus textos.

En el cas dels autors vius, la decisió de produir una obra de teatre pot provenir d'un d'aquests tres càrrecs clau. El dramaturg pot convidar un director o un productor, o aquests dos últims professionals poden buscar un text per a posar en escena. En alguns casos, un mateix professional exerceix més d'un d'aquests

càrrecs. Aquestes diferents possibilitats definiran com es distribueix el poder de decisió entre aquests càrrecs. Només una enquesta específica i entrevistes en profunditat podrien esclarir com s'articulen aquests diferents processos, com es distribueixen en termes quantitatius i com influeixen en el gènere dels professionals contractats per a altres càrrecs.

Ara bé, les dades sobre productors, que quasi no mostren bretxa de gènere, són un indicador positiu per a les dones i també un senyal que les coses podrien estar canviant. Una vegada més, la falta de dades prèvies impedeix una anàlisi precisa sobre la velocitat i la intensitat d'aquest canvi, i especialment de les raons que el motiven. Una referència important per a aquest tema és el fet que aquesta tendència també es va trobar en el camp audiovisual. Un informe d'Ancine (2019) mostra un patró de bretxa de gènere similar al que es veu en el teatre. Hi ha una bretxa enorme per a les dones que treballen com a directores o guionistes (el 22 % de les pel·lícules estrenades en 2018, en tots dos casos) i una forta presència de dones com a productores executives (43 %). En els càrrecs tècnics, només el 15 % de les pel·lícules va comptar amb una dona per a la direcció de fotografia, un desequilibri superior al que es trobava en el teatre per al disseny de la il·luminació (23 %), mentre que el percentatge de pel·lícules amb una directora artística va ser bastant equilibrat: un 57 %. Desafortunadament, l'informe no explora les raons que s'amaguen darrere de les dades, la qual cosa podria ajudar a interpretar els resultats trobats per al teatre.

Finalment, m'agradaria presentar un parell d'hipòtesis sobre la forta presència de dones com a productores que podrien impulsar futures investigacions. És possible que es reproduïsquen els estereotips i prejudicis estructurals que mostren les dones com a professionals amb talent i organitzades, col·locades a mida per a ajudar els homes, de la mateixa manera que les podríem trobar en les oficines antigues i entre la majoria dels executius (la secretària mai va ser un home). També podria ser l'*efecte porta oberta*, és a dir, com que les barreres per a accedir a la dramatúrgia i la direcció són més fortes, moltes dones trobarien l'oportunitat de treballar només com a productores. Aquests dos enfocaments qüestionen l'*enfocament de les bones notícies* respecte a les dades. Els prejudicis i els obstacles contra les dones en llocs de poder aplanarien el camí a les dones cap a la producció.

No obstant això, és inqüestionable que aquesta és una funció estratègica que podria impulsar majors canvis per a mitigar la bretxa de gènere. Com mostren les dades, un major nombre de produccions impulsades per dones també significa una probabilitat més alta que les dones siguen contractades per a ocupar altres càrrecs de l'activitat teatral. Al mateix temps, com que la producció també pot ser el càrrec principal per a iniciar i preparar una producció teatral, el fet que hi haja més dones productores podria millorar la presència de dones com a dramaturgues i directores en el futur. Un informe de l'IBGE (2010) mostra que les dones són majoria (57 %) entre les persones inscrites en cursos d'art en les universitats. Aquesta xifra ajuda a sustentar l'*efecte porta oberta* i, al mateix temps, indica que, si en el passat hi va haver una bretxa en l'educació i la formació, hui ja comença a ser història, la qual cosa augmenta la pressió per a trencar barreres i obrir portes encara tancades per a les dones en el mercat laboral del teatre.

CONCLUSIONS

La producció teatral a São Paulo reprodueix les desigualtats de gènere registrades en el mercat laboral brasiler en el seu conjunt. En primer lloc, hi ha més homes que dones ocupant cinc dels set càrrecs investigats. Segons l'IBGE, en 2019, el 74 % dels homes formaven part de la força de treball, mentre que el percentatge era molt més baix per a les dones (55 %). En segon lloc, la bretxa és més gran entre els qui prenen les decisions. Si bé l'IBGE va registrar que els homes ocupen el 63 % dels llocs de direcció, l'estudi va mostrar que la gran majoria de les obres van ser escrites (77 %) o dirigides (78 %) per homes. Els salaris semblen seguir la mateixa tendència, encara que la mostra no permet una comparació financera. El que mostren les dades és que el percentatge de dones que

ocupen els set càrrecs objecte d'escrutini disminueix quan es té en compte el nombre d'actuacions, cosa que suggereix que els homes ocupen els millors llocs: les obres amb més actuacions.

No obstant això, hi ha una excepció important. En producció, les xifres mostren un equilibri raonable entre homes (48 %) i dones (52 %), la qual cosa indica que les dones han pogut accedir a un càrrec important en el teatre. Més enllà de la directora i la dramaturga, la productora ocupa el lloc amb més poder de decisió, la qual cosa influeix en la contractació de més dones professionals. La comparació entre obres produïdes per homes i dones mostra que quan hi ha una dona al capdavant de l'equip de producció, es produeix un augment de la presència de dones en els altres càrrecs investigats en comparació amb les obres produïdes per un home.

Aquesta tendència és encara major quan es repeteix la mateixa anàlisi amb directors i dramaturgs, ja que són els principals motors dins d'una producció teatral. El punt crític és que aquests són exactament els càrrecs en els quals la probabilitat que els ocupe una dona és mínima. Al mateix temps, aquests són els llocs clau des dels quals les dones podrien expressar els seus punts de vista, parlar sobre els seus problemes i compartir la seua perspectiva del món amb el públic. Aquests càrrecs clau no són només un *lloc de treball* en el *mercat del teatre*, sinó una font fonamental d'expressió i idees. La bretxa en dramatúrgia i direcció implica una bretxa en l'oportunitat de parlar i ser escoltat, la qual ha de ser abordada amb urgència.

Hi ha una falta alarmant de dades sobre el mercat del teatre al Brasil, la qual cosa limita clarament l'anàlisi dels resultats que mostra l'estudi exposat ací. No hi ha sèries històriques ni cap institució que produïsca informació quantitativa sistemàtica sobre l'activitat teatral. Aquestes dades podrien indicar com el resum presentat ací es relaciona amb els anys anteriors i com podria desenvolupar-se en el futur. La producció de dades bàsiques sobre les obres representades al país podria ajudar els responsables polítics a posar en pràctica accions basades en evidències, els agents culturals a comprendre el mercat del qual formen part i les institucions culturals a afrontar els principals desafiaments que tenen en el seu quefer diari. Aquests tres aspectes podrien ajudar a impulsar polítiques públiques, crear consciència sobre la bretxa de gènere i desenvolupar iniciatives per a fomentar la presència de dones en els diferents càrrecs de la producció teatral, la qual cosa seria particularment important en un escenari marcat per les conseqüències de la pandèmia, per la falta de suport governamental a l'àrea cultural i per l'absència d'iniciatives públiques per a sensibilitzar sobre les desigualtats a les quals s'enfronten les dones en el mercat laboral.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Actis, W. (2016). *Situación sociolaboral del colectivo del artistas y bailarines en España*. Fundación AISGE. https://www.colectivoioe.org/uploads/-7e34fefa80def311f6be4d767018885d56278068.pdf

Azevedo, A. L. M. dos S. (2020). *IBGE - Educa | Jovens*. IBGE Educa Jovens. Recuperat el 24 de maig de 2021 de https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18320-quantidade-de-homens-e-mulheres.html

Azevedo, A. L. M. dos S. (2018). *IBGE - Educa | Jovens*. IBGE Educa Jovens. Recuperat el 17 de maig de 2021 de https://educa.ibge.gov.br/jovens/materias-especiais/materias-especiais/20453-estatisticas-de-genero-indicadores-sociais-das-mulheres-no-brasil.html

Bourdieu, P. (1979). *La distinction: Critique sociale du jugement*. Éditions de Minuit.

Cinquante ans de pratiques culturelles en France [CE-2020-2]. (n.d.). Recuperat el 24 de maig de 2021 de https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2021/Cinquante-ans-de-pratiques-culturelles-en-France-CE-2020-2

Colomer, J. (2016). *Estudio sobre la situación de las artes escénicas en España*. Academia de las Artes Escénicas de España.

Conde, I. (2009). *Artists as vulnerable workers* [WorkingPaper]. CIES-ISCTE. https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/1502

Coulangeon, P., Ravet, H., i Roharik, I. (2005). Gender differentiated effect of time in performing arts professions: Musicians, actors and dancers in contemporary France. *Poetics, 33*(5), 369–387. https://doi.org/10.1016/j.poetic.2005.09.005

Encuesta de hábitos y prácticas culturales. (n.d.). Recuperat el 24 de maig de 2021 de http://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/ehc/portada.html

Estatísticas de gênero – Indicadores sociais das mulheres no Brasil (2a edição). (2021) Recuperat el 24 de maig de 2021 de https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101784_informativo.pdf

Fomento ao teatro: 12 anos (1a. edição). (2014). Secretaria Municipal de Cultura.

Indicadores estadísticos culturales vinculados a las artes escénicas y musicales y desgloses por sexo. (2021). Recuperat el 24 de maig de 2021 de https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:1feaebe0-1303-4c9f-af12-f71e383cf2c3/datos-estadisticos-artes-escenicas.pdf

JLeiva Cultura & Esporte (2019). *A força do teatro na cidade de São Paulo*. Recuperat el 24 de maig de 2021 de https://www.jleiva.co/pesquisas.

Menger, P.-M. (1999). Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology, 25*, 541–574. JSTOR. http://www.jstor.org/stable/223516

Museus em Números – Instituto Brasileiro de Museus – Ibram. (2013). Recuperat el 24 de maig de 2021 de https://www.museus.gov.br/museus-em-numeros-volume-1/

Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual | Agência Nacional do Cinema—ANCINE. (n.d.). Recuperat el 24 de maig de 2021 de https://oca.ancine.gov.br/

OFF Guia de Teatro. (n.d.). Recuperat el 24 de maig de 2021 de http://www.guiaoff.com.br/

Participação Feminina na Produção Audiovisual Brasileira 2018 | Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. (n.d.). Recuperat el 24 de maig de 2021 de https://oca.ancine.gov.br/participa%C3%A7%C3%A3o-feminina-na-produ%C3%A7%C3%A3o-audiovisual-brasileira-2018-0

Secretaria Especial da Cultura | Ministério do Turismo (2021). *Sistema de Acesso às Leis de Incentivo à Cultura*. Recuperat el 24 de maig de 2021 de http://sistemas.cultura.gov.br/comparar/salicnet/salicnet.php

Souza e Silva, J. (2018). Diferentes gerações, diferentes práticas culturais. En J. Leiva i R. Meirelles (eds.). *Cultura nas Capitais*. Rio de Janeiro, RJ: 17Street.

SP, © Sesc. (n.d.). Sesc SP. Recuperat el 24 de maig de 2021 de https://www.sescsp.org.br/online/revistas/tag/5557_EM+CARTAZ

Sphinx Theatre | New Women in Theatre Forum Report. (2020). Recuperat el 24 de maig de 2021 de https://sphinxtheatre.co.uk/new-women-in-theatre-forum-report/

Women in theatre: How the "2:1 problem" breaks down | News | theguardian.com. (2012). Recuperat el 24 de maig de 2021 de https://www.theguardian.com/news/datablog/2012/dec/10/women-in-theatre-research-full-results

NOTA BIOGRÀFICA

Estudiant de doctorat en la Goldsmiths University (Londres). Llicenciat en Economia (USP, Universitat de São Paulo, Brasil), màster en Cinema (USP) i màster en Gestió Cultural (UOC, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona). Leiva desenvolupa estudis sobre l'àrea cultural en la seua consultoria i ha editat dos llibres sobre els hàbits culturals al Brasil.

DEBATS · Volum 136/1 · 2022 — 69 / 86
DOI: doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.4
ISSN 0212-0585 (imprés)
ISSN 2530-3074 (digital)

La paradoxa del gènere: la professionalització d'una forma d'arts marcials tradicionals, *Lathi Khela*, en el context sociocultural de Bangladesh

Sumedha Bhattacharyya
O. P. JINDAL GLOBAL UNIVERSITY, INDIA. ESCOLA JINDAL D'ARTS LIBERALS I HUMANITATS SONIPAT, ÍNDIA
TUTORA ACADÈMICA I MEMBRE DEL GRUP D'ENSENYAMENT I INVESTIGACIÓ PER AL DESENVOLUPAMENT INTELLECTUAL (TRIP PER LES SIGLES EN ANGLÉS)
sbhattacharyya1@jgu.edu.in
ORCID: 0000-0002-9255-489X

Rebut: 30-05-2021
Acceptat: 19-12-2021

RESUM
Enmig d'una Índia colpejada per la pandèmia de COVID-19, aquest treball va nàixer com una investigació autoetnogràfica i analítica d'una indagació etnogràfica qualitativa i multimodal sobre una tradició de dansa d'arts marcials, *Lathi Khela*, feta en 2017-2018. Aquesta pràctica, que es va desenvolupar com un art marcial durant l'època colonial d'una Bengala encara sense dividir, amb poc o gens de patrocini, encara viu hui en dia com una tradició popular de ball d'arts marcials en els múltiples districtes i comunitats rurals de Bangladesh. El grup de *Lathi Khela* del districte Narail de Bangladesh, comparat amb uns altres districtes, ha continuat amb aquesta pràctica a través de mètodes innovadors. El caràcter distintiu del districte es regeix pels coneixements que articula i encarna, els practicants multigeneracionals de *Lathi Khela* i les seues coreografies creatives, i des de 2008, aquesta professió, abans dominada pels homes, ara també inclou dones. Aquest article se centra en el paper del gènere en la continuïtat de la tradició del *Lathi Khela* en aquest districte, amb cinc entrevistes demostratives i semiestructurades que aprofundeixen en el camp. També es basa en una conversa encara en curs per Facebook amb Rahat, un veterà practicant de *Lathi Khela*, que avalua el panorama cultural actual de COVID-19. D'una banda, les dones d'aquest districte ocupen un espai disputat en què representen aquesta tradició dominada pels homes i, de l'altra, viuen les seues vides i els seus cossos dins dels límits patrilineals del parentiu i el matrimoni. La performativitat del gènere està així directament connectada amb el significat simbòlic de *maan*, és a dir, el prestigi atribuït al cos femení dins dels contextos socioculturals del *Lathi Khela*.

Paraules clau: *Lathi Khela*, gènere, cos femení, dona, autoetnografia, prestigi, capital de gènere

ABSTRACT. *The gender paradox: professionalisation of a form of traditional martial arts, Lathi Khela, in the sociocultural context of Bangladesh*
In the midst of a COVID-19 pandemic-struck India, this paper was born as an autoethnographic and analytical inquiry; it presents qualitative and multimodal research into a martial arts dance tradition, *Lathi Khela*, conducted from 2017 to 2018. This practice developed as a martial art, with little or no patronage, during the colonial days of the still undivided Bengal. Indeed, it still lives on as a popular martial arts dance tradition in many districts and rural communities of Bengaluru, Bangladesh. Compared to other districts, the *Lathi Khela* group from the Narail district has continued this practice through innovative methods. The distinctive character of the district is governed by the multi-generational practitioners of *Lathi Khela* and their creative choreographies, as well as the knowledge it articulates and embodies. Moreover, in Narail, this previously male-dominated profession has also included women since 2008. The focus of this work was the role of gender in the continuity of the *Lathi Khela* tradition in this district. This was achieved through five semi-structured, demonstrative interviews intuitively applied in the field. The research also drew on an ongoing conversation on Facebook with Rahat, a veteran *Lathi Khela* practitioner, who took stock of the current cultural landscape in the context of COVID-19. On the one hand, the women of this district occupy a contested space when representing this male-dominated tradition, and on the other, they physically embody lives within the patrilineal boundaries of kinship and marriage. The performativity of gender is thus directly connected to the symbolic meaning of *maan*, that is, the prestige attributed to the female body within the sociocultural contexts of the *Lathi Khela*.

Keywords: Lathi Khela, gender, female body, woman, autoethnography, prestige, gender capital

SUMARI*

Introducció
- El *Lathi Khela* com a tradició viva: símbol de gènere i cultura
- El *Lathi* i les dones
- El *Lathi Khela* en el món del discurs de les arts marcials
- El *Lathi Khela* en l'actualitat

Marc metodològic
- Situant la meua subjectivitat nòmada
- El *Lathi Khela* a Narail
- La paradoxa del gènere com a investigadora
- El camp de gènere del *Lathi Khela*

Rastrejant el prestigi
- En el cos femení
- A través de patrons de parentiu
- Dins de la nació

Conclusió. La pandèmia i l'adveniment de la PCI-pèdia a Bangladesh
Referències bibliogràfiques
Nota biogràfica

Autora per a correspondència / *Corresponding author*: Sumedha Bhattacharyya. O. P. Jindal Global University, Jindal School of Liberal Arts and Humanities, Sonipat Narela Road, near Jagdishpur Village, Sonipat, Haryana, 131001, Índia.
Citació suggerida / *Suggested citation*: Bhattacharyya, S. (2022). La paradoxa del gènere: la professionalització d'una forma d'arts marcials tradicionals, *Lathi Khela*, en el context sociocultural de Bangladesh. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, *136*(1), 69-86. DOI: http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.4

INTRODUCCIÓ

> *Vaig nàixer a Berhampore, Bengala Occidental (Índia), i sempre vaig escoltar històries sobre el* Lathi *de la meua àvia, sobre el país de la seua infància, ara el país de Bengala Oriental (Bangladesh), on va viure i va passar la infància a Rajshahi (actualment a Bangladeshi). Va haver d'emigrar a Bengala Occidental abans de la Guerra d'Alliberament de Bangladesh en 1971.*

Per a aquest article, la meua intenció d'escriure una autoetnografia va sorgir d'una connexió intuïtiva i immediata amb l'autoetnografia com una «anàlisi cultural a través de la narrativa personal» (Boylorn i Orbe, 2014: 17), mirant «d'una banda a l'altra a través d'una lent de gran angular etnogràfica, centrant-me en els aspectes culturals de l'experiència personal; després cap a dins, exposant un jo vulnerable que es commou i pot travessar, refractar i resistir les interpretacions culturals» (Ellis i Bochner, 2000: 739). L'enfocament autoetnogràfic d'aquest treball, durant un dels moments més vulnerables de la condició humana com ho va ser la pandèmia de COVID-19, em situava «en una matriu d'activitats ja totalment polititzades a mesura que hom passa per innombrables experiències culturals» (Ettorre, 2017: 2).

Si «els autoetnògrafs revelen diverses capes de consciència que vinculen l'àmbit personal amb el cultural» (Ellis i Bochner, 2000: 739), és important posar en primer pla com tinc coneixement sobre aquesta forma d'arts marcials i la manera en què la conec, cosa que informa encara més sobre el meu «posicionament social, així com sobre les experiències de les llibertats culturals i les limitacions que hom hi troba» (Ettorre, 2017: 3). Per mitjà de l'autoetnografia, em vaig adonar que aquesta investigació anava més enllà de la

*Article traduït per Víctor Puig Molina

distinció objecte-subjecte i «brinda un coneixement íntim de temes sensibles i un poderós argument per a usar-lo com a eina per a comprendre's un mateix i comprendre la societat» (Ngunjiri, Hernandez, i Chang, 2010). Per a aquest article, vull deixar clara la meua posició com a estudiant de l'Àsia del Sud, interessada en el *Lathi Khela*, una investigadora, una persona conscient que va estar exposada per primera vegada a una pràctica cultural molt pròxima a la seua terra (que ara és Bengala Occidental) en una cultura vernacla similar a la meua, que, no obstant això, continua estant dividida per les nostres geografies polítiques. Soc una forastera en molts sentits, però també autòctona en uns altres.

Cal destacar que la geopolítica actual va generar en mi una certa necessitat de reconéixer que no puc usar convenientment aquesta cultura com a meua. Necessitava tornar a aprendre i desaprendre, i acceptar la possibilitat de sobreescriure les realitats amb el meu excés de confiança com a bengalina vernacla. Com vaig poder llavors revisar, reescriure i tornar a investigar una cosa que ha existit durant segles i sobre la qual s'ha escrit diverses vegades abans? Intente escriure aquest article durant una pandèmia, un temps de crisi, a través de les meues vulnerabilitats i la història oral d'aquest projecte de màster etnogràfic de dansa i la seua anàlisi performativa, comprenent el paper del gènere com a part d'una tradició viva a Bangladesh, la identitat de la qual sembla fluctuar entre la nació, la gent i el lloc, igual que els temps en què vivim hui en dia. Aquest treball recull referències anecdòtiques que serveixen com a observacions autoetnogràfiques[1] sobre el meu coneixement, aprenentatge i comprensió del *Lathi Khela* des de l'any 2017 fins a l'actualitat.

A través d'un total de 15 entrevistes i centrant aquest article en 5 entrevistes semiestructurades fetes al districte de Narail i la comunicació personal, vaig pretendre rastrejar diferents dimensions temporals del que el *Lathi Khela* va ser i el que és, i així trobar la continuïtat de la seua paradoxa, «en si mateix». Les preguntes de l'entrevista estaven vagament estructurades entorn de quatre blocs temàtics: la història, la narrativa, la pràctica performativa i el futur del *Lathi Khela*, deixant espai a la intuïció i la improvisació durant el procés de l'entrevista. L'ús d'un estil d'entrevista demostrativa i semiestructurada, que vaig idear durant aquest procés, em va deixar mostrar als meus informants, pas per pas, coreografies específiques que ells consideraven significatives per a la seua comunitat, com va succeir en la presentació en viu duta a terme la nit anterior. «Les respostes de l'entrevista poden veure's com una forma d'acció conversacional» (Hillyard, 2010) en què l'acció conversacional era bidireccional: els informants demostraven i explicaven el moviment i jo els interrogava i simultàniament els parlava mentre gravava l'acció amb una càmera, la qual cosa em va ajudar encara més a fer un seguiment del temps gravat i també a prendre notes.

> *El* Lathi Khela *em va ser presentat a través d'una experiència física ballant capoeira a Trondheim mentre cursava el meu màster. Aquesta sensació de ballar aquesta pràctica, entre les arts marcials i la dansa —el joc entre els dos—, em va fer sentir curiositat per buscar si hi havia alguna tradició de dansa d'arts marcials a l'estat del qual vinc jo, Bengala Occidental, a l'Índia. Internet es va convertir en l'únic mitjà per a connectar-se des de diferents geografies. Els únics enllaços que vaig trobar en Internet van ser Raibenshe[2] i Bratachari Movement. Més cerques en Internet em van portar a grups de Facebook de Bangladesh, i vaig ser agregada al grup Dance Artists of Bangladesh.*

1 Les respostes autoetnogràfiques van ser derivades de la meua conversa durant la pandèmia de COVID-19 el març de 2021 amb una antropòloga social i experta en estudis de dansa, la Dra. Urmimala Sarkar. Ella em va preguntar sobre el meu treball de camp relacionat amb el *Lathi Khela* i intuïtivament vaig respondre fent-me les següents preguntes: Què és el *Lathi Khela*? Com vas arribar a assabentar-te de l'existència del *Lathi Khela*? Què vas haver de llegir abans de posar-te a fer el treball de camp? Què vas entendre del que vas llegir? Allí, a Bangladesh, què hi vas veure? Què hi vas fer? Aquestes preguntes es van utilitzar com a estímuls per a refrescar els meus records del treball de camp que vaig fer en 2017 a Bangladesh.

2 Traduït com a *bambú reial.*

Vaig escriure una publicació llarga compartint l'interés que tenia a investigar aquest art i ací és on vaig contactar amb Lubna Marium, el meu informant i primer punt de contacte. Fins a aquest moment, el Lathi Khela *era un art completament desconegut per a mi. Vam traslladar la conversa a Facebook Messenger. Com a fonts principals em van remetre al llibre bengalí* Ostro Chorcha *i l'article inèdit de Lubna Marium sobre el projecte de revitalització de 2008 titulat «Restructuring Tradition».*

El Lathi Khela *és una tradició viva, amb un passat que ha evolucionat al llarg dels segles i que ara viu amb diferents formes en diversos districtes de Bangladesh, però que no ha sigut investigat. El treball de camp que vaig emprendre ja havia començat, fins i tot abans d'arribar allí. Durant la meua estada a Dhaka, la capital de Bangladesh, Kabila Bhai es va convertir en el meu interlocutor, un reconegut practicant de* Lathi Khela *que també em va ensenyar les seues tècniques i que va propiciar la meua entrada en els aspectes de l'execució amb pals.*

El *Lathi Khela* com a tradició viva: símbol de gènere i cultura

El *Lathi Khela* o «dansa amb pal» és una forma tradicional indígena de pràctica d'arts marcials que és coneguda per diversos noms com *lathi-bardi*, *sardar-khela* i *nurdi-khela* a Bangladesh. Actualment constitueix una representació de batalla amb música que implica l'ús de pals de bambú. El *Lathi Khela* és una forma intergeneracional, heretada i transmesa de coneixement cultural indígena de les habilitats de defensa marcial utilitzades pels *lathiyals*,[3] que són majoritàriament de comunitats marginals i subalternes. És a dir, treballadors sense terra, fusters, portadors de fèretres, obrers, etc. Diverses fonts històriques[4] indiquen que el *Lathi Khela* de la Bengala medieval era un art molt especialitzat, ja que la majoria dels senyors feudals empraven grups que el practicaven per a defensar els seus feus. No obstant això, a causa de la disminució del patrocini i per altres raons sociopolítiques i econòmiques,[5] hi va haver una marcada disminució en la seua pràctica durant l'era britànica. El *Lathi Khela* va tornar a ser el centre d'atenció a través del moviment *Bratachari*[6] per part d'un funcionari indi, Gurusaday Dutta.

El *Lathi* i les dones

Ei Lathi tar onek Mulyo Ache
*(*Aquest *Lathi* té molt valor).

Rahat, M. (2017), entrevistat per Bhattacharyya, S. el 17 de juliol

Cada casa solia tenir almenys un pal de bambú fort i molt usat (*Lathi*) i un home físicament capaç (*Lathiyal*) que posseïa el *Lathi* especialment amb la finalitat de resoldre disputes domèstiques (*Jhogra*), en terres en disputa que pertanyien a un d'ells. El *Lathi* esdevé així un símbol de prestigi (*Ijjat*), un «patrillinatge definit moralment» (Kotalová, 1993). En l'altre extrem de l'espectre, es considera comú a Bangladesh que «una dona ha de donar-se en matrimoni almenys una vegada» (Blanchet, 1986), i, a més, ha de casar-se a temps, ja que el matrimoni és un aspecte important de l'*honor* masculí i el prestigi familiar (Kotalová, 1993). El símbol del prestigi es repeteix així en la cultura i el gènere.

El *Lathi Khela*, a causa de la seua estètica marcial, s'ha associat inevitablement a la resistència, i la resistència significa força, cosa que significa un

3 La traducció de lathiyal és «aquell que empunya pals».

4 S. C. Mitra, Història de Jessore i Khulna (en bengalí), vol. II; Es diu que Tall Pratapaditya de Jessore (segle XVII) tenia 52,000 dhali (guerrers amb escuts) sota el seu patrocini.

5 Els informes administratius britànics durant l'era colonial també esmenten *lathikhela* com una forma local d'esport. Una draconiana Llei d'Actuació Dramàtica (DPA per les sigles en anglés) de 1876 que va restringir les arts escèniques i una llei que prohibia les armes, en conjunt, van causar la disminució de la pràctica del *lathikhela* durant el domini britànic.

6 L'objectiu d'aquest moviment es va vincular amb el moviment de revitalització del segle XX com un discurs postcolonial «que implicava la reorganització de 'tradicions populars' específiques per a recuperar la ideologia nacionalista» (Adhikary, 2015, p. 670).

poder que sovint es relaciona amb uns ideals que només un home ha de posseir naturalment: «el més fort, el que pren riscos i suporta el dolor per a afirmar la seua virilitat» (Bank, 2012). Per tant, el poder s'associa inevitablement amb la masculinitat. Aquest discurs dels ideals de masculinitat ha estat àmpliament present on es va desenvolupar el *Lathi Khela*, a Bengala, a Àsia.

El *Lathi Khela* va sobreviure o va mantenir la seua pràctica després d'aquest moviment. En l'actualitat, continua practicant-se popularment, però amb poc o gens de patrocini. La meua persona de contacte va ser Lubna Marium, investigadora de dansa, acadèmica, directora artística i fundadora del Shadhona Cultural Circle.[7] Ella em va proporcionar dues fonts principals. Una era un llibre històricament significatiu titulat *Ostro Chorcha*[ii] i l'altra era un article inèdit[8] que ella havia escrit sobre el *Lathi Khela* dins de la societat de Bangladesh. L'article constituïa una comprensió detallada del projecte de revitalització de 2008 del *Lathi Khela* anomenat *Cholo Lathi Kheli*,[9] dirigit per Shadhona.

Atés que el *Lathi Khela* encara continua generant entusiasme en les zones rurals de Bangladesh, en 2008 aquest projecte va ser dut a terme per Shadhona amb la col·laboració de l'Autoritat Nacional per a les Arts[10], per a renovar aquest art mil·lenari, documentant primer els diversos estils de la seua pràctica i introduint coneixements de contingut pedagògic en el seu ensenyament, la qual cosa implica l'anàlisi i l'elaboració d'una metodologia d'ensenyament[iii]. La inclusió de la dona per a l'aprenentatge i el seu acompliment, segons tinc entés,[11] va començar en 2008 durant el projecte de revitalització, quan Lubna Marium va oferir un premi en efectiu per a qualsevol grup de practicants de *Lathi Khela* que pogués formar un equip femení en menys d'un any.

Aquesta estandardització d'un sistema pedagògic i d'estetització de les formes va ser necessària per a iniciar un procés que fes sostenible el *Lathi Khela* en aquest context. Dit això, aquest procés no està aïllat i ha de situar-se en el context d'una característica de les cultures postcolonials. Els temes de recuperació i preservació de la tradició a través de l'estandardització, el mecenatge i la formació són centrals en les polítiques estatals per a les arts. Les pràctiques de recuperació i preservació de les formes tradicionals d'art i la pràctica performativa d'aquestes donen naixement a la idea imaginada de la nació, com una experiència del colonialisme. La construcció d'una cultura nacional «autèntica» ha vist històricament les pràctiques tradicionals com una manera de resistir els models colonials de la pràctica performativa i l'hegemonia de l'estètica occidental. Aquest és un fenomen àmpliament investigat en les històries postcolonials del teatre, la dansa i les pràctiques artístiques (Bharucha R., 1989).

El *Lathi Khela* en el món del discurs de les arts marcials

En la investigació de les arts marcials s'observa una forta associació amb les tradicions i pràctiques específicament asiàtiques» (Farrer i Bridge, 2011). A Àsia, països com la Xina, el Japó i l'Índia han demostrat un llarg i viu compromís intel·lectual amb les arts marcials tradicionals i també han contribuït a un «discurs de les arts marcials»[12]

7 Un centre per a l'avanç de la dansa i la música del sud d'Àsia, una organització cultural local a Bangladesh

8 L'article es deia «Restructuring Tradition: an experiment in introduction of performance pedagogy in an indigenous performing art of Bangladesh» (traduït com a «Reestructurant la tradició: un experiment d'introducció de la pedagogia escènica en una art escènica indígena de Bangladesh»). L'article considerava valuós preservar el coneixement tradicional, la informació acumulada, la visió i la filosofia de vida adquirida per la població local en cada lloc.

9 La traducció literal a l'espanyol és 'juguem al *Lathi*'.

10 L'autoritat nacional de les arts a Bangladesh es diu Acadèmia Shilpakala de Bangladesh (BSA per les sigles en anglés) i el projecte va ser finançat per Robi Telecommunication Company, un dels proveïdors de telecomunicacions més coneguts de Bangladesh. La BSA té una infraestructura en tot el país que permetrà que els beneficis del projecte arriben a la majoria dels grups de *lathiyals*.

11 Comunicació personal amb Lubna Marium.

12 Per a diferenciacions entre la pràctica de les arts marcials i el discurs de les arts marcials, vegeu Farrer i Bridge, 2011.

(Farrer i Bridge, 2011). Aquest tipus de punt de vista és generalment una visió occidental de les cultures i tradicions asiàtiques que les remunta a l'antiguitat i a pràctiques premodernes que poden exotitzar-se. Bangladesh, com a país, sembla no ser vist en el camp del discurs de les arts marcials. En el context actual, una forma similar/alternativa[13] de dansa d'arts marcials, el *Lathi Khela*, no ha rebut cap reconeixement i no ha format part del discurs més ampli de les arts marcials,[14] malgrat la seua pràctica popular i la seua presència a Bangladesh. Una llacuna d'investigació etnogràfica profunda sobre les formes de dansa de les arts marcials de Bangladesh no soscava el fet que hi ha una presència d'aquestes arts. El marc de les arts marcials ens permet comprendre com el cos, la performativitat i l'actuació es troben en el *Lathi Khela*.

El *Lathi Khela* en l'actualitat

Hi ha marcades diferències en la realització del *Lathi Khela* i no hi ha un concepte «d'una representació típica» del *Lathi Khela*, ja que varia segons els districtes quant a l'estètica de la interpretació, el repertori, les composicions de moviment, el vestuari, el context sociocultural i el rol de gènere. Des d'una perspectiva etnocoreològica, la realització és una dansa en si mateixa (Bakka i Karoblis, 2010). Per al treball de camp, havia considerat els districtes següents: Manikganj, Kishoreganj i Netrokona, on les representacions podrien haver-me ajudat a comprendre el caràcter distintiu del *Lathi Khela* típic del districte de Narail a Bangladesh. Manikganj té diverses actuacions narratives basades en la dansa acompanyades de música, i els homes es visten de dona amb faldes i màscares, per a interpretar diferents personatges.[15] Es va presenciar el *Lathi Khela* de Kishoreganj durant una cerimònia de circumcisió, una representació que es considerava de bon auguri com a inici d'aquesta cerimònia. El repertori s'inclina per la representació de batalla o el ball de pals amb l'humor com a element central durant la interacció entre l'artista i el públic.

Figura 1 Practicants de *Lathi Khela* de diferents districtes en les zones rurals de Bangladesh. Dalt: Grup Manikganj; enmig: Grup Netrokona; baix: Grup Kishoreganj. Fotografiats per l'autora.

13 Dic «similar» perquè el *Lathi Khela* és també un 'joc de lluita i ball' en el context actual, però amb pals. Sense esmentar que el vocabulari en la forma artística també difereix dràsticament.

14 El discurs de les arts marcials i no els estudis d'arts marcials, perquè «els límits entre els esforços acadèmics, periodístics i privats en els estudis de les arts marcials han esdevingut cada vegada més difusos» (Jones, 2002).

15 Personatges que inclouen animals, parelles d'ancians i dones joves.

El *Lathi Khela* a Netrokona, a 25 quilòmetres de Kishoreganj, té marcats elements propis de representació.[16] La música és un element comú en tots els districtes i un acompanyament necessari per a l'actuació.[17]

MARC METODOLÒGIC

Situant la meua subjectivitat nòmada

> *Durant la meua estada a Dhaka, la meua seguretat va ser el més important per a Lubna Marium, la meua persona de contacte per al treball de camp (encara que residia a sa casa). Això era comprensible des de la perspectiva d'amfitriona d'una dona investigadora de l'Índia. Se'm va aconsellar que no agafés cap transport públic, llevat que fos amb una persona que Lubna ja conegués, i fins i tot si jo m'absentava de la residència, se'm va aconsellar que l'informés sobre el meu parador. A més, com ella ja sabia, Dhaka no és el lloc més segur per a moure's.*
>
> *Me'n vaig adonar més tard quan vaig ser objecte de mirades desconcertants per part d'uns quants homes al carrer a plena llum del dia, tot i que portava un vestit de cos sencer que em cobria, i especialment quan no usava una* Onna.[18] *Al mateix temps, Kabila Bhai, un dels meus enquestats, em va parlar sobre la seua aprensió quan es va assabentar que una dona de* Bidesh, *o de terra estrangera, vindria a investigar. Va dir que tenia l'estereotip de dona estrangera vestida de manera moderna, i jo, amb la meua vestimenta modesta, l'havia ajudat a fer callar la seua aprensió.*

La filòsofa contemporània i teòrica feminista Rosi Braidotti va suggerir que la subjectivitat nòmada és aquella que «mai s'oposa a una jerarquia dominant i, no obstant això, és intrínsecament una altra, sempre en el procés d'esdevenir, i perpètuament compromesa en relacions dinàmiques de poder, tant creatives com restrictives». El procés de convertir-se en una dona investigadora té les seues arrels en el fet de negociar l'espai intermedi entre tenir un cos femení i la manera en què es percep. La noció de performativitat de gènere situa el subjecte femení «en un marc altament regulat i històricament determinat» (Bala, 2013).

El *Lathi Khela* a Narail

> *En entrar a Narail, vaig tenir molts records de les meues visites de camp anteriors, amb una curiositat doble per ser l'únic districte on les dones estan incloses en la pràctica del* Lathi Khela. *No sé d'on va venir la curiositat. Potser la inclusió de gènere en una pràctica predominantment masculina? O les meues maneres anteriors d'ocupar un espai inusual, poc femení, comparat amb altres dones, on encara havia d'encaixar en l'ideal femení dels homes? O era el desig de saber com es podia incloure les dones en tal pràctica? És tan simple? Qui decideix que elles hi participen? Què succeeix amb elles després del matrimoni?*

L'última destinació de la investigació, la més allunyada de Dhaka i la més pròxima a la frontera de Bengala Occidental (l'Índia), va ser Narail[iv]. El caràcter distintiu en el *Lathi Khela* allí és multidimensional: (1) coneixement personificat i articulat; (2) practicants multigeneracionals; (3) coreografies creatives, i, finalment, (4) la inclusió de dones en la professió del *Lathi Khela* dominada per homes. Les seccions següents revelaran alguns dels canvis socials, polítics, estètics i performatius que ocorren quan s'experimenta, representa i reinventa el *Lathi Khela* per a crear una identitat nacional.

16 Lubna Marium ja havia compartit amb mi un pas que és únic d'aquest districte i les seues actuacions. El pas, un gir alt, es diu Matiya Polot, i es dona també en la dansa Manipuri a l'Índia i Bangladesh.

17 La relació música-dansa en *Lathi Khela* en cada districte té potencial per a la seua investigació individual, però no és l'objectiu d'aquest article.

18 En bengalí, un tros de tela per a cobrir la part superior del cos d'una dona.

La paradoxa del gènere com a investigadora

Figura 2 Grup de *Lathi Khela* de Narail, fotografiat per l'autora.

> *En tots els districtes, fins ara, les dones se situaven d'una certa manera, incloent-me a mi. Principalment en les seues llars domèstiques o acompanyades pels seus homòlegs masculins com a membres del públic. Al districte de Netrokona, a les dones encara no se'ls permetia eixir del* Purdah, *la cortina que marca el límit entre la sala d'estar i la cuina. Els homes tampoc entraven en aquest espai de la cuina. Recorde entrar a aquest espai de la cuina, i em feien moltes preguntes, els parlava de la meua àvia i esclataven en riallades, però no massa fortes i amb timidesa. Una d'aquestes dones, l'esposa del líder, va entrar momentàniament al saló mirant cap avall, evitant el contacte visual, i em va servir l'esmorzar amb els homes de la casa al seu llit.*
>
> *Jo era l'única dona, envoltada de cinc homes menjant amb mi. En aquest moment em vaig sentir com una persona sense gènere precís, un home honorari, la qual cosa em va donar una incòmoda sensació de poder per entrar en els dos espais, tenint una conversa amb els homes amb els qui sopava: un espai on cap dona de la casa pot menjar (Giurchescu,* Past and Present in Field Research, *1999). Si hagués sigut un investigador masculí, hauria pogut entrar a aquests dos espais? Com em perceben ara? Continue sent una estranya, usant un vestit llarg que em cobreix i una* Onna *o un drap per a cobrir els meus pits?*

Aquest record anecdòtic origina un debat sobre de quina manera, com a investigadora, vaig negociar la meua presència com a dona en el camp. Ser una forastera em va permetre moure'm entre els homes i accedir a aquells espais que normalment estan prohibits tant per a homes com per a dones. En la secció següent, el document comparteix una breu descripció de l'actuació a Narail i investiga aquest acte d'incloure les dones en una pràctica predominantment masculina de *Lathi Khela*, d'una banda com una paradoxa[19] d'invenció en la tradició, i de l'altra, de performativitat de gènere i cultura. En referisc a la performativitat «...en el sentit de ser una interacció i un procés viscut i no una identitat estable, per la qual cosa el subjecte és performatiu en el sentit de no ser ni un mer cos natural ni una mera construcció social, sinó l'objecte d'una formació gradual i compulsiva d'actes» (Bala, 2013).

El camp de gènere del *Lathi Khela*

Aquesta secció té com a objectiu rastrejar aquest procés amb una anàlisi sociocultural a través de la paradoxa de gènere i com es representa a través del cos, la societat i la nació.

> *El 16 de juliol de 2017 recorde haver vist la representació en un espai similar a un camp obert o* Maath. *La representació va començar, segons recorde, amb un grup de 12 intèrprets constituït per xiques i xics de diferents grups d'edat de 5 a 45 anys formant un cercle i després movent-se en parelles, mentre que els pals anaven contínuament canviant. Els ritmes canviaven seguint la composició.*

Cada pal té la seua pròpia coreografia associada. Les actuacions al principi constitueixen una coreografia amb els pals, la connexió corpòria personal amb els pals i l'espai. Les coreografies posteriors es basen en estratègies d'atac i defensa, però sempre

19 Conceptualitze les paradoxes com a declaracions que són, essencialment, autocontradictòries. Les dones en el *Lathi Khela* negocien aquestes paradoxes d'un pol al següent dins d'estructures jeràrquiques i formes de poder que es constitueixen i construeixen les unes a les altres de manera complexa.

acompanyades amb el redoblament del tambor. L'última part de la representació esdevé, sense coreografia, més perillosa, tal com comenta Ustad Bachhu Mia, el líder del grup de Narail. En «exercir discerniment, avaluació i apreciació» (Kirshenblatt-Gimblett, 1999) per part del públic, l'esdeveniment avança cap a l'espectacularitat. És una actuació de confrontació amb espases d'una dona contra un home del grup d'intèrprets.

Figura 3 Representació esquemàtica del cos femení en el camp de la reproducció cultural tal com ho conceptualitza Pierre Bourdieu.

Els atacants/defensors han de ser molt cautelosos i hàbils per a poder rebre els colps. Un xicotet error pot provocar lesions greus. Les xiques estan involucrades en la majoria de les coreografies, mentre que en algunes coreografies només Tania actua amb cinc xics més. Tania és la intèrpret que Ustad Bachhu Mia considera la dona *Lathiyal* més hàbil, perquè participa en totes les coreografies. No obstant això, la configuració de gènere canvia amb cada coreografia i amb el temps.

El món en el qual es va desenvolupar el *Lathi Khela* en les zones rurals de Bangladesh, especialment a Narail, havia sigut un sistema d'estructures internalitzades, un *habitus* que emmarcava la forma en què el *Lathi Khela* es transmetia a través de practicants multigeneracionals. Un món en el qual els practicants s'inclinen a «actuar i reaccionar en situacions específiques d'una manera» (Bourdieu, 1993: 5). El *Lathi Khela* com a *habitus* està relacionat amb les persones i la seua predisposició a l'acció. En el nucli familiar rural de Bangladesh, l'*habitus* és la internalització d'aquestes estructures de poder i història, que no són més que un «principi unificador de pràctiques i generador de pràctiques» (Bourdieu, 1990a: 101).

El món social que envolta el *Lathi Khela* s'assimila a un camp on han pres forma aquestes relacions estructurades de poder i la negociació del cos femení es fa visible en la pràctica. El camp constitueix agents que negocien el poder dins dels escenaris. Els agents que són practicants masculins adquireixen una determinada posició social dins de l'estructura social en la qual se situen. La *Shomaj* o societat de Bangladesh situa les dones en esferes separades en comparació amb els homes. Es considera que la dona obté un benefici econòmic i cultural per la seua permanència en la llar, mentre que l'home obté el mateix per la seua presència a l'aire lliure.

Les relacions de gènere són presents en «la percepció, el pensament i l'acció» (Bourdieu, 2001: 8), a través de l'*habitus* de la cultura i la religió. L'*habitus* de gènere així construït està «socialment diferenciat del gènere oposat» (Bourdieu, 2001: 23-4); l'*habitus* femení es construeix en oposició cultural a l'*habitus* masculí. Segons Bourdieu (2001), l'*habitus* assegura la consistència en la pràctica al llarg del temps, de manera que les disposicions de gènere sovint semblen relativament estables. Com ocorre amb la classe, l'*habitus* assegura una complaença inherent que modela les «aspiracions de gènere segons índexs concrets de l'accessible i l'inaccessible, del que és i el que no és 'per a nosaltres'» (Bourdieu, 1990: 64). L'*habitus* assumeix llavors una relativa consistència en el que es considera masculí i el que es considera femení (Huppatz, 2012).

RASTREJANT EL PRESTIGI

Ekhon to digital jug. Notun dekhte chaye dorshok

(Aquesta és l'era digital. El públic vol veure coses noves.)

Rahat, M. (2017), entrevistat per Bhattacharyya, S. el 17 de juliol.

Khelar maan ta bere jaye.

(El valor de la representació augmenta.)

Mia, B. (2017), entrevistat per Bhattacharyya, S. el 17 de juliol.

Aquestes dues anècdotes de les meues entrevistes amb practicants de Narail destaquen les raons per a la inclusió de la dona com una intervenció que naix d'un entrellaçament complex de relacions del cos femení amb patrons de parentiu, a través de la nació.

Figura 4 Representació esquemàtica de múltiples nivells de rastreig de prestigi en el *Lathi Khela* en el cos femení.

En el cos femení

La imatge de la feminitat està constituïda per una sèrie d'imatges controvertides[v] que posen de manifest una distinció important en l'estratificació social del fet de ser dona a Bangladesh. *The Body in Asia*, de Bryan S. Turner i Zheng Yangwen, contextualitza la sociologia del cos de Pierre Bourdieu mitjançant la comprensió de l'*habitus* respecte a la relació entre «pràctica, disciplina, *habitus* i jo» (Turner i Yangwen, 2009).[20] Siga com una «filla dòcil, una esposa complaent i una mare dependent» (Chaudhary, 1980), el rol d'una dona es decideix per la construcció socioreligiosa de gènere d'on viu, i més encara per la cultura. La subordinació de les dones i la seua dependència dels homes també és dominant en la ideologia patriarcal del sistema *Purdah* predominant a Bangladesh, que literalment significa cortina o vel. El *Purdah* reforça la divisió en l'encarnació de rols en la societat, de diferents maneres, en espais públics i privats. Doreen Massey ens ensenya «la complexitat i profunditat de la connexió de l'espai i el lloc amb el gènere i la construcció de les relacions de gènere» (Massey, 1994: 2). Això limita encara més les dones a «rols de gènere aïllats i estereotipats en l'àmbit domèstic privat que defineix la seua mobilitat, vestimenta i relacions» (Chowdhury, 2001).[21]

De la mateixa manera, una dona en les zones rurals de Bangladesh està obligada a casar-se. Es considera comú a Bangladesh que «una dona ha de ser oferida en matrimoni almenys una vegada» (Blanchet, 1986), i, a més, ha de casar-se a temps, ja que el matrimoni és un aspecte important de l'honor masculí i el prestigi familiar (Kotalová, 1993). Especialment en la societat rural, aquesta és una norma tradicional. El sistema de matrimoni de Bangladesh cau sota el sistema patrilocal, en què una xiqueta es casa amb 10 anys en una unió concertada per la seua família, principalment pel pare, i en què la subordinació es reforça encara més perquè «l'esposa té el deure de no rebel·lar-se ni contra els seus propis parents ni contra el seu espòs» (Chaudhury, 1980: 9).

20 L'*habitus* és específic de les cultures que constitueixen les persones perquè la forma en què es perceben, encarnen o practiquen les cultures és diferent en les diferents cultures. Si la cultura determina l'*habitus* en el qual se situa el cos, què ocorre quan la cultura i la religió es troben en la construcció del gènere? Bangladesh és de cultura islàmica en un 88 %, i un dels set països on la població d'homes supera la de dones.

21 Les relacions de poder no sols plantegen «la importància dels patrons de parentiu i residència en el manteniment del costum de la dansa, sinó que també aborden el tema de la classe social» (Buckland, 2012).

És important comprendre com se situa el cos femení en l'ecosistema del *Lathi Khela*, que col·loca el cos en un flux constant de consideracions de gènere impulsat per la ideologia de la religió. L'entorn social i de gènere de Bangladesh requereix que les dones negocien constantment la seua posició en la jerarquia de gènere. En aquesta inconsistència en la percepció del cos femení en diferents nivells és on radica la performativitat del gènere. L'anàlisi de Bourdieu en el camp de la producció cultural és el capital significatiu, aportat a través del gènere. L'*habitus* en el qual es va desenvolupar el *Lathi Khela* no implica practicants sense gènere. «No ens avaluem en abstracte, sinó com a homes i dones» (Miller, 2014). Cada practicant és un individu que «posseeix el seu propi sistema individual de disposicions que pot veure's com una variant estructural de tots els altres *habitus* de grup o classe, expressant la diferència entre trajectòries i posicions dins o fora de la classe» (Bourdieu, 1990a: 86). «Per a Bourdieu, aquestes normes grupals no són prescriptives ni restrictives» (Huppatz, 2012), «sinó simplement potencialitats» (McNay, 2000: 40).

En una classe agrària rural, «la contribució de la dona no es reconeix en termes econòmics» (Chaudhary i Nilufer, 1980). La seua participació en el mercat laboral agrícola continua sent insignificant, ja que les treballadores agrícoles representen l'1,07 % en comparació amb el 23 % dels treballadors masculins en 2008 (Hossain, 2015: 1). Entre aquesta participació invisible de les dones, el sistema *Purdah* també continua sent visible, cosa que postula encara més la metainvisibilitat de les dones en la societat rural de Bangladesh. A causa de les interseccions invisibles, però bastant evidents, la construcció de la interseccionalitat «ens desafia a mirar els diferents posicionaments socials de dones (i homes) i a reflexionar sobre les diferents maneres en què participen en la reproducció d'aquestes relacions» (Lutz, Vivari, i Supik, 2011: 1). L'actuació de la dona en el *Lathi Khela*, per tant, esdevé de naturalesa paradoxal. Les relacions socials i culturals són desafiades, alterades i revertides en i a través de l'actuació de la dona en el *Lathi*, ja que aquestes relacions també reprodueixen les relacions socials i de gènere jeràrquiques prevalents en la societat a la qual pertanyen.

A través de patrons de parentiu

La continuïtat *manufacturada* en la transmissió a través de la revitalització i el mecenatge local del capital cultural personificat[22] ha brindat, a més, als practicants una legitimitat sobre aquesta forma d'art a Bangladesh i una competència addicional derivada en el seu camp per a reclamar el valor que aquest art va aportar a la mateixa nació. Muhammad Lutfar Rahman va iniciar la pràctica del *Lathi Khela* al districte de Narail com a part de la primera generació de practicants d'aquest art. Va començar a aprendre *Lathi Khela* en 1951 i va continuar fins a 1969, abans d'unir-se a l'exèrcit del Pakistan Oriental. Ara té quasi 70 anys i diu: «Ja no puc, però mire».[23]

Les xiques, malgrat les normes religioses del *Purdah* i la subordinació cap als líders masculins, van ser incloses en el *Lathi Khela* quan Ustad Bachhu Mia, el líder del grup, ho va decidir, i els seus tutors no s'hi van oposar, cosa que va situar Bachhu Mia en una estructura de poder relacionalment major. Rahat, el director del grup, agrega:

> *Amader team ta nijeder bhetore... Shobai chilo amader nijeder log…amra bhaiera, chachato bon, mamato bon.*
>
> (El nostre equip està en nosaltres… Cadascú és part de la nostra pròpia gent… els nostres germans, cosins…)
>
> Rahat, M. (2017), entrevistat per Bhattacharyya, S. el 17 de juliol.

Aquest capital de la dansa s'empra per a mantenir el prestigi acumulat per l'existència mateixa del capital de gènere femení, pel seu *habitus* de gènere. El capital simbòlic és «el prestigi o reconeixement que adquireixen diversos capitals en virtut de ser reconeguts i coneguts com a legítims»

22 Aquest capital de la dansa és una amalgama d'altres capitals econòmics, socials i culturals (Bourdieu, 1993), un capital simbòlic en què em va interessar explorar el tipus de capital cultural encarnat i construït a través d'aquesta pràctica.

23 Entrevista a Mohammad Lutfar Rehman (2017) per l'autora.

(Lawler, 1999: 6). El capital simbòlic és, per tant, un capital poderós. La negociació múltiple del poder relacionat amb el símbol del prestigi, i quant a les disposicions de gènere de la dona en el cos femení, el parentiu i la nació, pot veure's com el principal factor que contribueix a la continuïtat de la tradició del *Lathi Khela* a Narail. S'ha vist que continua amb el patrocini i el suport local, en comparació amb altres interpretacions populars però moribundes de *Lathi Khela* en altres parts de Bangladesh. D'una banda, la importància de l'empoderament de les dones a través d'aquest capital de gènere en el *Lathi Khela* és un actiu, però, d'altra banda, es converteix en un passiu. El capital de gènere, per tant, opera en contesa amb les representacions de gènere, i dona forma a la practicant femenina com una peça important perquè el *Lathi Khela* continue.

La condició d'una dona es reflecteix en l'autoritat i el poder que té dins de la família i/o el prestigi que obté dels altres membres de la família i la comunitat. Quan vaig preguntar a Bachhu Mia sobre la recepció de la societat cap a la decisió d'incloure dones, va dir:

> *Meye ra to shob pare, ta Lathi Khela o parbe? Tai na?*
>
> (Les dones en aquests dies poden fer de tot, per la qual cosa també poden practicar el *Lathi Khela*, no?)
>
> Mia, B. (2017), entrevistat per Bhattacharyya, S. el 17 de juliol.

Ustad Bachhu Mia és un home d'alta reputació a la seua localitat, i pels seus assoliments anteriors en el camp de *Lathi Khela* ha esdevingut un herald del valor d'aquesta pràctica. És una persona a la qual la comunitat admira. El poder de la presa de decisions recau en l'home del poble. No obstant això, l'elecció de les dones que comencen a participar en aquest art, l'agència que tenen per a prendre les seues pròpies decisions i la realitat d'aquesta situació d'empoderament es converteix en una paradoxa. Si un dia Bachhu Mia decidís que no s'hi ha d'incloure cap dona, hi ha una major possibilitat que les dones deixen de practicar el *Lathi Khela* a causa de les estructures internalitzades predominants. Com afirma Kotalová (1993), «a Bangladesh, sempre es considera que una persona està enredada en una complexa xarxa familiar (poribar,[24] ghor,[25] barí[26]) i la comunitat (*Shomaj*), i, per tant, la connexió amb els altres posseeix un valor intrínsec...».

Quan vaig preguntar a les xiques si la seua inclusió en el ball era considerada objectable per la societat, em van respondre: «Va ser *Chacha* [el seu oncle] qui ens hi va portar, així que ningú hi va tenir cap problema». Òbviament, no totes les xiques de Narail hi estaven incloses ni estaven relacionades amb el líder per mitjà d'una connexió familiar. A algunes xiques se'ls permetia participar perquè pertanyien a la mateixa estructura familiar i la pràctica i transmissió del *Lathi Khela* havia estat sota el control del *nijera* o el seu propi poble (Kotalová, 1993). La familiaritat dirigeix la manera en què es percep el gènere femení. Una vegada les xiques es casen, esdevenen desconegudes a mesura que es mantenen allunyades del *nijera*. Rahat diu que quan una xica d'aquest *para* (barri) es casa, és considerada sota la tutela del seu espòs, per la qual cosa ja no se li permet participar en el *Lathi Khela*. Per tant, el capital de gènere s'utilitza com un canal per a adquirir atributs simbòlics com ara honor i prestigi.

En l'àmbit del camp cultural del *Lathi Khela*, hi ha una altra força de poder simbòlic que sorgeix de les forces que ja estan presents en el camp: la força d'*Ijjat*, terme que s'utilitza per a denotar diferents significats com honor, estima i, més succintament, prestigi a Bangladesh. El «grau de prestigi acumulat, celebritat, consagració o honor» (Bourdieu, 1993: 7) que posseeix una persona dins d'un espai social, generalment un camp cultural, és la reputació d'un participant en el camp del *Lathi Khela* entre altres practicants masculins. L'evidència de tals relacions de poder no sols postula «la importància dels patrons de parentiu i residència en el manteniment del costum de la dansa, sinó que també aborda la qüestió de la classe social» (Buckland, 2001).

24 Família en bengalí.

25 Llar en bengalí.

26 Societat en bengalí.

Dins de la nació

Es pot constatar que la ideologia sobre el cos femení s'ha filtrat de manera inconsistent en les dones practicants involucrades en el *Lathi Khela* de Narail. La decisió d'Ustad Bachhu Mia en 2007 d'introduir una cosa nova, d'introduir dones en el repertori i la tradició ja existent de *Lathi Khela*, va convertir aquest grup en l'únic que va prendre aquella iniciativa en tot Bangladesh. En 2018, el grup de *Lathi Khela* de Narail va ser seleccionat per a actuar al Nation Stadium en honor al primer ministre de Bangladesh. *Aprotiroddho* o *Joy Jatraye Bangladesh* (El viatge invencible i victoriós de Bangladesh) va ser l'esdeveniment per a marcar el progrés de Bangladesh en els últims 10 anys. La inclusió de les dones en la pràctica del concepte actual de *Lathi Khela* a Narail ha contribuït notablement al capital cultural que representa el *Lathi Khela* a Bangladesh. En aquesta situació, el gènere femení va ser percebut com un conducte, un avantatge, un actiu i un capital: un «capital de gènere» (Huppatz, 2012) que condueix cap a l'apropiació estatal de la forma i producció d'una estètica controlada i controlable de la feminitat.

Així doncs, els cossos de les dones en funció del gènere semblen treballar en benefici del *Lathi Khela* per a guanyar l'estatus i el prestigi de representar el patrimoni i el progrés de Bangladesh mitjançant esdeveniments com l'esmentat anteriorment; el doble propòsit de presentar la nació com a tradicional i moderna, com arrelada en el patrimoni i que, no obstant això, mira cap al progrés. Aquesta és també una característica dels estats postcolonials en la forma en què tendeixen a desitjar la modernitat mentre s'aferren a la tradició. «Els cossos són parts integrals de la construcció social del gènere» (Bridges, 2009). L'equip de Narail de *Lathi Khela* creu, cosa que subscriu també Rahat, que en 10 anys Bangladesh ha progressat tant que hui en dia es pot presenciar la igualtat de condicions (*somaantale*) entre dones i homes. El progrés de Bangladesh veu el progrés de les dones a través de l'*oitijjo* (l'herència de Bangladesh), en què les dones «han sigut visualitzades i projectades en gran manera com a cuidadores/reproductores de cultura i ideologies» (Munsi i Burridge, 2011: 139). Un patrimoni que no té recursos per a ser preservat pel govern, però que per tots els mitjans ha sigut «presentat com a espectacles eufòrics de creativitat governamental» (Chandralekha, 1980).

Les dones romanen subordinades a les estructures jeràrquiques prevalents en els espais socials, amb la qual cosa s'experimenta una disminució significativa del capital de gènere. Com afirma Bridges (2009), «el capital de gènere també es defineix, s'empra i s'avalua dins d'un ordre de gènere patriarcal que valora una relació jeràrquica entre masculinitats i feminitats, independentment de les distincions contextuals. Per tant, la dominació, la subordinació, la marginació i la complicitat continuen sent primordials en les discussions sobre el capital de gènere». Malgrat les possibilitats limitades d'un canvi social material vertader a escala macro, la sanció social i cultural per a entrenar, actuar, lluitar, mostrar força i habilitat i, de fet, ser presents en l'espai públic permet a les dones desafiar les nocions de gènere dominants i assajades de vulnerabilitat i fragilitat física. Judith Butler ens presenta la qüestió de la performativitat de gènere que permet «a les dones reconstituir-se a través d'actes repetitius en una actuació» (Butler, 1990).

CONCLUSIÓ

La pandèmia i l'adveniment de la PCI-pèdia a Bangladesh

Tal com assenyala Marium (2021):

> A favor de Bangladesh, cal dir que la nostra constitució ofereix suficients mecanismes per a la preservació de la cultura. L'article 23 estableix que «l'Estat adoptarà mesures per a preservar el patrimoni i les tradicions culturals del poble», mentre que l'article 23.a indica que «l'Estat adoptarà mesures per a protegir i desenvolupar la cultura i les tradicions locals úniques de les tribus, races menors, sectes ètniques i comunitats». A més, Bangladesh és part de la Convenció de la UNESCO per a la Salvaguarda del Patrimoni Cultural Immaterial (PCI) de 2003, signada pel nostre estat en 2009. Aquesta convenció

> encoratja els estats membres a salvaguardar les pràctiques del PCI amb l'objectiu d'empoderar les comunitats. També proporciona pautes per a integrar els processos de salvaguarda del PCI amb els esforços «d'acció i entrega» per a complir els Objectius de Desenvolupament Sostenible (ODS) de 2030. No obstant això, la veritat és que, tot i que hi ha la infraestructura per a protegir les comunitats, Bangladesh està lluny de la implementació pràctica dels principis de la Convenció del PCI. Veritablement, hi ha molts impediments, especialment si els que governen no hi estan interessats ni ho volen estar.

Lubna Marium, en el seu article recent «Empowering Communities through Culture» analitza la legislació cultural de Bangladesh de 2006 i la realitat amb la qual s'aplica en el camp. El projecte de revitalització del *Lathi Khela* en 2008 també parla d'aquesta mateixa paradoxa, la necessitat d'una intervenció, a causa d'una bretxa significativa entre la «intenció declarada i la implementació real» (Kabeer, 1991) de salvaguardar les tradicions i herències culturals indígenes a Bangladesh. De manera similar, la legislació nacional de desenvolupament de la dona de 2011 s'ha dirigit principalment a les dones en la forma de control de la fecunditat i realització dels objectius de control de la població. En 2020, la pandèmia va aplanar el camí per a iniciar un inventari de diferents pràctiques culturals iniciat pel Shadhona Cultural Circle.

Em vaig convertir en part del Consorci per a la PCI-pèdia a Bangladesh per a crear un inventari sobre el *Lathi Khela* en 2020. «Shadhona ha començat a capacitar joves acadèmics sobre l'inventari del PCI i els inspira a idear estratègies de salvaguarda del PCI basades en l'enfocament dels quatre objectius de (a) documentar el PCI i les tradicions vives a Bangladesh; (b) reconéixer i celebrar el PCI amb festes i commemoracions; (c) secundar i fomentar la transmissió de coneixements i habilitats; (d) explorar el potencial del PCI com a recurs per al desenvolupament comunitari i complir els ODS de 2030». El segon pas ara és la formació d'una coalició d'organitzacions comunitàries que emprenguen col·lectivament aquesta tasca. Com apunta Marium (2021):

> El 14 de juny de 2020 es va formar un consorci informal de diverses organitzacions, dirigit per Shadhona, un centre per a l'avanç de la cultura del sud d'Àsia —una ONG acreditada pel Comité del PCI de la UNESCO—, amb la intenció de crear una PCI-pèdia digital i en línia per a Bangladesh, per a inventariar totes les pràctiques del patrimoni cultural immaterial (PCI) de Bangladesh amb el suport de joves estudiants i acadèmics. Aquest consorci es va denominar Consorci per a la PCI-pèdia, Bangladesh (CIB per les sigles en anglés).

D'una banda, el *Lathi Khela*, amb els seus múltiples noms i existències com a forma cultural, continua sent un tipus de coneixement indígena en decadència quant a la seua professionalització i perspectives de formació i pràctica en les comunitats marginades de Bangladesh a través d'un «espai estructurat amb les seues pròpies lleis d'economia de funcionament» (Bourdieu, 1993: 6). D'altra banda, continua sobrevivint a través de les intervencions que inclouen les dones al districte de Narail. Això s'ha transmés a través de quatre generacions en el context actual. La introducció de novetats en la tradició del *Lathi Khela*, d'una banda, l'orienta cap a la innovació, mentre que, d'altra banda, també ha fet que apareguen resistències per a la continuïtat de la mateixa tradició. La innovació d'incloure les dones en la professió, predominantment masculina, del *Lathi Khela* ha trobat resistència en la continuïtat de la seua transmissió, a causa de la seua inclusió en un entorn de gènere.

Aquesta resistència es va deure als avanços en la inclusió de la dona a través de la imatge «controvertida» de la dona a Bangladesh. Per tant, una fluctuació en el capital de gènere es filtra a través de la participació voluntària i involuntària de les dones en aquests espais estructurats. El *Lathi Khela* de Narail va ser seleccionat per a representar el progrés cultural de la nació, de Bangladesh, en 2018. Alguns poden acusar que la nació ha convertit la dona en un boc expiatori

en nom del progrés. No ha de donar-se per fet que el progrés no ha arribat a l'escala micro a Bangladesh, especialment quan es tracta de dones. El *Lathi Khela* ha adquirit prestigi per la representació de les dones, en una nació on aquestes dones continuen sent un símbol de prestigi pel «patrillinatge creat moralment» (Kotalová, 1993) i a través dels patrons de parentiu que l'envolten en el *Shomaj* o la societat de Bangladesh.

Tania no qüestiona si una xica ha de casar-se o no, però a través de la seua presència en el *Lathi Khela* creu que els futurs intèrprets, tant homes com dones, trobaran el seu dret a prendre una decisió fins i tot després de casar-se: l'elecció de dur a terme i continuar la tradició *Lathi Khela*, una tradició que ha sigut testimoni de la construcció d'una nació, la nació de Bengala. Rahat argumenta que, en aquest moment, la família de la xica no troba cap raó adequada per a continuar amb aquesta versió de *Lathi Khela* (una versió que inclou les dones). No veuen la xica establint-se com a practicant independent, amb el *Lathi Khela* com a principal font d'ingressos. «Però, fins quan podrem mantenir-lo?», em pregunta. «Hem estat mantenint-lo pagant de les nostres pròpies butxaques», i és per això que potser el *Lathi Khela* s'ha mantingut com una professió alternativa. Traduint el que Rahat m'indica, «no hauríem continuat amb això fins ara si només fos pels diners, ho hem fet perquè *Bhalo lage bole*, és a dir, perquè ens encanta, i és per això que continuem practicant-lo, sense cap retribució».

Com indica Chandralekha (1980): «Quasi tots ells encara conserven les seues danses i tradicions d'arts marcials, però només com a rituals formals sense poder transformar-los en accions reals per a canviar la seua condició de vida.» Aquestes observacions són vàlides per al context rural de Bangladesh, atesa la seua història cultural i política compartida amb l'Índia. La tradició del *Lathi Khela* segueix sense suport ni reconeixement financer per part del govern. Com a resultat, els practicants no es veuen a si mateixos guanyant-se la vida mitjançant aquesta forma d'art, malgrat el seu vincle emocional. Enmig de les tensions per la pandèmia, el *Lathi Khela* continua debatent-se entre traspuar tradició i ser contemporani. Per tant, en un país com Bangladesh, que ha tingut una història d'islamització patrocinada per l'estat i un descuit de la presència de les dones en la formulació de polítiques, el *Lathi Khela* esdevé una resistència col·lectiva i popular en contra de l'opressió. Continua projectant-se en l'enfrontament, en la defensa. Cite l'entrevista de Rahat:

> *El* Lathi *sempre ha consistit a lluitar, i encara estem lluitant pel que mereixem.*
>
> Rahat, M. (2017), entrevistat per Bhattacharyya, S. el 17 de juliol.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Adhikary, S. (2015). The Bratachari Movement and the Invention of a 'Folk Tradition'. *South Asia: Journal of South Asian Studies, 38*(4), 656-670. DOI: 10.1080/00856401.2016.1086941

Ahmad, I. (2013). *Industrial Relations and Labour Management of Bangladesh*. EUA i Canadà: Trafford Publishing.

Bala, S. (2013) The Entangled Vocabulary of Performance University of Amsterdam, Netherlands. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities, 5*(2), 12-21.

Bakka, E., i Karoblis, G. (2010). Writing 'A Dance': Epistemology for Dance Research. *International Council for Traditional Music*.

Bank, W. (2012). http://siteresources.worldbank.org/INTWDR2012/Resources/7778105-1299699968583/7786210-1315936222006/chapter-4.pdf.

Bharucha, R. (1989). Notes on Invention of Tradition. *Economic and Political Weekly, 24*(33), 1907-1909+1911-1914

Bhattacharyya, S. (2017). [Photograph of: *Lathi Khela practitioners from different districts (Manikganj, Kishoreganj, Netrokona group) in rural Bangladesh*]

Bhattacharyya, S. (2017). [Photograph of: *Lathi Khela practitioners from Narail district of Bangladesh*]

Blanchet, T. (1986). *Marriage & Divorce in Bengali Muslim Society*. Dhaka: Sense publicar.

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production.* Oxford.

Bridges, T. S. (2009). Gender Capital and Male Boldy-Builders. *Body & Society SAGE Publications, 15*(1), 83-107.

Buckland, T. J. (2001). Dance, Authenticity and Cultural Memory: The Politics of Embodiment. *International Council for Traditional Music, 33*, 6-16.

Butler, J. (1990). Gender Trouble : *Feminism and Subversion of Identity.* Nova York: Routledge

Chandralekha (1980). Militant Origins of Indian Dance. *Social Scientist, 9*(2/3), 80-85.

Chowdhury, N. (2001). The Politics of Implementing Women's Rights in Bangladesh. En Bayes, J. H., i Tohidi, N. (ed.), *Globalisation, Gender and Religion: The Politics of Women's Rights in Catholic and Muslim Contexts* (p. 203-230). Nova York: Palgrave.

Department of Archaeology Government of the People's Republic of Bangladesh (2013). *National Workshop on Implementation of the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage in Bangladesh.* http://www.culture-developpement.asso.fr/wp-content/uploads/2014/05/Intangible-Cultural-Heritage-EN.pdf

Ellis, C., i Bochner, A. P. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject. En N. K. Denzin, i Y. S. Lincoln (ed.), *Handbook of Qualitative research* (p. 733-768). Thousand Oaks, CA: Sage

Ettorre, E. (2017). Feminist Autoethnography, Gender, and Drug Use: "Feeling About" Empathy While "Storying the I.". *Contemporary Drug Problems, 44*(4), 356-374. https://doi.org/10.1177/0091450917736160

Giurchescu, A. (1999). Past and Present in Field Research. En Buckland, T. *Dance in the Field: Methods and Research in Dance Ethnography.* Gran Bretanya: Macmillian Press Ltd.

Hillyard, S. (2010). New Frontiers in Ethnography. s.l.: Emerald Group Publishing Limited.

Hossain, M. (2015). Women's Participation in Agriculture in Bangladesh 1988-2008: Changes and Determinants. *ResearchGate*, 1-17.

Huppatz, K. (2012). *Gender Capital at Work*. Nova York: Palgrave Macmillian.

Jones, D. E. (2002). *Combat, ritual and Performance: Anthropology of the Martial Arts* (2 ed.). Westport.

JUPress. (2016, 20 de juny). https://jupress.wordpress.com/2016/06/20/astracharcha-pulin-behari-das-rachanasamgraha/.

Kabeer, N. (1991). The Quest for National Identity: Women, Islam and the State in Bangladesh. *Feminist Review, 37*, 38-58.

Kozinet, R. (2015). *Netnography: Redefined*.

Kozinets, R. V., Dolbec, P.-Y., i Earley, A. (2013). Netnographic Analysis: Understanding Culture Through Social. En Flick, U. *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*.

Mandakathingal A. (2020) Gender Roles in Martial Art: A Comparative Analysis of Kalaripayattu Practices in India. *Women's Studies*.

Marium, L. (s.f.). Restructuring Traditions: An Experiment in Introduction of Performance Pedagogy and Indigenous Performing Art of Bangladesh. *SAARC Folklore*, (p. 9).

Marium, L. (2021). *Empowering communities through culture.* Consultat el 30 de maig de 2021 en https://www.thedailystar.net/opinion/news/ empowering-communities-through-culture-2052249.

Massey, D. B. (1994). *Space, place, and gender.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Miller, D. L. (2014). Symbolic Capital and Gender: Evidence from two cultural fields. *Sage,* 1-21.

Munsi, U. S., i Burridge, S. (2011). Imag(in)ing the Nation: Uday Shankar's Kalpana. En *Traversing Tradition: Celebrating Dance in India* (p. 124-150). Nova Delhi: Routledge.

Ngunjiri, F. W., Hernandez, K. C., i Chang, H. (2010). Living autoethnography: Connecting life and research [Editorial]. *Journal of Research Practice, 6*(1), Artícle E1. Consultat el 26 de febrer de 2014 en http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/241/186

Turner, B., i Yangwen, Z. (2009). The Body in Asia. *Asia Pacific Studies*, 1-21

White, S. C. (2010). Domains of contestation: Women's empowerment and Islam in Bangladesh. *Women's Studies International Forum,* 1-11.

Wong, M. L., i Tiu-Wu, A. (2014). «Academic Sisterhood: A Collaborative Autoethnography of Two Asian Mothers, Adult Educators, and Scholars», *Adult Education Research Conference*

Wood, S. (2014). Nations, national identity and Prestige. *National Identities*, 99-115.

Notes finals

i Es creu que aquest manual va ser el pioner en l'entrenament amb armes i es va escriure durant el període revolucionari de Bengala dels anys 1700-1800. Segons l'editorial Jadavpur Press 2016, aquest volum reuneix la investigació i la pràctica de tota la vida de Pulin Behari Das: manuscrits inèdits sobre l'entrenament amb «pal llarg, ganivet i daga, tir amb arc i defensa personal amb mans lliures». Aquesta societat va ser un «camp d'entrenament per a alçar una força revolucionària». Al principi, els estudiants van ser entrenats amb *lathis* i espases de fusta. El seu vast relat il·lustrat i manual sobre l'ús d'armes és singular en la història de la pràctica marcial armada a l'Índia. Das va ser en gran part responsable del desenvolupament i la difusió d'una tradició autòctona i sintetitzada de pràctica marcial armada. La present recopilació és testimoni d'aquella història quasi oblidada (JUPress, 2016). El llibre és un reconeixement al *Lathi Khela* per la importància històrica que té com a tradició d'arts marcials que va ser producte del domini colonial, però no és una exploració de la importància del sistema de coneixement indígena en el context actual i com sobreviu hui en dia com una pràctica actual.

ii Els objectius del projecte eren (1) empoderar diversos grups de *lathiyals* amb els beneficis del «coneixement del contingut pedagògic» que es formularà durant el curs del projecte, cosa que permetrà reorganitzar i enfortir la seua representació i revitalitzarà així una antiga forma d'art, i (2) generar un interés dins de les noves generacions per a aprendre habilitats *lathikhela* i, per tant, assegurar la continuïtat de la tradició.

iii Bangladesh està organitzat en divisions: 8 divisions (*Bibhag*) i 64 districtes (*Jela, Zila* i *Zela*) i *Upazila* (subdistrictes) i aldees o llogarets.

iv *Birsarto Noor Mohammad Lathial dol* tenen la seu al districte de Narail de Bangladesh sota la divisió de Khulna, Gram-bogura.

v Segons Sara C. White en *Arguing with the Crocodile*, el «gènere femení sempre ha sigut una imatge controvertida en el discurs públic de Bangladesh, des de la seua independència en 1971». White es refereix a tres imatges controvertides que poden evocar els lectors en la seua ment: «Quan penses en dones a Bangladesh, penses en (1) dones suplicants amb les mans esteses, desesperades després de l'últim desastre; (2) dones embolicades en un sari entre les ombres o encorbades en silenci duent a terme treballs laboriosos, o (3) dones treballant, manifestant-se, en grup o soles i desafiadores».

Agraïments:

Dedicat a Dadin (1946–2022).

A les vostres/nostres audaces i gràcils àvies
i el seu coneixement, que portem en els nostres cossos.

Aquest article és un tribut a tots els *Lathiyals* i les seues famílies de tots els districtes de Bangladesh, que s'esforcen per continuar amb la seua passió pel *Lathi Khela*; al programa de màster en Coneixement, Pràctica i Patrimoni de la Dansa de Choreomundus pel finançament de la investigació i el suport a les beques; al meu principal suport a Bangladesh, Lubna Marium, i a l'equip d'investigació format per Bonna Apu, Biju Bhai, Kabila Bhai, Joynal Bhai i Karim Da, el meu mediador; a la professora Urmimala Sarkar, pel seu persistent suport com a mentora, guia i bona amiga, m'ha ensenyat a qüestionar, a pensar creativament, i m'ha animat a revisar aquesta investigació durant la crisi de la pandèmia de COVID-19; al professor André Grau, que encara està entre nosaltres; a Gargi, per la seua profunda orientació durant la pandèmia; a la família de la Universitat d'Ashoka, que em va portar a Choreomundus; a la meua millor amiga Sourabh, per inspirar-me, per animar-me sempre i fer-me creure en mi mateixa; als meus pares, que sempre m'han animat; als meus gurus per confiar-me els seus coneixements de la dansa.

NOTA BIOGRÀFICA

Sumedha és una artista de dansa interdisciplinària, acadèmica, investigadora, educadora, cineasta de dansa i cuidadora d'atenció primària radicada a l'Índia. És titular d'una beca completa per al seu màster en Coneixement, Pràctica i Patrimoni de la Dansa del programa Erasmus Mundus de la Norwegian University of Science and Technology (NTNU) a Noruega.

Els seus interessos d'investigació i docència es troben en la intersecció de la dansa i el cinema, la *performance*, el gènere i la tradició. Té un diploma de postgrau en Gestió d'Arts Liberals de la Universitat d'Ashoka de l'Índia i és la fundadora d'un laboratori d'investigació i creació en constant evolució, *Duet with Camera*, que es dedica a donar suport a la creixent àrea de la pràctica interdisciplinària, l'experimentació i la col·laboració en dansa i cinema.

DEBATS · Volum 136/1 · 2022 — 87 / 102
DOI: doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.5
ISSN 0212-0585 (imprés)
ISSN 2530-3074 (digital)

Macha Caporal: saltant bretxes, encarnant resistències

Pamela Santana Oliveros
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
pamesanoliveros@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5867-1857

Rebut: 17/07/2021
Acceptat: 01/12/2021

RESUM
En aquest article s'explora la pràctica i *performance* d'un bloc de Machas Caporal, ballarines que s'apropien del vestuari, moviment i nom del personatge masculí de la dansa boliviana Caporales. Atesa la demarcada estructura de gènere establerta en la dansa Caporales —representada per la parella del Macho Caporal (personatge masculí) i la Cholita (personatge femení)—, l'aparició de la Macha Caporal com un nou rol en la dansa ha suposat el qüestionament social sobre la *performance* i identitat de les dones que ballen com a Machas. Partint d'una investigació etnogràfica realitzada en 2018 a la ciutat de La Paz i des d'una perspectiva de gènere, en aquest article s'analitza com la *performance* de les Machas Caporal revela la disconformitat de les dones cap a les normes discriminatòries de gènere que predominen en el context sociocultural bolivià. A partir dels testimoniatges d'un bloc de dones i de la descripció dels seus contextos de pràctica i de les seues *performance*s, es revelen les condicions en les quals les dones ballen, i es visibilitzen dinàmiques de desigualtat i violència presents en l'entorn de les entrades folklòriques de la ciutat de La Paz. Finalment, s'examina com la manera d'organització de les dones en un bloc independent i el seu estil de moviment poden entendre's com a propostes de resistència i acció política en un entorn caracteritzat pel masclisme i la desigualtat.

Paraules clau: dansa, *performance*, gènere, agència, acció política, Bolívia

ABSTRACT. *Macha Caporal: bridging gaps, embodying resistance*
The following article explores the practice and performance of a block of *Macha Caporal* dancers. These women appropriate the costume, movements, and name of the male character in the Bolivian dance *Caporales*. Given the demarcated gender structure established in Caporales—represented by the *Macho Caporal* (male character) and *Cholita* (female character) couple—the appearance of the new role of Macha Caporal in dance has led to questions about the performances and identities of women who dance like *Machas*. Based on ethnographic research undertaken from a gender perspective in 2018 in the city of La Paz, this article analyses how the performance of Macha Caporal dancers reveals these women's non-conformity with the discriminatory gender norms present in their wider social context. Through the accounts of these women and the descriptions of their contexts of practice and performance, we revealed the conditions in which they dance. This visibilised the dynamics of inequality and violence present in the environment of the folkloric *entradas* (dance parades) in the city of La Paz. Finally, the article examines how the organisation of women into an independent block and their style of movement can be understood as acts of resistance and political action in a setting characterised by chauvinism and inequality.

Keywords: dance, performance, gender, agency, political action, Bolivia

Agraïments: Gràcies als meus mestres Egil Bakka i Georgiana Wierre-Gore per guiar-me i oferir-me el seu suport en la investigació de la qual neix aquest article. A Eloy Neira, el meu interlocutor favorit, per impulsar-me a escriure, pels seus comentaris a l'article i per la seua valuosa ajuda en tot el procés. A les meues col·laboradores, les valentes i generoses dones de Machas Yuriña. Especialment, a Maribel, per obrir-me les portes a la seua visió i experiència de la dansa. Finalment, a la meua família i a Cle, pel seu amor i suport etern.

SUMARI*

Introducció
La Macha Caporal: una *performance* de gènere
La dansa: un cos movent-se «entre» gèneres
L'entrada folklòrica: espai d'experiència, acció i negociació
La *performance* com a acte polític: som les Machas Yuriña
Conclusions
Referències bibliogràfiques
Nota biogràfica

Autora per a correspondència / *Corresponding author*: Pamela Santana Oliveros. Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria, 1801, San Miguel, 15088, Lima (Perú).
Citació suggerida / *Suggested citation*: Santana Oliveros, P. (2022). Macha Caporal: saltant bretxes, encarnant resistències. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, *136*(1), 87-102. DOI: http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.5

INTRODUCCIÓ

> Em va cridar l'atenció veure un grup de dones assajant en la tropa d'homes dels Caporales Centralistas. Període en el qual van ser les primeres en un fet molt difícil de concebre per a ulls crítics que consideraven les dones solament per a uns certs papers en les danses del carnestoltes i no així per a desafiar la fortalesa física que es requeria per a ser caporal. (Muñoz com es va citar en Godinez, 2014, p. 80).

Aquesta declaració resumeix la clara relació entre les dones que ballen i les expectatives de gènere en el context bolivià. Destaca aspectes que considere fonamentals per a comprendre la pràctica de les Machas Caporal en el context de les danses urbanes folklòriques de La Paz: l'estricta separació entre els rols i habilitats associats a homes i dones en la dansa, el que la societat espera de les dones, i les conseqüències de traspassar les fronteres entre el món masculí i el femení.

La *Macha Caporal*[1] és un personatge femení de la dansa boliviana Caporales que s'apropia del vestuari, nom i moviment del rol masculí de la dansa. Des del seu naixement a finals de 1970 fins a l'actualitat, les Machas han estat despertant diverses i contradictòries reaccions en l'àmbit públic i privat. La raó d'aquest rebombori, sostinc, radica en la proposta visual i performativa d'aquest personatge que, quan balla, travessa tot un seguit de fronteres de gènere clarament establertes en la dansa i en el context de La Paz. L'impacte que suscita veure una dona ballar amb «força» amb el vestit masculí revela com gènere i cultura s'encreuen i entren en tensió quan movem els nostres cossos en un temps i un espai determinats.

L'antropòloga Susan Reed (2012) ens parla de la inequívoca relació entre dansa, gènere i cultura: «La dansa és un mitjà important pel qual les ideologies culturals de la diferència de gènere són reproduï-

1 S'utilitzarà el terme *Macha* o *Machas* com a abreviació.

* Article traduït per Víctor Puig Molina

des» (p. 88). De manera similar, l'antropòleg Ted Polhemus (1993) explica com a través de les danses les persones expressen i materialitzen la divisió de la realitat cultural en dues cultures: la femenina i la masculina. En efecte, per als dos autors, mitjançant la pràctica de les danses, les persones expressen el que significa ser home o dona en una societat o grup determinat.

Des de 1980, els estudis antropològics han bolcat la seua atenció en les danses com a llocs d'estudi per a entendre el pensament i l'acció humana. Diversos estudis han explorat com les danses són un reflex del seu entorn sociocultural i, alhora, impacten i són impactades per aspectes socials, polítics i econòmics de la societat o grup dins del qual es desenvolupen (Thomas, 1993; Foster, 1998). Les danses, llavors, com suggereix Cynthia Novack, posseeixen alhora una qualitat productiva i reproductiva, i poden «reflectir i resistir valors culturals simultàniament» (1995, com es va citar en Reed, 2012, p. 94).

Es fa necessari, llavors, girar la mirada cap a les danses com a espais o estructures des d'on es negocien i impugnen relacions i rols de gènere. Les danses, històricament, no només han sigut utilitzades per a reproduir o reforçar normes i idees del sistema dominant en el qual estan immerses, sinó que s'han desenvolupat, alhora, com a esferes d'acció humana amb potencial polític, de resistència i canvi. Aquesta dimensió de les danses cobra importància en l'estudi de l'acció de les dones, subjectes que històricament han sigut relegats de l'esfera pública i que, fins avui dia, en diversos llocs del món, no viuen en igualtat de drets. És precisament en aquest context que la dansa —activitat tradicionalment associada a «l'ideal femení»— ha servit com a plataforma per a visibilitzar la presència i agència de les dones. Com assenyala la sociòloga Helen Thomas, al llarg de la història «les danses han sigut un dels pocs llocs en els quals les dones poden legítimament actuar en públic» (1993, com es va citar en Reed, 2012, p. 88).

Per mitjà d'aquest estudi, propose plantejar la dansa de la Macha Caporal com una *performance* que —sense ser formulada explícitament per les dones d'aquesta manera— revela actes polítics. El caràcter polític de la *performance*, segons Anita Singh (2021), radica en la seua potencialitat per a esdevenir un mitjà eficaç per a aconseguir un canvi social. En el cas de les Machas, aquest canvi està lligat a la transformació dels rols i estereotips associats a la dona des de la construcció de noves maneres de ballar. D'acord amb Sarah Ahmed (2017), el feminisme està succeint en llocs marcats històricament com a no polítics (p. 3). D'aquesta manera, els contextos en què es balla i l'acte de ballar públicament poden ser entesos com a llocs i accions inusitats —aparentment «no polítics»—, mitjançant els quals les dones poden resistir i qüestionar rols de gènere.

Aquest article parteix d'una investigació etnogràfica realitzada a La Paz, entre el juny i l'agost del 2018, amb un bloc independent de dones anomenat *Machas Yuriña*.[2] Machas Yuriña són un grup de sis dones bolivianes, d'entre 29 i 32 anys, que ballen en el rol de Macha Caporal. A partir de l'anàlisi de les observacions i entrevistes de camp amb les dones i en diàleg amb autors provinents del camp dels estudis de gènere, així com de l'antropologia de la dansa i els estudis de la *performance*, explore com a través de la *performance* del rol de Macha Caporal i la seua forma particular de «posar en escena» el cos, les dones desafien i subverteixen normes i expectatives sobre el comportament apropiat d'una dona en el seu context.

LA MACHA CAPORAL: UNA *PERFORMANCE* DE GÈNERE

Per a dur a terme aquest treball, em referiré a la *Macha Caporal* per a parlar del rol o personatge i a les *Machas* o *Machas Caporal*, per a parlar de la diversitat de *performances*, en el sentit d'actes i maneres de ballar que presenta el conjunt de dones que van ser part d'aquesta investigació. Un aspecte fonamental de les *performances* d'aquestes dones és la seua

2 Per raons de confidencialitat, tots els noms de les meues col·laboradores han sigut reemplaçats per noms ficticis.

apropiació d'elements del rol masculí de la dansa. Les dones que ballen de Macha Caporal ampren el vestuari, accessoris, moviments i nom del *Macho Caporal*. No obstant això, simultàniament, utilitzen accessoris i construeixen la seua presentació visual de manera semblant a com ho fa el rol femení de la dansa, la *Cholita*. Aquest caràcter sincrètic del personatge, que assumeix aspectes del rol femení i el rol masculí de la dansa, converteix la Macha Caporal en un fenomen fascinant d'estudi des de la perspectiva de gènere.

La dona que balla, necessàriament, assumeix un rol i negocia la seua identitat en el camp de ball. La Macha Caporal és un rol que ha tingut múltiples lectures a causa de la seua naturalesa «entre» gèneres. Des de la primera dècada dels anys 2000, molts autors han interpretat les *performances* d'aquestes dones de maneres diferents. Per a la investigadora Javiera Benavente, la Macha Caporal dota les dones «d'una alternativa per a escenificar les concepcions de gènere» (2017, p. 70). D'altra banda, el sociòleg Mauricio Sánchez proposa que les Machas, a través d'una *performance* que emula l'home, «autoritzen el masclisme» (2006, p. 333), ja que reprodueixen un ordre social que assenyala «el masculí» com a símbol de poder.

D'acord amb aquestes interpretacions, la dansa de la Macha Caporal apareix com una *performance* que té el potencial de reafirmar un sistema de poder hegemònic pel fet de lloar «el masculí» o, per contra, de qüestionar-lo a través d'una escenificació d'altres maneres de ser dona. Aquestes aproximacions presenten en comú el reconeixement de la Macha Caporal com un fenomen lligat al gènere, i en les seues hipòtesis és present la noció d'empoderament —amb diferents matisos— de les dones a través de la *performance* d'aquest personatge.

La performativitat de gènere d'aquestes dones radica, segons Judith Butler (2015), en la mena de representació que duen a terme en correspondència o no amb les normes obligatòries (determinades socialment) que exigeixen que ens convertim en un gènere o l'altre. Fet que confirma que la reproducció del gènere és sempre una negociació amb el poder (p. 32). Per tant, observar la dansa de les Machas com a *performances* de gènere implica analitzar com les accions d'aquestes dones —des de la preparació per a la *performance* fins a l'acte de ballar— poden entendre's com a actes que construeixen la seua identitat de gènere, un sentit de qui són en relació amb els paràmetres culturals del seu entorn que assenyalen la forma «correcta» d'actuar i d'exercir com a dones en la dansa.

La dansa és sobretot rellevant per a estudiar el gènere per la seua proximitat al cos. D'acord amb l'antropòloga Judith L. Hanna (1987), la dansa és comportament físic, ja que implica l'organització del cos en el temps i en l'espai i és, alhora, comportament cultural i social (p. 3). En aquest sentit, les danses poden ser enteses com a maneres d'encarnar i organitzar (en moviment) les maneres de viure i pensar el món d'un grup social determinat. A través d'aquestes, es pot reflectir patrons i sistemes d'organització social, la qual cosa suggereix que el fet de com ballem pot encarnar també idees i normes associades al gènere. No obstant això, com afirma Butler (1988, p. 521), el cos és també una encarnació de possibilitats. I dins d'aquestes possibilitats hi ha la dansa com una forma de moure i exposar el cos públicament d'una manera diferent de la socialment esperada.

És així que Susan L. Foster (1998) proposa la dansa i l'acte coreogràfic —organització de cossos en l'espai— com una metodologia per a estudiar com les identitats de gènere es construeixen i constitueixen a través d'accions i moviments. La forma d'agrupació per a ballar, la posada en escena en l'espai i l'apropiació, desplegament i repetició d'habilitats corporals com la força, l'agilitat i la resistència són «formes encarnades d'acció i mobilitat» (Sliwinska, 2021, p. 4) que les dones despleguen per a canviar la narrativa del que s'espera d'una dona en el camp de ball.

El reordenament de gènere que les Machas posen en escena des dels seus cossos i dins dels diferents espais de *performance* són els aspectes que atorguen

un caràcter polític a la seua dansa. Precisament, és a través de les maneres concretes de ballar que la seua *performance* trenca la dicotomia de gènere present en la dansa i produeix nous imaginaris sobre la feminitat i el rol de la dona en la comunitat de Caporales a La Paz.

LA DANSA: UN COS MOVENT-SE «ENTRE» GÈNERES

La majoria d'autors, així com la comunitat de ballarins, atribueix l'origen de la Macha Caporal a la *performance* de Lidia Estrada en l'Entrada del Senyor del Gran Poder en 1976. Lidia va aparéixer en aquella entrada[3] vestida amb el vestuari masculí i ballant dins del bloc de Machos, fet que quedaria històricament fixat com el naixement de la Macha Caporal en la dansa de Caporales.

La Macha Caporal, llavors, apareix com un tercer personatge en una dansa que històricament va tenir com a personatges principals el Macho Caporal i la Cholita. En conseqüència, per a entendre la seua *performance*, cal comprendre l'estructura de gènere en la qual està emmarcada la seua aparició: la d'una parella, home i dona. L'historiador Fernando Cajías (com es va citar en Gómez, Mendiola, i Pinto, 2010) assenyala la representació de la sexualitat juvenil com un factor que ha conferit gran popularitat a la dansa de Caporales. En aquesta dansa, segons Sánchez, es mostren «homes ben homes i dones ben dones» (2006, p. V). En efecte, la parella ideal —heterosexual— d'aquesta dansa estableix una clara representació de gènere, en la qual cada personatge presenta una sèrie de característiques que socialment s'identifiquen com a desitjables i admirables en homes i dones.

El Macho Caporal vist pantalons amples, camisa amb muscleres elevades, botes i un barret. Quan balla, exacerba el seu carisma i la seua força. Avança fent passos llargs i marcant fort el ritme amb les seues xafades. Quan salta, eleva ambdós peus enlairant-se lluny del sòl; quan xafa, ho fa amb força, elevant la cama molt alt. La seua *performance* revela una precisió, un gaudi i una confiança que hipnotitzen. La Cholita, d'altra banda, balla amb passos curts i tancats, emfatitzant el moviment dels malucs i de les mans. Aquest moviment adquireix realç a causa de la seua curta minifalda que es mou de banda a banda exposant la seua roba interior. Porta una brusa escotada i un barret bombat menut. En les entrades és coqueta i passeja somrient mentre balla amb tacons alts durant llargues hores.

Si bé aquestes descripcions són una generalització del que s'observa en una entrada folklòrica, hi ha en els personatges tot un seguit d'elements visuals i de moviment que denoten una forta representació dels ideals masculí i femení. Com sosté Reed (2012), «els lèxics de moviments dels homes i les dones amb freqüència demostren els ideals de la diferència de gènere en acció» (p. 89). Així, la dansa dels homes projecta força, poder i seducció, mentre que la de les dones exhibeix bellesa i sensualitat. En efecte, les divergències entre la proposta visual i de moviment de cada personatge produeixen una sensació d'asimetria entre el Macho i la Cholita. Aquesta asimetria es confirma amb el testimoniatge d'Israel Solórzano, fundador d'una fraternitat de La Paz, que col·loca el Caporal en una posició de poder, i la dona, com a inferior, definida només com a complementària a l'home: «Qui és el Caporal? El capatàs i qui mana. I la Cholita és la seua dona, res més».

És en aquesta estructura binària i polaritzada que irrompen les Machas Caporal amb la seua determinació i desig de ballar de manera diferent. Un nou rol femení en la dansa que, sense necessàriament qüestionar la seua identitat de gènere, decideix prendre com a inspiració per a la seua dansa la dansa del Macho. La seua participació en la dansa implica una ruptura amb la marcada estructura de gènere a través del desdibuixament de diverses fronteres entre Machos i Cholitas. Primer, a través d'un vestuari que reflecteix un sincretisme entre «el femení» i «el masculí». Com ens explica Claudia, el

3 A La Paz, és una cercavila urbana composta per fraternitats i conjunts musicals que interpreten músiques i danses bolivianes.

vestit cintura avall —pantalons i botes— és masculí, mentre que la part superior és femenina: «Ara tens la cotilla, que abans no s'usava, una brusa amb escot, t'arregles el cabell, et maquilles».

Segon, a través de la *performance* de moviments del repertori dels Machos, que inclou puntades de peu, salts, corregudes, entre altres moviments tradicionalment associats amb el rol masculí. Aquest tipus d'accions i moviments, que són part del repertori de les Machas, són qualificats per les dones de més desafiadors, divertits i complicats. D'aquesta manera, la *performance* d'aquestes dones involucra qualitats i maneres de moure's que trenquen amb els esquemes corporals associats a les dones en el context de La Paz. Per exemple, les Machas abasten més espai quan ballen, mantenen una postura amb els peus més separats entre si i estenen les seues extremitats quan es mouen. En general, fan més ús de la força per a desplegar moviments i desplaçaments que involucren l'ús de tot el cos.

Tercer, a partir de la ruptura de la divisió de gènere pròpia dels blocs. En les fraternitats de Caporales, els ballarins solen agrupar-se en blocs separats per gènere. Les Machas traspassen aquesta divisió en infiltrar-se en el bloc masculí per a ballar braç a braç amb els homes, demostrant que poden fer el mateix que ells. Aquest aspecte cobra una altra dimensió quan, a partir de la primera dècada dels anys 2000, algunes Machas opten per ballar a soles, en els seus propis blocs, com un nou personatge de la dansa; fet que atorgarà a la Macha un caràcter d'autonomia i independència.

Els canvis a escala de participació, moviment i proposta visual que comporta la Macha Caporal impliquen un desplaçament d'*habitus* cap a altres maneres d'actuar i ballar com a dones en la dansa Caporales i en l'àmbit general, en l'entorn urbà folklòric. Entenc per *habitus* «la història feta cos» (Gutiérrez, 2005, p. 68) d'aquestes dones. Història que en molts casos està marcada per l'autopercepció del propi cos com a «fràgil» o «menys fort» en comparació a l'home, com a insuficient en relació a «l'ideal» de cos per a la dansa (Cholita), o per l'experiència personal de la violència de gènere present en el seu entorn de vida i de ball.

En una entrevista amb Sánchez (2006), Lidia Estrada va comentar que va decidir ballar per primera vegada com a home perquè no li agradava la falda. Aquesta raó coincideix amb les motivacions de les Machas Yuriña, que van expressar obertament el seu rebuig a ballar amb *pollerita* (minifalda). D'aquesta manera, triar la Macha Caporal és una decisió que involucra —parcialment— el rebuig a ballar com a Cholita. Com explica Jackeline, ella va preferir ballar en aquest rol perquè el públic les reconeix per com ballen, mentre que com a Cholita: «Ni tan sols et veuen la cara, veuen el que tens més avall». En l'experiència de les dones, aquest rebuig està justificat en l'experiència generalitzada d'inseguretat i assetjament sexual tant en la via pública com en l'entorn de les entrades. Talía conta que el seu rebuig a la *pollerita* té a veure amb situacions d'assetjament que va experimentar quan usava falda al col·legi i per la via pública. Jessica, d'altra banda, va recordar que la primera vegada que va ballar com a Cholita en una entrada tots miraven per davall de la seua falda: «Em vaig sentir assetjada».

Els testimoniatges de les dones demostren que en la decisió de ballar com a Machas hi ha un desig conscient de ballar còmodes i de protegir-se de situacions d'assetjament sexual. Com a resultat, les dones afirmen experimentar llibertat quan ballen. Com comenta Jackeline, com a Macha, «et mous com tu vols». De manera similar, Nancy explica que el que més aprecia de ser Macha és: «Que ens vegen ballar, desenvolupar un pas, expressar-nos, amb la llibertat de no estar pensant que vindrà un depravat i ens fotrà mà».

Un altre factor que ha motivat les dones a ballar com a Machas és un desig de ballar de manera diferent de la tradicional, la qual cosa implica desafiar «l'ordinari» i el que s'espera d'una dona. Les Machas Yuriña expressen una especial admiració per la dansa del rol masculí, associada a moviments i accions més

«desafiadors» o que «se n'ixen del comú» per a una dona. Aquesta idea es veu reflectida en els comentaris de Talía, per a qui la Macha és: «Una dona que vol demostrar que pot ser diferent de les altres, que pot eixir-se'n del comú, diguem-ne, de les *polleras*, de les faldes. Una dona que pot demostrar també que té força, que té el mateix valor que l'home».

Tots aquests motius han fet que les dones encarnen un personatge que, a través de la seua dansa, lluita contra les limitacions i els estereotips que s'imposen a les dones en un entorn marcat pel masclisme. Elles impugnen l'estereotip femení encarnat en la Cholita i es resisteixen a ser valorades solament pels seus cossos o atributs com la sensualitat i la bellesa. En aquesta cerca, desenvolupen una *performance* híbrida —amb elements d'ambdós personatges— que pot ser entesa com a agència, ja que expressa l'encarnació del desig (Martin, 1985, com es va citar en Kowal, Siegmund, i Martin, 2017) d'aquestes dones de ballar «diferent», amb llibertat, comoditat i seguretat.

L'ENTRADA FOLKLÒRICA: ESPAI D'EXPERIÈNCIA, ACCIÓ I NEGOCIACIÓ

Entendre la *performance* i experiència d'aquestes dones demanda entendre el context en el qual ballen i en el qual estan inserides com a dones. Basant-me en la definició de Richard Schechner (2013, p. 30), que postula que les *performances* només existeixen en les accions, interaccions i relacions, propose observar les *performances* de les Machas no només com a actes de ballar, sinó també com el conjunt de relacions i interaccions que desenvolupen les dones amb els diferents actors i espais que conformen la seua pràctica.

El camp d'acció i pràctica de les dones de Machas Yuriña està situat en un context sociocultural en què «la discriminació contra les dones, el biaix masculí i el masclisme cultural encara imperen en les institucions polítiques i socials, en l'espai públic i en la família» (Programa de les Nacions Unides per al desenvolupament [PNUD], 2002, p. 29). Durant les nostres converses, les dues paraules més usades per les dones per a definir la societat boliviana van ser *masclista* i *conservadora*. Entenem per masclisme un sistema de relacions de gènere que exagera les diferències entre homes i dones sobre la base de les anomenades qualitats «naturals» i que determina quin comportament és acceptable per a cadascun (Fisher, 1993, p. 3).

Les entrevistes fetes amb les Machas Yuriña revelen una percepció generalitzada dels rols de gènere com a opressius, especialment per a les dones. S'espera que una dona es case, tinga fills i forme una família. Una vegada casada o compromesa, s'espera que deixe de ballar, ja que el rol principal de la dona està en la llar. Aquestes idees es veuen reflectides en moltes de les històries personals de les dones. Jessica, en una entrevista personal, va dir que diverses Machas van deixar de ballar perquè van quedar-se embarassades. D'acord amb les dones, les expectatives socials i familiars sobre el rol de les dones a La Paz és un factor determinant per a l'abandó de la dansa.

Les dones també assenyalen com una evidència del masclisme en la pràctica de la dansa la gelosia de les parelles. Segons Jessica, una vegada que la dona té parella: «Esperen que canvies, que deixes de ballar i que només estigues amb ells. Però ells no pensen deixar de ballar». Nancy explica com, estant amb la seua exparella, no podia ballar perquè ell era extremadament gelós i li ho prohibia. Aquests testimoniatges no només demostren la desigualtat de gènere en termes de participació en la dansa, sinó també la violència de gènere materialitzada en actituds i gestos de sobreprotecció i control per part de les parelles cap a les dones.

No obstant això, la majoria de les dones s'ha permés ballar en aquest rol malgrat no comptar necessàriament amb l'aprovació dels seus familiars ni els mitjans econòmics. En el grup, no totes tenen treballs estables, algunes estudien i treballen alhora, i dues de les dones són mares solteres. Totes, en un enorme esforç econòmic i de temps, s'organitzen per a pagar

les seues quotes,[4] assajar i ballar. Però els obstacles no només es troben en els seus àmbits privats o familiars, també radiquen en la seua esfera de pràctica, en els espais i les relacions que travessen la seua dansa. «L'escenari» de les Machas és l'entrada folklòrica, un esdeveniment central dins del cronograma d'esdeveniments que componen les festes folklòriques a Bolívia. L'entrada és una cercavila urbana que agrupa centenars de ballarins que dansen per devoció i diversió d'acord amb el calendari religiós catòlic.

En el marc d'aquesta investigació, propose analitzar les entrades com a reflex del seu entorn sociocultural. Són espais en què es presenten desigualtats de gènere, comportaments de violència sexual i actituds masclistes. No obstant això, són, alhora, espais en què es poden negociar múltiples identitats i afectes. I fins i tot poden esdevenir espais de visibilitat i reconeixement per a les dones.

Les relacions i formes d'interacció que desenvolupen les dones amb diversos actors —ballarins, organitzadors, fundadors, espectadors, entre altres— al llarg d'una entrada són claus per a entendre com s'infiltren discursos de gènere en el camp de ball i com aquests influencien o condicionen la pràctica de les dones. Tenint en compte la proximitat de la Macha al Macho Caporal i la seua naturalesa «híbrida» pel fet d'apropiar-se d'elements de la dansa de l'home, aquestes ballarines estan exposades a diverses reaccions —positives i negatives— per part dels espectadors. Segons Jessica: «De Macha, potser perquè iguales l'home, […] venen senyores, senyors, xiquetes, xiquets, de tot, i et feliciten: "Estàs ballant bé"».

En l'exemple de Jessica, la Macha és aplaudida a causa de la seua habilitat per a «igualar l'home», acte considerat com un assoliment. No obstant això, també hi ha experiències negatives, com ens explica Nancy: «Vam anar a ballar […] i vaig haver d'anar caminant unes quatre illes per a arribar on estaven. Mentre caminava va passar un senyor amb la seua esposa i em va dir: "Aquestes són les que s'ho creuen, aquestes són les dones que volen igualar-se a l'home". Però utilitzant un to així com de repulsió».

En el seu testimoniatge, la similitud amb l'home és percebuda com a negativa i associada a l'estereotip difós de les Machas Caporal com a gallimarsots o homenots. Aquests termes són expressats per a definir una dona que es comporta com un home o que sembla un home en la seua manera de vestir i estil corporal. Aquesta percepció ha portat a la difusió de prejudicis sobre l'orientació sexual de les Machas, moltes vegades catalogades com a lesbianes, aspecte que no és ben rebut en el context conservador i catòlic de La Paz.

Un altre vincle central en l'experiència de les dones és el que desenvolupen amb altres ballarins durant la *performance*. D'acord amb Jessica, hi ha un suport considerable de part de ballarins homes cap a les Machas Caporal. No obstant això, testimoniatges com els de Claudia també assenyalen el nivell de competència que hi ha entre Machas i Machos en les entrades: «Els Machos són els que et miren malament. És a dir, perquè suposadament han de pensar que els estem imitant […]. I ha de ser [que pensen] com, "ai, aquestes xiquetes volen fer el que estem fent. I mira, nosaltres saltem dos metres i elles salten un metre". Jo crec que sí que n'hi ha [competència], però dins del cercle de Caporales».

El comentari de Claudia revela, a més d'un sentit de competència, un biaix masclista de part dels homes cap a les dones que intenten ballar com ells. El masclisme també es materialitza en els espais de ball en l'assetjament al carrer. Aquest és un dels riscos més naturalitzats per les dones en les entrades. Molts testimoniatges de les Machas evidencien la seua exposició a l'assetjament verbal i físic dels homes durant el seu recorregut per una entrada. Durant l'entrada de Chijini, vaig registrar la següent experiència en les meues notes de camp: «Seguim, cada vegada hi ha més gent i el camí esdevé més estret. Els borratxos augmenten i cada vegada són més irrespectuosos. Passen per davant teu, et freguen, et miren, et diuen coses».

4 Per a participar en una entrada folklòrica, cada ballarina ha de pagar una quota coneguda com el pagament de la banda.

Aquest risc també es fa latent al final de l'entrada, quan les dones confronten el dilema de com tornar a casa de manera segura. Com explica Jessica: «Tu saps, estem en un lloc llunyà, millor estar amb algú conegut […]. Sempre tracte de buscar amics que són antics […], que ens cuidaran en el sentit que no ens en podem anar [de l'entrada] tampoc a soles, llavors, ens podem acompanyar fins a un cert lloc per a després anar-nos-en».

Aquestes experiències no són exclusives de les Machas Caporal. Responen a una situació generalitzada de les dones en l'entorn de les entrades i festes folklòriques, en què amb la justificació del consum d'alcohol i el renou, la violència cap a la dona ha passat desapercebuda. Precisament, un altre element clau per a explorar les desigualtats entre homes i dones en l'entrada folklòrica és el consum d'alcohol. En les entrades, la beguda és un factor crucial per a la creació i el manteniment dels vincles socials. Encara que algunes de les dones insisteixen que en l'entrada no s'exigeix beure, la convivència del consum d'alcohol té una qualitat obligatòria (Cowan, 1990, com es va citar en Lazar, 2008).

A partir de les meues observacions en les entrades, vaig registrar que les dones se situen majorment en el rol de rebre alcohol, en lloc de comprar-lo i oferir-lo. Les invitacions poden venir d'espectadors homes i dones, com a reconeixement a la seua *performance*; no obstant això, també venen de col·legues ballarins, organitzadors i fundadors de blocs o fraternitats. Aquestes interaccions imposen una espècie d'obligació a l'acte de beure, ja que són part del ritual de transacció que conduirà a invitacions per a futurs esdeveniments. Talía diu sobre aquest tema: «Ara, a vegades, quan et veuen ballar, com et dic, venen d'altres fraternitats, expassants,[5] i et diuen […]: "Jo soc fundador de tal fraternitat, et convide [involucrant la invitació d'alcohol] a participar amb nosaltres". Per tal que l'any següent o en la següent entrada el busques i balles amb ells».

En les entrades, les dones accepten beure com a part de la celebració, però també com a estratègia de negociació per a aconseguir invitacions. Una mostra de l'agència de les dones en aquesta negociació és el desenvolupament d'unes certes estratègies per a controlar la seua manera de beure. En un esdeveniment a La Paz, Jessica va compartir amb mi alguns dels seus secrets: «Beus una mica i llances la resta a terra. Davall de la taula o cadira, perquè ningú se n'adone». L'altra estratègia consistia a ser l'encarregada de servir l'alcohol; llavors una pot tenir control sobre la quantitat i servir els altres en lloc de beure.

Quant al consum d'alcohol en les entrades, sembla que les dones tenen el mateix dret a beure que els homes. No obstant això, en la pràctica, hi ha factors externs que les condicionen. Com afirma Sian Lazar (2008), a Bolívia, beure i emborratxar-se és domini exclusiu d'homes i dones, encara que s'espera que les dones siguen més autocontrolades que els homes (p. 148). Les dones de Machas Yuriña gaudeixen del fet de beure en companyia dels seus parells, però no poden excedir-se amb la beguda perquè això podria posar-les en una situació de vulnerabilitat i perill en un entorn de festa. No obstant això, en moltes ocasions, rebre alcohol acaba sent una pràctica necessària per a encaixar en la comunitat i per a sobreviure com un bloc femení independent.

Les experiències de les dones revelen que les entrades són espais en què s'inscriuen idees i conductes hegemòniques al voltant del gènere. Aquestes idees es fan efectives a través de les accions i interaccions de les Machas amb altres actors, els quals tenen el poder de reconéixer o rebutjar la seua *performance*. En cada *performance*, les dones han de negociar amb afectes com la por, el sentit de seguretat i el desig de reconeixement per a guanyar-se un lloc en la comunitat de Caporales. En aquesta tasca, ressalta la seua agència per a desenvolupar estratègies d'autocura i assegurar la seua participació en la dansa. Com assenyala Randy Martin, el cos com a subjecte

5 El o la passant és la persona que es fa càrrec de la fraternitat durant la gestió d'una festa folklòrica. Pot cobrir despeses com el vestuari i el pagament de la banda per a l'entrada, entre altres.

en un entorn social respon i és, alhora, un element transformador d'aquest entorn (1985, com es va citar en Kowal et al., 2017). En aquest sentit, les dones no només resisteixen les condicions desiguals de participació presents en l'entrada, sinó que les transformen per mitjà d'una sèrie d'actituds i maneres concretes d'acció que explorarem a continuació.

LA *PERFORMANCE* COM A ACTE POLÍTIC: SOM LES MACHAS YURIÑA

Pensar en la dansa com a acció política implica pensar en les preguntes que la dansa fa llegibles (Kowal et al., 2017) sobre qüestions polítiques com l'expressió i el desplegament del cos femení en l'espai públic. Les *performances* de les Machas Yuriña són encarnacions d'altres maneres de ser i actuar com a dones que tenen la capacitat de qüestionar normes socials imperants entorn del gènere. Les dones aconsegueixen això a partir de les complexes relacions amb els sistemes de poder (Taylor, 2016, p. 6) que construeixen al llarg de la seua pràctica i *performance*. Com s'ha explorat prèviament, les Machas s'enfronten a una sèrie d'obstacles (econòmics, familiars) —dins i fora de les entrades— i expectatives socials que afecten i limiten la seua participació en la dansa. Elles, quan ballen, busquen resistir i superar aquelles condicions que restringeixen el seu ball, i, al mateix temps, impugnar actituds i creences dominants sobre el rol i la conducta «apropiada» de les dones en el seu entorn.

Dins de la meua investigació, he pogut identificar tres aspectes claus de la *performance* de Machas Yuriña que poden entendre's com a formes de resistència i acció política: la seua manera d'associació independent, la seua participació com a *figures* i el seu estil de moviment. Aquests tres elements, característics d'aquest bloc de dones, no estan lliures de complexitats ni de contradiccions, no obstant això, són maneres d'acció que reflecteixen decisions sobre on, com i amb qui ballar, i evidencien la determinació i agència de les dones.

En l'àmbit de les danses urbanes folklòriques hi ha dues maneres possibles d'associació. La primera —la més tradicional— és pertànyer a una fraternitat. Les fraternitats són associacions de persones que s'agrupen entorn del culte religiós i la pràctica de danses en honor a una verge o un sant. Aquestes associacions, segons l'antropòloga Laura Fléty (2015, p. 72), s'organitzen a partir d'una jerarquia vertical amb una distribució formal de rols i estatuts, i poden estar compostes per un comité dirigent i ballarins.

Per a ingressar en una fraternitat, un ballarí ha de passar per un procés d'admissió i fer una contribució econòmica anual. Al seu torn, tot ballarí ha de pagar una quota per l'acompanyament de la banda musical cada vegada que participa en una entrada, així com invertir en el seu vestuari i transport, aspectes que fan que la seua participació en la dansa puga estar limitada pel seu poder adquisitiu.

Mitjançant les experiències de les dones, s'evidencia com el nivell socioeconòmic, la situació familiar i fins i tot la imatge corporal són aspectes que condicionen el seu ingrés a una fraternitat. Hi ha algunes fraternitats que imposen criteris d'admissió discriminatoris a les Machas, com fer 1,70 d'alçada i tenir una contextura prima. Al seu torn, Jessica explica que avui dia algunes fraternitats trien els seus membres basant-se en la seua capacitat d'aportació econòmica. Aquest fet és reforçat pel testimoniatge de Claudia: «Només fer-te el vestit i ballar a Oruro […] és sis mil bolivians[6] en ENAF i fraternitats així».[7] Davant d'aquests factors que limiten la participació de les dones dins de les fraternitats, apareix la necessitat de buscar uns altres espais per a ballar.

Els blocs independents són una alternativa d'associació que ha tingut popularitat entre ballarins per la seua accessibilitat i inclusivitat. Machas Yuriña, com a bloc independent de dones, permet una major flexibilitat

6 Moneda boliviana.

7 Fent referència a les fraternitats més prestigioses o amb més trajectòria a Bolívia.

quant a la participació i compromís de les ballarines. El bloc no té requisits estrictes d'admissió, no demana contribucions econòmiques d'ingrés, tan sols el pagament del vestuari, el cost i el disseny del qual s'acorda entre els membres. El tipus d'organització del bloc —una fundadora/directora i les ballarines— i el reduït nombre de membres permeten una major proximitat i transparència en la comunicació, així com major poder de decisió de les dones sobre on ballar i els costos que s'han de cobrir.

No obstant això, ballar en un bloc independent també té els seus desavantatges. Normalment, un bloc independent —a diferència d'una fraternitat— no pertany a una associació departamental o de districte, la qual cosa implica que el bloc no té accés a participar en les entrades pel seu compte. Com a conseqüència, el bloc ha de ser convidat per una fraternitat o negociar una invitació cada vegada que desitja participar en una entrada. Qualsevol de les dues opcions involucra un pagament, la qual cosa posa les dones en situació de desavantatge per haver de negociar un preu i posició (en les files de la fraternitat) per a cada entrada. Aquest desavantatge, que afecta tot bloc independent, s'accentua en el cas dels blocs femenins pel fet que les negociacions, de vegades, es duen a terme en espais informals i s'estableixen amb autoritats o dirigents homes. En les meues notes de camp vaig registrar el testimoniatge de Jessica sobre un procés de negociació:

> Em va explicar com una vegada el fundador d'una fraternitat prestigiosa la va citar en un bar. Eren dos homes i ella hi aniria sola. Llavors, li va fer por i va demanar a Talía que l'acompanyés. Però les dues encara sentien desconfiança i van avisar Guillermo [parella de Talía] perquè les ajudés a negociar. Per què les dones se senten indefenses en l'acte de negociació? Per què algú les citaria en un bar, amb presència d'alcohol, per a negociar? És evident que la dona té molt a perdre en aquestes negociacions.

Anècdotes com aquestes ressalten l'asimetria de poder que hi ha en espais i relacions claus per a la participació de les dones en la dansa. No obstant això, també demostren els diferents mecanismes que les dones empren per a fer front a situacions de desigualtat i inseguretat.

Un aspecte complementari a la manera d'associació de les dones és la seua participació en la dansa com a figures. Les figures són una forma d'agrupació en el bloc que es caracteritza per tenir un petit nombre de ballarins (de 3 a 7) i per la seua ubicació en una filera o fila. Jessica explica que el benefici de ballar com a figures és que aquesta forma d'agrupació permet elaborar coreografies més complexes i passos de més dificultat.

En el transcurs de les entrades, les figures poden abastar més espai amb els seus moviments i jugar amb les direccions espacials, generant creus i figures que atrauen l'atenció dels espectadors. La visibilitat és l'aspecte que les dones més aprecien del fet de ballar com a figures. Com expressa Nancy: «El més especial per a mi és que ens coneixen més i quan passem ens aplaudeixen, saben qui som i en molts casos, fins i tot, ens reconeixen pels nostres noms i ens feliciten». Mentre que, com diu Talía, en un bloc gran passarien desapercebudes, ja que: «Són diverses files i a vegades et posen al mig o darrere, on no et veuen molt».

En els testimoniatges de Machas Yuriña, el poder dels aplaudiments i les felicitacions del públic sembla tenir un enorme efecte en les dones i en la seua percepció de sentiments positius associats a la dansa. Per a Nancy, eleva la seua autoestima, mentre que per a Claudia és el moment que més espera quan balla. Per a Talía és la prova que ha fet una bona feina i per a Jackeline és una alegria. La satisfacció que els genera el reconeixement del públic és tal que sembla minimitzar la sensació de les dificultats i els esforços que experimenten quan ballen.

El tercer aspecte clau de la *performance* de Machas Yuriña és el seu estil de ball intermedi. Jessica conta que hi ha tres estils en la dansa Caporales: el fort, l'intermedi i el suau. L'estil ideal per a ella és l'intermedi, ja que implica un balanç entre la força del

Macho i la suavitat de la Cholita. Per a la finalitat d'aquest estudi, l'aspecte que m'interessa recalcar sobre l'estil de moviment és la seua vinculació amb nocions de gènere i idees sobre el masculí i el femení. Les percepcions estètiques de les dones sobre el moviment reflecteixen com idees naturalitzades de com han de veure's o moure's com a dones s'infiltren en la seua *performance*. Com assenyala Jill Dolan (1985), els rols de gènere socialment construïts estan inscrits en el nostre llenguatge i en els nostres cossos (p. 10). No obstant això, les dones aposten per incorporar en la seua *performance* passos més elaborats com canviar de nivell, així com pegar puntades i fer salts. Moviments «més forts» que no són comuns en el repertori d'una dona de la seua edat ni en les danses femenines de les entrades i que, per tant, contradiuen les expectatives socials del seu entorn. Com relata Nancy: «La primera vegada que vam fer el pas 6 vaig quedar fascinada perquè va ser la primera vegada [el meu èmfasi] que vam pegar una puntada amb el peu».

Testimoniatges com aquest demostren que les dones, en la seua *performance* com a Machas, aconsegueixen realitzar moviments que fan que se sorprenguen. En aquest sentit, les Machas Caporal desenvolupen un sentiment d'assoliment quan executen moviments o seqüències que pensaven que no eren capaces de fer a causa de la seua «intencionalitat inhibida», una de les modalitats d'opressió femenina desenvolupades per la filòsofa Iris M. Young. Segons Young (1980), el cos femení no utilitza la seua capacitat real, referint-se tant a la potencialitat de la seua grandària i força físics com a les habilitats i coordinació reals que té al seu abast (p. 146). Llavors, les Machas, a través de la seua *performance* dels passos masculins, vencen el prejudici sobre el que culturalment van aprendre que les dones no poden fer, la qual cosa suggereix que aquest rol podria contribuir a una mena d'empoderament en les dones.

És important ressaltar que l'apropiació de qualitats com la força i un major ús de l'espai —característiques de les *performances* masculines dins i fora de la dansa— no els trau la seua capacitat de ser també femenines. Les dones entenen el femení com a ser coquetes, elegants i adornar-se amb accessoris i maquillatge: idees de «l'ideal femení» que en part responen als cànons de bellesa presents en el seu entorn. La *performance* de Machas Yuriña és una combinació d'actituds, conductes i maneres de moure's i organitzar-se que demostren l'equilibri entre aquestes característiques.

En les entrades, a través de cada *performance*, les ballarines construeixen les seues identitats «recorrent a diverses estratègies tant de reproducció com de subversió» (Guaygua, 2003, p. 172). La *performance* de les Machas presenta un delicat balanç entre els conceptes de reproducció i subversió. La seua subversió radica en l'acte d'apropiació del vestuari i passos masculins, així com el desplegament públic d'aquests. Alhora, elles reprodueixen el vestuari de la Cholita en l'escot i disseny de la brusa, ballant amb elegància i coqueteria. La vertadera força de Machas Yuriña radica ací, en la seua manera de «posar en escena» l'apropiació del masculí sense desestimar el poder que hi ha en la seua feminitat.

Elles han triat ballar no només en les entrades més grans i prestigioses, sinó també en les entrades zonals, situades en zones més allunyades i fins i tot perilloses. Al llarg del recorregut d'una entrada demostren la seua agència per a resoldre obstacles i ballar amb gràcia simultàniament. Sense importar el clima o l'hora del dia, elles avancen decidides, demostrant la seua bellesa i agilitat per a ballar. Miren al públic confiades, somriuen i es fan fotos amb els espectadors. Mentre ballen, reben i beuen els gots d'alcohol que el públic els ofereix en reconeixement a la seua *performance*. Ballen per hores, pujant o baixant de nivell, en pistes asfaltades o sense asfaltar, passant per carrers solitaris i grans avingudes, esquivant cotxes i borratxos, mostrant la seua capacitat d'aguant. En el procés, negocien pagaments i noves invitacions per a futurs esdeveniments. Beuen, però controlen la quantitat d'alcohol que reben; gaudeixen sense descurar com tornar a casa. La seua *performance* és un balanç entre el gaudi, l'alerta, la resiliència i l'autocura.

L'experiència i *performance* de Machas Yuriña dona compte dels processos que les dones duen a terme per a negociar i superar les limitacions i desigualtats presents en el camp de ball. Com afirma Ida Meftahi (2016), tota dansa està condicionada per múltiples factors socials, culturals, polítics, econòmics i ideològics (p. 1). Les condicions i limitacions que compliquen la participació de Machas Yuriña ratifiquen el masclisme present en les entrades folklòriques. Davant d'això, com s'ha exposat, les dones despleguen diferents modes de resistència i acció que poden ser entesos com una manera de fer política des de la pràctica.

Efectivament, mitjançant la seua dansa, aquestes dones estan transformant creences profundes que tenen sobre elles mateixes com a dones. Ballar en els seus propis termes —com a Machas— implica creure en la seua fortalesa i transcendir l'estereotip que les dones només serveixen per a ballar «bonic» o «suau». A través de la seua *performance*, envien un poderós missatge sobre com i per què volen ser reconegudes com a dones en l'espai públic, convertint la seua dansa en un «espai alternatiu de lluita» (Conquergood, 2002, p. 152) contra el masclisme i les desigualtats de gènere presents en el seu entorn.

CONCLUSIONS

El cas concret de Machas Yuriña evidencia com la dansa, com a moviment organitzat i intencionat, pot encarnar i comunicar l'agència i tenacitat de les dones per a aconseguir una participació notòria en l'àmbit de la comunitat de Caporales. Seguint el pensament d'Ahmed (2017), que postula que els actes feministes tenen a veure amb qui fa què i on (p. 4), les *performances* d'aquestes dones —que s'apropien de la força i ballen amb independència en un entorn en què les expectatives i rols de gènere són opressius i asfixiants— poden entendre's com a actes revolucionaris.

Aquest article ha mostrat els diferents factors que compliquen la pràctica de les Machas en les entrades folklòriques. Alguns d'aquests factors són comuns a altres ballarins i uns altres es presenten com a restriccions relacionades amb el gènere i la manera de ballar de les dones. Al llarg d'aquest article s'ha demostrat que els diners, el temps i la falta de suport de les famílies són obstacles en les seues pràctiques. També s'ha evidenciat que, en les entrades, el risc d'assetjament sexual amenaça la seguretat i experiència de les dones.

No obstant això, en aquest panorama, no es pretén mostrar les dones com a agents passius davant un context desigual i masclista. Al contrari, es busca ressaltar els diferents mecanismes, decisions i accions que les dones emprenen dins de la seua pràctica independent. La seua manera d'associació, el seu rol de figures, el seu estil de moviment i la seua *performance* al llarg d'una entrada són evidències de l'agència d'aquestes dones per a conquistar una pràctica que els permet ballar amb llibertat, plaer i visibilitat en un entorn competitiu.

El compromís i passió de les dones amb la dansa en el context de La Paz parla d'un desig molt profund de reconeixement. Butler ressalta com «la tradició hegeliana enllaça el desig amb el reconeixement: afirma que el desig és sempre un desig de reconeixement i que qualsevol de nosaltres es constitueix com a ésser social viable únicament a través de l'experiència del reconeixement» (2006, p. 14). Ballar com a Macha Caporal sembla generar, abans de res, una visibilitat i un reconeixement que les dones anhelen, potser perquè és una manera de validar-se a si mateixes en un entorn que les invisibilitza.

És clau reiterar que aquest benefici és accessible per a elles a través d'una *performance* singular. No la simple emulació de l'home, sinó la construcció d'un rol que s'apropia de «l'ideal masculí» —entés com a força i desafiament— alhora que hi incorpora «l'ideal femení» —entés com a bellesa i elegància—. És en el sincretisme d'aquests elements visuals i qualitats de moviment que les dones subverteixen les expectatives de gènere i converteixen la seua proposta estètica en acció política. És des de la seua particular elecció del

moviment, la postura, l'aparença i el comportament (Meftahi, 2016, p. 4) com a ballarines en l'entrada folklòrica, que les Machas sacsegen la sensibilitat dels espectadors, i que, com suggereix Singh (2021), desperten preguntes provocatives que podrien ajudar-nos a pensar els rols i estereotips de gènere d'una manera diferent (p. 24).

En l'Informe de desenvolupament humà de gènere de Bolívia, s'afirma la necessitat de demanar-se per «les idees i la qualitat de les pràctiques de les mateixes dones, a partir de les quals es desencadenen els processos […] de canvi» (PNUD, 2002, p. 30). El fenomen de les Machas Caporal pot entendre's com una pràctica que reflecteix un canvi en la mentalitat de les dones a l'encalç del desenvolupament de tot el seu potencial i l'accés a igualtat de drets, i que demostra, com afirma la ballarina i investigadora Ann Cooper Albrigth (2013), que hi ha una connexió entre com pensem el món i com ens hi movem (p. 5).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Ahmed, S. (2017). *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press.

Benavente, J. (2017). *De los Andes al margen: disidencia y transgresión en manifestaciones andinas en Santiago de Chile* (Tesi de màster, Pontificia Universidad Católica de Chile, Xile). https://repositorio.uc.cl/handle/11534/21338

Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theather Journal, 40*(4), 519-531. http://www.jstor.org/stable/3207893

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Butler, J. (2015). *Notes towards a Performative Theory of Assembly.* Massachussets: Harvard University Press.

Conquergood, D. (2002). Performance Studies: Interventions and Radical Research. *TDR* (1988-), *46*(2), 145–156. http://www.jstor.org/stable/1146965

Cooper Albright, A. (2013). *Engaging bodies: The Politics and Poetics of Corporeality.* Middletown: Wesleyan University Press.

Dolan, J. (1985). Gender impersonation onstage: Destroying or maintaining the mirror of gender roles?. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory, 2*(2), 5-11.

Fisher, J. (1993). *Out of the Shadows: Women, Resistance and Politics in South America*. Londres: Latin America Bureau.

Fléty, L. (2015). *Les cortèges de la fortune: Dynamiques sociales et corporelles chez les danseurs de morenada* (*La Paz, Bolivie*) (Tesi doctoral no publicada). Université Paris Ouest, França.

Foster, S. L. (1998). Choreographies of Gender. *Signs, 24*(1), 1-33. http://www.jstor.org/stable/3175670

Godinez, J. A. (2014). *Oruro: Catedral del folklore de Bolivia*. (2a ed.). Bolívia.

Gómez, N., Mendiola, W., i Pinto, R. (2010). *Caporales 100% boliviano: La historia del evento mundial de Caporales*. La Paz: Editorial Campo Iris.

Guaygua, G. (2003). La Fiesta del Gran Poder: el escenario de construcción de identidades urbanas en la ciudad de La Paz, Bolivia. *Temas Sociales*, *24*, 171-184. http://www.scielo.org.bo/pdf/rts/n24/n24a12.pdf

Gutiérrez, A. (2005). *Las Prácticas Sociales: Una Introducción a Pierre Bourdieu*. Córdoba: Ferreyra Editor.

Hanna, J. L. (1987). *To dance is human: a theory of nonverbal communication*. Londres: The University of Chicago Press.

Kowal, R., Siegmund, G., i Martin, R. (eds.) (2017). *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. Nova York: Oxford University Press.

Lazar, S. (2008). *El Alto, Rebel City: Self and Citizenship in Andean Bolivia*. Durham i Londres: Duke University Press.

Meftahi, I. (2016). *Gender and Dance in Modern Iran: Biopolitics on stage*. Londres i Nova York: Routledge.

Polhemus, T. (1993). Dance, gender and culture. En H. Thomas (ed.), *Dance, gender and culture* (p. 3-15). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Programa de las Naciones Unidas para el desarrollo. (2002). *Informe de desarrollo humano de género en Bolivia: 2003*. La Paz: Plural Editores.

Reed, S. (2012). La política y poética de la danza. En S. Citro, i P. Aschieri (eds.), *Cuerpos en movimiento: Antropología de y desde las danzas* (p. 75-100). Buenos Aires: Editorial Biblos.

Sánchez, M. (2006). *País de Caporales: Los Imaginarios del Poder y la Danza de los Caporales en Bolivia* (Tesi de màster no publicada). Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

Schechner, R., i Brady, S. (2013). *Performance Studies: An Introduction* (3a ed.). Nova York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203125168

Singh, A. (2021). *Staging Feminisms: Gender, Violence and Performance in Contemporary India*. Nova York i Londres: Routledge.

Sliwinska, B. (ed.) (2021). *Feminist Visual Activism and the Body*. Londres i Nova York: Routledge.

Taylor, D. (2016). *Performance*. Durham i Londres: Duke University Press.

Whitney Templeman, R. (2001). Women in the world of music: Latin America, Native america, and the African diaspora. En K. Pendle (ed.), *Women and Music: A History* (p. 438-459). Bloomington: Indiana University Press.

Young, I. M. (1980). Throwing like a girl: A phenomenology of feminine body comportment, motility and spatiality. *Human Studies*, *3*(2), 137-156. http://www.jstor.org/stable/20008753

NOTA BIOGRÀFICA

Màster en Choreomundus – International Master in Dance Knowledge, Practice and Heritage (University of Roehampton, Université de Clermont Auvergne, University of Szeged i Norwegian University of Science and Technology). Investigadora, docent i artista peruana amb enfocament en dansa i *performance*. Exerceix com a docent de la Facultat d'Arts Escèniques de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Les seues principals línies d'investigació són l'antropologia de la dansa i les interseccions entre gènere, dansa i *performance* a Llatinoamèrica.

DEBATS · Volum 136/1 · 2022 — 103 / 117
DOI: doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.6
ISSN 0212-0585 (imprés)
ISSN 2530-3074 (digital)

Ballar al carrer com a empoderament feminista. El discurs coreogràfic dels col·lectius Bellywarda i L'Armée des Roses

Maria Patricio-Mulero
UNIVERSITÉ TOULOUSE 1 CAPITOLE
maria.patricio-mulero@ut-capitole.fr
ORCID: 0000-0001-5333-9727

Rebut: 18/05/2021
Acceptat: 21/11/2021

RESUM
La reivindicació dels cossos femenins a l'espai públic és una constant en els moviments socials feministes. Ja sigui ocupant els carrers en protesta pels drets i la igualtat de les dones, contra l'assetjament sexual i la violació o involucrat en altres manifestacions socials, el paper del cos femení a l'espai públic vehiculant un missatge social és reivindicat per artistes de totes les disciplines. En el camp de la dansa, algunes companyies actuen expressament en espais públics amb l'objectiu precís de conquerir-lo com a escenari per visibilitzar els cossos femenins, destacant-ne la diversitat i reclamant més igualtat i llibertat.

A través d'entrevistes col·lectives, analitzem el discurs coreogràfic dels col·lectius Bellywarda (FatChanceBellyDance©) i L'Armée des Roses (cancan), dues companyies franceses compromeses amb la difusió del feminisme al carrer. Amb l'objectiu d'estudiar l'apropiació de l'espai urbà, la interacció i recepció amb el públic, els vincles socials entre ballarines i la transmissió dels valors feministes, hem abordat l'observació de la dansa i les entrevistes des de la sociologia de les emocions, la fenomenologia dels espais urbans i els estudis de dones. El context de pandèmia no ens ha permès fer una observació de la recepció del públic al carrer, però hem pogut abordar amb elles la situació a França de la dansa, considerada com a «bé cultural no essencial», amb la prohibició de la realització d'activitats culturals durant el segon confinament, moment en què es realitza aquest estudi.

Paraules clau: feminisme, dansa, espai públic, empoderament, sentit del lloc, sororitat

ABSTRACT. *Dancing in the street as feminist empowerment: the choreographic discourse of Bellywarda and L'Armée des Roses*
The reaffirmation of female bodies in public spaces is a constant in feminist social movements. Indeed, the role of the female body in public spaces and conveying a social message is vindicated by artists from all disciplines, whether by occupying the streets in protest of unequal women's rights and equality or sexual harassment and rape, or in other social demonstrations. In the field of dance, some companies perform expressly in public spaces with the precise aim of conquering these arenas as a stage to visibilise female bodies, highlighting their diversity and demanding more equality and freedom. In this article, we use collective interviews with two French companies committed to promoting feminism in the streets *Bellywarda* (FatChanceBellyDance©) and *L'Armée des Roses* (performing the cancan), to analyse the choreographic discourse related to this concept. We aimed to study the appropriation of public spaces, interactions with the public at large and their reception of these performances, social links between dancers, and the transmission of feminist values. Observation of these dances and the interview outcomes was addressed from the perspectives of the sociology of emotions, phenomenology of urban spaces, and women's studies. The context of the COVID-19 pandemic prevented us from examining the public reception of these street actions, but we were able to discuss the current situation in France in which dance is considered a 'non-essential cultural asset' during the second lockdown, when this research takes place.

Keywords: feminism, dance, public space, empowerment, sense of place, sisterhood

Agraïments: El meu sincer agraïment a les ballarines entrevistades de la *troupe* Bellywarda i L'Armée des Roses, per la seva generositat.

SUMARI

El lloc de les dones en moviment
Les emocions de la dansa en l'espai públic
Els reptes de ballar al carrer
Ballarines a la plaça pública
Transmetre els valors feministes
La dansa com a bé «no essencial» durant la pandèmia
Conclusions
Referències bibliogràfiques
Nota biogràfica

Autora per a correspondència / *Corresponding author*: Maria Patricio-Mulero. Université Toulouse 1 Capitole. Departament de Llengües i Cultures. 2 Rue du Doyen Gabriel Marty, 31000, Tolosa de Llenguadoc, França.
Citació suggerida / *Suggested citation*: Patricio-Mulero, M. (2022). Ballar al carrer com a empoderament feminista. El discurs coreogràfic dels col·lectius Bellywarda i L'Armée des Roses, *Debats. Revista de cultura, poder i societat, 136*(1), 103-117. DOI: http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.6

EL LLOC DE LES DONES EN MOVIMENT

L'equació dones i espai públic és un dels temes reivindicats pel feminisme des de fa dècades, especialment a les ciutats. El binomi dones i cultura és igualment una reivindicació capital, per les discriminacions i la violència de gènere existents en el camp cultural. Si posem el focus en el camp de la dansa, amb la centralitat del cos femení, i la situem en l'espai públic urbà, podem apreciar la presència de diferents reptes contundents que, en alguns casos, poden desenvolupar el compromís militant de difondre i visibilitzar alhora un art coreogràfic femení amb tota la seva exigència tècnica i aposta estètica, amb la reivindicació dels cossos de dones en un espai públic que encara avui els és aliè i del qual poden apropiar-se durant les *performances* coreogràfiques.[1]

Henri Lefebvre va assenyalar que, al llarg de la història, la ciutat ha sigut per a les dones tant un lloc de lluita com el que la lluita posa en joc (Lefebvre, 1968). No és tan sols l'escenari on se situen les reivindicacions feministes, sinó la finalitat en si: que l'espai urbà pertanyi a la meitat de la població, que té el mateix dret de viure en seguretat, de treballar, de representar-se, d'existir i de mostrar el seu art. Leslie Kern afirma que les seves experiències urbanes quotidianes estan marcades pel gènere, la seva identitat de gènere determina com es mou per la ciutat. «El meu gènere és més ampli que el meu cos, però el meu cos és el lloc de la meva experiència viscuda, és on es creuen la meva identitat, la meva història i els espais que he habitat, on tot això es barreja i queda escrit en la meva pell» (Kern, 2021). Entre molts altres, el moviment #MeToo remarca que la cultura de la violació recorda a les dones el que s'espera d'elles: que han de limitar la seva llibertat de caminar, treballar, divertir-se i ocupar espais a la ciutat. «El missatge és clar: la ciutat, en realitat, no és per a vosaltres» (Kern, 2021).

1 Com en el cas de les protestes «El violador eres tú», iniciades a les manifestacions de Xile.

El FatChanceBellydance (FCBD© Style), des que es va crear en la dècada dels vuitanta a San Francisco, es reivindica com una dansa feminista, evoluciona a partir de la fusió de la dansa oriental amb influències de flamenc i danses tradicionals índies i reconstrueix un imaginari orientalista en què les *tribus*[2] de dones actuen tant a l'aire lliure com als escenaris reivindicant la sororitat i la visibilitat de tots els cossos. A França hi ha diverses tribus que practiquen aquesta disciplina, basada en la semiimprovisació a través d'un llenguatge compartit entre les ballarines. La tribu Bellywarda de Tolosa ha fet particularment explícita la seva voluntat d'actuar, sobretot, en espais públics, per reivindicar el lloc de les dones.

Un altre col·lectiu francès de dansa en l'espai públic amb una voluntat clarament feminista és L'Armée des Roses, que recrea el cancan original, especialment vinculat al context de la Comuna de París (Lissagaray, 2021). En aquest cas, les ballarines han decidit treure la dansa dels cabarets Pigaille per interpretar cancan als carrers de Montmartre, amb una estètica i un missatge tal com s'entenia en els seus inicis, per promoure els valors feministes, subversius i revolucionaris originals: dones en solitari en els balls populars, atraient l'atenció amb les seves acrobàcies i l'exhibició del cos, malgrat que les tres coses els eren prohibides.

Per a aquest estudi, s'han realitzat entrevistes col·lectives qualitatives i semiestructurades amb els col·lectius Bellywarda i L'Armée des Roses, amb l'objectiu d'entendre la posada en escena de la reivindicació feminista dels cossos femenins en l'espai públic a través de la dansa i comprendre les particularitats d'interacció social amb el públic i entre les ballarines en aquesta mena d'actuació artística semiimprovisada.

La companyia Bellywarda[3] existeix des de 2009 a Tolosa, de la mà de la seva directora artística, Caroline Achouri. El FatChanceBellyDance©, creat per Caroleena Nericcio,[4] desenvolupa un llenguatge coreogràfic de semiimprovisació que permet a les ballarines comunicar entre elles els moviments a través de gestos subtils, en formacions no jeràrquiques en les quals cada membre lidera la tribu per torns. Al seu estudi de San Francisco als anys vuitanta, Nericcio va fer evolucionar la dansa oriental associada als cabarets i a la mirada masculina cap al feminisme i buscava assolir l'objectiu de ballar entre dones.

Les Bellywarda són una de les tribus franceses que fa més espectacles al carrer i, més enllà d'actuar en ocasions festives o esporàdiques —com els *flashmobs*—, han creat un projecte conjunt d'apropiació feminista de l'espai urbà amb la companyia de batucada afrobrasilera Sardinhas da Mata. La col·laboració es va materialitzar en l'espectacle *Place aux femmes* a la plaça Arnaud Bernard de Tolosa el setembre de 2019.

El col·lectiu L'Armée des Roses[5] neix a partir de la trobada d'Andrée Gine i Antoinette Marchal, que deixen una companyia semiprofessional de *french cancan* per ballar al carrer, particularment al barri parisenc de Montmartre. No pretenen ser una companyia de producció d'espectacles, sinó que tenen la vocació artística i pedagògica de donar a conèixer el context històric dels orígens de la dansa.

> Les dones s'han de reapropiar la seva història. Quan em diuen que el cancan és el Moulin Rouge i que les ballarines són coquetes, m'indigno. De les ballarines de la segona meitat del XIX, en coneixem els noms, sabem què van fer, però des de La Goulue o Jane Avril ja no les coneixem. Crec que és essencial posar-les al

2 Actualment, la dansa oriental i les seves evolucions de fusió es troben en ple debat entorn dels estudis culturals. Entre altres coses, es qüestiona la paraula *tribu* i el nom mateix de la disciplina, que, en el cas de l'FCBD, s'anomenava anteriorment American Tribal Style.

3 http://www.carolineachouri.com/tbelly/bellywarda.html

4 https://fcbd.com/

5 https://www.larmeedesroses.com/

> centre, amb la dimensió històrica, com recrear el vestuari. No volem pujar als escenaris, ja hi ha professionals genials per a fer-ho: volem ampliar el públic, fer-los descobrir la història i, si els agrada, convidar-los a anar als cabarets (Andrée Gine, París, 2021).

Amb l'arribada del segle XX, el cancan deixa els balls populars en els quals es va crear per pujar als escenaris, es coreografia completament i passa a denominar-se *french cancan*. És en aquest moment quan el missatge subversiu de les ballarines es perd, així com la seva individualitat, que es dissol en un col·lectiu professional de cossos uniformes en la seva morfologia i vestuari (Maruta, 2014). L'Armée des Roses, compromeses amb la difusió dels valors originals a través de conferències i d'accions d'art de carrer, han iniciat recentment una col·laboració amb l'artista *burlesque* Mamzelle Viviane.

> El que realment m'agrada de L'Armée des Roses és que el seu cancan és compromès i ple de valors. Trobo fantàstic que es torni a parlar de la història del cancan, i com s'ha polit la dansa i s'ha perdut l'ànima que elles reivindiquen avui. Quan neix el cancan durant la Comuna, la dona té un rol crucial en la societat, però després volen que torni a casa, cosa que representa una regressió. I, després, el Moulin Rouge va canviar la imatge del cancan per convertir-lo en acceptable i comercial. El van simplificar i convertir en un luxe i amb una estètica que no tenien les bugaderes i prostitutes que el ballaven al principi (Mamzelle Viviane, París, 2021).

A partir de la dansa al carrer d'aquests col·lectius, analitzarem la conjunció reivindicativa del protagonisme de la dona en la dansa i en l'espai públic. Partim de la hipòtesi que, en la realització performativa de les companyies, es mobilitza una combinació rellevant d'emocions que actuen de múltiples maneres. En primer lloc, les emocions de les ballarines en ballar al carrer, en un ambient on no hi ha un pacte d'espectador com el d'un teatre i on ressorgeix la seva experiència com a dones, a causa de les situacions quotidianes de violència, assetjament, inseguretat i incomoditat. Les ballarines tenen expectatives cap al públic improvisat, cap a l'espai apropiat i entre elles com a comunitat.

En segon lloc, el públic percep de manera diferent l'espai públic, ja que la funció d'aquest varia de zona de pas a escenari artístic; poden impregnar-se de l'emoció de les ballarines en un context inèdit i poden percebre la transmissió de valors feministes que pretenen comunicar les ballarines. En tercer lloc, França ha prohibit, durant la pandèmia, tot espectacle de carrer, però s'ha mantingut intacta la reivindicació de les ballarines, que reivindiquen la importància de la cultura, particularment la dansa a l'aire lliure, com a foment del vincle social.[6]

LES EMOCIONS DE LA DANSA EN L'ESPAI PÚBLIC

La construcció social de les emocions és encara un debat important, especialment relatiu a la universalitat de les anomenades emocions primàries (ràbia, por, tristesa i felicitat), però té un vincle evident amb el cos (Scribano, 2013). Turner afirma que l'activació, experiència i expressió de les emocions estan connectades al cos humà, per bé que també és cert que les emocions es canalitzen per la cultura i els contextos estructurals. Les anomenades emocions secundàries, que serien combinacions de les primàries, mostrarien la complexitat de la construcció, variable d'una persona a una altra, entre les quals trobem la vergonya, la culpabilitat o la por —experimentades per les dones al carrer—, o la meravella i el respecte —experimentades pel públic dels espectacles—. Turner afirma que, com el llenguatge, la manera en què les emocions s'expressen és dictada per la cultura; tot i que només hi ha un centenar

6 El govern d'Emmanuel Macron va decidir prohibir els actes culturals durant la totalitat del primer i el segon confinament. Les reivindicacions del sector cultural per l'aplicació de les mesures de distància social a canvi de mantenir les activitats i un debat van recórrer el sector, que qüestionava la categorització de «servei no essencial» de la cultura en viu com a necessitat i dret dels ciutadans (Bernard, 2021).

d'emocions humanes, la manifestació d'aquestes a partir d'expressions facials, gestos del cos o discursos és diversa culturalment (Turner, 2009).

En l'interaccionisme simbòlic, les dinàmiques emocionals es troben al centre del procés d'interacció, en el qual els individus busquen confirmar-se ells mateixos, particularment en situacions de conflicte (Turner i Stets, 2005). Cooley va determinar que els individus experimenten emocions positives, com l'orgull, quan la seva identitat és acceptada, i de negatives, com la vergonya, l'angoixa, la ràbia o la culpabilitat, quan no és el cas. En aquesta línia, Scheff (1988) va reconèixer que l'orgull i la vergonya eren els giroscopis de l'acció humana. Quan es tracta a algú amb deferència, l'individu s'avalua positivament, experimenta l'orgull i amb qui l'ha honrat es crea un respecte mutu que provoca un vincle social i una solidaritat. La vergonya, sorgida quan es rep una valoració negativa, és una emoció dolorosa, perquè ataca la integritat i el valor d'u mateix, per això els individus utilitzen mecanismes de defensa. L'orgull i la vergonya serien dues emocions poderoses que senten freqüentment les artistes davant del seu públic i, massa freqüentment, la por és una emoció experimentada per les dones en l'espai públic.

Turner (2005) desenvolupa una teoria que afirma l'existència de mecanismes en què les emocions sorgirien sota dues condicions bàsiques: en primer lloc, quan es reben sancions positives o negatives, i, en segon lloc, quan es respon positivament o negativament a les expectatives. Quan rep l'aprovació positiva o les expectatives s'acompleixen, l'individu se sent satisfet o feliç. Si l'individu tenia dubtes sobre el resultat de les seves accions, experimentarà orgull. Les expectatives formen part de tota realització artística i, en el cas de la dansa al carrer, la incertesa augmenta a causa del desconeixement del públic esporàdic i de l'espai.

Per a Turner, com en les teories psicoanalítiques, les emocions negatives alteren la dinàmica emocional. La vergonya es compondria de les emocions primàries de tristesa, ràbia cap a u mateix i por a conseqüències negatives o incompliment de les expectatives. La culpabilitat seria similar, però amb una diferència important: si bé també parteix de la tristesa, els individus senten més por a les conseqüències de violar l'ordre moral i ràbia contra si mateixos per haver-ho fet. L'ordre moral ha estat un concepte àmpliament aplicat al lloc de la dona en la societat: quins espais de la ciutat són adequats, com s'ha de mostrar en públic i quines són les interaccions acceptables. Kern (2021) exposa els límits que s'apliquen les dones quan circulen pels espais urbans a causa de les dinàmiques patriarcals, que els designen un lloc precís i que «finalment els fan entendre que la ciutat no és per a elles».

En les teories dramatúrgiques sobre les emocions, es parteix del fet que la societat funciona com una obra de teatre en un escenari. Goffman (1959) explica que, en la seva presentació dramàtica davant del públic, els individus utilitzen un guió cultural d'ideologies, valors i normes, sostinguts per elements de posada en escena, com el vestuari, l'espai o els objectes. La presentació d'u mateix és una manera més de manipular estratègicament les situacions, amb l'objectiu d'evitar la vergonya. En el cas de les companyies de dansa al carrer, veurem que la posada en escena a partir de les coreografies i el vestuari respon a l'objectiu de mostrar una expertesa coreogràfica, però, en els casos estudiats, també de mostrar una identitat de dones, un col·lectiu femení i un discurs feminista de reivindicació de la ciutat a través d'emocions positives.

Pel que respecta a les emocions entre les ballarines, Collins parla dels rituals d'interacció quan els individus hi són copresents i es comprometen en activitats comunes. La copresència implica una focalització de l'atenció i una sincronització del llenguatge corporal que incrementa el nivell d'efervescència col·lectiva i d'energia emocional positiva. I, alhora, quan augmenta l'energia emocional positiva, s'incrementa l'efervescència i l'atenció. Aquests processos que es retroalimenten els uns als altres provoquen que augmenti el

nivell de solidaritat col·lectiva. La interacció de les ballarines en copresència es dona en una interacció tan forta i essencial com ho són els moviments coreografiats, amb una apel·lació directa al cos femení, particularment aquelles parts del cos que han sigut censurades pel patriarcat (el ventre, les cames, el tors, etc.). A força d'assajar, dins del grup de ballarines, cadascuna acaba apropiant-se de determinats moviments, signatures que esdevenen símbols de la seva individualitat dins del grup, que remeten a experiències personals prèvies o a la seva personalitat i que reforcen els vincles entre elles. La comunicació entre ballarines durant l'execució coreogràfica és igualment motiu de construcció d'un fort vincle social (Muntanyola Saura, 2016).

L'experiència de ballar en públic provoca una càrrega emocional col·lectiva de gran importància. Es tracta, alhora, d'un desafiament a un espai que les dones encara han d'apropiar-se i de vèncer la por, i un moment de transmissió d'un cert orgull del cos femení cap al públic, unes emocions socialment construïdes i fàcilment intel·ligibles a través del discurs coreogràfic.

ELS REPTES DE BALLAR AL CARRER

Tot i que no és l'objectiu d'aquest article desenvolupar com es construeix el sentit d'un lloc a través de la dansa, és necessari apuntar algunes teories fenomenològiques per entendre de quina manera veure dansa a l'espai públic aporta als espectadors un marc nou de relació amb l'espai.

Atkinson i Duffy (2019) estudien com la dansa genera la sensualitat d'un lloc: en el fet d'observar cossos en moviment en l'espai som conscients d'una certa corporeïtat en un espai gris, funcional, inert, i es crea una mena de sentit en el lloc (*sense of place*). Sense negligir altres sentits, la vista de cossos ballant desperta les emocions de l'espectador. Quan responem amb afecte als moviments dels altres és per la manera en què el cos ocupa un espai particular. Per aquest motiu, l'elecció dels llocs on es balla és tan important i l'actitud de les ballarines genera emocions en els espectadors: durant el temps que dura l'espectacle, el lloc de pas esdevé un lloc artístic, on succeeix una encarnació corpòria de sentit.

No només els espectadors perceben de manera diferent l'espai públic quan assisteixen per casualitat a un espectacle de dansa, sinó que també és rellevant preguntar-se per l'apropiació de l'espai que fan les ballarines durant l'espectacle. Casey (1993) parla del «cos sensible» i la manera en què els nostres propis cossos, quan es troben o es mouen en un lloc, tenen a veure amb la manera en què experimentem l'espai i li donem sentit. Al llarg de la història de la dansa, la coreografia comunica la forma en què el cos es mou en l'espai i la forma en què el cos fa visible l'espai. La resposta del públic és també afectiva: depenent de l'experiència pròpia, el públic pot empatitzar amb els moviments, trobar-los senzillament agradables, pensar d'aplicar-los o bé admirar-ne la virtuositat.

Atkinson i Duffy recorden que la dansa i la música tenen la capacitat de «parlar-nos» més directament que les paraules i que observar un cos en un espai concret ens fa conscients de totes les relacions viscudes que pertanyen a aquell lloc. Igualment, veure l'esforç d'un cos humà provoca en l'espectador afecte, tant si percep l'esforç del cos o, en una actuació gràcil, veu el control del cos per part de les ballarines; aquest afecte envers el cos es distribueix en l'espai. L'espectador percep la intenció del cos, i el grau d'esforç implicat que es desprèn en l'entorn visual és capaç d'introduir una corporeïtat i un afecte cap a l'espai.

A l'hora d'executar les *performances* al carrer, les Bellywarda i L'Armée des Roses afirmen que el principal repte és la recepció. Encara que les ballarines treballin la seva tècnica durant setmanes, estudiïn el vestuari i anticipin el recorregut, el factor sorpresa amb els vianants és la dificultat més gran i, alhora, sovint, la satisfacció més recurrent a l'hora de ballar al carrer.

L'estil FCBD de les Bellywarda és una disciplina de semiimprovisació en què la *líder* transmet els moviments que s'han de seguir a través de codis gestuals a la resta de ballarines, estratègicament situades, amb un llenguatge molt precís que sovint sembla una coreografia preparada. La líder va canviant de posició, moment en què una altra ballarina passa a dirigir els moviments de la companyia. Atesa la improvisació constant i la subtilitat dels moviments clau, les ballarines han d'estar en constant concentració. Les Bellywarda afirmen que prefereixen ballar al carrer abans que als teatres pel contacte amb el públic, al qual no poden veure quan actuen en la foscor de la sala.

> La interacció amb el públic al carrer és vertadera. Quan ballem de manera espontània i gratuïta, el públic no ha vingut per nosaltres. Passava per allà, i el repte és que els passavolants que ens veuen ballar s'hi quedin. És un públic que no menteix. Si no els interessa, se'n van, i si realment hi ha alguna cosa que els emociona en el que fem, s'hi queden. A vegades fins i tot ens esperen per preguntar coses (Caroline Achouri, 2021).

Segons Casey (2020), l'emoció pot ser perifèrica, en un sentit que en els limits del sentiment individual, lluny de ser estrictament subjectiu i passatger, es poden superar per comunicar-se amb els altres i operar com una mena de difusió de la pròpia experiència cap a la resta de la societat. Les Bellywarda experimenten l'emoció de la dansa, orientada cap a l'orgull femení i la sororitat, en diferents nivells. En primer lloc, passa de l'emoció individual, materialitzada en l'encadenament de moviments semiimprovisats de la líder cap a les altres ballarines, que, en descodificar els moviments, poden experimentar la mateixa emoció de la líder. Les ballarines ballen, en primer lloc, entre elles, i, complementàriament, ballen per a un públic que no és la seva motivació principal, segons estableix la mateixa disciplina, en la qual la interacció amb els espectadors és pràcticament inexistent. L'emoció es transmet al públic senzillament en l'acte d'observar.

Paradoxalment, pel fet de ballar al carrer, la reacció directa del públic, a través d'expressions facials, és un dels estímuls principals, sense que això interfereixi en l'execució de la coreografia o la satisfacció de les expectatives. Si la reacció és negativa, amb ganyotes, per exemple, «ens és igual, nosaltres continuem ballant», explica Saliah Dahrmani. «No només és el públic qui no menteix», explica Caroline Massieux, «les ballarines tampoc ho fem. Ens divertim entre nosaltres. És el que fa que el públic estigui amb nosaltres de manera autèntica. La dansa de carrer és la millor escola».

Si, en el format FCBD, la semiimprovisació és el procediment habitual, quan es balla al carrer, aquesta metodologia es reforça en una *performance* irrepetible a l'escolta de l'ambient extern. Les Bellywarda emfatitzen que hi ha molt de treball previ preparant la tècnica, les estratègies de moviment de la tribu, i que la *performance* al carrer permet «deixar anar tot això. Ens podem endinsar en l'esperit de la dansa amb menys càlcul i més espontaneïtat, i ens permet gaudir més», afirma Fréderique Joucla.

> Hi ha alguna cosa molt immediata al carrer que no trobem a l'escenari. Hi veiem directament la reacció del públic i ens podem reajustar també en funció d'això. Si, per exemple, ballem al carrer per a persones que miren a una altra banda, no passa res, canviem de direcció per anar a buscar un altre públic més receptiu. Gràcies al format de l'FCBD, ho podem reajustar tot: les direccions, l'itinerari. Hi ha una improvisació en la improvisació, no només en l'estil coreogràfic, sinó en el contacte amb el públic. No sabem mai a qui tindrem de públic. Poden ser *camells* de la plaça Arnaud Bernard, per exemple. Com a directora, em preocupava l'actuació en aquesta plaça i la sorpresa és que els va encantar i ens van demanar autògrafs i *selfies* molt respectuosament. Tenia por de reaccions agressives o insultants, però no va succeir. I és un públic que no trobaríem mai en un teatre (Achouri, 2021).

Segons Achouri, la mateixa disciplina es va crear per ballar al carrer. No és el cas de les *performances*

de L'Armée des Roses, ja que el cancan no es va ballar mai al carrer i, dels balls populars, va entrar directament als cabarets. Per tant, la improvisació performativa es realitza de manera menys codificada. Com explica Andrée Gine, senzillament cadascuna decideix quin pas ve a continuació i s'hi adapten en funció de les característiques de l'espai: vigilant l'estat de brutícia del terra, la presència de vidres o objectes perillosos, l'orografia i l'empedrat, particularment complicat amb els botins d'època.

> El que m'agrada de la improvisació és que en una coreografia estem pensant quin és el pas següent, i es llegeix a la cara de qui balla, genera pressió. La llibertat és major en la improvisació i ens permet, sobretot, interactuar. A vegades tenim un públic *tou* i no sabem si fer un pas una mica atrevit o alguna broma. O, altres vegades, penses si pots jugar encara més amb el públic, perquè són receptius. Tinc més interacció amb el públic de la manera en què ballem ara (Andrée Gine, 2021).

La recepció general del públic, tot i el factor sorpresa i d'ocupació de l'espai públic, és generalment molt positiva i, per tant, compleix les expectatives de les ballarines. L'efecte massiu de la tribu de dones ballant coordinadament els provoca un efecte «hipnòtic» (Massieux, 2021) i que produeix en l'espectador «molta alegria, la sensació de viatjar a través de la música i la dansa» (Dahrmani, 2021). L'estètica exòtica de la dansa FCBD emfatitza aquest imaginari construït a partir dels folklores orientals, andalusins i hindús. La gratuïtat de l'espectacle es veu recompensada en algunes ocasions amb la contribució econòmica voluntària del públic. Les ballarines experimenten l'orgull per l'èxit de la recepció i expliquen la satisfacció quan l'avaluació positiva ve especialment d'altres dones:

> Dones d'una certa edat ens van dir que volien aprendre a ballar. És molt important que es projectin, que s'hi sentin capaces, malgrat el que es pugui pensar sobre el seu cos o la seva edat. Em va emocionar molt (Darhmani, 2021).

L'Armée des Roses aprofita igualment la bona recepció del públic per introduir-hi la seva missió pedagògica. Vestides com les ballarines de cancan del segle XIX, Andrée Gine i Antoinette Marchal conviden el públic a anar als cabarets per «revertir els prejudicis». «La gent pensa que el *burlesque* és un *striptease* i prou. Literalment, sí, però no només això. Sempre ens enduem algun contacte amb el públic que descobreix la història, que és molt més revolucionària del que sembla», explica Andrée Gine.

Mamzelle Viviane explica que, fins i tot en els formats del *french cancan* en cabaret, és una dansa que necessita particularment la interacció del públic, per això l'interpel·la fent una entrada cridant. «El públic no pot ser només un espectador; és actor, li agradi o no, ha de picar de mans i peus. Es practica en un intercanvi, el públic forma part del joc i, naturalment, li agrada, perquè li toca alguna cosa intrínseca, una ànima, un cos, una història. Hi ha un ritme reconeixible i és pura alegria».

Andrée Gine i Antoinette Marchal expliquen que mai han tingut una sola agressió al carrer i que, en canvi, sí que havien tingut males experiències quan actuaven amb una companyia en festes privades i d'empresa. Mamzelle Viviane explica que, en *burlesque*, al teatre, això succeeix menys, a causa de l'encarnació d'un personatge que «no és submís, sinó intocable, a diferència de les ballarines de revista, que una part del públic sí que les considera un objecte». L'Armée des Roses afirmen que al carrer no succeeixen mai agressions, per ser un espai obert i on el mateix públic està sotmès a la mirada dels altres passants. Mamzelle Viviane afirma que «quan som artistes al carrer és diferent de quan som dones al carrer. Quan som dones al carrer, reivindiquem poder existir sense agressions. Quan som artistes al carrer, ens deixen en pau perquè tenim una força de valorar un art». La dona sola al carrer ha sigut històricament interpel·lada, no ha pogut permetre's el luxe de ser invisible, com els *flâneurs* (Elkin, 2016), ni d'atraure l'atenció i dominar l'espai, ja que s'ha considerat com una transgressió

del rol femení respectable. D'aquí parteix la ironia i, alhora, el triomf orgullós de les ballarines que sí que aconsegueixen visibilitat i respecte.

La missió pedagògica de L'Armée des Roses, fortament fascinades per la Comuna de París, es reforça amb el vestuari d'època, cosa que les distingeix de la cèlebre imatge del *french cancan* del Moulin Rouge. El fet de posar-se les faldilles, els botins i els monyos forma part d'un ritual artístic que emocionalment les vincula amb els valors que atribueixen a aquest període històric revolucionari.

> Personalment, és com si sentís la història quan ens posem el vestit. I la majoria de comentaris que ens fan solen ser de persones grans per dir-nos «gràcies, perquè transmeteu el cancan tal com va néixer, tal com el volem veure». Sovint són iaies, i ho trobo molt bonic, és una petita victòria. Després de ballar, parlem molt amb la gent, ens agrada explicar la història i hi ha una part educativa. No hi venen perquè siguem ballarines boniques, ja que, després del cancan, sovint estem totes vermelles! Sobretot, mostrem que, finalment, som humanes, i suem, i només tenim ganes d'anar a prendre alguna cosa (Antoinette Marchal, 2021).

Per a les Bellywarda, la transmissió de la història de la dansa no forma part dels seus objectius, però sovint els espectadors els pregunten pels orígens d'aquest estil:

> Veuen la dansa oriental en la tècnica, però veuen el vestuari, que pot ser hindú o zíngar. I els expliquem que una mica són totes les cultures alhora, i que és més aviat una representació de la feminitat, de manera més universal. Com a directora, a més a més, m'interessa no només mostrar cultures diferents, sinó també dones diferents. No som fotocòpies, no tenim la mateixa edat, ni la mateixa morfologia. I, respecte al vestuari, al carrer adoptem cadascuna els colors que volem, mentre que a l'escenari busquem més harmonia. Aquesta llibertat mostra les diferents cares de les dones (Achouri, 2021).

BALLARINES A LA PLAÇA PÚBLICA

El sentiment d'apropiació de la ciutat és comú en els dos col·lectius de dansa: poder ocupar l'espai, ser visible i compartir de manera lúdica i respectuosa el carrer. Les ballarines expliquen que, ballant, poden mostrar-se sense ser molestades, reivindicant la presència dels seus cossos, realçats amb un vestuari atractiu. El fet que la *performance* sigui col·lectiva és el que els permet apropiar-se l'espai i atraure l'atenció dels vianants amb respecte, en una mostra d'orgull comunitari. Les Bellywarda expliquen que és quan comença l'espectacle quan més experimenten una força col·lectiva, especialment en l'entrada i inici de la coreografia, mentre que per a L'Armée des Roses, que són un duet, és un repte aconseguir el mateix objectiu. Tant en el cancan com en l'FCBD, l'arribada de les ballarines es fa entre xiscles i soroll de cròtals.

Les Bellywarda parlen d'una sensació d'«adrenalina» i «alegria», i Massieux explica com l'acció col·lectiva els genera emocions de superació i empoderament: «Confies en la dansa, i l'adrenalina t'obliga a superar-te i a donar el millor de tu mateixa i a gaudir del moment. Com a dona, dona molta força poder estar totes juntes. Hi ha una unitat femenina, en som moltes i totes ens acceptem». La sororitat, l'empatia i el respecte de tots els cossos és un aspecte que es materialitza en el fet de dansar col·lectivament en l'espai públic. «Formem pinya, fem un sol cos. Això passa més al carrer que al teatre. Se sent l'energia col·lectiva de manera més potent, perquè no estem soles», comenta Joucla. «I els nostres defectes, tant se'ns en dona. El que importa és que estic ballant i accepto el meu cos tal com és. El vestuari hi fa molt, però és sobretot pel fet d'estar totes juntes, el públic ho percep», afegeix Dahrmani. Achouri explica que la unitat de la tropa permet un empoderament que transcendeix el moment de la *performance*, per aportar una seguretat en si mateixes:

> El fet d'estar unides ens dona un sentiment de força que no tenim quan estem soles. Aquest sentiment col·lectiu el guardem en nosaltres. No hem deixat que ens toquin o que ens

> interrompin, hem imposat respecte, i això ens serveix en la nostra vida quotidiana. El públic també sent aquest sentiment, sovint ens diuen que semblem un exèrcit. Quan arribem ensenyant el ventre, podrien insultar-nos, però mai ningú s'ha atrevit a atacar-nos o desqualificar-nos. La tribu de dones imposa un respecte (Achouri, 2021).

Les Bellywarda expliquen que el vestuari específic de l'FCBD és de gran ajuda. Definit en tots els detalls, barreja estètiques de l'Índia, l'Àsia central, Orient Mitjà i el Magreb, però només té en comú amb la dansa oriental que deixa el ventre descobert i que es prefereixen teixits de cotó mats i joies d'argent envellit. Les ballarines porten amplis *sarouels* amb faldilles molt amples superposades i això crea un efecte visual d'augmentar el volum de la part inferior del cos. El tors es cobreix amb un *choli* hindú i un *top* decorat artesanalment, mentre que el ventre i una part de l'esquena es deixen a la vista. L'ús de turbants i de flors al cap també fa augmentar el volum de la part superior. El fet de portar moltes joies artesanes intensifica el soroll dels moviments. El conjunt té com a objectiu atraure l'atenció, evocar un cert exotisme i amplificar el volum de les parts del cos en moviment: els malucs, la cintura, el tors, associades històricament al cos femení (Lhortolat, 2014). L'atracció de la indumentària, junt amb el fet que la coreografia s'executa col·lectivament a partir dels moviments que marca una líder que va canviant, provoca en les ballarines una emoció que les transcendeix: «Recordo el Carnaval de Tolosa de 2019, que em va impressionar molt. Vam arribar al carrer de Metz i és com si haguéssim pres possessió del carrer. Portàvem garlandes lluminoses i fèiem els moviments lents. És un sentiment molt fort, molt més físic que al teatre» (Massieux, 2021).

Aquesta sensació d'apropiació de l'espai és compartida amb L'Armée des Roses, que, tot i que elles executen els seus moviments en duo o en solo, expliquen que el canvi d'escenari del cabaret al carrer, més enllà de provocar la sorpresa del públic, habilita la possibilitat pedagògica sobre els valors del cancan i fins i tot pot motivar un canvi en els espectadors:

> Com a dona, és com si t'haguessis reapropiat de l'espai, has dominat el carrer. En l'intercanvi amb el públic, quan explico què hi faig, la història del cancan, si estic al carrer en lloc d'un cabaret, hi ha, d'una banda, la creació d'un públic nou, però també per dir que tinc dret a ser-hi. Si ets un home entre el públic i m'has estat mirant, no m'has xiulat ni m'has posat la mà al cul; jo podia moure'l per ballar, però has entès perfectament que no era una invitació. Si no és tan complicat fer-ho amb mi, fes-ho amb les altres dones, deixa'ls que prenguin el seu lloc. Hi ha un sentiment molt poderós de dominar el carrer. No volem necessàriament dominar els homes, només volem reivindicar el nostre lloc i el nostre espai (Andrée Gine, 2021).

Antoinette Marchal amplia aquest dret de reivindicar la presència al carrer per part de totes les dones artistes, però particularment les que treballen directament posant-hi el cos, com les ballarines o les músiques, a diferència, per exemple, de les grafiteres, que, com que treballen en la foscor i en clandestinitat, ocupen l'espai sense conflictes, però també sense aportar-hi el cos en moviment. El fet que les ballarines s'exposin a la llum del dia complica la situació, perquè l'ocupació dels cossos femenins al carrer encara no és una normalitat i el públic no descodifica el pacte artístic: «Quan ballava sola al carrer, a Estrasburg, la gent pensava que venia cervesa per a l'Oktoberfest».

TRANSMETRE ELS VALORS FEMINISTES

Kern (2021) parla de la ciutat de l'amistat entre dones com a opció revolucionària: les relacions d'amistat des d'una òptica de relacions de cures, sense productivitat associada i diferent de la família heteropatriarcal. Ja en els seus orígens, l'FCBD s'allunyava de la interacció amb el públic

masculí de la dansa oriental per concentrar-se en la «tribu de dones» que balla entre elles i per a elles. El cancan, per la seva banda, va néixer amb la voluntat d'escandalitzar i protestar contra el control al qual es volia sotmetre els cossos de les dones en els balls públics.

La creadora de l'FCBD, Caroleena Nericcio, ja va incloure en el nom que ha perdurat l'objectiu que aquesta evolució de la dansa oriental no pretenia ser ballada per complaure el públic. «*Fat chance you'll get anything but a belly dance show from me*» és l'expressió que pretén educar el públic en el fet que les danses orientals són per ser apreciades artísticament, sense cap connotació de satisfacció eròtica. En el seu estudi de San Francisco, Caroleena Nericcio hi prohibia l'entrada als homes, i les *tribus* de dones que es constituïen com a ballarines aprenien a adoptar una postura i una actitud col·lectiva, capaç de comunicar-se dins del grup per mitjà de gestos o mirades. La interpretació respecte al públic és autosuficient, orgullosa i coordinada, ja que, a més, no existeixen els solos.

Les Bellywarda combreguen completament amb aquesta idea: «Personalment, vaig deixar la dansa oriental per l'aspecte *barbie*, no m'hi trobava a gust. L'FCBD es desprenia d'aquest aspecte i reforçava la part femenina, però amb força, i per a mi va ser fonamental. S'evacua la idea de seducció, d'haver d'agradar» (Joucla, 2021). Achouri afegeix que es crea un sentiment de sororitat proposant a les dones ballar juntes i per a si mateixes: «La mirada masculina en FCBD és una cosa que se la queden ells, la seva mirada és ignorada. I, de fet, ens sentim més orgulloses quan són dones qui ens fan compliments després de ballar». Segons les Bellywarda, també la diversitat dels cossos transmet al públic un sentiment de proximitat i d'orgull respecte a les ballarines solistes de la dansa oriental.

La proximitat amb el públic és un aspecte que pot derivar en complicacions, que les ballarines sortegen desenvolupant les seves pròpies tècniques per tal que les interrupcions no afectin l'espectacle en semiimprovisació. «Per Carnaval,[7] Karima era el sistema immunitari del grup. Quan un borratxo volia entrar al grup, ella tenia capacitat de fer-lo fora ràpidament. És en moments així quan tenim la impressió que nosaltres som un organisme viu» (Joucla).

Achouri destaca els orígens feministes de la dansa pel feminisme assumit per Caroleena Nericcio. Actualment, els codis als quals apel·la encara hi són presents: l'FCBD continua sent un espai de trobada de dones en la seva diversitat que fomenta la complicitat i la sororitat entre elles. «No hi ha tants espais en la societat en els quals puguem estar entre nosaltres, en un lloc segur, per aquest motiu, no admeto homes a la companyia». Les ballarines expliquen que coneixen homes que practiquen FCBD, però prefereixen que al seu grup només ballin dones. «És el nostre moment, la nostra manera de ballar, la nostra unitat i la nostra cohesió». La traducció d'aquesta unitat es mostra coreogràficament en l'entrada de la companyia a la plaça o al carrer i en la sincronització dels moviments. «No hi entrem discretament, fem soroll i som una multitud. Diem a l'espectador: "Mireu-nos, però no ballem per a vosaltres. Ballem per a nosaltres i aquesta és la nostra força"», emfatitza Achouri, que també detalla que vol transmetre la diversitat de cossos i de cultures.

> Personalment, com a dona d'una certa edat, és un espai d'afirmació i de possibilitat d'expressar-me, d'expressar la meva feminitat, que no trobo enlloc més, és una de les poques danses que ho permet d'aquesta manera. L'esperit de l'FCBD permet a totes les dones, sense importar la seva edat o morfologia, mostrar-se públicament de manera triomfal. Sense una jerarquia explícita, sense plegar-

7 Les Bellywarda expliciten que el Carnaval de Tolosa de 2019 ha sigut l'únic esdeveniment amb interrupcions per part del públic, a diferència dels espectacles espontanis que fan als carrers. L'ambient festiu i nocturn de cultura popular (Gisbert i Rius-Ulldemolins, 2019) és encara un àmbit de violència de gènere, que no va succeir, en canvi, en les actuacions esporàdiques diürnes.

> se als codis patriarcals. Siguem expertes o principiants, velles, lletges, primes o grosses, totes les feminitats poden expressar-se amb igualtat (Erwane Morette, 2021).

D'aquesta manera, tot i que l'FCBD també es produeix en escenaris, per a Achouri, «la reivindicació de poder ser lliure en l'espai públic passa directament per la dansa». La rellevància d'aquesta protesta com a part essencial d'aquesta dansa col·lectiva entre dones té com a impacte complementari un fort vincle social entre les participants. «Fa cinquanta anys que ballo, tot i que no fa tant que faig FCBD. Podria deixar les altres danses, però no aquesta. La sororitat, la força del grup, l'afirmació de dones, només ho he trobat en l'FCBD», afirma Morette. Sonia Bennour afegeix: «He fet molts estils de dansa, però només he vist aquesta transferència d'energia positiva en aquest estil. No és fàcil trobar aquesta cohesió i és una dansa amb molts reptes, sobretot quan et toca ser líder». Massieux destaca que és una dansa que t'ensenya a connectar amb les altres i que cal estar-hi present per elles, és un moment d'amistat. Marie Castellano, artista de circ, explica que el que la va atraure de l'FCBD va ser veure la connexió entre dones quan ballen en rotllana, comunicant-se amb gestos desconeguts pel públic: «Mostra una gran força, les noies funcionen juntes i sembla que compartim un secret».

Al contrari, el cancan de L'Armée des Roses té una dinàmica diferent. Si l'FCBD deixa enrere els solos de la dansa oriental per mostrar una unitat femenina, el cancan, en els orígens, era una dansa purament individual, d'improvisació, que a poc a poc es va anar constituint en passos icònics i que, quan va saltar als cabarets, va esdevenir col·lectiva. Per a Andrée Gine, «el cancan és una dansa forta per a les dones. Fa referència a Louise Michel, que va revolucionar el món i a qui jo reto homenatge. Per a mi, el cancan era feminista, perquè les ballarines anaven contra allò que tenien prohibit. No podien ballar soles, el 1831 es va prohibir formalment i eren arrestades perquè es considerava una provocació». Les parisenques de l'època escullen pujar-se la faldilla més amunt del turmell per escandalitzar la mentalitat de l'època, un gest que posteriorment es va acceptar i integrar.

> No sabem si les dones que ballaven estaven polititzades, però quan Rigolboche crea un pas per burlar-se de l'exèrcit, un pas militar que puja la cama, és en un context de revolució. També va inventar el pas de la guitarra, en el qual mima la masturbació. El públic venia amb una barreja de fascinació i fàstic, i això va motivar la creació del Moulin Rouge. Van recuperar una dansa de dones perquè la controlessin els homes. Es veu en l'estètica, que s'ha reapropiat completament (Andrée Gine, 2021).

Si en els seus orígens el cancan era escandalós i contestatari, al cap de només unes dècades va passar a formar part de l'imaginari dels cabarets de la *belle époque* desproveït del seu discurs revolucionari. Mamzelle Viviane explica que «les ballarines del Moulin Rouge no aprenem tot això. Funcionem com petits soldats, som executores que sabem els noms dels passos sense cap sentit».

L'Armée des Roses explica l'anècdota que La Goulue va arribar a un ball, sense autorització, amb un cabrit, per demostrar que hi anava amb un mascle. Amb l'arribada de les teories socialistes a mitjans del segle XIX, els passos del cancan es burlaven de l'església (la catedral), de l'exèrcit (el cop de cul o el port d'arma) o de la llei que prohibia a les dones beure alcohol (*le tire-bouchon*). «Sovint ens preguntem quina lluita hauria triat el cancan si s'hagués creat avui», comenta Andrée Gine, que, amb Antoinette Marchal, han creat el pas de la tribuna o la victòria.[8]

Andrée Gine explica que ella va arribar al cancan buscant una dansa feminista i que, quan ballava en una companyia, el missatge feminista es diluïa completament. D'aquesta època data la trobada amb

8 Els passos del cancan es descriuen al web de L'Armée des Roses: https://www.larmeedesroses.com/post/les-dessous-du-cancan

Antoinette Marchal, que reivindica que L'Armée des Roses permet la individualitat dins d'un grup. Mamzelle Viviane difonia els valors feministes en els seus espectacles de cabaret i va començar a col·laborar amb L'Armée des Roses per reivindicar el missatge original del cancan, oblidat en gran part dels establiments parisencs. «El cancan en cabaret no és una dansa molt apreciada per les ballarines, perquè és violenta pel cos. Però quan l'agafes per l'angle feminista, la cosa canvia. Jo no soc potser la ballarina que té la millor tècnica, però en el que faig sé que soc bona, perquè encarno un personatge, porto el París d'una època, la *gouaille*, la connexió de l'alegria i la festa, i és el que els agrada, i aquesta generositat és el que es retroba a L'Armée des Roses». Com a professores de dansa, L'Armée des Roses es proposen democratitzar el cancan per a totes les dones i tots els cossos. Reivindiquen que la tècnica no és tan important com ser capaç de gaudir amb el propi cos, recolzat sobre una dansa històricament dedicada a l'objectiu de transmetre una forma de llibertat.

LA DANSA COM A BÉ «NO ESSENCIAL» DURANT LA PANDÈMIA

Des de l'inici de la crisi per la COVID-19 a França, a partir del segon confinament la tardor de 2020, la dansa com a espectacle i com a aprenentatge és prohibida per les mesures ministerials. Així com les llibreries o les botigues de discos aconsegueixen l'estatut de «serveis essencials», la dansa i la resta d'arts escèniques es troben, a l'hora de redactar aquestes línies, prohibides. Les entrevistes amb les Bellywarda i L'Armée des Roses mostren la seva indignació, alhora que reivindiquen la necessitat de la dansa com a vehicle per a les emocions positives.[9] «La dansa és essencial perquè ens fa bé a tots. Necessitem evacuar tot això, ballar, millorar la nostra tècnica i compartir-ho», explica Massieux. «El públic ho necessita. Sobretot en aquest període tan trist, hem de poder donar una mica d'alegria. Permet evadir-se i fins i tot viatjar. Si calgués ballar amb mascareta, ho faria», afegeix Dahrmani. «Es parla molt de la salut i ningú diu que no sigui important, però es deixa molt de banda la salut mental. La dansa i la cultura en general són molt benèfiques. Es troba a faltar trobar-se, ballar i emocionar-se juntes, les emocions segueixen allà», conclou Morette. L'Armée des Roses exposen la dificultat per a tota ballarina de mantenir el cos en forma amb les sales d'esport tancades i el toc de queda a les 18 h:

> Aquest confinament posa sobre la taula la qüestió del cos, que s'ha anat desentrenant. El primer confinament en teletreball podia entrenar-me per Zoom; ara, treballant fora de casa, però amb els gimnasos i el toc de queda a les sis, és difícil entrenar-se. I, simbòlicament, pel cancan, si hem de ballar emmascarades, la cosa no funciona. És paradoxal, perquè semblaria que l'espai públic és el millor lloc on podem ballar, però no veiem com fer-ho si no podem tenir contacte amb el públic (Andrée Gine, 2021).

Antoinette Marchal, confinada a Estrasburg, explica el seu sentiment de ràbia respecte a una situació que perjudica particularment la cultura en viu: «Hem de tornar a guanyar l'espai i, si només ens queda el carrer, lluitarem. Farem manifestacions, actuarem mentre protestem, sortiré amb les faldilles i ballaré cancan».

CONCLUSIONS

Els espectacles al carrer de les Bellywarda i L'Armée des Roses tenen una important dimensió social que complementa la *performance* artística. El context extern a un lloc cultural, on l'espectador assumeix una conducta codificada de recepció, suposa un repte essencial per a les ballarines, que, a més a més, realitzen danses semiimprovisades. La incertesa sobre la recepció i l'ocupació de l'espai públic reforcen els vincles entre elles.

9 El moviment #cultureessentiel ha organitzat *flashmobs* amb la cançó *Danser encore* de HK et les Saltimbanquis i ocupacions de teatres a França. (https://www.youtube.com/watch?v=Gq9qFvoMKaY&ab_channel=PiafEdit)

La pràctica coreogràfica de l'FCBD i el cancan en grups de dones reforcen la confiança en si mateixes, el sentiment de sororitat, l'orgull de la identitat femenina i la visibilització de la diversitat dels cossos. L'exigència tècnica, les coreografies impregnades de valors històrics i la necessitat de comunicació no verbal, juntament amb el fet de compartir amb altres dones l'experiència de ballar al carrer, reafirmen el vincle social del grup i creen entre elles un lloc segur de tolerància i ajuda mútua.

L'apropiació de l'espai públic a través de danses feministes genera també orgull en les ballarines, que són conscients que estan desafiant una situació anòmala de les ciutats en les quals encara no s'ha normalitzat la presència dels cossos femenins. La trobada amb el públic en un marc geogràfic diferencial, per l'excepcionalitat del seu ús artístic, suposa un augment de les expectatives per a les artistes, que normalment obtenen una recepció positiva. Les ballarines aprofiten aquest context per vehicular els missatges feministes propis dels seus estils de dansa: la sororitat, la unitat del col·lectiu de dones i la diversitat dels cossos en l'FCBD i el dret a la llibertat, a la festa i al propi cos en el cas del cancan.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Atkinson, P., i Duffy, D. M. (2019). Seeing movement: Dancing bodies and the sensuality of place. *Emotion, Space and Society, 30*(novembre 2017), 20–26. https://doi.org/10.1016/j.emospa.2018.12.002

Bernard, C. (2021). Il y a longtemps que l'administration de la culture a emprunté en France les chemins du dédain et de la méconnaissance. *Le Monde*. Consultat des de https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/01/12/il-y-a-longtemps-que-l-administration-de-la-culture-a-emprunte-en-france-les-chemins-du-dedain-et-de-la-meconnaissance_6065944_3232.html

Casey, E. S. (1993). *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Indiana.

Casey, E. S. (2020). Emotion at the edge. *Research in Phenomenology, 50*(3), 291–299. https://doi.org/10.1163/15691640-12341452

Elkin, L. (2016). *Flâneuse. Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*. Barcelona: Malpaso.

Gisbert, V., i Rius-Ulldemolins, J. (2019). Women's bodies in festivity spaces: feminist resistance to gender violence at traditional celebrations. *Social Identities, 25*(6), 775–792. https://doi.org/10.1080/13504630.2019.1610376

Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Garden City: Double Day.

Kern, L. (2021). *Ciudad feminista*. Barcelona: Bellaterra Edicions.

Lefebvre, H. (1968). *El derecho a la ciudad*. Madrid: Capitán Swing.

Lhortolat, E. (2014). L'American Tribal Style (ATS) : le contre-pied à l'image fantasmée de la danseuse orientale de 1970 à aujourd'hui. *Loxias Colloques: Images de l'Oriental dans l'art et la littérature*. Niça. Consultat des de http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=877

Lissagaray, P.-O. (2021). Las parisinas. En *Historia de la comuna de París de 1871*. Madrid: Capitán Swing.

Maruta, N. (2014). *L'incroyable histoire du cancan*. París: Parigramme.

Muntanyola Saura, D. (2016). La force des liens en danse : une étude du regard dansé. *Sociologie de l'Art, 25–26*, 83–103. https://doi.org/10.3917/soart.025.0083

Scheff, T. J. (1988). Shame and Conformity : The Deference-Emotion System. *American Sociological Review, 53*(3), 395–406.

Scribano, A. (2013). Sociología de los cuerpos/emociones. *Revista Latinoamerica de Estudios Sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad, 10*(any 4, desembre de 2012- març de 2013), 93–113.

Turner, J. H. (2009). The sociology of emotions: Basic theoretical arguments. *Emotion Review, 1*(4), 340–354. https://doi.org/10.1177/1754073909338305

Turner, J. H., i Stets, J. E. (2005). *The Sociology of Emotions*. Nova York: Cambridge University Press.

NOTA BIOGRÀFICA

Maria Patricio-Mulero és doctora en Sociologia i Gestió de la Cultura per la Universitat de Barcelona i la Université Paris 8. Investiga sobre la sociologia de la literatura, la interacció dels escriptors i artistes amb les ciutats, les polítiques culturals i la dansa i el feminisme. És membre dels laboratoris CECPI (Universitat de València), LLA Creatis (Université Toulouse Jean Jaurès), LCEIE (Universitat de Barcelona) i CRESPPA (Université Paris 8). Actualment, ensenya al Departament de Llengües i Cultures de l'Université Toulouse 1 Capitole.

PUNT DE VISTA

DEBATS · Volum 136/1 · 2022 — 118 / 131
ISSN 0212-0585 (imprés)
ISSN 2530-3074 (digital)

Teories de la conspiració, negacionisme de la COVID-19 i moviments en contra de les mesures per a la contenció de la pandèmia

Cristian Soler Roca
Tutora: Alba Navalón Mira
FACULTAT DE CIÈNCIES ECONÒMIQUES I EMPRESARIALS
UNIVERSITAT D'ALACANT
cristiansolerroca@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9527-655X

RESUM
La present investigació té per objectiu comprovar si es pot emmarcar el discurs dels grups contraris a l'acceptació de les mesures preventives contra la COVID-19 dins de les teories de la conspiració i analitzar quins són els seus arguments. L'estudi s'ha dut a terme amb una metodologia quantitativa, utilitzant la tècnica de l'anàlisi de contingut sobre els missatges del grup de Telegram del col·lectiu negacionista Docentes por la Verdad. El marc temporal d'aquestes dades ha sigut de desembre de 2020 (data en la qual es comença a vacunar contra la COVID-19) a maig de 2021 (data en la qual s'acaba la pauta de vacunació de la majoria del professorat). Sobre els dies de les dates assenyalades, en total 182 dies, s'ha fet un mostreig amb el 95 % de nivell de confiança i un error del 5 %, que ha donat com a resultat una mostra de 124 dies. Per a seleccionar els dies es va utilitzar un mostreig sistemàtic amb la funció K=N/n. La precodificació de l'anàlisi es va basar en la caracterització de les teories de la conspiració de Brotherton (2013) i els arguments negacionistes detectats per la Comissió Central de Deontologia de l'Organització Mèdica Col·legial (2020). Els resultats mostren que aquests col·lectius es poden considerar grups conspiracionistes i confirmen els resultats d'altres investigacions respecte als seus arguments, i n'afig alguns de nous.

Paraules clau: teories de la conspiració, negacionisme, COVID-19, antivacunes, antimascaretes

ABSTRACT. *Conspiracy theories, COVID-19 denialism, and movements against measures to contain the pandemic*
The aim of this present research was to test whether the discourse of groups opposed to the acceptance of COVID-19 preventive measures could be framed within conspiracy theories and to analyse their arguments. This study was conducted using quantitative methodology by applying the technique of content analysis to the messages sent within the denialist collective *Docentes por la Verdad* Telegram mesanging application group. The data collection timeframe was from December 2020 (when vaccination against COVID-19 started) to May 2021 (when the vaccination schedule for the majority of teachers ended). Systematic sampling with the function $K = N/n$ was used to select sufficient days within this aforementioned date range to comply with a 95% confidence level and error of 5%, resulting in a sample of 124 from a total of 182 days. The pre-coding of the analysis was based on Brotherton's (2013) characterisation of conspiracy theories and the denialist arguments detected by the *Comisión Central de Deontología de la Organización Médica Colegial* (Central Commission of Deontology of the Spanish Medical Association; 2020). The results showed that these collectives can be considered conspiracy groups and reaffirmed the arguments of other research groups while also adding some new lines of enquiry.

Keywords: disinformation, coronavirus, antivaccine, vaccine reluctance, health, echo chamber

SUMARI*

Introducció
Teories de la conspiració
Reticència i discursos contraris a la vacunació
Negacionisme i moviments contra les restriccions davant de la COVID-19
Objectius i metodologia
Anàlisi de resultats
• Encaix dins de les teories de la conspiració
• Arguments utilitzats
Discussió i conclusions
Referències bibliogràfiques

Autor per a correspondència / *Corresponding author*: Cristian Soler. Facultat de Ciències Econòmiques i Empresarials, Universitat d'Alacant. Carretera de Sant Vicent del Raspeig, s/n, 03690, Sant Vicent del Raspeig (Alacant)
Citació suggerida / *Suggested citation*: Soler Roca, C. (2022). Teories de la conspiració, negacionisme de la COVID-19 i moviments en contra de les mesures per a la contenció de la pandèmia. *Debats. Revista de cultura, poder i societat, 136*(1), 118-131.

INTRODUCCIÓ

A final de 2019 la COVID-19 va començar a ser un problema a escala internacional. Al principi, en el continent asiàtic, i més tard, arreu del món. L'11 de març de 2020 l'OMS va declarar oficialment la pandèmia. A partir d'aquest moment la COVID-19 es va convertir en el monotema en totes les esferes socials, els contagis i morts no van parar d'ascendir i es van anar succeint diferents normatives per al control de la pandèmia.

Davant aquesta situació d'extrema gravetat van sorgir moviments socials que neguen la realitat de la pandèmia i que rebutgen les mesures preventives contra el virus. Aquests, per a aconseguir que més persones s'unisquen als seus col·lectius, tergiversen resultats d'estudis científics, utilitzen falsos experts i difonen faules, la qual cosa en moltes ocasions acaba confonent la població general i els acaba dificultant diferenciar la informació veraç de la falsa. Tant és així que l'OMS ha declarat que no sols lluitem contra la pandèmia, sinó també contra una infodèmia, terme amb el qual es refereixen a la sobreabundància de contingut i informacions falses sobre la situació epidemiològica i a la seua ràpida propagació entre persones i mitjans de comunicació.

El rebuig a les mesures de control de la pandèmia no sols afecta i posa en perill aquells que s'hi oposen, sinó que també posa en perill la població general. Per això cal estudiar aquests moviments per a comprendre millor com funcionen i poder actuar-hi. A aquest efecte es desenvolupa aquest treball, el qual té com a objectiu comprovar si es pot emmarcar el discurs dels grups contraris a l'acceptació de les mesures preventives contra la COVID-19 dins de les teories de la conspiració (TdC a partir d'ara) i analitzar quins són els seus arguments.

* Article traduït per Víctor Puig Molina

TEORIES DE LA CONSPIRACIÓ

Encara que són molts els autors que han definit el que és una TdC, les diferents definicions tenen moltes similituds i poques diferències. Per això, tenint en compte moltes d'aquestes (Brotherton, 2013; Gallo, 2019; Jolley, 2013; Mancosu, Vassallo, i Vezzoni, 2017; Pérez Hernáiz, 2011; Rodríguez, Gualda, Morales, i Palacios, 2021; Sunstein i Vermeule, 2009; Wood, Douglas, i Sutton, 2012), en aquest treball s'entendrà per TdC les explicacions de successos alternatives a les principals o oficials, que no estan fonamentades ni verificades i són menys plausibles que aquestes altres, en les quals preval el sensacionalisme i no hi ha lloc per a l'atzar o la casualitat, tot és causal, planejat i dirigit per elits malèvoles, ocultes, molt poderoses i hàbils, amb qualitats en molts casos quasi sobrenaturals, que actuen en favor del seu propi benefici, buscant avantatges polítics, econòmics i/o socials, de manera sinistra. Conceben aquestes conspiracions com el motor de la història, i solen considerar que els causants o encobridors dels plans i les conseqüències d'aquestes elits ocultes són els governs, els científics, la indústria privada i qualsevol altra part de la societat que siga necessària per a mantenir la conspiració. També acaben simplificant la realitat social en el sentit de no tenir en compte la gran quantitat de variables que intervenen en cada succés, utilitzant explicacions monocausals i passant per alt les conseqüències no previstes de les accions. Són narratives acientífiques, ja que són discursos tancats, autoafirmatius, que es presenten com a veritats absolutes que no poden ser refutades, i sota el biaix de confirmació rebutgen directament totes les proves en contra de la seua teoria i accepten qualsevol indici que siga favorable a aquesta com una prova de tenir raó. En l'actualitat les TdC i altres actituds acientífiques tenen una àmplia difusió entre la societat i són cada vegada més utilitzades per líders populistes per a buscar suports i remoure els prejudicis latents de la gent contra el sistema establert (Mancosu et al., 2017). La majoria de la literatura científica sobre el tema coincideix a assenyalar el caràcter perjudicial d'aquestes narratives. Encara que les persones que les segueixen només formen un grup minoritari, aquest pot provocar grans danys. Es podria dir que es diferencien tres grans blocs en els quals es reflecteix el caràcter perjudicial de les TdC: la salut, les dictadures i la desconfiança en la política i les institucions (Gallo, 2019; Jolley, 2013; Mancosu et al, 2017; Rodríguez et al., 2021; Sunstein i Vermeule, 2009).

Multitud de variables influeixen perquè una persona crega en una TdC, però n'hi ha una que sembla ser la que major força predictiva té: la creença en una conspiració general que defensa que les autoritats enganyen i manipulen la població. Aquesta influeix fins al punt que una persona crega alhora dues TdC contràries o mútuament excloents (Wood et al. 2012). Diferents autors han ressaltat la importància que ha tingut Internet, la revolució digital i les xarxes socials en l'explosió de les TdC i la seua gran difusió en l'actualitat. Aquests nous mitjans de comunicació han creat un nou paradigma, en què ja no hi ha intermediaris que seleccionen la informació com en els mitjans tradicionals, sinó que qualsevol pot produir i difondre informació i accedir a aquesta. Per això uns punts de vista que abans s'haurien considerat inacceptables i ridículs són més accessibles en l'actualitat, la qual cosa s'uneix al fet que la ciutadania no aconsegueix diferenciar la informació veraç de la desinformació. En aquesta era de complexificació informacional i sobreinformació, les TdC es presenten com a simplificadores de la realitat que minimitzen la incertesa existent (Rodríguez et al., 2021; Wood, 2013).

Robert Brotherton, en el seu article «Towards a definition of 'conspiracy theory'» (2013), fa una caracterització sobre les TdC, la qual serà utilitzada en gran part de l'anàlisi de les dades d'aquest treball. En aquesta divideix les seues característiques en tres aspectes:

Context

Són afirmacions no verificades. No són considerades certes pels experts o autoritats de la matèria que tracten, encara que els que hi creuen les consideren com a veritats absolutes. Són alternatives menys plausibles que les explicacions principals. No són explicacions amb les mateixes condicions per a ser certes que les altres. Es creen com a argument contrari a les explicacions més plausibles i rebutgen

aquestes considerant-les part de l'engany. Moltes vegades l'argument conspiratiu no ofereix un relat alternatiu, sinó que simplement es basa en el fet que alguna cosa no funciona en l'explicació principal. Són sensacionalistes. Com més impacte en l'opinió pública genera i més cobertura dels mitjans rep un esdeveniment, més probabilitats té d'esdevenir objecte de les TdC.

Contingut

Defineixen tot com a causal i intencional. Segons les TdC res ocorre accidentalment, tot ocorre per acció. S'utilitzen explicacions monocausals per les quals el fet en qüestió és causa únicament dels plans de les elits ocultes. Suposen intencions malèvoles. En el món es presenten dos bàndols, el bé i el mal que lluiten entre si. I els grups ocults conspiradors són presentats com la mateixa encarnació del mal, que menyspreen la llibertat i el benestar de la humanitat i són els causants de tot el patiment i la crueltat en el món.

Raó epistèmica

Tenen poques proves o de baixa qualitat. Utilitzen com a proves de les seues narratives les petites llacunes o ambigüitats de les explicacions principals, que els experts consideren irrellevants. A més, les proves presentades per les TdC solen ser considerades de baixa qualitat pels experts de les diferents matèries. Són tancades epistèmicament. Estan aïllades davant del qüestionament i la contraargumentació que puguen rebre, i la contrainformació que puguen rebre és considerada part de l'engany. Així doncs, des de les TdC, la falta de contraargumentació contra aquestes és considerada una prova de la seua certesa, però l'existència d'aquesta contraargumentació també prova l'autenticitat de les seues teories.

RETICÈNCIA I DISCURSOS CONTRARIS A LA VACUNACIÓ

Les vacunes són una de les tecnologies que més vides han salvat (Salmerón, 2017) i són considerades com una de les eines més reeixides per a la ciència biomèdica i la salut pública (Kata, 2009). Les seues principals característiques són que són segures i que tenen una gran eficàcia (Arrazola Martínez, et al., i Amela, segons Santillán i Rosell, 2019). Tanmateix, tot això no ha impedit que sorgisquen moviments en contra de la vacunació, els quals han portat al debat públic el seu rebuig cap a aquesta tecnologia i els seus arguments (Cruz, Rodríguez, Hortal, i Padilla, 2019). Les taxes de vacunació de diferents malalties han descendit a causa d'aquestes posicions reticents (Betsch et al., segons Lobera, Hornsey, i Díaz). Això ha acabat provocant que l'OMS, l'any 2019, inclogués la reticència a la vacunació entre les deu principals amenaces per a la salut mundial (WHO, 2019). El problema principal rau en el fet que amb només una petita part de la població sense vacunar es trenca la immunitat col·lectiva i les taxes d'infecció podrien pujar fins i tot entre la població vacunada (Lobera, et al., 2018; Santillán i Rosell, 2019).

La reticència a les vacunes s'ha definit com un retard en l'acceptació o un rebuig total a la vacunació malgrat disposar dels mitjans per a rebre-la (MacDonald, 2015; Santillán i Rosell, 2019). Aquesta reticència se situa en un contínuum entre els que accepten totes les vacunes sense dubtes i els que rebutgen qualsevol mena de vacunes (Cruz, et al., 2019; MacDonald, 2015). A l'extrem del contínuum que rebutja sense dubtes les vacunes i posa en qüestió la seguretat i l'eficàcia d'aquestes és als que se'ls ha anomenat, tradicionalment, «antivacunes» (Santillán i Rosell, 2019). Encara que el moviment contra les vacunes ha existit des del naixement d'aquesta tecnologia, el punt d'inflexió que va fer que cresqués va ser la publicació d'un article d'Andrew Wakefield el 1998, en què s'afirmava que hi havia una relació causal entre la vacuna triple vírica i l'autisme, el qual ha sigut refutat per moltes altres investigacions (Lobera, et al., 2018; Salmerón, 2017). Segons Santillán i Rosell (2019) la majoria dels arguments d'aquest sector de la població poden emmarcar-se en quatre temàtiques: la seguretat; l'efectivitat; la importància —opinen que prevenen malalties que ja no existeixen o que és millor emmalaltir que vacunar-se—, i els valors i creences, relacionats moltes vegades amb les idees

conspiranoiques que defensen que les vacunes són una estafa de les farmacèutiques. A més, ressalta en la seua argumentació la defensa de l'individualisme per a poder justificar la seua decisió sobre la no vacunació (Cruz, et al., 2019; Santillán i Rosell, 2019). D'altra banda, Lewandowsky, Gignac, i Oberauer (2013) assenyalen que la creença en TdC està fortament relacionada amb les actituds contràries a la vacunació.

NEGACIONISME I MOVIMENTS CONTRA LES RESTRICCIONS DAVANT LA COVID-19

Com ja és sabut per tots, la COVID ha generat una de les pitjors crisis de les últimes dècades, ha suposat centenars de milers de morts i al seu torn enormes pèrdues econòmiques per al món sencer. El març de 2020 ja va ser etiquetada com a pandèmia per l'OMS i, des de llavors, van augmentar exponencialment les mesures preses pels governs per a controlar l'expansió del virus. Les autoritats competents han afirmat que aquestes lleis són proporcionals a la situació; respectuoses amb les llibertats individuals, el bé comú i la justícia, i no tenen efectes col·laterals greus (CCDOMC, 2020). No obstant això, durant la pandèmia s'han creat moviments socials i grups en contra de les mesures preventives decretades pel govern, que han convocat manifestacions en què no es respectava ni l'ús de mascaretes, ni la distància social, ni cap altra mesura de seguretat (Borrell, 2020). Aquests grups neguen la gravetat de la pandèmia i creen confusió i alarma social entre la resta de la població (CCDOMC, 2020). Les teories d'aquests grups han assenyalat diferents col·lectius o persones com a causants o còmplices de la pandèmia, siguen els jueus, les farmacèutiques o fins i tot Bill Gates; sempre sense deixar molt clara la finalitat d'aquests (Andrade, 2020). Governs, com el de Bolsonaro, han comunicat a la seua població que aquest virus era poc perillós, s'han mostrat desfavorables a les mesures que es recomanaven des de les institucions sanitàries i han defensat suposats tractaments sense cap base científica (Da Silva i Da Ulysséa, 2020). A causa d'aquests moviments i altres factors que van omplir les xarxes d'informació falsa, l'OMS va haver de declarar no sols la pandèmia, sinó també la infodèmia (Alfonso i Fernández, 2020).

Sobre el tema de les TdC referents a la COVID-19 i els moviments en contra de les mesures preventives es pot trobar poca bibliografia referida a Espanya. Els estudis existents són majoritàriament sobre els Estats Units. I, a més, solen ser de caràcter quantitatiu, sense centrar-se en quins són els arguments, sinó en la quantitat de gent que els creu, les variables que hi influeixen i les accions que comporten. Per exemple, Romer i Jamieson (2020) conclouen que la creença de la població en TdC sobre el coronavirus ha sigut alta, sobretot en la teoria que la Xina ha creat i utilitzat el virus com a arma biològica. A més, van demostrar que aquestes creences anaven en augment.

Segons la CCDOMC (2020), aquests grups creen els seus arguments a partir de tergiversar estudis, utilitzar investigacions obsoletes o directament falses, relacionar coses que no tenen res a veure entre si i usar els discursos de falsos experts. En el seu informe, aquesta mateixa comissió crea una llista dels principals arguments d'aquest col·lectiu (després de l'estudi del grup negacionista Médicos por la Verdad), els quals són:

1. Rebuig a l'existència del virus SARS-CoV-2.
2. Oposició a l'ús de mascaretes […]
3. Oposició a les mesures de confinament, d'aïllament i a la distància social com a mesures preventives.
4. Negació de la validesa dels tests PCR.
5. Rebuig al desenvolupament de vacunes, per considerar-les ineficaces i perilloses.
6. Desqualificació de les autoritats sanitàries i dels professionals de l'epidemiologia i dels investigadors i especialistes sanitaris.
7. Divulgació d'informació relativa al fet que la malaltia COVID-19 ha sigut transmesa a través de la vacuna de la grip.

8. Propostes de desobediència a totes les mesures preventives posades en marxa.
9. Proposta de tractament de la malaltia per COVID-19 amb diòxid de clor, conegut popularment com a Suplement Mineral Miraculós (MMS per les sigles en anglés).
10. Afirmació que la contaminació electromagnètica i la tecnologia 5G són les causants de la malaltia COVID-19.
11. Una altra de les afirmacions és que «el confinament impedeix la producció de la immunitat col·lectiva». (p. 5).

Aquestes creences suposen un clar risc per a la salut pública i porten associat el desacatament de mesures preventives. Contribueixen així a l'augment de contagis i morts per la malaltia, ja no sols entre la població que accepta aquestes teories, sinó també entre la població general (CCDOMC, 2020; Romer i Jamieson, 2020).

OBJECTIUS I METODOLOGIA

L'objectiu general d'aquesta investigació és comprovar si es pot emmarcar el discurs dels grups contraris a l'acceptació de les mesures preventives contra la COVID-19 dins de les TdC i analitzar quins són els seus arguments. Per a aconseguir aquest objectiu se'n proposen dos d'específics. El primer, *determinar si els col·lectius negacionistes poden ser classificats com a grups conspiranoics*. I el segon, *examinar quins són els arguments o teories divulgades per aquests grups*.

Per a aconseguir aquests objectius s'han utilitzat dades secundàries. En concret, el grup de Telegram «Docentes por la Verdad - España Oficial». La selecció d'aquesta font es deu a diversos motius. Els grups de Telegram poden esdevenir fàcilment cambres d'eco en què només es transmeta informació que estiga d'acord amb el mateix grup i es puguen censurar les opinions dissonants eliminant aquells que les expressen. El xat en qüestió s'ha mantingut molt actiu i té un nombre de membres considerable (en data de 9 de juny de 2021 compta amb 420 membres). El col·lectiu Docentes por la Verdad ha sigut convocant de diferents manifestacions contra les mesures de contenció de la pandèmia. Com que és un discurs natural (no provocat) en què els participants no coarten les seues opinions per la presència d'un investigador, permet acostar-se a aquests discursos de manera més realista tal com s'han expressat durant mesos.

El marc temporal en el qual se situa la investigació és des de desembre de 2020 fins a maig de 2021. La data d'inici es deu al fet que és el mes en què es va començar a vacunar contra la COVID-19 a Espanya, i la data de finalització, al fet que és el mes en què s'acaba d'administrar la pauta completa de vacunació a la majoria del professorat (col·lectiu en què principalment se centra el grup en qüestió). Per tant, prenent com a referència els dies, el període temporal es compon de 182 dies. Amb un 95 % de nivell de confiança i un 5 % de marge d'error, n'ha resultat una mostra de 124 dies. S'ha utilitzat un mostreig sistemàtic amb la funció K=N/n, amb resultat d'1,46. Per tant, començant pel primer dia de la mostra, s'han seleccionat dos dies consecutius i descartat el següent i s'ha repetit fins a acabar el període temporal triat.

La tècnica d'anàlisi de dades utilitzada ha sigut l'anàlisi de contingut. Per a complir el primer objectiu específic, s'utilitzarà la caracterització de les TdC de Brotherton (2013). En aquesta es parla de set trets, dels quals sis s'han convertit en categories per a l'anàlisi. Les categories queden així: *afirmacions no verificades, alternatives menys plausibles, causalitat i intencionalitat, intencions malèvoles, poques proves o de baixa qualitat i tancaments epistèmics*. El seté tret que ha quedat exclòs de l'anàlisi com a tal ha sigut el sensacionalisme, ja que el tema de la pandèmia ja és per si mateix sensacionalista. Per tant, aquest tret ja es compliria. Per al segon objectiu, s'ha partit dels arguments recollits per la CCDOMC (2020), els quals han sigut convertits en les categories: *rebuig a l'existència del virus, oposició a l'ús de mascaretes, oposició al confinament i la distància social, negació de la validesa de les proves per a la detecció de la COVID-19, rebuig a les vacunes per a la COVID-19, desqualificació*

de sanitaris i experts, relació causal entre la vacuna de la grip i la COVID-19, propostes de tractaments alternatius, relació causal entre el 5G i la COVID-19 i defenses de la immunitat de ramat a partir del contagi massiu. Encara que hi haja aquesta precodificació, com que altres estudis han trobat altres arguments, s'ha deixat llibertat per a poder codificar altres categories si apareixen durant l'anàlisi idees diferents.

ANÀLISI DE RESULTATS

Encaix dins de les teories de la conspiració

Totes les característiques per les quals es defineix, segons Brotherton (2013), una TdC es van trobar en aquest xat de Telegram. Com ja s'ha esmentat en la metodologia, el sensacionalisme s'hi troba implícit pel fet que el tema que es tracta és una pandèmia que ha sigut el centre d'atenció de tot el món durant mesos. Els altres sis trets definitoris apareixen constantment durant tots els mesos estudiats (vegeu la Taula 1). Per això, tant per context com per contingut i per raó epistèmica, el col·lectiu estudiat pot emmarcar-se en les TdC.

Context

Les afirmacions no verificades van tractar de diferents temes: suposats grans perjudicis i malalties que provoca l'ús de mascaretes, tractaments alternatius per a curar la COVID-19 o que les proves PCR no serveixen per a detectar el coronavirus. Com assenyala Brotherton (2013), aquells que defensen aquestes idees afirmen que són reals i que no estan acceptades per la ciència a causa de les manipulacions de les elits.

S'ha pogut comprovar com la gran majoria de teories utilitzades pels participants del xat es basaven en suposats errors en la teoria principal que no podrien posar-la en qüestió, encara que fossen reals, o simplement eren teories molt poc detallades que en cap cas podien considerar-se al mateix nivell que les explicacions oficials i simplement són alternatives explicatives menys plausibles. Per exemple, demostraven que les vacunes eren perjudicials per a la salut i podien causar la mort perquè, suposadament, les companyies d'assegurances no acceptaven fer assegurances de vida a persones vacunades. També s'utilitzen correlacions com si fossen relacions causals clares.

Taula 1 Taula de freqüències. Caracterització.

ASPECTE	CATEGORIA	FREQÜÈNCIA
Context	Afirmacions no verificades	66
	Alternatives menys plausibles	55
Contingut	Causalitat i intencionalitat	94
	Intencions malèvoles	90
Raó epistèmica	Poques proves o de baixa qualitat	43
	Tancaments epistèmics	66

FONT: elaboració pròpia

> Les companyies d'assegurances franceses es neguen a assegurar els vacunats. Cal alguna prova més del fet que són roïnes?

Contingut

La causalitat és present en quasi totes les afirmacions desenvolupades que es fan dins del grup. Les vacunes, les mascaretes, les PCR, el virus… tot és part d'un pla. De fet, de manera satírica se solen referir a la pandèmia com a «plandèmia», per a deixar clar que hi ha algú darrere de tot. Els conspiradors són molt diversos (el Govern d'Espanya, el de la Xina, les farmacèutiques, Bill Gates i altres) i tenen com a còmplices els mitjans de comunicació, els científics i els sanitaris. L'atzar no entra dins de les explicacions d'aquestes persones i ho deixen clar en la conversa següent:

> *Usuari 1*: «Des del meu punt de vista, res és casual amb tot el que està succeint.»
>
> *Usuari 2*: «Tot és causalitat.»
>
> *Usuari 3*: «Tot és programat al mínim detall.»

Aquests plans sempre tenen finalitats malvades, siga donar un colp d'estat, reduir la població, controlar els ciutadans o simplement enriquir-se. A més, per a arribar als seus objectius fan qualsevol cosa sense cap mena d'escrúpols.

Raó epistèmica

Durant tota l'anàlisi dels missatges es va poder detectar que les proves que aportaven per a donar suport a les seues narratives eren pràcticament inexistents, de poca qualitat o directament falses. Normalment, es proporcionava com a prova que ho havien vist en vídeos de YouTube, algun blog o uns altres canals de Telegram.

No obstant això, qualsevol argumentació contrària era presentada sempre com a manipulació. A més, com que tenien el control dels participants, si algú entrava en el grup i rebatia la línia argumental del grup, n'era expulsat ràpidament. Quan els mitjans de comunicació criticaven el col·lectiu i els posaven d'exemple de desinformació, els membres del grup es vanaven que si els paraven atenció, era perquè estaven descobrint la veritat. Per tant, queda clar que compleixen el tret de ser un grup tancat informativament i que es converteixen en una cambra d'eco.

> Segons @rtve #VerificaRTVR estem en el subgrup blau de desinformadors sobre la #plandèmia, negacionistes i blablabla. Amb els diners dels nostres impostos haurien de dedicar-se a fer periodisme i no propaganda.

Arguments utilitzats

Com es pot veure en la Taula 2, en el xat s'han trobat tots els arguments que la CCDOMC (2020) assignava al col·lectiu Médicos por la Verdad, però també alguns de diferents. El que queda clar és que la finalitat principal del col·lectiu és oposar-se a l'ús de mascaretes i a les vacunes contra la COVID-19. Aquests temes es tractaven constantment i són els dos que més hi van aparéixer, amb un total de 307 vegades per al rebuig a la vacuna i de 278 ocasions per a l'oposició a les mascaretes. Ambdues quintupliquen les aparicions de la següent categoria que més hi apareix, les apel·lacions a la llibertat (52 vegades).

Les argumentacions en contra de les vacunes anaven des de simplement desconfiar de la seguretat d'aquestes i desconfiança per haver-se desenvolupat en molt poc temps, fins a pensar que són una estratègia de les elits per a un pla eugenèsic o per a inserir microxips a la població i controlar-la amb el 5G. Al seu torn, s'animaven entre els participants a no vacunar-se i intentar que les seues persones més pròximes tampoc ho fessen. Es magnificaven els efectes secundaris confirmats per les mateixes farmacèutiques i se n'inventaven d'altres com l'autisme (argument típic ja amb altres vacunes). A més, es desinformava sobre els components que contenien o sobre suposades morts quasi instantànies després d'administrar-les per a afirmar el perill que podien suposar. També se'ls solia atacar per utilitzar (algunes) nova tecnologia i ser d'ARN missatger, la qual cosa segons ells modificaria el nostre ADN. Altres arguments utilitzats han sigut

que fan tornar les persones estèrils o que afebleixen el nostre sistema immunològic. Quant a les mascaretes, el més freqüent eren missatges sobre les seqüeles i efectes adversos que produïa el seu ús, principalment hipòxia, però també es negava la seua eficàcia per a filtrar els virus. Al seu torn, també es rebutjaven per ser, per a ells, un símbol de sotmetiment a «aquesta gran mentida». De les mascaretes, se'n deia despectivament «boços». I entre els participants s'animava a no portar-la, portar-la sense tapar el nas quan poguessen ser amonestats i no controlar mai que els seus alumnes i fills la portessen correctament posada. Els membres del grup també rebutjaven altres mesures preventives com el confinament i la distància social. Per a oposar-se a totes les mesures preventives s'apel·lava a la llibertat individual, amb la qual cosa es va crear una altra categoria per a recollir aquest argument.

Un altre argument que hi va aparéixer va ser la inexistència del virus (32 vegades). Paradoxalment, apareixia en moltes ocasions amb la infravaloració dels perills que aquest suposava, cosa típica de les TdC, en què la creença en una teoria superior i vaga

Taula 2 Taula de freqüències. Arguments.

CATEGORIA	FREQÜÈNCIA
Rebuig a les vacunes contra la COVID-19	307
Oposició a l'ús de mascaretes	278
Apel·lacions a la llibertat	52
Rebuig a l'existència del virus	32
Negació de la validesa de proves de detecció de la COVID-19	29
Infravaloració del caràcter perjudicial del virus	27
Desqualificació de sanitaris i experts	23
Oposició al confinament i la distància social	22

CATEGORIA	FREQÜÈNCIA
Propostes de tractaments alternatius	18
Relació causal entre el 5G i la COVID-19	15
Afirmació que les autoritats assassinen de manera activa	14
Rebuig a l'ús de gel hidroalcohòlic	11
Oposició a la ventilació de llocs tancats	10
Advocar per la immunitat de ramat a partir del contagi massiu	8
Relació causal entre la vacuna de la grip i la COVID-19	7
Rebuig a l'ús de termòmetres d'infrarojos	2

FONT: elaboració pròpia

que afirma que estem sent enganyats justifica la creença en dues teories excloents entre si i contradictòries. La negació de la validesa de les proves PCR per a detectar el virus hi va aparéixer 29 vegades i solia estar acompanyada d'una notícia falsa que deia que el creador d'aquest instrument havia confirmat que no servia per a detectar la COVID-19. La desqualificació de les autoritats sanitàries es va dur a terme per ser vistes com a còmplices de la farsa, per la qual cosa se'ls titla de «covards i col·laboracionistes». L'OMS rep una gran quantitat d'aquestes crítiques per ser l'autoritat més rellevant a escala mundial i declarar oficialment la pandèmia. En la Taula 2 es pot veure que hi han aparegut altres arguments, però la seua freqüència és baixa, per la qual cosa, encara que aquestes afirmacions existeixen en el col·lectiu, són minoritàries.

DISCUSSIÓ I CONCLUSIONS

Amb aquest treball s'ha aconseguit donar resposta als objectius proposats. S'ha emmarcat el discurs del grup estudiat dins de les TdC seguint les característiques que proposa Robert Brotherton (2013). Amb l'anàlisi del xat s'ha pogut veure com compleix tots els trets de context, de contingut i de raó epistèmica, per la qual cosa clarament es pot considerar que és un grup conspiranoic. Centrant-se en un tema amb gran repercussió pública creen uns discursos dicotòmics en què el món es divideix entre el bé i el mal. El bé està representat per ells, els «desperts», que saben tota la veritat i lluiten per la llibertat i els seus drets. El mal està representat per unes elits malèvoles que controlen el món al seu antull i estan utilitzant la pandèmia per als seus propis fins, siga enriquir-se o controlar la població. Per a mantenir la farsa aquests poderosos grups necessiten còmplices i entre aquests se situen el personal sanitari i els mitjans de comunicació. Per als participants del xat res és casual, tot té una intenció i està planejat per aquestes elits que no tenen escrúpols. Les seues teories són poc detallades i es basen a criticar que alguna cosa no funciona en l'explicació principal sense donar una explicació diferent i fonamentada. Es nodreixen de faules i informacions no verificades per la ciència ni les autoritats, ja que les afirmacions oficials són considerades manipulacions dels grups que conspiren, i que intenten desmentir les seues teories només reforça la idea que ells tenen raó. Finalment, les seues proves solen ser escasses o de baixa qualitat, com ara declaracions de testimonis o vídeos de YouTube.

Sobre els arguments que utilitzen, la investigació ha aconseguit reafirmar el llistat que va fer l'any passat la CCDOMC en el seu informe sobre les tesis negacionistes, però s'han inclòs nous elements en aquesta llista. Aquests arguments es podrien organitzar en quatre blocs: l'oposició a les mesures per a la contenció de la pandèmia; la posada en qüestió de l'origen del virus, si aquest és cert i la seua perillositat; el rebuig a les tecnologies sanitàries, i, finalment, la crítica als experts i sanitaris. Una cosa que ha quedat clara és que hi ha dos arguments que destaquen sobre la resta. Aquests són l'oposició a l'ús de mascaretes i a la vacunació. Pràcticament, tota la informació del grup s'acabava relacionant amb aquests dos temes. Les apel·lacions a la llibertat també eren una constant en el grup, i amb aquestes s'oposaven a les mesures de prevenció. La posada en qüestió de la ciència biomèdica feia dubtar de l'efectivitat de les proves per a detectar la COVID-19. Alhora que no creuen que el virus existisca, molts defensen que és poc perillós, que tan sols és una grip molt lleu. Això resulta contradictori i mostra com les teories concretes de la conspiració estan supeditades a una altra de superior que es basa en el dubte de l'explicació oficial, per la qual cosa s'arriba a creure en teories contradictòries (Wood, et al., 2012). Com que consideren que tot és un pla de les elits i que tant el personal sanitari com els científics són còmplices de la conspiració, aquests són objecte de desqualificacions i insults.

L'estudi compta amb la limitació d'estudiar només un col·lectiu dels que s'ha tendit a definir com a negacionistes, per la qual cosa no es pot extrapolar a tots els grups que s'oposen a les mesures de prevenció de la pandèmia. No obstant això, as-

senyala que, si no tots, part d'aquests moviments són grups conspiranoics, i obri la porta a l'estudi de com funcionen, a Espanya, els xats de Telegram com a cambres d'eco en què es difon informació conspiranoica, així com a l'estudi dels col·lectius que rebutgen i actuen contra les mesures de prevenció de la pandèmia i que, per tant, no sols es posen en perill a si mateixos, sinó també a tot el món.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Alfonso, I., i Fernández, M. (2020). Comportamiento informacional, infodemia y desinformación durante la pandemia de COVID-19. *Anales De La Academia De Ciencias De Cuba, 10*(2). http://www.revistaccuba.sld.cu/index.php/revacc/article/view/882

Andrade, G. (2020). Belief in Conspiracy Theories About covid-19 Amongst Venezuelan Students: A Pilot Study. *Revista Colombiana de Psicología, 30*(1). https://doi.org/10.15446/rcp.v30n1.87357

Borrell, F. (2020). COVID-19, una oportunidad para reflexionar sobre la toma de decisiones en la incertidumbre. *Folia Humanística, 2*(3), 1-46. http://doi.org/10.30860/0068

Brotherton, R. (2013) Towards a definition of 'conspiracy theory'. *PsyPAG Quarterly*, (88), 9-14. http://www.psypag.co.uk/the-quarterly/quarterly-back-issues/

CCDOMC (2020). *Informe sobre las tesis negacionistas a propósito de la pandemia COVID-19 producida por el SARS-CoV-2*. https://www.cgcom.es/coronavirus/comunicados-comision-central-deontologia

Cruz, M., Rodríguez, A., Hortal, J., i Padilla, J. (2019). Reticencia vacunal: análisis del discurso de madres y padres con rechazo total o parcial a las vacunas. *Gaceta Sanitaria, 33*(1), 53-59. https://doi.org/10.1016/j.gaceta.2017.07.004

Da Silva, I., i Da Ulysséa, D. (2020). Entre a pandemia e o negacionismo: a comunicação de riscos da Covid-19 pelo Ministério da Saúde do Brasil. *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, (145), 261-280. https://doi.org/10.16921/chasqui.v1i145.4350

Gallo, A. M. (2019). Teorías de la conspiración: de la paranoia al genocidio. *Estudios humanísticos*. *Filología*, (41), 217-243. https://doi.org/10.18002/ehf.v0i41.5942

Jolley, D. (2013). The detrimental nature of conspiracy theories. *PsyPAG Quarterly*, (88), 35-39. http://www.psypag.co.uk/the- quarterly/quarterly-back-issues/

Kata, A. (2009). A postmodern Pandora's box: Anti-vaccination misinformation on the Internet. *Vaccine, 28*, 1709-1716. https://doi.org/10.1016/j.vaccine.2009.12.022

Lewandowsky, S., Gignac, G., i Oberauer, K. (2013). The Role of Conspiracist Ideation and Worldviews in Predicting Rejection of Science. *PLoS ONE, 8*(10), 1-11. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0075637

Lobera, J., Hornsey, M. J., i Díaz, C. (2018). Los factores que influyen en la reticencia a la vacunación en España. En J. Lobera i C. Torres (Ed.), *Percepción social de la ciencia y la tecnología 2018* (p. 13-36). Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología.

MacDonald, N. E. (2015). Vaccine hesitancy: Definition, scope and determinants. *Vaccine, 33*, 4161-4164. https://doi.org/10.1016/j.vaccine.2015.04.036

Mancosu, M., Vassallo, S., i Vezzoni, C. (2017). Believing in Conspiracy Theories: Evidence from an Exploratory Analysis of Italian Survey. *Data, South European Society and Politics, 22*(3), 327-334. https://doi.org/10.1080/13608746.2017.1359894

Pérez Hernáiz, H. A. (2011). La sociedad iluminada: las teorías de la conspiración como respuesta secularizada al problema del mal en el mundo. *Intersticios: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico, 5*(1), 115-122. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3803329

Rodríguez, I., Gualda, E., Morales, E., i Palacios, M. S. (2021). Is the Use of Digital Social Networks Associated with Conspiracy Theories? Evidence from Spain's Andalusian Society. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (173), 101-120. http://dx.doi.org/10.5477/cis/reis.173.101

Romer, D., i Jamieson, K. H. (2020). Conspiracy theories as barriers to controlling the spread of COVID-19 in the U.S. *Social Science & Medicine, 263*, 1-8. https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2020.113356

Salmerón, J. A. (2017). Oposición a las vacunas en Chile. Análisis de un caso reciente. *Revista Chilena de Derecho, 44*(2), 563-573. http://dx.doi.org/10.4067/S0718-34372017000200563

Santillán, A., i Rosell, I. (2019). Discurso antivacunas en las redes sociales: análisis de los argumentos más frecuentes. *Tiempos de Enfermería y Salud, 1*(5), 50-53. https://tiemposdeenfermeriaysalud.es/journal/article/view/15

Sunstein, C., i Vermeule, A. (2009). Conspiracy Theories: Causes and Cures. *The Journal of Political Philosophy, 17*(2), 202-227. http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:10880581

Wood, M., Douglas, K., i Sutton, R. (2012). Dead and Alive: Beliefs in Contradictory Conspiracy Theories. *Social Psychological and Personality Science, 3*(6), 767-773. https://doi.org/10.1177%2F1948550611434786

Wood, M. (2013). Has the internet been good for conspiracy theorising? *PsyPAG Quarterly*, (88), 31-34. http://www.psypag.co.uk/the-quarterly/quarterly-back-issues/

WHO (2019). *Ten threats to global health in 2019* (en línia). https://www.who.int/emergencies/ten-threats-to-global-health-in-2019.

ARTICLE

DEBATS · Volum 136/1 · 2022 — 132 / 151
DOI: doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.7
ISSN 0212-0585 (imprés)
ISSN 2530-3074 (digital)

La reestructuració de la competició electoral a la Comunitat Valenciana (2011-2019)

Joan Enguer
UNIVERSITÄT HEIDELBERG
joan.enguer@ipw.uni-heidelberg.de
ORCID: 0000-0001-7445-0408

Oscar Barberà
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
o.barbera@uv.es
ORCID: 0000-0003-2424-2605

Rebut: 25/09/2020
Acceptat: 11/03/2021

RESUM
La competició electoral a la Comunitat Valenciana generalment s'ha articulat amb base en els eixos esquerra-dreta i la identitat nacional (p. ex. Martín Cubas, 2007). Encara que la identitat dels electors ha romàs generalment estable, sí que s'han produït alguns canvis entre 2011 i 2019 que, possiblement, han facilitat l'emergència de partits polítics nous. El propòsit principal del text és mostrar en quina mesura s'han produït canvis en els espais electorals ocupats pels partits nous i vells de la Comunitat Valenciana en els últims cicles electorals autonòmics. Això permet, al seu torn, mostrar l'evolució de les àrees de predomini d'alguns partits, així com aquells espais en els quals la competició electoral ha sigut més intensa. El cas valencià mostra les limitacions d'aquelles teories de la competició basades en l'exclusivitat dels espais electorals.

Paraules clau: espais electorals, competició electoral, identitat nacional, esquerra-dreta, partits polítics, Comunitat Valenciana

ABSTRACT. *Restructuring electoral competition in the Valencian Autonomous Community (2011–2019)*
Electoral competition in the Valencian Autonomous Community has long been articulated through the left–right and national identity divides. Although voter identities have generally remained stable over time, some shifts between 2011 and 2019 indeed seemed to be connected to the breakthrough of new political parties. The aim of this article was to show the electoral spaces occupied by new and mainstream political parties in the Valencian region through the last three regional electoral cycles. This, in turn, allowed us to trace the evolution of the main political areas dominated by each party, as well as to highlight spaces in which the electoral competition was more demanding. This Valencian case study shows the limitations of theories of party competition based on exclusive control of the electoral space by some political parties.

Keywords: electoral spaces, electoral competition, national identity, left–right divide, political parties, Valencian Autonomous Community

SUMARI*

Introducció
Principals etapes d'evolució del sistema de partits a la Comunitat Valenciana
El canvi en els espais electorals de la Comunitat Valenciana (2011-2019)
La transformació dels espais electorals dels partits (2011-2019)
La competició entre partits pels espais electorals
Conclusions
Referències bibliogràfiques
Nota biogràfica

Autor per a correspondència / *Corresponding author*: Oscar Barberà. Facultat de Dret Universitat de València. Edifici Departamental Central. Avinguda dels Tarongers S/N, 46022, València.
Citació suggerida / *Suggested citation*: Enguer, J., i Barberà, O. (2022). La reestructuració de la competició electoral a la Comunitat Valenciana (2011-2019). *Debats. Revista de cultura, poder i societat, 136*(1), 132-151. DOI: http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.7

INTRODUCCIÓ

L'estructura de la competició partidista sol configurar-se a partir dels diferents *cleavages* que canalitzen el conflicte polític en les societats occidentals, de les identitats polítiques i partidistes que se'n deriven, així com d'altres elements més contingents com l'acció de govern, la situació econòmica o el lideratge polític (Harrop i Miller, 1987; Evans, 2004; Dalton, 2014). La competició també parteix d'una certa dependència de ruta, perquè l'estructura dels sistemes de partits existent condiciona de manera molt rellevant l'accés al finançament per part de l'Estat o als mitjans de comunicació (Katz i Mair, 1995; Blyth i Katz, 2005; Katz i Mair, 2018).

Les teories de la competició electoral, tant si operen sobre pressupostos economicistes i centrats en la competició centrípeta (Downs, 1957; Enelow i Hinich, 1984), com si ho fan sobre elements temàtics i se centren en pautes direccionals (Rabinowitz i Macdonald, 1989), han tendit a ser tradicionalment pensades sobre models unidimensionals. La complexitat creixent de les societats occidentals, amb l'emergència de nous *cleavages* i conflictes, ha obligat a integrar la multidimensionalitat de la competició partidista (Inglehart, 1977; Kitschelt, 1994; Dalton, 2014; Dalton i Welzel, 2013). Això és encara més cert quan es considera la competició en sistemes polítics multinivell en què la dimensió territorial és molt rellevant (Elias, Szöcsik, i Zuber, 2015).

Una manera d'il·lustrar els canvis en l'estructura de la competició partidista en sistemes multidimensionals és a partir de l'evolució de les posicions que ocupen els votants dels partits en els principals espais electorals. La rellevància de les divisòries es mostra perquè els votants no es distribueixen exclusivament al llarg d'una dimensió (p. ex. esquerra-dreta), sinó en els diversos espais electorals configurats per la interacció d'aquestes. D'altra banda, els canvis en les posicions

* Article traduït per Pau Vidal Alfonso

que ocupen els votants han de considerar-se com el resultat de les estratègies partidistes al llarg de la legislatura anterior. Els partits més exitosos veuran estendre el seu domini en aquells espais electorals més poblats o «conquistaran» àrees noves d'influència. Els menys exitosos veuran reduïdes les seues àrees de domini i, possiblement, perdran suports en els espais més poblats.

A Espanya, els canvis en l'estructura de la competició partidista han sigut estudiats, sobretot, per a la dimensió esquerra-dreta (Molas i Bartomeus, 2001; Bartomeus, 2003; Medina, 2015). En el cas català i valencià, s'ha analitzat, a més, sobre l'estructura de la competició a partir dels dos principals eixos de conflicte: l'esquerra-dreta i la identitat nacional (Molas i Bartomeus, 1998 i 1999; Martín Cubas, 2007). Els resultats d'aquests treballs han confirmat, especialment per al cas català, que, malgrat la relativa estabilitat de la identitat esquerra-dreta i nacional dels votants, s'han produït importants transformacions en els espais electorals ocupats pels partits, la qual cosa remet al canvi intens en l'oferta partidista i les posicions dels partits a partir de 2012 (Bartomeus i Medina, 2011; Medina, 2014; Bartomeus, 2015).

El propòsit d'aquest article és mostrar com, malgrat la relativa estabilitat de les identitats ideològiques dels valencians, l'emergència de partits nous ha suposat canvis molt importants en els espais electorals que aquests ocupen i, a més, ha augmentat substancialment la complexitat de la competició entre ells. En aquest sentit, els apartats següents mostren, en primer lloc, les principals etapes d'evolució del sistema de partits de la Comunitat Valenciana. Després, es mostra la distribució de la població en els diferents espais electorals configurats a partir dels eixos d'esquerra-dreta i d'identitat nacional entre 2011 i 2019. El tercer apartat mostra el pes que els diferents partits han ocupat en aquests espais electorals en el mateix període, per a després, en el quart apartat, considerar les principals zones de domini i els eixos de competició entre els partits. El text acaba amb unes conclusions breus.

PRINCIPALS ETAPES D'EVOLUCIÓ DEL SISTEMA DE PARTITS A LA COMUNITAT VALENCIANA

Des de la celebració de les primeres eleccions autonòmiques de la Comunitat Valenciana l'any 1983, són ja una desena els comicis que han anat configurant un sistema de partits amb unes certes singularitats respecte al sistema de partits espanyol (Martín Cubas, 2007; Oñate, 2013). A partir de l'evolució electoral i les pautes de competició i cooperació dels partits (Figura 1), poden definir-se tres grans etapes d'evolució del sistema de partits (Franch, 1998; Oñate, 2013; Roig, 2019).

La primera s'estén de les eleccions de 1983 a 1991 i es caracteritza per un predomini quasi indiscutit del Partit Socialista del País Valencià (PSPV). En aquesta etapa se succeeixen diversos governs socialistes, sempre presidits per Joan Lerma. Durant aquests anys, el suport als socialistes oscil·la entre el 51,8 % i el 40 % dels vots. En 1987, els socialistes es queden a uns pocs escons de la majoria i s'ajuden del Grup Parlamentari d'Esquerra Unida del País Valencià (EUPV). El principal partit de l'oposició és AP/PP, els suports del qual oscil·len entre el 32,1 % de 1983 i el 23,6 % dels vots. Aquells anys, destaca la presència d'algunes forces menors com el valencianisme conservador representat per Unió Valenciana (UV) i el Centre Democràtic i Social (CDS). La fragmentació de l'espai de la dreta i la força electoral d'aquests partits més petits impedeix que AP/PP puga convertir-se en alternativa de govern. A l'esquerra, els socialistes competeixen amb EUPV, que, eventualment, formarà coalició amb el valencianisme progressista de la UPV (Bernardo i López, 1991; Franch, 1998)

En 1995, el Partit Popular (PP) es queda a tres escons de la majoria absoluta en guanyar el 43 % del vot, mentre que el PSPV es queda en el 34 %. Aquestes eleccions són, a més, les primeres en què la suma del suport a les dretes, integrada pel PPCV i UV, supera el del conjunt d'alternatives d'esquerra que encarnen el PSPV i EUPV. Es trenca, doncs, per primera vegada, el tradicional caràcter majoritari de l'esquerra a la Comunitat Valenciana. Després d'aquestes eleccions, el PP forma un govern de coalició amb UV que no es

repetirà en successives eleccions. El caràcter minoritari del suport al PP i la necessitat de governs de coalició han conduït a considerar aquests comicis com un període transitiu, que precedeix la segona gran etapa electoral a la Comunitat Valenciana (Franch, 1998; Franch i Martín Cubas, 2000).

La segona gran etapa d'evolució del sistema de partits a la Comunitat Valenciana comença en les eleccions autonòmiques de 1999 i s'estén fins a l'any 2011. Aquest període es caracteritza per majories absolutes que lideraran diversos presidents (E. Zaplana, F. Camps, J.L. Olivas, A. Fabra). Els suports al PP en aquests anys se situen entre el 50,7 % del vot en 2011 i el 47,9 % en 2003. El PSPV passa a ser el primer partit de l'oposició amb un suport que va entre el 36,5 % en 2003 i el 28,3 % en 2011. Durant aquest període es produeix una important concentració del vot de la dreta en el PP, la qual cosa porta a la desaparició de partits menors com el CDS o la UV. A l'esquerra dels socialistes, EUPV segueix com una força menor i, des de 2011, entra a les Corts el valencianisme progressista representat per Compromís (Oñate, 2013; Roig, 2019).

La tercera etapa comença en 2015, amb l'erosió dels suports del PP i PSPV i l'ascens de partits nous com Podem, Ciutadans, VOX i dels valencianistes de Compromís. Després de les etapes de predomini de PPCV i PSPV, la fragmentació domina el sistema de partits de la Comunitat, per la qual cosa emergeix un sistema de partits de pluralisme moderat. En aquests anys, el PP i el PSPV continuen sent els principals partits en vots, però el creixement dels partits minoritaris decanta les majories parlamentàries a l'esquerra. Per aquest motiu, en 2015 i 2019 es formen governs de coalició liderats pel socialista Ximo Puig, però amb la presència i/o el suport d'altres forces com Compromís i Podem. En 2019 augmenta encara més la fragmentació i polarització del sistema amb l'entrada de VOX (Abellán i Pardo, 2018; Roig, 2019).

Figura 1 Evolució del suport electoral dels principals partits (1983-2019)

FONT: elaboració pròpia sobre les dades d'Argos (www.argos.gva.es)

EL CANVI EN ELS ESPAIS ELECTORALS DE LA COMUNITAT VALENCIANA (2011-2019)

A l'hora d'analitzar els totals per a cadascun dels períodes estudiats, observem que en la distribució de l'electorat valencià per a l'any 2011 s'aprecia un domini clar de la identitat dual i de la ideologia de centre, amb valors totals del 37,8 % i 63,7 % respectivament (Taula 1, dalt) que representen 942.004 i 1.587.877 vots (Taula 1, baix). Es tracta de valors que, amb variacions, mostren una coherència generalitzada amb la trajectòria examinada en altres estudis respecte a comicis previs (Martín Cubas, 2007), en què la identitat dual i la ideologia de centre predominaven amb un 56,3 % i un 44,1 % del vot. En 2015, observem com la societat valenciana torna a situar-se majoritàriament en les mateixes posicions, que en aquesta ocasió aglutinen valors del 60,4 % i 41 % respectivament (Taula 2, dalt), o, en altres paraules, 1.020.739 i 1.502.891 vots (Taula 2, baix). Per a 2019, l'electorat de la Comunitat Valenciana es troba més concentrat en l'espai dual de l'eix d'identitat, mentre que es dispersa significativament en l'ideològic. Així, hi trobem valors que delaten la presència d'un 65 % de l'electorat (1.752.425 vots) amb afinitat identitària dual, alhora que veiem com el col·lectiu es distribueix en un 34,5 % a favor del centre i en un 32,9 % a favor de l'esquerra en la variable ideològica, que en vots equivalen a 930.110 i 886.992.

En la distribució de l'electorat valencià al llarg dels eixos de sentiment identitari i autoubicació ideològica per a l'any 2011 (Taula 1), presenciem que el centre dual es consagra com a casella dominant, amb un 24,1% del vot, que comprén un total de 599.921 vots, seguit per l'esquerra dual,

Taula 1 Espais electorals a la C. Valenciana. Eleccions autonòmiques 2011

C.V.11	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC	Total
Esp.	0,4	5,0	6,4	1,7	0,4	1,8	15,8
Esp. > Val.	0,4	2,5	4,3	2,6	0,4	1,4	11,6
Dual	2,5	17,5	24,1	9,3	2,2	8,2	63,7
Val. > Esp.	0,9	1,7	2,9	1,3	0,3	0,4	7,6
Val.	0,2	0,5	0,2	0,1			1,3
Total	**4,4**	**27,3**	**37,8**	**15,1**	**3,3**	**12,2**	**100**

C.V.11	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC	Total
Esp.	10.211	125.090	158.277	43.399	10.211	45.951	393.140
Esp. > Val.	10.211	61.269	107.220	63.821	10.211	35.740	288.473
Dual	61.269	436.538	599.921	232.310	53.610	204.229	1.587.877
Val. > Esp.	22.976	43.399	71.480	33.187		9.966	181.008
Val.	5.106	12.764	5.106	2.553		–	25.529
Total	**109.773**	**679.060**	**942.004**	**375.270**	**74.033**	**295.886**	**2.476.026**

FONT: CIS 2892

que aconsegueix un 17,5 % o 436.538 vots, i, més llunyanament, per la dreta dual, que atresora un 9,3 %, en abastar 232.310 vots. En un segon pla, es pot discernir una concentració de valors d'interés en les coordenades del centre tant espanyolista com amb inclinacions cap a l'espanyolisme, que acumulen un 6,4 % i un 4,3 % respectivament, o, cosa que és el mateix, 158.277 i 107.220 vots. Així, doncs, hi trobem un centre de gravetat essencialment integrat per l'esquerra, el centre i la dreta dual, en el qual les dues primeres opcions al·ludides dominen amb claredat. Els principals espais de domini localitzats revelen unes certes semblances amb la concentració entorn del centre i de l'esquerra que es percebia en 2007 (Martín Cubas, 2007).

L'any 2015, s'observa com el centre dual es manté com a casella preponderant en el sistema, amb un 24,7 % del vot, que equival a un total de 615.600 vots, seguida novament per l'esquerra dual, amb un 18 %, que es tradueix en 447.231 vots (Taula 2). En aquesta ocasió, la dreta dual s'allunya de les posicions de més influència, ja que les seues xifres descendeixen fins al 6,2 % o 155.215 vots, mentre que tant el centre com l'esquerra espanyolista creixen fins al 9,7 % (242.031 vots) i el 8,2 % (205.200 vots) respectivament. D'aquesta manera, veiem que les dades que reflecteix la taula precedent revelen un centre de gravetat conformat per l'àrea que limita el centre i l'esquerra dual. La seua influència podria connectar amb un segon bloc format pel centre i l'esquerra espanyolista. Els espais dominants localitzats coincideixen, en essència, amb els espais que es podien distingir en les eleccions de 2011, tot i que també s'hi aprecien canvis al fil d'un desplaçament de dominis favorable a les esquerres i l'espanyolisme.

Taula 2 Espais electorals a la C. Valenciana. Eleccions autonòmiques de 2015

C.V.15	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC	Total
Esp.	0,8	8,2	9,7	2,0	0,1	1,2	22,1
Esp. > Val.	0,6	2,5	3,9	1,3	0,1	1,4	9,8
Dual	3,7	18,0	24,7	6,2	0,8	6,9	60,4
Val. > Esp.	1,3	2,0	1,9	0,2	0,2	0,3	5,9
Val.	0,3	0,4	0,7		0,1	0,2	1,8
Total	**6,8**	**31,2**	**41,0**	**9,7**	**1,4**	**9,9**	**100**

C.V.15	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC	Total
Esp.	21.046	205.200	242.031	49.985	2.631	28.938	549.831
Esp. > Val.	15.785	63.138	97.339	31.569	2.631	34.842	245.304
Dual	92.077	447.231	615.600	155.215	21.046	171.721	1.502.891
Val. > Esp.	31.569	49.985	47.354	5.262		7.466	141.635
Val.	7.892	10.523	18.415	-		5.682	42.513
Total	**168.369**	**776.077**	**1.020.739**	**242.031**	**26.308**	**248.649**	**2.482.174**

FONT: CIS 3088

En 2019, les xifres es distribueixen i atorguen un major pes al centre i a l'esquerra dual, alhora que es reconeix una relaxació de la preferència per afinitats identitàries més pròximes al país, malgrat la relativa vigència que aquesta continua mantenint en intensitats baixes, amb valors del 6,6 % (178.530 vots) i del 6,5 % (175.551 vots) per a l'esquerra i el centre espanyolista (Taula 3). Aquestes xifres indiquen que el centre de gravetat del període estudiat se situa en el bloc que comprén el centre i l'esquerra dual. Els espais de domini que ací s'identifiquen manifesten similitud respecte als que s'observaven en estudi de les eleccions de 2015, en tant que continuen estant vinculats al centre i a l'esquerra dual. D'igual manera, hi trobem altres diferències, com una pèrdua de preeminència per part de l'esquerra i el centre espanyolista.

Taula 3 Espais electorals a la Comunitat Valenciana. Eleccions autonòmiques de 2019

C.V.19	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC	Total
Esp.	1,0	6,6	6,5	2,5	0,6	4,3	21,6
Esp. > Val.	0,6	2,1	2,1	0,6	0,1	1,3	6,6
Dual	5,1	21,6	23,9	6,4	3,1	4,9	65,0
Val. > Esp.	0,3	2,3	1,8	0,3		0,2	5,0
Val.	0,8	0,3	0,2	0,2		0,2	1,8
Total	**7,9**	**32,9**	**34,5**	**10,0**	**3,8**	**11,0**	**100**

C.V.19	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC	Total
Esp.	27.719	178.630	175.551	67.756	15.399	117.034	582.089
Esp. > Val.	15.339	55.437	55.437	15.339	3.080	33.878	178.630
Dual	138.593	582.089	643.685	172.471	83.156	132.433	1.752.425
Val. > Esp.	9.240	61.597	49.277	9.240		6.160	135.513
Val.	21.559	9.240	6.160	6.160		6.160	49.277
Total	**212.509**	**886.992**	**930.110**	**271.025**	**101.635**	**295.664**	**2.697.934**

FONT: CIS 3253

En vista de l'evolució que la distribució de l'electorat valencià ha experimentat des de l'any 2011 fins al 2019, s'observen canvis dignes d'esment. En aquest sentit, en l'eix que mesura el sentiment identitari, les xifres sobre el total revelen un augment del 5,8 % en el sentiment espanyolista, alhora que un enfonsament del 5 % entre el votant afí a l'espanyolisme. Aquests percentatges tenen una traducció a vots de 572.749 i 109.845 respectivament (Taula 4). Pel que fa a la ideologia, cal destacar l'augment en la preponderància de l'esquerra, que tanca el període analitzat acumulant un 5,6 % addicional de l'electorat, amb 110.915 vots, alhora que la dreta cau un 5,1 %, en perdre 104.245 vots (Taula 4).

L'estudi d'aquesta progressió en l'encreuament de les dues variables estudiades ens deixa un descens en els espais que aglutinen el votant de dreta dual, que perd un 3,1 % (159.839 vots) del seu suport, i el de centre i dreta inclinats cap a l'espanyolisme, amb caigudes del 2,2 % (51.783 vots) i del 2 % (48.422 vots) respectivament (Taula 4). Per contra, l'esquerra dual apareix com la gran beneficiada en la nova distribució, en guanyar en 2019 un 4,1 % de suports respecte als que va rebre en 2011, cosa que equival a 145.551 vots (Taula 4). A aquest valor li segueix el 2,6 % que afavoreix l'extrema esquerra dual i que abasta un total de 77.324 vots (Taula 4). En conclusió, els moviments estudiats posen de manifest l'existència d'un bloc beneficiat en el conjunt del període, que es concentra en l'àrea dibuixada per la unió entre l'esquerra i l'extrema esquerra duals, i d'un altre de perdedor, que queda situat en la zona de votants d'esquerra duals i amb inclinacions tant cap a l'espanyolisme com cap al valencianisme.

Taula 4 Variacions en els espais electorals entre 2011 i 2019

	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC	Total
Esp.	0,6	1,6	0,1	0,8	0,2	2,5	5,8
Esp. > Val.	0,2	-0,4	-2,2	-2,0	-0,3	-0,1	-5,0
Dual	2,6	4,1	-0,2	-3,1	0,9	-3,3	1,3
Val. > Esp.	-0,6	0,6	-1,1	-1,0	-0,3	-0,2	-2,6
Val.	0,6	-0,2	0,0	0,1		0,2	-0,5
Total	**3,5**	**5,6**	**-3,3**	**-5,1**	**0,5**	**-1,2**	**–**

FONT: CIS 2892 i 3253

LA TRANSFORMACIÓ DELS ESPAIS ELECTORALS DELS PARTITS (2011-2019)

Els diferents partits polítics concentren la majoria dels seus suports electorals en àrees determinades, denominades «territoris electorals» (Molas i Bartomeus, 2001). En endavant, procedim a descriure la presència i l'envergadura del votant de cadascun dels partits més rellevants de la competició electoral valenciana en el període 2011-2019, en els dos eixos de referència per a aquest estudi.

Respecte a les xifres de què disposem sobre el record de vot favorable al Partit Popular (PP) en 2011, s'observa un domini generalitzat d'aquesta força en el centre i la dreta duals, que aconsegueixen percentatges del 10,1 % i el 8,7 % respectivament (Taula 5). D'igual manera, una massa substancial dels suports que conformen el nucli gravitacional del partit prové del centre i de la dreta, tant espanyolistes com amb inclinacions cap a aquest sentiment. A més, amb valors de l'1,3 %, l'extrema dreta dual també s'incorpora a l'àrea de domini del PP.

De cara a les eleccions de 2015, es percep un afebliment generalitzat del nucli de l'organització: els seus suports es mantenen en àrees semblants a les de 2011, però gaudeixen de graus de suport inferiors. Així, hi veiem, per exemple, com en els espais més destacats del bloc de domini del PP, situats en el centre i la dreta dual, els percentatges són ara del 4,4 % i el 3,9 %. Igualment, el partit es desunfla entre el votant d'extrema dreta i el d'identitat espanyolista,

atés que perd tot el vigor entre els electors amb inclinacions espanyolistes.

En les eleccions de 2019 es confirma una propensió a la baixa en els suports del partit, les àrees de domini del qual obtenen percentatges d'afluència més baixos que en 2015, excepte el centre dual (4,5 %) i la dreta espanyolista (2,3 %). En aquesta línia, alguns dels seus espais arriben a evaporar-se, com és el cas dels corresponents al votant d'inclinacions espanyolistes de centre i de dreta. Aquest moviment propicia una divisió del nucli de suports del partit en dos blocs essencialment diferenciats pel sentiment identitari: d'una banda, el votant dual de centre, de dreta i, eventualment, d'extrema dreta, i, d'altra banda, l'espanyolisme de centre i de dreta.

A l'hora d'analitzar la progressió del suport al Partit Socialista del País Valencià (PSPV) en els diferents espais electorals (Taula 6), observem que en 2011 té una àrea d'influència especialment forta en l'esquerra tant dual (9,3 %) com, en menys intensitat, espanyolista (2,4 %) i amb inclinacions cap a aquesta mateixa identitat (1,6 %). A aquests valors s'ha d'afegir un esment al centre dual, que, amb un 2 %, s'integra també en la zona de control socialista.

L'any 2015, el PSPV manté les seues àrees de domini definides entorn d'espais essencialment semblants a aquells en els quals ho feia en els comicis autonòmics anteriors. No obstant això, es percep un descens en l'atractiu que aquesta força aconsegueix en el seu centre gravitatori. Així, hi veiem que les xifres que corresponen amb la regió esquerra dual es desplomen fins al 4,1 %, i també cauen les que ho fan amb l'esquerra espanyolista, que ara exhibeix un 0,5 %. Malgrat això, conserva la seua força en el centre dual (2 %) i, fins i tot, creix lleument en l'esquerra espanyolista (2,7 %).

En les últimes eleccions, els resultats mostren un repunt de les xifres en les principals categories del

Taula 5 Evolució dels espais electorals del PP en eleccions autonòmiques

PP'11	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC
Esp.		0,3	2,3	1,5		0,2
Esp. > Val.			1,8	2,4		0,3
Dual		0,6	10,1	8,7	2	2,0
Val. > Esp.	0,2	0,2	1,6	0,7		
Val.	0,1			0,1		

PP'15	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC
Esp.			2,0	1,0	0,3	0,5
Esp. > Val.			0,5	1,1	0,1	
Dual			4,4	3,9	1,3	0,4
Val. > Esp.			0,3			
Val.						

PP'19	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC
Esp.			0,7	2,3	0,3	0,5
Esp. > Val.			0,1	0,1	0,1	
Dual			4,5	3,1	1,3	0,6
Val. > Esp.			0,3	0,1		
Val.						

5 % o més
2 % a 4,9 %
1 % a 1,9 %
0,5 % a 0,9 %

FONT: CIS 2892, 3088, 3253. Percentatges sobre el total de la mostra

Taula 6 **Evolució dels espais electorals del PSPV en eleccions autonòmiques**

PSPV'11	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC
Esp.	0,1	2,4	0,5	0,1		
Esp. > Val.	0,4	1,6	0,5	0,1		0,1
Dual	0,7	9,3	2,0		0,4	0,4
Val. > Esp.	0,1	0,9		0,1		
Val.	0,1		0,1			0,1

PSPV'15	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC
Esp.	0,4	2,7	1,0	0,2		0,1
Esp. > Val.		0,5	0,2			0,2
Dual	0,6	4,1	2,0	0,1		0,5
Val. > Esp.	0,2	0	0,5			
Val.	0,1		0,2			

PSPV'19	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC
Esp.		4,0	0,6			0,3
Esp. > Val.		1,1	0,5			0,5
Dual	2,1	13,2	3,0	0,1		0,8
Val. > Esp.	0,2		0,6			
Val.	0,1		0,2			

5 % o més
2 % a 4,9 %
1 % a 1,9 %
0,5 % a 0,9 %

FONT: CIS 2892, 3088, 3253. Percentatges sobre el total de la mostra

Taula 7 **Evolució dels espais electorals d'UPyD i Cs en eleccions autonòmiques**

UPyD'11	E.E.	E.	C.	D.	E.D.
Esp.		0,2			
Esp. > Val.		0,2	0,4		
Dual		0,4	0,4	0,1	
Val. > Esp.					
Val.					

Cs'15	E.E.	E.	C.	D.	E.D.
Esp.		0,2	1,7		
Esp. > Val.	0,3	0,1	0,5	0,1	
Dual		1,2	3,6	0,7	
Val. > Esp.					
Val.					

Cs'19	E.E.	E.	C.	D.	E.D.
Esp.		4,5	0,6		
Esp. > Val.		0,2	2,1	0,1	
Dual		0,6	5,8	1,4	
Val. > Esp.					
Val.					

5 % o més
2 % a 4,9 %
1 % a 1,9 %
0,5 % a 0,9 %

FONT: CIS 2892, 3088, 3253. Percentatges sobre el total de la mostra

centre gravitatori del PSPV. En aquesta línia, el partit acumula els percentatges més alts del període estudiat en l'esquerra i el centre duals, amb un 13,2 % i un 3 % respectivament. Així, doncs, hi ha un reforç de la zona de control socialista en l'esquerra espanyolista (4 %), atés que aconsegueix recuperar terreny del centre (3 %) i de l'extrema esquerra dual (2,1%).

Pel que fa a Unión, Progreso y Democracia (UPyD), observem amb claredat que en les eleccions de 2011 gaudia de molt pocs suports, principalment localitzats en el centre i l'esquerra dual. En 2015, UPyD perd tota la seua representació tant en les eleccions nacionals com en les autonòmiques valencianes, en una caiguda que alguns experts han atribuït, en gran manera, a un transvasament dels seus suports electorals cap a Ciutadans (Cs). Després d'un nou fracàs en les eleccions de 2016, UPyD entra en una dinàmica per la qual acaba per no presentar-se a les de 2019, alhora que decideix demanar el vot per a la candidatura de Cs. Així, doncs, com a força potencialment concurrent als espais que en el seu moment ocupava UPyD, l'estudi de les eleccions de 2015 i 2019 en aquest apartat fixa la seua mirada en les dades de Cs.

Partint de plantejaments semblants als d'UPyD, Cs irromp en les eleccions de 2015 i evidencia un domini fort sobre espais clau per al seu desbancat antecessor, com el que fonamentalment comprén el centre dual (3,6 %). Juntament amb això, aquesta força aconsegueix també estendre el centre de gravetat de què gaudia UPyD cap a l'esquerra (1,2 %) i la dreta dual (0,7 %).

En 2019, Cs consagra la seua propensió electoral positiva en l'arena política valenciana. El partit millora els seus resultats i aconsegueix pujar en el centre dual fins al 5,8 %. Així mateix, es converteix en una opció àmpliament preferida entre l'esquerra espanyolista (4,5 %), millora els seus números entre la massa electoral del centre amb inclinacions espanyolistes (2,1 %) i s'enforteix en la dreta dual (1,4 %).

En els comicis de l'any 2011, Coalició Compromís comptava amb suports escassos entre la societat valenciana, principalment repartits entre el centre (0,9 %) i l'esquerra dual (1,4 %). A més, atrau votants d'extrema esquerra amb inclinacions valencianistes (0,5 %) i, curiosament, tant de l'esquerra espanyolista (0,7 %) com de la valencianista (0,4 %).

Per a l'any 2015, el partit augmenta la seua transcendència electoral i es comença a confirmar amb més claredat el seu bloc de domini. Aquest parteix de l'àrea que integra l'esquerra (6 %) i el centre dual (2,7 %) i arriba a estendre's entre l'extrema esquerra dual i la d'inclinacions valencianistes (0,8 %). També arriba a seduir sectors del centre espanyolista, dels quals rep un 0,5 % del vot.

En l'últim període electoral estudiat es discerneix un retorn de Compromís a uns valors més baixos, que, no obstant això, es continuen circumscrivint, en general, als espais que integren el centre gravitacional que integren el centre, l'esquerra i l'extrema esquerra dual. Com a novetats d'interés, podria al·ludir-se a l'entrada de l'àrea d'extrema esquerra valencianista en el bloc competitiu clau del partit, i la pèrdua de punts de suport amb els quals abans comptava en l'esquerra i el centre espanyolistes, així com en l'extrema esquerra amb inclinacions valencianistes.

Esquerra Unida del País Valencià (EUPV) comença la seua marxa en aquest estudi amb xifres discretes, que situen el seu principal centre d'atracció electoral entorn de l'esquerra (1,6 %) i l'extrema esquerra dual (0,8 %). En 2015, el partit perd tota la seua representació a les Corts Valencianes, per la irrupció potent de Podem Comunitat Valenciana, que aconsegueix formar grup parlamentari amb 13 diputats. D'aquesta manera i considerant que aquesta segona formació competeix per espais electorals altament similars als d'EUPV, fixarem la nostra mirada en l'organització morada per a l'anàlisi de l'esmentat període electoral (Taula 9). Es tracta d'un gir que prosseguirà de cara a l'estudi dels comicis autonòmics valencians de 2019, en els quals tots dos partits van concórrer junts sota la denominació Unides Podem-EUPV.

Taula 8 **Evolució dels espais electorals de Compromís en eleccions autonòmiques**

Comp'11	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC
Esp.		0,7				
Esp. > Val.		0,1	0,2			
Dual	0,3	1,4	0,9		0,1	0,3
Val. > Esp.	0,5		0,1	0,2		
Val.		0,4				0,3

Comp'15	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC
Esp.	0,1	0,6	0,5			
Esp. > Val.	0,2	0,4	0,1			
Dual	1,2	6,0	2,7	0,1		0,8
Val. > Esp.	0,8	1	0,4			0,1
Val.	0,2					0,1

Comp'19	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC
Esp.	0,1	0,3	0,1			0,1
Esp. > Val.	0,1	0,1	0,1			
Dual	1,9	2,2	2,3	0,2		0,1
Val. > Esp.	0,1	1	0,2			
Val.	0,7					

5 % o més
2 % a 4,9 %
1 % a 1,9 %
0,5 % a 0,9 %

FONT: CIS 2892, 3088, 3253. Percentatges sobre el total de la mostra

Taula 9 **Evolució dels espais electorals d'EU, Podem i UP en eleccions autonòmiques**

EUPV'11	E.E.	E.	C.	D.	E.D.
Esp.	0,2	0,3	0,3		
Esp. > Val.			0,1		
Dual	0,8	1,6	0,4		0,1
Val. > Esp.					
Val.		0,1			

Podem'15	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC
Esp.	0,2	1,2	0,4			
Esp. > Val.	0,1	0,5	0,2			
Dual	0,5	2,9	1,2	0,1		0,2
Val. > Esp.	0,2	0	0,1			
Val.	0,1	0,1				

UP'19	E.E.	E.	C.	D.	E.D.
Esp.	0,7	0,7	0,2		
Esp. > Val.	0,3	0,2	0,1		
Dual	0,7	1,7	0,3		
Val. > Esp.	0,1		0,1		
Val.	0,1	0,2			

5 % o més
2 % a 4,9 %
1 % a 1,9 %
0,5 % a 0,9 %

FONT: CIS 2892, 3088, 3253. Percentatges sobre el total de la mostra

Dit això, observem que, en 2015, Podem es fa fort en els espais electorals que anteriorment corresponien a EUPV, en guanyar un 2,9 % de l'esquerra dual i un 0,5 % de l'extrema esquerra tant espanyola com valenciana. Juntament amb això, aconsegueix ampliar els confins del seu centre de gravetat cap al centre dual (1,2 %) i l'esquerra espanyolista (1,2 %).

En 2019, Unides Podem-EUPV reubica la seua zona de control de nou en l'espai que ocupa l'electorat de l'esquerra (1,7 %) i l'extrema esquerra dual (0,7 %) i perd, per tant, els seus suports provinents del centre dual. Així i tot, n'ix reforçat en el terreny de l'extrema esquerra espanyolista, en conquistar un 0,7 % del vot en aquesta casella.

En 2019, VOX aconsegueix 10 diputats en les eleccions autonòmiques de la Comunitat Valenciana, una conquesta sense precedent per a la formació en aquesta regió. Aquests resultats es nodreixen de percentatges de l'electorat que es concentren en el centre (1 %) i la dreta dual (0,7 %). A més d'això, és digne d'esment al·ludir a l'èxit que VOX aconsegueix tenir en aquestes eleccions entre el votant de centre espanyolista, en guanyar un 0,5 % dels suports en aquest espai.

Taula 10 Espais electorals de VOX en eleccions autonòmiques

VOX'19	E.E.	E.	C.	D.	E.D.	NS/NC
Esp.			0,5	0,2		0,2
Esp. > Val.			0,1	0,2		0,1
Dual			1,0	0,7		0,1
Val. > Esp.						
Val.						

5 % o més
2 % a 4,9 %
1 % a 1,9 %
0,5 % a 0,9 %

FONT: CIS 3253. Percentatges sobre el total de la mostra

LA COMPETICIÓ ENTRE PARTITS PELS ESPAIS ELECTORALS

En l'apartat anterior, hem analitzat les àrees de penetració electoral de cadascun dels partits per separat. En aquest apartat, mostrarem les principals àrees de predomini de cada partit, així com els eventuals solapaments i espais de competició entre aquests. Això ens dona una bona indicació de l'evolució complexa dels eixos de competició electoral a la Comunitat Valenciana. A la dreta de les taules 11, 12 i 13 es mostren el partit o els partits que predominen en cada espai polític. La intensitat del color va vinculada a la força dels suports que tenen (igual que ocorre amb les taules de l'apartat anterior). Els números en la zona inferior lateral dreta de les caselles indiquen quants partits obtenen més del 0,5 % del cens i, per tant, són capaços de penetrar electoralment en aquest espai. Les figures a l'esquerra de les taules 11, 12 i 13 mostren, de manera aproximada, per on passen els principals eixos de competició entre partits a la Comunitat.

En les eleccions de 2011 (Taula 11), el PP mostra el seu notable predomini en els espais del centre i de la dreta que van des de les posicions més espanyolistes al valencianisme moderat. És destacable, a més, que en les seues principals zones de domini, pràcticament no té competidors rellevants. Els populars tenen competidors en el centre dual, una de les principals borses de votants de la Comunitat, però aquesta

competició no amenaça el seu predomini en aquest espai. Per la seua banda, el predomini del PSPV s'estén per tota l'esquerra des de l'espanyolisme fins al valencianisme moderat, encara que la seua posició més predominant es troba en l'esquerra dual. Els socialistes no tenen tampoc una competició notable en aquest espai, a excepció de l'esquerra dual, que també constitueix un dels principals caladors de vots de la Comunitat. En l'extrema esquerra, EUPV competeix amb el PSPV pel predomini dels votants duals, mentre que Compromís té el control dels votants valencianistes moderats. En tots dos casos, es tracta d'espais electorals no gaire densament poblats (vegeu la Taula 1).

Les dues principals àrees de competició electoral de 2011 són el centre i l'esquerra duals, en les quals, malgrat el respectiu predomini del PP i PSPV, hi ha diversos partits que aconsegueixen penetrar en aquests espais (Taula 11). En el centre dual, el PP competeix amb el PSPV i Compromís. En l'esquerra dual, el PSPV competeix amb tots els altres partits (inclòs el PP!). A més d'aquests espais electorals, en aquestes eleccions també destaca la competició en l'esquerra i el centre espanyolistes. En l'esquerra espanyolista, el domini del PSPV és notable, però també Compromís sembla trobar-hi un calador de vots important. En el centre, el predomini del PP ha de fer front a la competició socialista. L'últim espai de competició electoral rellevant (encara que a una distància notable dels anteriors) és el que marca la lluita entre EUPV i el PSPV pel control dels votants de l'extrema esquerra dual.

Els resultats de 2011 s'alineen, en bona part, amb les tendències competitives localitzades en l'arena electoral valenciana durant el període 1995-2007. En aquest sentit, es manté la rellevància competitiva del centre, pel qual rivalitzaven en 2007 fins a quatre forces, sota el domini del PP. A més, prossegueix la preponderància d'alguns espais localitzables entre les ideologies d'esquerra i extrema esquerra, en què el PSPV tenia un cert domini malgrat pugnar amb altres forces com EUPV o el Bloc (Martín Cubas, 2007).

Taula 11 Principals àrees de predomini i competició en les eleccions de 2011

2011	Ex. Esq.	Esq.	Centre	Dta.	Ex. Dta.
Esp.	–	PSPV 2	PP 2	PP 1	–
Esp. > Val.	–	PSPV 1	PP 2	PP 1	–
Dual	PSPV/ EUPV 2	PSPV 4	PP 3	PP 1	PP 1
Val. > Esp.	Comp. 1	PSPV 1	PP 1	PP 1	–
Val.	–	–	–	–	–

FONT: CIS 2892

En 2015, el mapa de la competició partidista canvia substancialment (Taula 12). L'espai de predomini electoral del PP s'encongeix substancialment en aquestes eleccions, encara que continua sent el beneficiari principal dels suports provinents del centre espanyolista i de l'espai que va de la dreta espanyolista a la dual. En la seua zona de domini, el PP no té a penes competència, però la força dels suports disminueix respecte a 2015. La pèrdua més important per al PP es produeix en el control del centre dual, el principal graner de vots de la Comunitat, que ara passa a les mans de Ciutadans. En aquestes eleccions, l'espai de predomini de Ciutadans té la seua principal fortalesa en el centre dual, encara que també s'estén cap al centre i l'esquerra espanyolistes. En aquests espais competeix principalment amb el PP i amb el PSPV, per la qual cosa la força dels seus suports és més limitada. Per la seua banda, el PSPV perd, en 2015, bona part del seu control sobre els espais de l'esquerra. En l'esquerra espanyolista, el seu domini es disputa amb altres partits com Ciutadans, Podem i Compromís. L'únic espai que controla sense disputa en aquestes eleccions és el del centre valencianista moderat, però el pes d'aquest espai és petit. La principal pèrdua del PSPV en aquestes eleccions és la del predomini de l'esquerra dual, el segon graner de vots de la Comunitat, que ara passa a les mans de Compromís. L'avançament dels valencianistes en aquestes eleccions és molt notable, perquè passen a controlar pràcticament tot l'espai de l'esquerra dual i valencianista moderada. Ara bé, el control de Compromís en l'esquerra dual no exclou que aquest siga un territori en el qual també aconsegueixen penetrar els altres dos partits d'esquerres i, eventualment, Ciutadans.

Com també succeïa en eleccions anteriors, les àrees electorals més concorregudes en les eleccions de 2015 són també les més poblades (Taula 12). En el centre dual aconsegueixen penetrar (amb més o menys força) les cinc forces polítiques amb representació, des del PP fins a Podem. En l'esquerra dual també ho fan tots menys el PP. L'espanyolisme d'esquerra i de centre també són espais de forta competició

Taula 12 Principals àrees de predomini i competició en les eleccions de 2015

2015	Ex. Esq.	Esq.	Centre	Dta.	Ex. Dta.
Esp.	–	PSPV/ Cs 4	PP 4	PP 1	–
Esp. > Val.	–	PSPV/ Podem/ Comp. 3	PP/Cs 2	PP 1	–
Dual	Comp. 3	Comp. 4	Cs 5	PP 2	PP 1
Val. > Esp.	Comp. 1	Comp. 1	PSPV 1	–	–
Val.	–	–	–	–	–

FONT: CIS 3088

entre partits. En l'espanyolisme d'esquerres aconsegueixen penetrar tots els partits menys el PP. En l'espanyolisme de centre també ho fan tots menys Podem. Com ja hem mencionat en l'apartat anterior, és curiós constatar que Compromís aconsegueix retenir una certa penetració en aquestes posicions. Finalment, també ha de subratllar-se l'espai que va de l'extrema esquerra dual a l'esquerra espanyolista moderada, en el qual la competició se centra en els tres partits d'esquerres (Podem, PSPV i Compromís).

El mapa de competició en les eleccions de l'any 2019 (Taula 13) reflecteix un augment de la fragmentació, així com una nova recomposició dels territoris electorals dels partits. A la dreta, el PP mostra un predomini notable dels espais de la dreta espanyolista i dual. El domini dels populars en aquests territoris és quasi exclusiu, a excepció de la dreta dual, en què Ciutadans i VOX també aconsegueixen penetrar electoralment. El PP també competeix amb altres partits per l'espai del centre, especialment pel centre dual i espanyolista. Com en 2015, el centre dual i l'espanyolisme moderat segueixen en mans de Ciutadans, encara que molts partits aconsegueixen penetrar electoralment en aquests espais, la qual cosa limita la seua capacitat de creixement. Ciutadans també aconsegueix mantenir el seu domini compartit en els espais de l'esquerra i el centre espanyolistes, encara que en l'esquerra el comparteix amb el PSPV i en la dreta amb els socialistes, PP i VOX. En 2019, el PSPV recupera el seu domini en l'esquerra dual i l'espanyolisme, encara que en aquestes àrees també penetren un nombre notable de competidors que van des de Compromís fins a Ciutadans. Els socialistes també estenen la seua capacitat de penetració a l'extrema esquerra dual i al centre dual i espanyolista. L'únic reducte electoral controlat per Podem és l'espai de l'extrema esquerra espanyolista. No obstant això, la seua àrea de penetració electoral s'estén també cap a l'àrea de l'esquerra dual, en què té el seu principal graner electoral. Finalment, Compromís continua dominant l'espai de l'esquerra valencianista moderada, que domina sense competidors. Els valencianistes també estenen la seua àrea

Taula 13 Principals àrees de predomini i competició en les eleccions de 2019

2019	Ex. Esq.	Esq.	Centre	Dta.	Ex. Dta.
Esp.	UP 1	PSPV/ Cs 3	PP/ PSPV/ Cs/VOX 4	PP 1	–
Esp. > Val.	–	PSPV 1	Cs 2	–	–
Dual	Comp./ PSPV 3	PSPV 4	Cs 5	PP 3	PP 1
Val. > Esp.	–	Comp. 1	PSPV 1	–	–
Val.	Comp. 1	–	–	–	–

2019	E.E.	E.	C.	D.	E.D.
Esp.					
Esp. > Val.					
Dual					
Val. > Esp.					
Val.					

FONT: CIS 3253

de penetració electoral a l'extrema esquerra i l'esquerra dual. A diferència de les anteriors, en aquestes eleccions, Compromís deixa de tenir una presència rellevant en l'espai de l'esquerra espanyolista. Per la seua banda, VOX no obté el control en cap àrea electoral. Competeix amb altres partits pel domini del centre espanyolista, però el seu principal graner de vots està en el centre i la dreta duals.

Com també succeïa en 2015, l'augment de la fragmentació no implica una separació nítida dels territoris controlats pels diferents partits. Dit això, les principals àrees de competició continuen estant en les posicions electoralment més poblades i reprodueixen, a grans trets, les línies de competició de convocatòries passades. En primer lloc, la dreta i el centre duals, en què competeixen tots els partits de dretes i, eventualment, els socialistes. En segon lloc, l'extrema esquerra i esquerra duals, en què competeixen els partits d'esquerres i, eventualment, Ciutadans. La competició és també molt notable en el centre i l'esquerra espanyolistes, que segueixen les mateixes pautes que l'espai de centre dual.

CONCLUSIONS

El propòsit d'aquest article ha sigut assenyalar que, malgrat la relativa estabilitat de les identitats ideològiques dels valencians, els canvis en la competició partidista produïts per l'aparició exitosa de partits nous han comportat canvis molt notables en els espais electorals ocupats per cadascun d'aquests i han complicat les estratègies de competició electoral.

El període 2011-2019 es caracteritza per un lleuger gir a l'esquerra i un augment de les posicions vinculades amb l'espanyolisme. El principal resultat de la combinació de tots dos processos ha sigut la pèrdua de votants identificats amb la dreta i el centre espanyolistes més moderats, així com amb la dreta dual. En canvi, ha crescut l'electorat identificat amb l'esquerra i l'extrema esquerra dual, així com amb l'esquerra i el centre més espanyolistes. Els canvis en la identitat política de l'electorat segurament han contribuït a facilitar l'aparició de partits nous. Amb tot, és molt probable que els discursos i les estratègies dels partits, així com els d'altres actors (p. ex. els moviments socials i mitjans de comunicació) també hagen contribuït a redefinir la identitat política d'alguns votants, la qual cosa segurament confereix al procés una notable endogeneïtat.

En aquest sentit, el treball ha mostrat l'existència d'una intensa competició partidista pel control d'alguns espais electorals clau. Atés el nombre de votants, els més destacats han sigut el centre i l'esquerra duals. En aquests espais, les dificultats per a mantenir el predomini han sigut molt notables, cosa que explica l'alternança entre partits com el PSPV, PP, Cs o Compromís. Això es deu, en bona part, al fet que pràcticament tots els partits valencians han sigut capaços de penetrar amb més o menys força en un d'aquests espais o, fins i tot, en els dos, com és el cas del PSPV, Ciutadans i Compromís. La lluita pel control també ha sigut notable (especialment a partir de 2015) en altres espais com l'extrema esquerra o la dreta duals. A diferència de les anteriors, en aquestes àrees la competició s'ha limitat als diferents contendents de cada bloc ideològic: en l'esquerra, ho han fet el PSPV, Compromís i Podem; en la dreta, el PP, Ciutadans i, en 2019, també VOX. El tercer grup d'espais en què s'ha dirimit la competició electoral a la Comunitat Valenciana es troba en l'esquerra i el centre espanyolistes. Aquest espai ha resultat especialment concorregut: cap partit ha aconseguit mantenir el predomini entre eleccions i, en algun moment o en algun altre, tots els partits han aconseguit presència en alguna de les dues àrees (o en les dues).

Els esforços dels partits per mantenir la seua presència i rellevància en alguns d'aquests espais no exclouen que s'hi hagen pogut identificar àrees de cert predomini electoral (eventualment, fins i tot d'una certa exclusivitat) més o menys estable al llarg d'aquests anys. El PP és un bon exemple d'això: encara que la seua àrea de domini ha sigut erosionada en l'espai del centre, encara conserva el seu predomini en bona part de la dreta dual i espanyolista.

En l'altre extrem de l'espectre polític, Compromís ha sigut capaç de mantenir el predomini en l'espai de l'esquerra valencianista i Podem ha fet una cosa semblant en l'extrema esquerra espanyolista. En el cas de PSPV i Cs, les seues àrees de predomini han tendit a estar més concentrades geogràficament en l'esquerra i el centre dual (amb les dificultats ja esmentades en el paràgraf anterior).

Finalment, la complexa rivalitat que es produeix entre els partits valencians pot servir per a mostrar algunes de les insuficiències de la literatura dedicada a la competició electoral. Fins al moment, les principals teories tendeixen a partir de l'existència de «vedats» electorals controlats per cada partit, de manera que la competició tendeix a produir-se en els límits de les àrees d'atracció. La lluita partidista s'ha entés, en aquest sentit, com l'esforç per decantar aquells electors que se situen en els marges de cada àrea de control. El cas valencià sembla suggerir que la competició electoral també pot produir-se sense (o amb limitats) vedats exclusius per a cada partit i amb zones àmplies en què el predomini és precari i l'alternança constant. Sens dubte, això ha de traduirse en les estratègies discursives i de captació del vot, però també dificulta la cooperació entre partits que competeixen per segments amplis de votants. Tots aquests aspectes superen, sens dubte, el propòsit d'aquest text i hauran de constituir la base de futures investigacions.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Abellán, M.A., i Pardo, G.P. (2018). La nueva configuración del sistema de partidos valenciano. Una aproximación institucionalista. *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales, 77*, 175-200. DOI: 10.29101/cres.v25i77.9200

Bartomeus, O. (2003). *La competencia política en la España de las autonomías*. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials.

Bartomeus, O. (2015). La transformació de l'espai polític català 2004-2014. *Quadern, 10*. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials.

Bartomeus, O., i Medina, L. (2011). La competencia entre los partidos: ¿síntomas de cambio? En J. Marcet, i X. Casals (ed.), *Partidos y elecciones en la Catalunya del siglo XXI* (p. 155-190). Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials.

Bernardo, J. M., i López, R. (1991). *Comunitat Valenciana: Resultats provisionals de les eleccions 1991, 1993, 1994, 1995*. Generalitat Valenciana, Departament d'Estadística, Presidència.

Blyth, M., i Katz, R. (2005). From Catch-all Politics to Cartelisation: The Political Economy of the Cartel Party. *West European Politics, 28*(1), 33–60. DOI: 10.1080/0140238042000297080

Dalton, R. J. (2014). *Citizen Politics. Public opinion and political parties in advanced industrial democracies*. Thousand Oaks, Califòrnia: Sage/CQPress.

Dalton, R. J., i Welzel, C. (2013). *The civic culture transformed: from allegiant to assertive citizens*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CBO9781139600002

Downs, A. (1957). *An economic theory of democracy*. Nova York: Harper & Bros.

Elias, A., Szöcsik, E., i Zuber, C. I. (2015). Position, selective emphasis and framing: How parties deal with a second dimension in competition. *Party Politics, 21*(6). DOI: 10.1177/1354068815597572.

Enelow, J., i Hinich, M. (ed.) (1984). *The Spatial Theory of Voting: An Introduction*. Nova York: Cambridge University Press.

Evans, J. A. (2004). *Voters and Voting*. Londres: Sage Publications.

Franch, V. (1998). Las elecciones autonómicas en la Comunitat Valenciana. En M. Alcántara, i A. Martínez (ed.), *Las elecciones autonómicas en España, 1980-1997* (p. 445-501). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Franch, V., i Martín Cubas, J. (2000). Eleccions, partits i sistemes de partits a la Comunitat Valenciana. En R.L. Ninyoles (ed.), *La societat valenciana: estructura social i institucional*. Alzira: Bromera.

Harrop, M., i Miller, W. L. (1987). *Elections and voters: a comparative introduction*. Nova York: The Meredith Press. DOI: 10.1007/978-1-349-18912-0

Inglehart, R. F. (1977). *The Silent Revolution Changing Values and Political Styles Among Western Publics*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press. DOI: 10.1017/CBO9781107415324.004.

Katz, R. S., i Mair, P. (1995). Changing Models of Party Organization and Party Democracy: The Emergence of the Cartel Party. *Party Politics, 1*(1), 5–28. DOI: 10.1177/1354068895001001001

Katz, R. S., i Mair, P. (2018). *Democracy and the cartelization of political parties*. Oxford University Press.

Kitschelt, H. P. (1994). *The transformation of European Social Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CBO9780511622014

Martín Cubas, J. (2007). Los espacios de competencia electoral en la Comunidad Valenciana (1995-2005). *Cuadernos constitucionales de la Cátedra Fadrique Furió Ceriol, 60/61*

Medina, L. (2014). Más partidos y más polarización. Los cambios en la competencia electoral en Cataluña. *Quadern, 05*. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials.

Medina, L. (2015). *Izquierda y derecha en España: un estudio longitudinal y comparado*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Mezquida, A. (2015) *El valencianisme enfront d'Espanya*. Espanya: Fundació Nexe

Molas, I., i Bartomeus, O. (1998). Estructura de la competència política a Catalunya. *Working Paper, 138*. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials.

Molas, I., i Bartomeus, O. (1999). Els espais de frontera entre els electorats. Estructura de la competència política a Catalunya (II). *Working Paper, 165*. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials.

Molas, I., i Bartomeus, O. (2001). Estructura de la competencia política en España (1986-2000), Working Paper, 196. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials

Oñate, P. (2013). Los partidos políticos y los sistemas de partidos en la Comunidad Valenciana. En J.M. Canales (ed.), *Sistema político de la Comunidad Valenciana*. València: Tirant lo Blanch.

Rabinowitz, G., i Macdonald, S. (1989). A directional theory of voting. *American Political Science Review, 83*, 93–121. DOI: 10.2307/1956436

Roig, R. (2019). Del bipartidismo al pentapartidismo: Nueva dinámica ideológica. En *Una vida dedicada al Parlamento: Estudios en Homenaje a Lluís Aguiló i Lúcia* (p. 491-508). València: Corts Valencianes.

NOTA BIOGRÀFICA

Joan Enguer

Doctorand en l'Institut de Ciències Polítiques de la Universitat de Heidelberg. Els seus interessos d'investigació se centren en el rol que els partits polítics despleguen en la dimensió territorial de la política climàtica.

Oscar Barberà

Doctor en Ciència Política i de l'Administració Pública. Professor en Ciència Política i de l'Administració a la Universitat de València. El seu camp d'interés se centra en els partits i les elits polítiques, tant en el cas espanyol com comparat.

RESSENYA

EMA, José Enrique i INGALA, Emma (eds.) *Populismo y hegemonía**

Madrid. Editorial Lengua de Trapo.
Primera edició, febrer de 2020.

Héctor Vidal Alonso
FACULTAT DE CIÈNCIES POLÍTIQUES I SOCIOLOGIA.
UNIVERSITAT COMPLUTENSE. MADRID.
hvidal@ucm.es

José Enrique Ema (Departament de Psicologia de la UCLM) i Emma Ingala (Departament de Lògica i Filosofia Teòrica de la UCM) han reunit, en l'edició de *Populismo y hegemonía* (288 pàgines, Lengua de Trapo, 2020), les aportacions de dinou autors que es divideixen entre un enfocament més teòric associat a la primera part i una lectura realitzada principalment en primera persona i amb un enfocament més descriptiu de situacions puntuals durant la segona. Per tant, no només es recorren els amplis matisos, les lectures, les contradiccions i les connexions del terme amb la resta de terminologia política, sinó que el llibre ofereix un recorregut pels moviments populistes emergents a Europa i Amèrica.

L'obra d'Ernesto Laclau *La razón populista* (2005) serveix com a punt de partida per a abordar un concepte associat a tota una sèrie de fenòmens socials que s'han anat produint en la política internacional. *Populisme* com un concepte que, al principi, era un terme emprat de manera pejorativa, però que ha anat prenent altres significants més complexos sense, paradoxalment, abandonar en cap moment l'accepció negativa i desqualificadora del terme o, per dir-ho d'una altra manera, la lectura més simplista d'aquest. Es tracta, doncs, d'un concepte que ha anat guanyant complexitat i matisos i que ha transcendit del mer debat acadèmic per haver tingut un reflex intens en la política de no pocs països.

En un primer moment, va ser l'emergència dels governs de caràcter populista que, amb cadascuna de les seues particularitats, van aparéixer a Amèrica Llatina, com a Veneçuela, el Perú, Bolívia o l'Argentina. En un segon moment, podem assenyalar que, arran de la profunda crisi de 2008, apareixen a Europa una sèrie de moviments que acaben per desembocar en partits de caràcter populista. Aquesta emergència de partits

* Ressenya traduïda per Pau Vidal Alfonso

i d'altres moviments es produeix, en una primera fase, cap a l'esquerra de l'espectre polític, però ha succeït que, en els últims anys, aquesta emergència ha derivat també en l'aparició d'entitats vinculades amb la dreta i l'extrema dreta, els denominats com a dextropopulismes.

El reflex immediat d'aquests en les polítiques nacionals de nombrosos estats, així com el caràcter dual del terme, en l'eix esquerra–dreta i com a concepte susceptible d'anàlisi profunda i no com a mera desqualificació, han provocat que el debat que s'ha generat aborde nombrosos punts de vista i posicions enfrontades, tant en l'aspecte polític com en el purament conceptual, i que s'haja vist forçat a definir la seua relació amb conceptes com l'hegemonia.

L'obra gaudeix d'una coherència pròpia amb qualssevol que siguen les aportacions que rep per part de cadascun dels autors. Alguns capítols de la primera part són necessaris per a comprendre el perfil general dels termes que s'estan emprant i, sobretot, les diferents aportacions que sobrecarreguen de significats el terme, a vegades contradictoris. No obstant això, salvant aquesta puntualització, l'acostament a l'obra pot ser desordenat, amb un acostament dispers per cadascun dels enfocaments que presenta cada autor, sense que per això l'obra perda força descriptiva o distorsione el debat.

Samuele Mazzolini ofereix un recorregut per l'obra de Laclau per a presentar la mirada més coneguda i acceptada dels termes *populisme* i *hegemonia*. El que sembla una aportació netament teòrica es converteix en l'articulació d'una proposta de govern que desafia el model actual de democràcia neoliberal però conscient de les seues limitacions.

Jorge Alemán atribueix al populisme una relació indispensable amb la veritat, la qual cosa el fa qüestionar el model neoliberal com un sistema que es puga considerar hegemònic. En conseqüència, les teories populistes generades des de la dreta, pròximes i no enfrontades a aquest model, no poden ser considerades com a tal.

Allan Dryer Hansen ofereix una visió que reconeix en el populisme una proposta coherent en una postura antielitista i que fomenta la participació popular, encara que exposa també les possibles dificultats que comporta; des del mateix populisme de dretes, que reconeix encara que diferencia substancialment, fins a la mateixa necessitat de l'esquerra de trobar el seu objectiu entre l'elit problemàtica.

Luciano Cadaiha i Valeria Coronel fan una visió del populisme que trenca amb l'essència emancipadora del terme per a convertir-se en una eina d'oposició transformadora del sistema. Proposen una visió del populisme que puga, dins del sistema institucional, transformar-lo en el canal pel qual articular les demandes populars. Suggereixen, en definitiva, una democratització de les institucions.

Nuria Sánchez Madrid enfoca el populisme com una oportunitat per a una culminació de la modernitat política i aborda, des de l'òptica del coneixement més personal, aquelles tasques que s'han pogut quedar sense escometre en matèria d'injustícia social per estar, precisament, submergides en l'ombra.

Juan Manuel Aragües aborda la necessitat d'inventar propostes noves que posen fi a l'ús de *populisme*, que pot mancar d'una utilitat autèntica més enllà del debat teòric, a causa de les dificultats d'ús.

José Enrique Ema treballa el seu text sota la premissa de la necessitat de les passions en l'anàlisi política. En un altre enfocament necessari, aquest text posa en relleu el caràcter purament humà de la política i el seu impacte en el desenvolupament d'un model de govern que es convertisca en una alternativa al model actual.

Lidia Ferrari exposa les limitacions involucrades a l'hora de pensar el treball sobre els subjectes polítics d'un projecte populista i planteja la batalla que s'està produint al voltant del concepte en termes emancipatoris o estigmatitzadors. Considera necessària una resistència cultural profunda, una manera de fer silenciosa però constant que, en un futur, es puga

considerar com una força que tinga capacitat per a emancipar-se del discurs hegemònic.

Cecilia Ipar revisa, utilitzant com a canal la campanya electoral de 2015 a l'Argentina, les bases psicoanalítiques del populisme per a exposar la necessitat d'una *desidentificació* de l'hegemonia capitalista imperant com a pas previ a la capacitat d'articular una alternativa (demanda) des de la voluntat col·lectiva.

Seguint una línia psicoanalítica, Emma Ingala aborda una perspectiva ontològica del terme i el seu debat.

Com a tancament a aquesta primera part, Clare Woodford proposa, des d'una línia psicoanalítica, que la desidentificació pot actuar com un fre momentani a un tipus de corrent generat des del desig basat en un enfocament individualista i patriarcal. Aquesta desidentificació permetria reconfigurar la xarxa política, la qual cosa donaria com a resultat un sistema emancipador que no reproduïsca relacions anteriors de dominació.

La segona part del llibre consta d'un enfocament més personal, més subjecte a les pràctiques quotidianes en la política, que, en algunes ocasions, veurem que s'articulen i harmonitzen, i, en unes altres, xoquen indefectiblement contra els plantejaments teòrics.

Germán Cano ens alerta sobre el populisme de dretes i el corrent antiintel·lectualista des d'una postura que defensa la cultura com a patrimoni popular.

Paula Biglieri i Gloria Perelló realitzen un enfocament del populisme combatut des de les polítiques macristes que posa l'accent en l'oposició a les subjectivitats que genera el concepte de poble a l'Argentina i que han activat mecanismes de desautorització, i fins i tot de persecució directa, cap a les veus opositores al pensament neoliberal.

Ricardo Camargo analitza els mecanismes que hauria d'emprar Frente Amplio a Xile per a aconseguir un populisme exitós.

Vicente Rubio-Pueyo ens trasllada als Estats Units i a la complicada tasca de generar, mitjançant les diferents problemàtiques socials, un front hegemònic comú que siga capaç de generar moviments autèntic ament emancipadors dins d'una estructura social profundament ancorada en l'individualisme.

Luis Alegre analitza la seua experiència política en Podemos i les dificultats, els obstacles i els errors del procés de convertir el descontentament social en un poder polític, per a la qual cosa analitza tant les dificultats generades durant el procés com els condicionaments teòrics dels quals es partia en la formació política nounada.

Miguel Álvarez-Peralta analitza la dissonància produïda a l'hora de configurar el programa mediàtic de Podemos i que té el seu punt de fricció entre la necessitat de generar polítiques per a aconseguir avanços socials enfront dels criteris i de les necessitats polítiques enteses com a *clàssiques* defensades des de l'esquerra més tradicional. Text directe i sincer, que no dubta a assumir responsabilitats personals directes (cosa molt inusual) en la presa d'unes certes decisions que, finalment, es van observar com a equivocades.

Clara Ramas il·lustra el cas del populisme a França des de l'òptica d'Alain de Benoist i la seua importància per a comprendre no només la situació actual en aquest país, sinó la dificultat, en alguns casos, de criticar per igual tant les postures de la dreta com de l'esquerra i de subratllar la necessitat de superar aquesta dicotomia.

Per a finalitzar la segona part, Jenny Gunnarsson Payne enllaça el concepte de *populisme* amb unes certes postures antifeministes defensades des de la dreta com un mecanisme d'oposició a la dualitat establida entre feminisme i pensament esquerrà que, al seu torn, ha de ser redefinida de manera transversal com un «feminisme del poble».

De manera conjunta, és una obra que tendeix a abordar el concepte de *populisme* des d'un conjunt

heterogeni de postures teòriques, sobretot en la primera part del llibre, que no esquiva el debat, sinó que el situa en la centralitat de l'obra; llegirem autors que ens presenten la dualitat existent entre un populisme de dretes o d'esquerres, veus que neguen la possibilitat d'existència del terme en rigor des d'un enfocament que provinga de la dreta política i postures que reconcilien el terme amb el futur de les iniciatives i demandes socials enfront de l'hegemonia neoliberal, a més de veus que qüestionen la mateixa viabilitat actual del terme.

La mostra d'aquestes posicions teòriques es complementa amb una segona part en la qual pren el protagonisme el relat, a vegades en primera persona, sobre l'aplicabilitat del terme i les seues conseqüències en diversos escenaris dels Estats Units, l'Argentina o Espanya i espenta el lector en dues direccions, segons el grau d'experiència amb els termes ací presentats.

Per a un lector menys familiaritzat, el llibre presenta experiències directes aportades des de la primera línia de la política i del treball teòric que motiven a conéixer més en profunditat l'obra d'Ernesto Laclau i la seua terminologia. De cara a lectors més familiaritzats amb el tema, enriqueix el debat teòric aportant la motivació addicional per a indagar sobre els debats que es poden estar produint al voltant del terme des dels autors més posicionats amb el populisme de dretes, que no escriuen, com a tal, cap dels textos.

Per a qualsevol dels dos tipus de lectors abans descrits, el llibre aporta les experiències en la primera línia de la política i l'entonació d'algun mea culpa que aporta credibilitat, honestedat i un vertader enriquiment intel·lectual que deriva de l'aprofitament i l'experiència que suposa el relat de les dificultats trobades, les asimetries entre la teoria i la pràctica política i l'herència de velles inèrcies que l'esquerra, sempre autocrítica, es veu constantment interpel·lada a revisar.

Normes per als autors de *Debats. Revista de cultura, poder i societat*

Normes per a l'autor/a

Les persones que envien treballs per a publicar a *Debats. Revista de cultura, poder i societat* hauran de verificar prèviament que el text enviat s'ajusta a les normes següents:

S'acceptaran diferents tipus de treballs:

- **Articles:** seran treballs teòrics o empírics originals, complets i desenvolupats.
- **Punts de vista:** article de tipus assagístic en el qual es desenvolupa una mirada innovadora sobre un debat en el camp d'estudi de la revista o bé s'analitza una qüestió o un fenomen social o cultural d'actualitat.
- **Ressenyes:** crítiques de llibres.
- **Perfils:** entrevistes o glosses d'una figura intel·lectual d'especial rellevància.

Els treballs s'enviaran en OpenOffice Writer (.odt) o Microsoft Word (.doc) a través del lloc web de la revista. No s'acceptarà cap altre mitjà d'enviament ni es mantindrà correspondència sobre els originals no enviats a través del portal o en altres formats.

Els **elements no textuals** (taules, quadres, mapes, gràfics, il·lustracions, etc.) que continga el treball apareixeran inserits en el lloc del text que corresponga. A més, es lliuraran per separat com a arxiu addicional els gràfics editables en format OpenOffice Calc (.ods) o Microsoft Excel (.xls) i els mapes, il·lustracions o imatges en els formats .jpeg o .tif a 300 ppp. Tots estaran numerats i titulats, se n'especificarà la font al peu, si escau, i s'hi farà referència explícita en el text.

Els treballs enviats seran inèdits i no es podran sotmetre a la consideració d'altres revistes mentre es troben en procés d'avaluació a *Debats. Revista de cultura, poder i societat*. Excepcionalment, i per raons d'interés científic o de divulgació d'aportacions especialment notòries, l'Equip de redacció podrà decidir la publicació i traducció d'un text ja publicat.

Números monogràfics

A *Debats* hi ha la possibilitat de publicar números monogràfics. Aquesta secció també està oberta a propostes de la comunitat científica. L'acceptació d'un número monogràfic està condicionada per la presentació d'un projecte amb els objectius i la temàtica del número monogràfic, així com una relació detallada de les contribucions esperades o bé de la metodologia de la convocatòria de contribucions (*call for papers*). En el cas que el Consell de redacció accepte el projecte de monogràfic, el director del monogràfic gestionarà l'encàrrec i la recepció dels originals. Una vegada rebuts, els articles seran transmesos i avaluats per la revista. L'avaluació la faran experts i pel mètode amb cegament doble (*double blind*). Tots els treballs enviats a *Debats. Revista de cultura, poder i societat* s'avaluaran d'acord amb criteris d'estricta qualitat científica. Per a obtenir informació més detallada sobre el procés de coordinació i avaluació d'experts d'un número monogràfic, les persones interessades han de contactar amb l'equip editorial de *Debats*.

Llengües de la revista

Debats. Revista de cultura, poder i societat es publica en la versió en paper i digital en valencià-català i en castellà.

Els treballs enviats han d'estar escrits en valencià-català, castellà o anglés. En el cas que els articles siguen avaluats positivament pels revisors anònims i aprovats pel Consell de redacció, *Debats. Revista de cultura, poder i societat* es farà càrrec de la traducció al valencià-català i al castellà.

Els monogràfics es traduiran a l'anglés i anualment s'editarà un número en paper amb el contingut dels monogràfics publicats.

Format i extensió de la revista

Els articles i propostes de *Debats* aniran precedits d'un **full de coberta** en què s'especificarà la informació següent:

- Títol, en valencià-català o castellà, i en anglés.
- Nom de l'autor/a o dels autors/es.
- Filiació institucional: universitat o centre, departament, unitat o institut de recerca, ciutat i país.
- Adreça de correu electrònic. Tota la correspondència s'enviarà a aquesta adreça electrònica. En el cas d'articles d'autoria múltiple, s'haurà d'especificar la persona que mantindrà la correspondència amb la revista.
- Breu nota biogràfica (d'un màxim de 60 paraules) en què s'especifiquen les titulacions més altes obtingudes (i per quina universitat), la posició actual i les principals línies de recerca. *Debats. Revista de cultura, poder i societat* podrà publicar aquesta nota biogràfica com a complement de la informació dels articles.
- Identificació ORCID. En cas de no disposar-ne, *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, recomana als autors que es registren en http://orcid.org/ per obtenir un número d'identificació ORCID.
- Agraïments: en el cas d'incloure'n, aniran després del resum i no tindran una extensió superior a les 250 paraules.

El text dels articles anirà precedit d'un **resum** d'una extensió màxima de 250 paraules (que exposarà clarament i concisament els objectius, la metodologia, els principals resultats i les conclusions del treball) i d'un màxim de 6 **paraules clau** (no incloses en el títol, i que hauran de ser termes acceptats internacionalment en les disciplines cientificosocials i expressions habituals de classificació bibliomètrica). Si el text està escrit en valencià-català o en castellà, s'hi afegirà el resum (*abstract*) i les paraules clau (*keywords*) en anglés. Si el text està originalment escrit en anglés, l'Equip de redacció podrà traduir-ne el títol, el resum i les paraules clau al valencià-català i al castellà, en el cas que l'autor o autora no en proporcione la traducció.

El text dels articles s'haurà d'enviar anonimitzat: se suprimiran (sota el rètol d'**anonimitzat**) totes les citacions, agraïments, referències i altres al·lusions que poguessen permetre directament o indirectament la identificació de l'autor o autora. La redacció de *Debats. Revista de cultura, poder i societat* s'assegurarà que els textos compleixen aquesta condició. Si l'article és acceptat per a publicació, se n'enviarà la versió no anonimitzada a la revista, en cas que diferira de l'enviada prèviament.

Tret de casos excepcionals, els **articles** tindran una extensió entre 6.000 i 8.000 paraules, incloent-hi les notes al peu i excloent-ne el títol, els resums, les paraules clau, els gràfics, les taules i la bibliografia.

Els **punts de vista** constaran de textos d'una extensió aproximada de 3.000 paraules cadascun, incloent-hi les notes al peu i excloent-ne el títol, els resums, les paraules clau, els gràfics, les taules i la bibliografia. Un dels textos haurà de ser una presentació de l'aportació que siga objecte de discussió, realitzada per l'autor o autora o bé pel coordinador o coordinadora del debat.

Les **ressenyes** tindran una extensió màxima de 3.000 paraules. A l'inici, s'especificaran les dades següents de l'obra ressenyada: autor o autora, títol, lloc de publicació, editorial, any de publicació i nombre de pàgines. També s'hi haurà d'incloure el nom i els cognoms, la filiació institucional i l'adreça electrònica de l'autor o autora de la ressenya.

Les **entrevistes** o glosses d'una figura intel·lectual tindran una extensió màxima de 3.000 paraules. A l'inici, s'especificaran el lloc i la data de la realització de l'entrevista i el nom, els cognoms i la filiació institucional de la persona entrevistada o a la qual es dedica la glossa. També s'hi haurà d'incloure el nom i els cognoms, la filiació institucional i l'adreça electrònica de l'autor o autora de l'entrevista o la glossa.

El **format del text** haurà de respectar les normes següents:

- Tipus i mida de lletra: Times New Roman 12.
- Text a 1,5 espais, excepte les notes al peu, i justificat.
- Les notes aniran numerades consecutivament al peu de la pàgina corresponent i no al final del text. Es recomana reduir-ne l'ús al màxim i que aquest ús siga explicatiu (mai de citació bibliogràfica).
- Les pàgines aniran numerades al peu a partir de la pàgina del resum, començant pel número 1 (el full de coberta amb les dades de l'autor o autora no es numerarà).
- No se sagnarà l'inici dels paràgrafs.
- Totes les abreviatures estaran descrites la primera vegada que es mencionen.

Els diferents apartats del text no han d'anar numerats i s'escriuran tal com es descriu a continuació:

- **Negreta, espai dalt i baix**
- *Cursiva, espai dalt i baix*
- *Cursiva, espai dalt.* El text començaria en la mateixa línia, com en aquest exemple.

Les **citacions** hauran de respectar el model APA (American Psychological Association).

- Les citacions apareixeran en el cos del text i s'evitarà d'utilitzar notes al peu l'única funció de les quals siga bibliogràfica.
- Se citarà entre parèntesis, incloent-hi el cognom de l'autor o l'autora, l'any; per exemple, (Becker, 1984).
- Si en dues obres del mateix autor coincideix l'any, es distingiran amb lletres minúscules darrere de l'any; per exemple, (Bourdieu, 1989a).
- Si els autors són dos, se citaran els dos cognoms units per «i»: (Lapierre i Roueff, 2013); si són entre dos i cinc, se citarà el cognom de tots els autors la primera vegada que apareguen en el text; en les citacions subsegüents, però, se citarà únicament el primer autor seguit d'«et al.» (en lletra redona); per exemple, (Dean, Anderson, i Lovink, 2006: 130) en la primera citació, però (Dean et al., 2006: 130) en les citacions subsegüents. Si els autors són sis o més, se citarà sempre el cognom del primer autor seguit d'«et al.».
- Si s'inclouen dues o més referències dins dels mateixos parèntesis, se separaran amb punt i coma, per exemple: (Castells, 2009; Sassen, 1999). O d'un mateix autor: (Martínez, 2011; 2013).
- Les citacions literals aniran entre cometes i seguides de la referència corresponent entre parèntesis, que inclourà obligatòriament les pàgines citades; si sobrepassen les quatre línies, es transcriuran separadament del text principal, sense cometes, amb una sagnia més gran i una mida de lletra més petita.

La **llista completa de referències bibliogràfiques** se situarà al final del text, sota l'epígraf «Referències bibliogràfiques». Les referències es redactaran segons les normes següents:

- Només s'hi inclouran els treballs que hagen estat citats en el text.
- Caldrà incloure el DOI (Digital Object Identifier) de les referències que en tinguen (http://www.doi.org/)
- L'ordre serà alfabètic segons el cognom de l'autor o autora. En cas de diverses referències d'un mateix autor/a, s'ordenaran cronològicament segons l'any. Primer s'inclouran les referències de l'autor o

autora tot sol; en segon lloc, les obres compilades per l'autor o autora, i, en tercer lloc, les de l'autor o autora amb altres coautors o coautores.

- S'aplicarà sagnia francesa a totes les referències.

L'apartat de referències bibliogràfiques seguirà el model APA (American Psychological Association) segons el tipus de document citat:

- **Llibres:**
  - Un autor: Anderson, B. (1991). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.
  - Dos autors: Harvey, L., i Knight, P. T. (1996). *Transforming Higher Education*. Buckingham/Bristol: The Society for Research into Higher Education / Open University Press.
  - Més de sis autors: Es farà constar en la referència els sis primers autors seguits d'«et al.».
  - Obres compilades, editades o coordinades i amb diferents volums: Campo, S. del (ed.) (1993). *Tendencias sociales en España (1960-1990)*, vol. II. Madrid: Fundación BBV.
  - Referència a una edició que no siga la primera, la primera edició anirà entre claudàtors després de l'edició utilitzada Condorcet, N. (2005 [1793-1794]). *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Chicoutimi/Quebec: Les Classiques des Sciences Sociales.
- **Article de revista:**
  - Un autor: Hirsch, P. M. (1972). Processing fads and fashions: An organization-set analysis of cultural industry systems. *American Journal of Sociology*, *77*(4), 639-659.
  - Dos autors: Bielby, W. T., i Bielby, D. D. (1999). Organizational mediation of project-based labor markets: Talent agencies and the careers of screenwriters. *American Sociological Review*, *64*(1), 64-85.
  - Més de dos autors i menys de set: Dyson, E., Gilder, G., Keyworth, G., i Toffler, A. (1996). Cyberspace and the american dream: A magna carta for the knowledge age. *Information Society*, *12*(3), 295-308.
- **Capítol d'un llibre:** DiMaggio, P. (1991). Social structure, institutions and cultural goods: The case of the United States. En P. Bourdieu, i J. Coleman (ed.), *Social theory for a changing society* (p. 133-166). Boulder: Westview Press.

  En aquest punt cal incloure articles en llibres d'actes, en monogràfics, en manuals, etc.
- **Referències d'Internet:**
  - Documents en línia: Raymond, E. S. (1999). *Homesteading the noosphere*. Recuperat el 15 de gener de 2017 de http://www.catb.org/~esr/writings/homesteading/homesteading/

    Generalitat Valenciana (2017). Presència de la Comunitat Valenciana en FITUR 2017. Recuperat el 7 de març de 2017 de http://www.turisme.gva.es/opencms/opencms/turisme/va/contents/home/noticia /noticia_1484316939000.html
  - Articles de revistes en línia: Ros, M. (2017). La «no-wash protest» i les vagues de fam de les presoneres republicanes d'Armagh (nord d'Irlanda). Una qüestió de gènere. *Papers*, *102*(2), 373-393. Recuperat el 18 de març de 2017 de http://papers.uab.cat/article/view/v102-n2-ros/2342-pdf-es
  - Articles de diaris en línia. Amb autor: Samuelson, R. J. (11 d'abril de 2017). Are living standards truly stagnant? *The Washington Post*. Recuperat el 12 d'abril de 2017 de https://www.washingtonpost.com/opinions/are-living-standards-truly-stagnant/2017/04/11/10a1313a-1ec7-11e7-ad74-3a742a6e93a7_story.html?utm_term=.89f90fff5ec4

- Sense autor: *La Veu del País Valencià* (11 d'abril de 2017). Els valencians són els ciutadans de l'Estat que més dies de treball necessiten per a pagar el deute públic. Recuperat el 12 d'abril de 2017 de http://www.diarilaveu.com/noticia/72769/valencians-pagar-treball-deutepublic

Es prega als autors o autores dels originals enviats que adapten la bibliografia al model APA en tots aquells casos no exemplificats en aquest apartat. Els textos que no s'ajusten a aquest model seran retornats als autors o autores perquè hi facen els canvis oportuns.

Normes del procés de selecció i publicació

Debats. Revista de cultura, poder i societat publica treballs acadèmics de recerca teòrica i empírica rigorosa en els àmbits de les ciències socials i les humanitats en general. No obstant això, en alguns monogràfics es podran incorporar algunes aportacions d'altres disciplines afins a la temàtica de cultura, poder i societat, com la història, la ciència política i els estudis culturals.

L'avaluació serà encarregada a acadèmics experts i es desenvoluparà pel mètode amb cegament doble (*double blind*) en els articles de la secció de monogràfic anomenada «Quadern» i en els de miscel·lània d'articles de recerca. Tots els treballs d'aquestes seccions enviats a *Debats. Revista de cultura, poder i societat* s'avaluaran d'acord amb criteris d'estricta qualitat científica

Els errors de format i presentació, l'incompliment de les normes de la revista o la incorrecció ortogràfica i sintàctica podran ser motiu de rebuig del treball sense passar-lo a avaluació. Una vegada rebut un text que complisca tots els requisits formals, se'n confirmarà la recepció i començarà el procés d'avaluació.

En una primera fase, l'Equip de redacció efectuarà una revisió general de la qualitat i l'adequació temàtica del treball, i podrà rebutjar directament, sense passar a avaluació externa, aquells treballs amb una qualitat ostensiblement baixa o que no efectuen cap contribució als àmbits temàtics de la revista. Per a aquesta primera revisió, l'Equip de redacció podrà requerir l'assistència, en cas que ho considere necessari, dels membres del Consell de redacció o del Consell científic. Les propostes per a «Punts de vista» podran ser acceptades després de superar aquesta fase de filtre previ sense necessitat d'avaluació externa.

Els articles que superen aquest primer filtre s'enviaran a dos avaluadors externs, especialistes en la matèria o línia de recerca de què es tracte. En cas que les avaluacions siguen discrepants, o que per qualsevol altre motiu es considere necessari, l'Equip de redacció podrà enviar el text a un tercer avaluador o avaluadora.

Segons els informes dels avaluadors o avaluadores, l'Equip de redacció podrà prendre una de les decisions següents, que serà comunicada a l'autor o autora:

- Publicable en la versió actual (o amb lleugeres modificacions).
- Publicable després de revisar-lo. En aquest cas, la publicació quedarà condicionada a la realització per part de l'autor o autora de tots els canvis requerits per la redacció. El termini per a fer aquests canvis serà d'un mes i s'hi haurà d'adjuntar una breu memòria explicativa dels canvis introduïts i de com s'adeqüen als requeriments de l'Equip de redacció. Entre els canvis proposats, podrà haver-hi la conversió d'una proposta d'article en nota de recerca / nota bibliogràfica i viceversa.
- No publicable, però amb la possibilitat de reescriure i reenviar el treball. En aquest cas, el reenviament d'una versió nova no implicarà cap garantia de publicació, sinó que el procés d'avaluació tornarà a començar des de l'inici.
- No publicable.

En cas que un treball siga acceptat per a publicació, l'autor o autora haurà de revisar les proves d'impremta en el termini màxim de dues setmanes.

Debats. Revista de cultura, poder i societat publicarà anualment la llista de totes les persones que han fet avaluacions anònimes, així com també les estadístiques d'articles acceptats, revisats i rebutjats, i la durada mitjana del lapse entre la recepció d'un article i la comunicació de la decisió final a l'autor o autora.

Bones pràctiques, ètica en la publicació, detecció de plagi i frau científic

Debats. Revista de cultura, poder i societat es compromet a complir les bones pràctiques i les recomanacions d'ètica en les publicacions acadèmiques. S'entenen com a tals:

- Autoria: en el cas d'autoria múltiple s'haurà de reconéixer l'autoria de tots els autors o autores i qui figure com a responsable haurà de garantir que tots els autors o autores aproven les revisions i la versió final.
- Pràctiques de publicació: l'autor o autora haurà de notificar una publicació prèvia de l'article, incloent-hi les traduccions o bé els enviaments simultanis a altres revistes.
- Conflicte d'interessos: cal declarar el suport financer de la recerca i qualsevol vincle comercial, financer o personal que puga afectar els resultats i les conclusions del treball. En aquests casos s'haurà d'acompanyar l'article d'una declaració en què consten aquestes circumstàncies.
- Procés de revisió: el Consell de redacció ha d'assegurar que els treballs d'investigació publicats han estat avaluats almenys per dos especialistes en la matèria, i que el procés de revisió ha estat just i imparcial. Per tant, ha d'assegurar la confidencialitat de la revisió en tot moment i la no-existència de conflictes d'interés dels revisors. El Consell de redacció haurà de basar les seues decisions en els informes raonats elaborats pels revisors.

La revista articularà mecanismes i controls per tal de detectar la comissió de plagis i fraus científics. S'entén per plagi:

- Presentar el treball alié com a propi.
- Adoptar paraules o idees d'altres autors sense el degut reconeixement.
- No emprar les cometes en una citació literal.
- Donar informació incorrecta sobre la veritable font d'una citació.
- Parafrasejar d'una font sense esmentar la font.
- Parafrasejar abusivament, fins i tot si s'esmenta la font.

Les pràctiques constitutives de frau científic són les següents:

- Fabricació, falsificació o omissió de dades i plagi.
- Publicació duplicada i autoplagi.
- Apropiació individual d'autoria col·lectiva
- Conflictes d'autoria.

Debats. Revista de cultura, poder i societat podrà fer públiques, en cas que les haja constatades, les males pràctiques científiques. En aquests casos, el Consell editorial es reserva el dret de desautoritzar aquells articles ja publicats en què es detecte una manca de fiabilitat posteriorment com a resultat tant d'errors involuntaris com de fraus o males pràctiques científiques, esmentats anteriorment. L'objectiu que guia la desautorització és corregir la producció científica ja publicada, assegurant-ne la integritat. El conflicte de duplicitat, causat per la publicació simultània d'un article en dues revistes, ha de ser resolt determinant la data de recepció de l'article en cadascuna. Si només una part de l'article conté algun error, aquest es pot rectificar posteriorment per mitjà d'una nota editorial o una fe d'errates. En

cas de conflicte, la revista sol·licitarà a l'autor o autors les explicacions i proves pertinents per a aclarir-lo, i prendrà una decisió final basada en aquestes.

La revista publicarà obligatòriament, en les versions impresa i electrònica, la notícia sobre la desautorització d'un determinat text, en la qual s'han d'esmentar les raons de la decisió per tal de distingir la mala pràctica de l'error involuntari. Així mateix, la revista notificarà la desautorització als responsables de la institució a la qual pertanga l'autor o autors de l'article. Com a pas previ a la desautorització definitiva d'un article, la revista podrà emetre una notícia d'irregularitat, aportant la informació necessària en els mateixos termes que en el cas d'una desautorització. La notícia d'irregularitat es mantindrà el temps mínim necessari, i conclourà amb la retirada o amb la desautorització formal de l'article.

Avís de drets d'autor

Sense perjudici del que disposa l'article 52 de la Llei 22/1987 d'11 de novembre de propietat intel·lectual, BOE del 17 de novembre de 1987, i segons aquest, les autores i els autors cedeixen a títol gratuït els seus drets d'edició, publicació, distribució i venda sobre l'article, per tal que siga publicat a *Debats. Revista de cultura, poder i societat*.

Debats. Revista de cultura, poder i societat es publica sota el sistema de llicències Creative Commons segons la modalitat «Reconeixement – NoComercial (by-nc): Es permet la generació d'obres derivades sempre que no se'n faça un ús comercial. Tampoc no es pot fer servir l'obra original amb finalitats comercials».

Així, quan l'autor o autora envia la seua col·laboració, accepta explícitament aquesta cessió de drets d'edició i de publicació. Igualment autoritza *Debats. Revista de cultura, poder i societat* a incloure el seu treball en un fascicle de la revista perquè es puga distribuir i vendre.

Llista de verificació per a preparar trameses

Com a part del procés de la tramesa, els autors o autores han de verificar que compleixen totes les condicions següents:

1. L'article no s'ha publicat anteriorment ni s'ha presentat abans en cap altra revista (o s'ha enviat una explicació a «Comentaris per a l'editor o editora»).
2. El fitxer de la tramesa està en format de document editable d'OpenOffice (.odt), Microsoft Word (.doc).
3. S'han proporcionat els DOI de les referències sempre que ha sigut possible.
4. El text utilitza un interlineat d'1,5 espais, lletra de mida 12 punts; s'utilitza cursiva en comptes de subratllat. Pel que fa a totes les il·lustracions, figures i taules, es col·loquen al lloc corresponent del text i no al final.
5. El text compleix els requisits estilístics i bibliogràfics descrits en les instruccions als autors o autores.
6. Si es tramet a una avaluació per experts d'una secció de la revista, s'han de seguir les instruccions a fi d'assegurar una avaluació anònima.
7. L'autor o autora ha de complir les normes ètiques i de bones pràctiques de la revista, en coherència amb el document disponible a la pàgina web de la revista.

La tramesa s'ha d'enviar a: secretaria.debats@dival.es

En cas que no se seguisquen aquestes instruccions, les trameses es podran retornar als autors o autores.

DEBATS
— Revista de cultura, poder i societat

BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ

Nom i cognoms _____

Carrer _____ Ciutat _____ CP _____

Tel. _____ Adreça electrònica _____ Fax _____

Desitge subscriure'm per un any (dos números) a partir del proper número de ***DEBATS. Revista de cultura, poder i societat***, mitjançant:

Transferència bancària a Bankia: 2077 0049 8631 0092 4708 – Código swift: cvalesv
DEBATS/DIPUTACIÓ VALÈNCIA

Domiciliació bancària:

Entitat bancària _____ Codi _____

Domicili sucursal _____ Codi _____

Número de compte _____

IBAN _____

Data _____

Signatura

Per import de:
Espanya: 10 €; Europa: 14 €; resta de països: 15 €.
Preu per exemplar: 6 €.

Els exemplars endarrerits (llevat dels que estiguen exhaurits) se sol·licitaran a Sendra Marco, distribució d'edicions, SL / Carrer Taronja, 16. 46210 Picanya.
Tel. 961 590 841 / sendra@sendramarco.com

Institució Alfons el Magnànim – Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació
Carrer Corona, 36. 46003 València / Tel. +34 963 883 169. Fax +34 963 883 170
secretaria.debats@dival.es
www.revistadebats.net
www.alfonselmagnanim.net

institució
alfons el magnànim
centre valencià
d'estudis i d'investigació

institució
alfons el magnànim
centre valencià
d'estudis i d'investigació

DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA
Vicepresidència

ISSN: 0212-0585
9 770212 058502

6,00 €