

D

E

B

A

T

■ **Monográfico**
Cultura y géneros.
Artes y profesiones

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

S



DEBATS — Revista de cultura, poder y sociedad

Vol. 136/1
2022

Presidente de la Diputació de València

Antoni Francesc Gaspar Ramos

Vicepresidencia

Maria Josep Amigó Laguarda

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

Vicent Flor

Las opiniones expresadas en los artículos y otros escritos publicados en *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* son responsabilidad exclusiva de sus autores o autoras y no expresan la opinión de *Debats* o de la Institució Alfons el Magnànim – Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació. Asimismo, los autores se comprometen a respetar las normas de ética en la publicación de la revista, así como a asegurar la veracidad en la declaración de autoría, la originalidad en la publicación, el no envío a otras revistas y la declaración de conflictos de intereses con relación a los artículos. Por tanto, aunque *Debats* hace todos los esfuerzos posibles para asegurar las buenas prácticas en la publicación de la revista y detectar malas prácticas o plagio, la revista *Debats* declina cualquier responsabilidad sobre los posibles conflictos derivados de la autoría de los trabajos que se publican. Los autores pueden encontrar las normas para los autores y una guía de buenas prácticas y ética al final de la revista y en su página web.

Todos los artículos de la sección monográfica (Cuaderno) y de la sección de artículos de investigación (Artículos) han pasado un filtro inicial del editor y, posteriormente, un riguroso examen de revisión por pares, basado en el sistema de doble ciego, de al menos dos académicos especialistas en la materia.

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad se publica bajo el sistema de licencias Creative Commons según la modalidad: Reconocimiento - NoComercial (by-nc): Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga un uso comercial. Tampoco se puede utilizar la obra original con finalidades comerciales.



Correspondencia, suscripción y venta / Send correspondence, subscription and orders

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad

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

Subscripción anual en formato impreso (dos números al año, precios con IVA y gastos de envío incluidos). Pago por transferencia bancaria a nombre de *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* / Institució Alfons el Magnànim.

Subscripción anual: 10 euros

Número suelto: 6 euros

Distribución / Distribution

Sendra Marco, distribució d'edicions, SL

C/ Taronja, 16 / 46210 Picanya / Tel. 961 590 841

sendra@sendramarco.com

Impresión / Printing



ISSN 0212-0585 (impreso)

ISSN 2530-3074 (digital)

Depósito legal: V-978-1982

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad

La revista *Debats* nació en 1982 como una revista de la Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de València (y, a continuación, del IVEI, Institució Valenciana d'Estudis i d'Investigació) con la voluntad de promover y actualizar los grandes debates de las ciencias sociales en València, dando pie a la participación de importantes figuras en estos campos. Actualmente, la revista *Debats* es semestral y tiene el objetivo de aglutinar las reflexiones actuales en el campo intelectual acerca de la cultura —en el sentido amplio de prácticas culturales y también en el sentido restrictivo de las artes— y su relación con el poder, la política, la identidad, el territorio y el cambio social. El marco de referencia de la revista se situaría en las temáticas que son relevantes para la sociedad valenciana y su entorno, pero con la intención de convertirse en un referente a nivel europeo e internacional. La revista parte de la perspectiva de las ciencias sociales, pero pretende al mismo tiempo conectar con los análisis y los debates contemporáneos de las humanidades, así como con los estudios de comunicación y de los *cultural studies*. Asimismo, se reclama metodológicamente plural a la vez que pretende incentivar la innovación en la adopción de nuevas técnicas de investigación y de comunicación de los resultados a un público amplio. Es decir, pretende convertirse en un instrumento de análisis de las problemáticas emergentes acerca de la cultura y la sociedad contemporáneas desde una perspectiva amplia y multidisciplinar, combinando una voluntad de incidencia social con el rigor científico de las publicaciones y de los debates científicos internacionales.

Director / Chair of the Editorial Board

Joaquim Rius Ulldemolins

(Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Equipo Editorial / Editors

Marta Casals-Balaguer (Universitat de Barcelona)

Ricardo Klein (Universitat de València)

Consejo de redacción / 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 (Universidad Pablo de Olavide)

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 científico / 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 1. Capitole 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 Quemín (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)

Diseño / Design

Estudio Juan Nava gráfico

Ilustraciones / Illustrations

Elga Fernández Lamas

Administración / Management

Enric Estrela (Subdirector)

Mary Luz Ivorra (Publicaciones)

Robert Martínez (Publicaciones)

Toni Pedrós (Publicaciones)

Xavier Agustí (Publicaciones)

Altea Tamarit (Jefa de Difusión)

Luis Solsona (Distribución)

Consuelo Viana (Jefa de Negociado de Administración)

María José Villaalba (Administración y suscripciones)

Trini Martín (Administración)

Coordinación y asesoramiento lingüístico / Coordination and language consulting

1 més. Serveis Lingüístics i Editorials: Pau Vidal Alfonso,

Jeroni Rico Pascual, Víctor Puig Molina, Maria Ledran

Maquetación / Layout

Mayte Mar Disseny gràfic i Comunicació

Bases de datos y directorios / 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 (REBIU)

— Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB)

— Periodical Index Online

Sistemas de evaluación / 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)

Sumario/Contents

Monográfico: **Cultura y géneros. Artes y profesiones**

Special Issue: *Culture and genders. Arts and professions*

Coordinado por / *Guest Editor*

Marta Casals-Balaguer / Universitat de Barcelona

Anna Villarroya / Universitat de Barcelona

- Marta Casals-Balaguer**
Anna Villarroya Presentación del monográfico «**Cultura y géneros. Artes y profesiones**» — 06 / 09
Introduction to the Special Issue Culture and genders. Arts and professions



- Tino Carreño**
y Anna Villarroya Las desigualdades de género en el mercado laboral de las artes escénicas — 10 / 30
Gender disparities in the performing arts labour market
- Emanuela Naclerio** Actrices jóvenes en el entorno laboral: un análisis de las desigualdades de género y poder en el sector teatral italiano — 31 / 48
Young actresses at work: an analysis of gender and power inequalities in the Italian theatrical sector
- João Oswaldo**
Leiva Filho El lugar de las mujeres en los teatros de São Paulo: de dramaturgas a intérpretes — 49 / 68
The place of women in the theatres of São Paulo: from writing to performing
- Sumedha**
Bhattacharyya La paradoja del género: la profesionalización de una forma de artes marciales, *Lathi Khela*, en el contexto sociocultural de Bangladés — 69 / 86
The gender paradox: professionalisation of a form of traditional martial arts, Lathi Khela, in the sociocultural context of Bangladesh
- Pamela**
Santana Oliveros Macha Caporal: Saltando brechas, encarnando resistencias — 87 / 102
Macha Caporal: bridging gaps, embodying resistance
- Maria Patricio-Mulero** Bailar en la calle como empoderamiento feminista. El discurso coreográfico de los colectivos Bellywarda y L'Armée des Roses — 103 / 117
Dancing in the street as feminist empowerment: the choreographic discourse of Bellywarda and L'Armée des Roses



PUNTO DE VISTA

- Cristian Soler Roca** Teorías de la conspiración, negacionismo del COVID-19 y movimientos en contra de las medidas para la contención de la pandemia — 118 / 131
Conspiracy theories, COVID-19 denialism, and movements against measures to contain the pandemic



ARTÍCULO

- Joan Enguer y Oscar Barberà** La reestructuración de la competición electoral en la Comunitat Valenciana (2011-2019) — 132 / 151
Restructuring electoral competition in the Valencian Autonomous Community (2011–2019)



RESEÑA

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

Presentación del 1.º monográfico. «Cultura y géneros. Artes y profesiones»*

Coordinado por

Marta Casals-Balaguer

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Anna Villarroya

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Este monográfico de la revista *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, titulado “Cultura y géneros. Artes y profesiones”, presenta el primero de los dos números especiales que se centrarán en la temática de la cultura y los géneros en la sociedad contemporánea, poniendo especial énfasis en el análisis de las desigualdades de género en el ámbito cultural, concretamente en las escenas artísticas musicales, teatrales y de danza de diferentes países y las problemáticas asociadas al trabajo cultural y artístico, así como la brecha de género existente en cuanto al acceso a los recursos, bienes y servicios culturales y el rol de género en la profesionalización de disciplinas del campo de la cultura.

El presente número surge en un momento en el que movimientos como el #MeToo u #OnSónLesDones han puesto en la agenda política los ataques contra mujeres artistas, sus dificultades para acceder a lugares de poder o la falta de reconocimiento y de visibilización de sus obras. Asimismo, organismos internacionales como, por ejemplo, la UNESCO han alertado de la vulneración de los derechos culturales de las mujeres y de los géneros menos representados en publicaciones diversas (*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) y diferentes países han adoptado medidas para poder hacerle frente.

La actual crisis global generada por la situación de pandemia ha hecho, no obstante, tambalear los impulsos de los últimos años, especialmente por la carencia de foco en la igualdad de género de los programas de rescate y de ayuda que se han puesto en marcha en todo el mundo (Conor, 2021; Villarroya Planas, 2022). De ahí la relevancia de analizar cómo la pandemia ha afectado y está afectando a los grupos

* Texto traducido por Jeroni Rico Pascual

de trabajadores creativos y culturales de manera diferente, especialmente a las mujeres y los géneros menos representados. El hecho de que las responsabilidades de cuidado sean un factor determinante de la incapacidad de generar ingresos durante la crisis puede agravar las desigualdades (de género) a largo plazo. Esto es particularmente relevante para las artistas y profesionales de la cultura que trabajan de manera *freelance* o por cuenta propia y que pueden sufrir más la discriminación en su progresión profesional o incluso en la entrada al mercado laboral, debido a las responsabilidades de cuidado.

En este contexto, el monográfico que se presenta a continuación contiene seis artículos que exponen investigaciones sobre cuestiones de género en escenas artísticas de diferentes países del mundo (Bangladés, Bolivia, Brasil, España, Francia e Italia), centradas principalmente en las disciplinas de las artes escénicas (teatro y danza), y las desigualdades de género existentes en la construcción de las trayectorias artísticas profesionales de las creadoras, productoras y consumidoras.

Dentro del ámbito de la disciplina artística del teatro se presentan tres artículos: uno, centrado en la escena artística de España; otro, de Italia, y un último, de Brasil. Por un lado, el artículo de Tino Carreño y Anna Villarroya, titulado “Las desigualdades de género en el mercado laboral de las artes escénicas”, muestra, a partir de un análisis de encuesta, las desigualdades de género que se manifiestan en el ámbito remunerativo en el sector de las artes escénicas, en España. Por otro lado, se presenta el artículo titulado “Actrices jóvenes en el entorno laboral: un análisis de las desigualdades de género y poder en el sector teatral italiano”, de Emanuela Naclerio, que, a partir de un análisis cualitativo, analiza las experiencias de las jóvenes actrices en el ámbito escénico italiano, considerando aspectos tanto estéticos como emocionales relacionados con el trabajo teatral.

Y, en tercer lugar, el artículo de João Leiva, titulado “El lugar de las mujeres en los teatros de São Paulo: de dramaturgas a intérpretes”, se centra en la escena artística

teatral de la ciudad de São Paulo (Brasil) y pone el foco en las desigualdades en la ocupación que sufren las mujeres. En concreto, Leiva presenta un análisis cuantitativo basándose en los datos provenientes de 1.466 obras representadas en la ciudad de São Paulo a lo largo del 2018. El análisis evidencia las brechas de género en los cargos de dirección, dramaturgia, interpretación y escenografía, entre otros.

En relación con el ámbito de la danza, el monográfico presenta tres artículos basados en investigaciones, dos de carácter etnográfico, centradas en danzas originarias de Bangladés y Bolivia, y una tercera sobre la apropiación del espacio público a través de la danza, en este caso, a partir de entrevistas colectivas. Así pues, el cuarto artículo del monográfico es el de Sumedha Bhattacharyya, titulado “La paradoja del género: la profesionalización de una forma de artes marciales tradicionales, *Lathi Khela*, en el contexto sociocultural de Bangladés”, donde presenta una investigación autoetnográfica sobre la tradición de la danza de artes marciales Lathi Khela, en Bangladés. A través del estudio de las prácticas artísticas de esta danza y las innovaciones que se han ido incorporando dentro del contexto estudiado, Bhattacharyya explora el papel del género y la tradición definidos mediante la construcción de la danza y el repertorio y las coreografías que la caracterizan.

Por su parte, Pamela Santana presenta la investigación titulada “Macha Caporal: saltando brechas, encarnando resistencias”, centrada en la práctica performativa llevada a cabo por los colectivos femeninos que se apropian de los movimientos y el vestuario del personaje masculino Macha Caporal, perteneciente a la danza Caporales, tradicional de Bolivia. A través de esta práctica incorporada como acto de rebelión y disconformidad con los roles preestablecidos en la danza tradicional estudiada, las mujeres visibilizan las dinámicas de desigualdades y machismo presentes en la escena folclórica de la ciudad de La Paz.

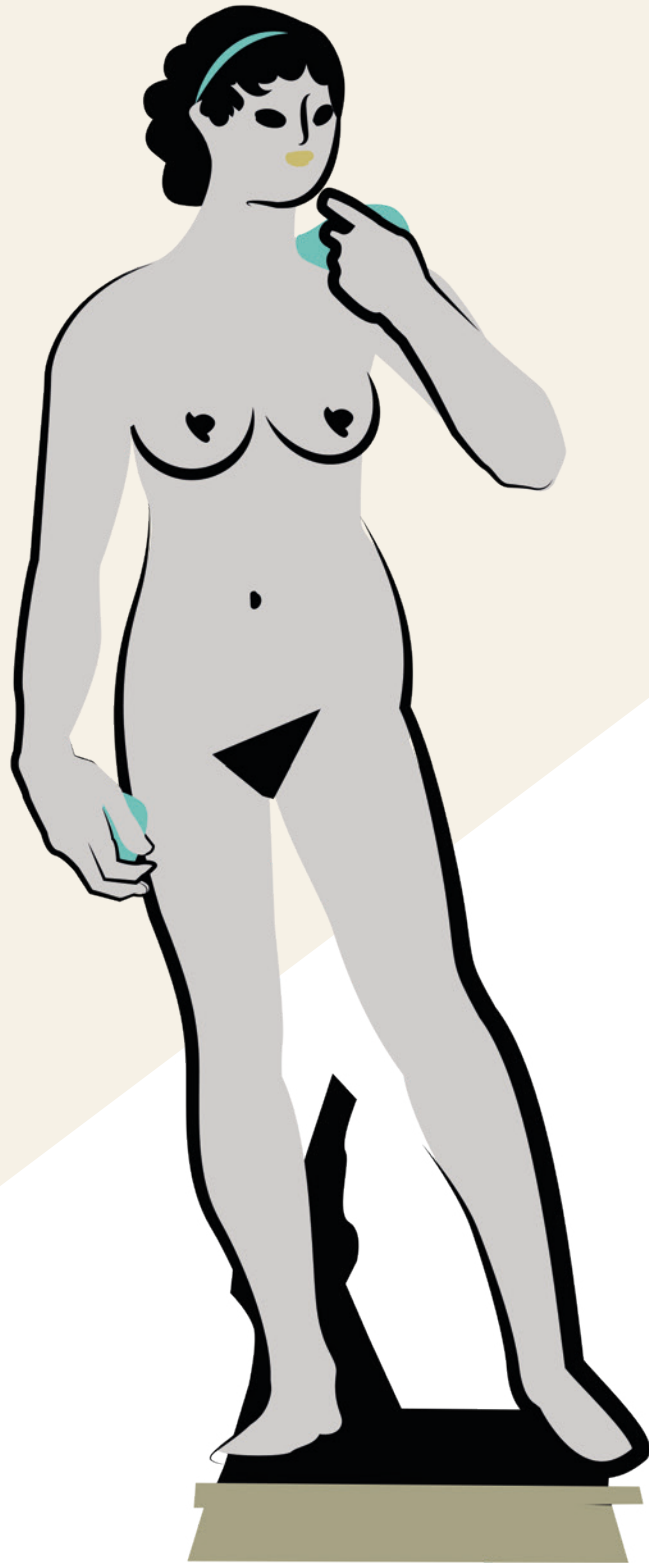
El sexto y último artículo de este monográfico, titulado “Bailar en la calle como empoderamiento feminista. El discurso coreográfico de los colectivos Bellywarda y L’Armée des Roses”, de Maria Patricio-Mulero, se centra en el análisis, a partir de entrevistas colectivas, del discurso coreográfico de los colectivos Bellywarda (FatChanceBellyDance©) y L’Armée des Roses (cancán), dos compañías francesas comprometidas con la difusión del feminismo en la calle. El artículo profundiza en la apropiación del espacio urbano, la interacción y recepción con el público, los vínculos sociales entre bailarinas y la transmisión de los valores feministas, a partir de la observación de la danza y las entrevistas desde la sociología de las emociones, la fenomenología de los espacios urbanos y los estudios de mujeres.

Por último, queremos expresar nuestro agradecimiento a todas las personas que han colaborado en la elaboración de este monográfico, en especial en la redacción de los artículos y sus revisiones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Conor, B. (2021). *Género & Creatividad: Progresos al borde del precipicio*. París: UNESCO. Recuperado de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375713>
- Cuny, L. (2020). *Libertad & creatividad: defender el arte, defender la diversidad*, edición especial. París: UNESCO. Recuperado 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. Recuperado 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. Recuperado 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. Recuperado de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380479>

C UADERNO



Las desigualdades de género en el mercado laboral de las artes escénicas

Tino Carreño

DEPARTAMENTO DE ECONOMÍA, FACULTAD DE ECONOMÍA Y EMPRESA, UNIVERSITAT DE BARCELONA, BARCELONA, ESPAÑA
CENTRE DE RECERCA EN INFORMACIÓ, COMUNICACIÓ I CULTURA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA, BARCELONA, ESPAÑA

tinocarreno@ub.edu

ORCID: 0000-0002-0797-9122

Anna Villarroya

DEPARTAMENTO DE ECONOMÍA, FACULTAD DE INFORMACIÓN Y MEDIOS AUDIOVISUALES, UNIVERSITAT DE BARCELONA, BARCELONA, ESPAÑA
CENTRE DE RECERCA EN INFORMACIÓ, COMUNICACIÓ I CULTURA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA, BARCELONA, ESPAÑA

annavillarroya@ub.edu

ORCID: 0000-0002-8575-5933

Recibido: 29/09/2020

Aceptado: 06/05/2021

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo el análisis de las desigualdades de género en el sector de las artes escénicas en España y, en concreto, las desigualdades que se manifiestan en el ámbito remunerativo. A partir de una muestra de ochocientos profesionales del sector, los resultados revelan una peor situación laboral de las mujeres, cuyas retribuciones salariales siguen siendo inferiores a las de los hombres, incluso cuando desempeñan las mismas funciones, tienen un mayor nivel de formación, ocupan los mismos cargos y llevan los mismos años trabajando en el sector. El conocimiento de estas desigualdades y sobre todo su carácter multidimensional puede ayudar a las administraciones públicas, pero también al sector privado, en el desarrollo y la aplicación de medidas de impulso a la igualdad de género en el sector, base de la diversidad de las expresiones culturales..

Palabras clave: artes escénicas, desigualdades de género, mujeres, mercado 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

SUMARIO

Introducción
Marco teórico: desigualdades de género en el sector de las artes escénicas
Metodología
Análisis de resultados
Desigualdades de género entre los y las profesionales de las artes escénicas del Estado español
Discusión y conclusiones
Referencias bibliográficas
Nota biográfica

Autora para correspondencia / Corresponding author: Anna Villarroya. Universitat de Barcelona, Facultat d'Informació i Mitjans Audiovisuals, Melcior de Palau, 140, 08014, Barcelona

Sugerencia de cita / Suggested citation: Carreño, T., y Villarroya, A. (2022). Las desigualdades de género en el mercado laboral de las artes escénicas. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 136(1), 10-30. DOI: doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.1

INTRODUCCIÓN

No ha sido hasta muy recientemente que las desigualdades de género en el sector cultural han empezado a generar interés en los ámbitos de la sociología y de los estudios laborales (Banks y Milestone, 2011; Eikhof y Warhurst, 2013; Conor, Gill, y Taylor, 2015; Hesmondhalgh y Baker, 2015; Hennekam y Bennett, 2017; (Eikhof, Newsinger, Luchinskaya, y Aidley, 2019). Entre las cuestiones que han despertado un mayor interés entre los investigadores se encuentra la infrarrepresentación de las mujeres en la fuerza de trabajo cultural (particularmente en los roles creativos y en lugares de decisión), su acceso limitado a los recursos, así como las condiciones de trabajo más precarias. Y ello a pesar de ser mayoría en las carreras universitarias relacionadas con profesiones del campo cultural (Guerra, 2009; Carreño, 2010; European Union, 2019; Fundación SGAE, 2021).

Gran parte de los estudios publicados hasta este momento se han centrado en el ámbito anglosajón, en los sectores más industrializados de la cultura (especialmente el sector audiovisual), y han utilizado técnicas

cualitativas con el fin de profundizar en las experiencias de las mujeres dentro de la industria (Eikhof et al., 2019).

Si bien el perfil profesional y la situación socioeconómica del colectivo de artistas y de otros profesionales de la cultura, más ligados al sector de las artes escénicas, han sido objeto de debate e interés desde hace años (Benhamou, 1997; Steiner y Schneider, 2013; Lena y Lindemann, 2014; Fundación AISGE, 2016), el conocimiento de la realidad diferenciada de hombres y mujeres es todavía escaso. Solo recientemente, las desigualdades de género en el mercado de trabajo de estos profesionales han captado la atención de asociaciones profesionales nacionales e internacionales, así como de la academia.

En los siguientes apartados se presenta una revisión de los principales estudios, tanto a nivel internacional como español, que han abordado las desigualdades de género en el sector de las artes escénicas; a continuación se hace referencia a la metodología utilizada, los resultados obtenidos y, finalmente, se recogen las principales conclusiones del análisis.

MARCO TEÓRICO: DESIGUALDADES DE GÉNERO EN EL SECTOR DE LAS ARTES ESCÉNICAS

A nivel internacional, cabe destacar los estudios impulsados por asociaciones profesionales como la *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* en Francia, que, desde el año 2012, publica periódicamente cifras sobre la presencia de mujeres en los espectáculos en vivo, o los de la *League of Professional Theatre Women*, que, dentro de la iniciativa «Women Count», evalúa el progreso hacia la contratación paritaria y equitativa de dramaturgas, directoras, diseñadoras y otras profesionales en los teatros *off-Broadway* (Wade Steketee y Binus, 2015).

Otros estudios promovidos bien por el propio sector o por la Administración han incidido en la existencia de desigualdades tanto en el acceso y en la progresión profesional como en el conocimiento de las principales barreras a las que deben hacer frente las artistas mujeres. En el primer grupo, cabe destacar el estudio de Freestone (2012), quien, tras analizar los diez teatros más subvencionados a lo largo de la temporada 2011-2012 en Inglaterra, llegaba a la conclusión de que las mujeres continuaban poco representadas en el sector teatral con una ratio persistente de 2:1. A partir de un análisis en torno a los estereotipos de género que rodean la contratación de intérpretes mujeres, en varios países europeos, y teniendo en cuenta también la variable edad, Dean (2008) concluyó que, en general, los hombres disfrutaban de carreras profesionales más largas como intérpretes que las mujeres. De manera que los hombres, como grupo, se distribuyen más igualitariamente a través de las edades, las categorías profesionales y el nivel de ingresos. Por su lado, las mujeres se concentran en los grupos de edad más jóvenes, tienen menos oportunidades de elegir ocupaciones, tienen una vida profesional más corta, perciben menos ingresos y frecuentemente ocupan las categorías más bajas. El estudio también muestra una mayor proporción de mujeres en las franjas inferiores de ingresos y menor presencia en las de ingresos más altos.

En Francia, varios estudios encargados por el Departamento de Cultura y Comunicación del Gobierno francés ponen también de relieve desigualdades de

género en el mercado de trabajo cultural. Con datos del año 2011 referidos al sector audiovisual y del espectáculo en vivo, Gouyon (2014) concluye que las mujeres representan solo el 29 % de los autores de la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos (SACD) y reciben el 24 % de los derechos generados por la sociedad. Detrás de estos resultados se encuentra una menor participación de estas en obras de teatro y en artes de calle, el desempeño de actividades distintas a las realizadas por los hombres, una menor presencia como compositoras y mayor como autoras de textos y coreógrafas. El estudio pone también de relieve como en aquellos casos en los que la categoría y la disciplina es la misma, se observan diferencias remunerativas en los espectáculos en vivo.

En relación con las desigualdades de género que se dan en la progresión profesional, el estudio de Freestone (2012) evidenciaba también una menor participación de mujeres en la dirección de los órganos de gobierno de los diez teatros analizados (33 %), así como en la autoría de obras (35 %), la dirección artística (36 %) y la contratación de artistas (38 %), siendo mayoría solo en la dirección ejecutiva (67 %). Del total del personal ocupado (de dirección, de diseño, técnicos y técnicas de sonido y luz, compositoras y compositoras, etc.), tan solo el 23 % eran mujeres. Con el objetivo de profundizar en las causas determinantes de estas desigualdades, Freestone (2012) analizó también la representación femenina en estos teatros y logró evidenciar una relación entre el número reducido de dramaturgas y la ausencia relativa de papeles para actrices en el sector teatral.

En un estudio para el Reino Unido sobre las oportunidades de las jóvenes en el teatro juvenil, Kerbel (2012) llegaba a una conclusión similar. A partir de un estudio de encuesta a 291 profesores y profesoras y residentes jóvenes en teatros del país, el 75 % de los participantes describió su organización como predominantemente femenina. A pesar de ello, tanto profesoras como residentes en el teatro señalaban la dificultad para encontrar guiones con papeles femeninos suficientes dado el elevado número de estudiantes mujeres.

El estudio de Dean (2008) también profundizaba en las percepciones de los y las intérpretes. Así, mientras las mujeres percibían su género como una desventaja en muchas de las dimensiones consideradas en el estudio (número y diversidad de papeles, ingresos, envejecimiento, etc.), los hombres veían su género como neutral. Dean también encuentra diferencias en la percepción que tienen las y los intérpretes ante la carencia de oportunidades de ocupación por razones de género: con un 57 % de mujeres frente a un 6 % de hombres.

A nivel del Estado español, los estudios existentes en el sector de las artes escénicas se han ocupado, principalmente, de analizar las desigualdades de género bien en la programación escénica, bien en la conformación de los equipos de trabajo. Dentro del primer grupo, cabe destacar el estudio pionero de la Coordinadora de Ferias de Artes Escénicas del Estado Español (COFAE) sobre la participación de mujeres en las programaciones de las ferias COFAE en el año 2016 (Fernández, 2016). De las siete disciplinas analizadas, cinco (71,5 %) son totalmente masculinas (interpretación, dirección, autoría, escenografía y técnica) y solo en dos (28,5 %) las mujeres superan a los hombres (vestuario y distribución). Ramón-Borja Berenguer y Pastor Eixarch (2017) llegan a resultados similares al analizar la participación de mujeres en la programación de una selección de teatros públicos y auditorios del territorio español en la temporada 2015-2016. Según los autores, la participación de mujeres en los espectáculos fue de un 6 % en la dirección o composición musical; de un 18 % en la escritura, versionado, adaptación o realización de dramaturgias; y de un 44 % en la coreografía. Solo un 21 % de los recintos eran dirigidos y/o gestionados por mujeres. En un estudio similar para la Comunidad Autónoma de Aragón, Pastor Eixarch (2015) cifra en torno al 22 % la presencia de mujeres en el proceso creativo (autoría, composición, etc.), así como en la dirección del sector de las artes escénicas (teatro, ópera, danza y conciertos de música popular) en esta comunidad. Con un alcance local y con un enfoque también de género, Cabó y Sánchez (2017) analizaron la programación cultural del Ayuntamiento de Barcelona entre los años 2016 y

2017. El rol de intérprete principal o solista solo recayó en un 27,3 % (2016) y un 35,1 % (2017) de mujeres en el ámbito de los festivales y sobrepasó el 40 % en el caso de los grandes auditorios. En los centros de artes escénicas, solo el 24 % de las obras, en 2016, y el 32 %, en 2017, fueron interpretadas por mujeres.

El segundo grupo de estudios, los relativos a los equipos de trabajo, muestra, al igual que en otros sectores culturales, una presencia mayoritaria de mujeres en los equipos de trabajo, aunque testimonial en las tareas técnicas y de dirección. Así, el estudio de Fernández (2016) revela una presencia igualitaria de mujeres en los equipos de trabajo (con un 51 % de mujeres frente al 49 % de hombres), si bien el análisis por categoría profesional muestra como los cargos de responsabilidad y de toma de decisiones están mayoritariamente ocupados por hombres, a excepción de la producción (con un 73 % de mujeres). Se observa también que en las ferias donde la «dirección ejecutiva/gerencia» está ocupada por una mujer, el equipo de trabajo está constituido por una mayoría de mujeres, y, donde está ocupada por un hombre, la mayoría del equipo está formado por hombres. En el mismo año, Veiga Barrio (2016) elabora un análisis de género del Centro Dramático Nacional (CDN), primera unidad de producción teatral creada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), organismo autónomo del Ministerio de Cultura y Deporte del Estado español. En él se muestra también la desigual participación de hombres y mujeres en los equipos directivos del CDN, con más hombres en las tareas artísticas y técnicas. El estudio pone también de relieve la invisibilidad de las mujeres como consecuencia de su menor participación en las actividades de gestión, el uso de lenguaje e imágenes sexistas, la difusión de trabajos preferentemente escritos por hombres y una mayor participación de hombres en las actividades formativas y educativas.

Más recientemente, un informe realizado por la Fundación SGAE (2021) constata altos porcentajes de discriminación por género en el sector de las artes escénicas, de la música y del audiovisual. A partir de un análisis de la situación laboral de sus afiliados, el estudio apunta hacia dos tipos de discriminación: la

existencia, por un lado, de más hombres que mujeres en posiciones de poder (segregación vertical) y, por otro, de una brecha salarial.

En este contexto, el artículo que presentamos tiene como objetivo profundizar en el análisis de las desigualdades de género en el sector de las artes escénicas en España y, en concreto, en las desigualdades que se manifiestan en el ámbito remunerativo.

METODOLOGÍA

El enfoque metodológico de este estudio parte de la revisión de la literatura relevante sobre la temática a nivel nacional e internacional. La parte empírica de la investigación se ha centrado en el diseño, la administración y el análisis de un cuestionario, dada la inexistencia de un registro o censo de profesionales del sector de las artes escénicas en España que permita una aproximación desde la perspectiva de género a las características su ocupación. Problemas similares se reproducen en otros sectores culturales, tal y como han puesto de relieve Gallego, Muntanyola-Saura, y Gil Escribano (2020) en un análisis de las desigualdades de género en la industria musical española.

El cuestionario, configurado con preguntas de carácter sociodemográfico y laboral, se ha validado (tiempo de respuesta, comprensión de las cuestiones, relevancia de la investigación y posibles aportaciones) a través de una prueba piloto realizada a dieciséis individuos con características similares a la población objetivo. La información primaria obtenida del cuestionario proviene del colectivo de profesionales que, a lo largo del 2018, acudieron a alguna de las catorce¹ de las dieciocho ferias que aglutinaba en aquel momento la Coordinadora de Ferias de Artes Escénicas del Estado Español (COFAE). Dado que el objetivo de este estudio

era el análisis, desde una perspectiva de género, de las principales variables sociodemográficas (edad, género y nivel máximo de estudios) y laborales (situación laboral, retribución anual en el año 2017, perfil profesional, funciones desempeñadas, sector artístico, años de experiencia en el sector, ámbito de actividad y comunidad autónoma) de los y las profesionales de las artes escénicas en nuestro país, la administración del cuestionario a los asistentes a las ferias de la asociación COFAE permitió tener acceso a aquellos agentes que forman parte del proceso de creación y producción (compañías y artistas individuales), distribución, comercialización, contratación de espectáculos (personal técnico de administraciones públicas y responsables de equipamientos culturales), así como a otros agentes vertebradores del sector (como asociaciones de profesionales o de festivales), todos ellos a nivel del Estado español. En tanto que espacios cuyo objetivo primario es la dinamización y generación de mercado en el sector de las artes escénicas, las ferias posibilitan la relación entre productores y consumidores (programadores que asisten para comprar), al tiempo que son un espacio de exhibición y canal de distribución de las artes escénicas (Llacuna Ortínez, 2017). Las ferias cumplen tres objetivos operativos: por un lado, son foros de discusión e intercambio de experiencias y proyectos; por otro lado, provocan contactos entre los profesionales, facilitando el intercambio comercial y, por último, sirven como plataformas para distribuir de forma más rápida y eficaz los productos (San Salvador del Valle Doistua y Lazcano Quintana, 2006). Según estos mismos autores, tras el desarrollo de cualquier feria de teatro, los profesionales dedicados a su organización esperan que estas hayan servido para: ayudar a las compañías en el desarrollo de su actividad profesional; facilitar a los programadores el conocimiento de nuevos espectáculos o nuevos creadores e incrementar las ventas, potenciando el mercado.

En este sentido, en tanto que punto de encuentro entre profesionales de la cultura (Doistua Nebreda, 2016), el mercado de las ferias de las artes escénicas ofrece un rico ecosistema de los perfiles profesionales existentes en el sector y, por tanto, un escenario adecuado para el desarrollo de nuestro análisis.

1 Madferia, Feten, dFERIA, Mostra Igualada, Feria de Artes Escénicas y Musicales de Castilla-La Mancha, Fira de Teatre de Títelles de Lleida, Umore Azoka, Mostra de Teatre d'Alcoi, Galicia Escena PRO, Palma - Feria de Teatro en el Sur, Feria de Teatro de Castilla y León, FiraTárrega, Feria Internacional de Teatro y Danza de Huesca y FIET.

Para la determinación del universo definitivo, se elaboró un análisis depurativo de los 4.090 profesionales acreditados en las catorce ferias. En este proceso, se eliminó a los y las profesionales internacionales, así como a aquellos que asistieron a varias de las ferias, obteniéndose, finalmente, un universo de 2.778 profesionales. Durante el proceso del trabajo de campo, que se llevó a cabo entre mayo y noviembre del año 2018, se realizaron cuatro envíos, de manera electrónica a través de la plataforma SurveyMonkey, en cuatro periodos diferentes, coincidentes con la finalización de las diferentes ferias. Durante este periodo, con el fin de asegurar un porcentaje de respuesta adecuado, se hizo llegar un mínimo de un recordatorio de cada uno de los envíos (Dillman, Smyth, y Christian, 2014). Teniendo en cuenta el universo definitivo y dado que la muestra obtenida es de ochocientas respuestas válidas, la fracción de muestreo alcanzado es el 0,287. En el caso de que esta muestra de ochocientos individuos hubiese sido seleccionada de manera aleatoria sobre el universo de 2.778 profesionales identificados, el margen de error asumido hubiera sido de ± 2.926 (con un 95 % de nivel de confianza).

El análisis estadístico de los datos se ha realizado mediante el paquete estadístico SPSS v. 25 para Mac. En concreto, se ha realizado, en primer lugar, un análisis descriptivo de las variables sociodemográficas y laborales vinculadas con la variable género y, en segundo lugar, se ha añadido la variable nivel de retribución. En ambas circunstancias, se han utilizado diversos estadísticos para el estudio de las posibles relaciones significativas. Así, en los casos en los que la significatividad asociada ha sido menor a 0,05, utilizando la prueba chi-cuadrado de Pearson, ANOVA y coeficiente de Pearson, se ha rechazado la hipótesis nula (independencia de las variables) y se ha confirmado la existencia de una relación estadística entre las variables cruzadas. Sin embargo, en el caso en el que, utilizando ANOVA, se ha podido asumir la normalidad de los datos, pero no la homogeneidad u homocedasticidad, a través del estadístico de Levene, se ha utilizado la prueba no paramétrica H de Kruskal-Wallis y U de Mann-Whitney. También en este caso, se ha rechazado la hipótesis nula si la significatividad asociada

ha sido menor a 0,05. En los apartados siguientes se presentan solo aquellos resultados en los que se han observado diferencias estadísticas.

ANÁLISIS DE RESULTADOS

Tal y como se observa en la Tabla I, un total de ochocientos profesionales del sector de las artes escénicas en España respondieron el cuestionario, con un predominio de mujeres (54 % de la muestra), de profesionales con estudios superiores (78,2 %), con una edad media de 45,82 años y 18,4 años de experiencia en el sector. Cabe destacar el elevado nivel formativo de la muestra, con un porcentaje de profesionales con estudios superiores muy superior a la media de la ocupación cultural (69,1 %) y total del país (42,9 %), según datos del *Anuario de Estadísticas Culturales* para 2018 (Ministerio de Cultura y Deporte, 2018).

La distribución por género de los profesionales que participaron en la encuesta difiere de la recogida en el *Anuario de Estadísticas Culturales* del Ministerio de Cultura y Deporte, si bien las actividades no son exactamente las mismas. Así, en 2018, mientras el porcentaje de mujeres ocupadas en «actividades de diseño, creación, traducción, artísticas y espectáculos» fue del 41,1 %, en la muestra el porcentaje de mujeres profesionales de las artes escénicas ascendió al 54 %.

A nivel remunerativo, el 40 % de profesionales de las artes escénicas tuvo unos ingresos anuales brutos inferiores a los 24.001 euros (la ganancia media anual por trabajador, en 2017, ascendió a los 23.646,50 euros, según datos del INE). Este dato da cuenta de la elevada precariedad del sector de las artes escénicas, en particular, y del sector cultural, en general, puesta también de relieve en estudios previos (Zafra, 2018; Muro, 2019; Gallego, Muntanyola-Saura, y Gil Escribano, 2020; Fundación SGAE, 2021).

El perfil profesional predominante de las personas que acuden a las ferias de COFAE es el de componente de una compañía (36 %), seguido del personal técnico de las administraciones públicas (22 %) y

de equipamientos estables (13 %) y, por último, del personal de festivales y ferias (10 %). Existe, por tanto, un equilibrio entre profesionales que asisten a las diferentes ferias con el objetivo de comprar o de vender. En el primer caso, la cifra alcanza un 45 % (que incluye al personal de las administraciones públicas, equipamientos y festivales), y, en el segundo, un 44 % (que aglutina a compañías y empresas distribuidoras).

En cuanto al desempeño de funciones, el 37 % de los y las profesionales desarrolla funciones directivas y de gerencia, seguidas de las tareas técnicas y de gestión (28 %) y de las de creación y/o artísticas (21 %).

Por lo que respecta al ámbito de ocupación, más de un tercio de los profesionales declaró trabajar en el ámbito público (el 28 % en la Administración local y un 9 % en otros organismos). El porcentaje restante trabaja en el sector privado, siendo el colectivo más importante el de los autónomos/as empresariales o profesionales (26 %).

A nivel territorial, las comunidades autónomas de las personas inscritas en las ferias de COFAE que participaron en la encuesta se han distribuido en tres grupos: el 49 % en comunidades con mayor renta por habitante (Madrid, País Vasco, Navarra y Cataluña); el 30 % en comunidades con un nivel intermedio de renta por habitante (Aragón, La Rioja, Islas Baleares, Castilla y León, Cantabria, Galicia y la Comunitat Valenciana); y el 21 % restante, en las comunidades con menor renta por habitante. Esta distribución no difiere en exceso de la distribución del empleo cultural por comunidades autónomas recogida en el *Anuario de Estadísticas Culturales* del Ministerio de Cultura y Deporte. Según esta fuente, en 2018, el empleo cultural en el primer grupo de comunidades alcanzó el 50 % de la ocupación cultural, mientras que en el segundo y el tercero, el 26 % y el 24 % respectivamente. No obstante, cabe tomar con precaución estas cifras, ya que hacen referencia al total de la ocupación cultural y no únicamente al sector de las artes escénicas.

Tabla I Descripción de las variables sociodemográficas y laborales de la muestra

VARIABLE	FRECUENCIA	PORCENTAJE
IDENTIDAD DE GÉNERO		
Mujer	430	54 %
Hombre	366	46 %
No binario	4	1 %
Total	800	100 %
EDAD		
Menor de 35 años	102	13 %
Entre 35 y 44 años	257	32 %
Entre 45 y 54 años	282	35 %
Más de 54 años	159	20 %
Total	800	100 %

NIVEL MÁXIMO DE ESTUDIOS		
Doctorado	25	3 %
Postgrado o máster especializado	226	28 %
Estudios universitarios grado superior	241	30 %
Estudios universitarios grado medio	134	17 %
Otros niveles no universitarios	174	22 %
Total	800	100 %
AÑOS DE EXPERIENCIA EN EL SECTOR		
Más de 20 años	246	36 %
Entre 13 y 20 años	218	32 %
Entre 6 y 12 años	148	21 %
Menos de 6 años	77	11 %
Total	689	100 %
RETRIBUCIÓN ANUAL (2017)		
Menos de 18.000 €	291	40 %
18.001 – 24.000 €	177	24 %
24.001 – 36.000 €	129	18 %
Más de 36.000 €	131	18 %
Total	728	100 %
PERFIL PROFESIONAL		
Componente compañía	251	36 %
Técnicos/as administraciones públicas	158	22 %
Trabajadores/as equipamientos estables	90	13 %
Trabajadores/as festivos y ferias	67	10 %
Distribuidores/as	58	8 %
Otros	54	8 %
Componente equipo de gestión de otro tipo de actividad (asociaciones profesionales, coordinadora asociaciones, etc.)	27	4 %
Total	705	100 %
FUNCIÓN (PREDOMINANTE) ACTIVIDAD LABORAL		
Dirección y gerencia	258	37 %
Creación y/o artística	148	21 %

Personal de gestión, de servicios, etc.	199	28 %
Otras	75	11 %
Personal administrativo	20	3 %
Auxiliar/ayudante	5	1 %
Total	705	100 %
ÁMBITO DE OCUPACIÓN		
Administración local	191	28 %
Autónomo/a (empresarial, profesional)	177	26 %
Sociedad anónima, sociedad limitada, etc.	132	19 %
Asociaciones, fundaciones, etc.	95	14 %
Otros organismos públicos	64	9 %
Cooperativa	32	5 %
Total	691	100 %
COMUNIDADES AUTÓNOMAS		
Madrid	318	49 %
País Vasco		
Navarra		
Cataluña		
Aragón	196	30 %
La Rioja		
Islas Baleares		
Castilla y León		
Cantabria		
Galicia		
Comunitat Valenciana		
Asturias	135	21 %
Islas Canarias		
Murcia		
Castilla-La Mancha		
Andalucía		
Extremadura		
Total	649	100 %

DESIGUALDADES DE GÉNERO ENTRE LOS Y LAS PROFESIONALES DE LAS ARTES ESCÉNICAS DEL ESTADO ESPAÑOL

El análisis desde una perspectiva de género muestra como las mujeres son receptoras de menores retribuciones (el 45 % percibe retribuciones inferiores a los 18.000 euros frente al 34 % de los hombres), tienen una menor presencia en las tareas de dirección y gerencia (el 29 % desarrolla funciones de dirección frente al 45 % de los hombres) y mayor en las de gestión y servicios (33 % frente al 23 %); y ello a pesar de tener un nivel formativo más elevado (un 36 % de las mujeres participantes tiene estudios especializados de postgrado y máster frente a un 19 % de los hombres). Estos resultados dan cuenta de la segregación vertical y del «suelo pegajoso» que mantiene a las

mujeres, principalmente, en los niveles más bajos de la pirámide laboral, con escasa movilidad y barreras invisibles para su avance profesional.

Asimismo, se observa una edad más joven de las mujeres (el 15 % tiene más de cincuenta y cuatro años frente al 25 % de los hombres), lo que se convierte en una posible desventaja para la progresión profesional, especialmente cuando esta se hace depender de los años de experiencia en el sector.

Otro aspecto a destacar es el predominio de mujeres en las comunidades con mayor renta por habitante, probablemente motivado por las mayores oportunidades de inserción laboral derivadas de una mayor oferta cultural (pública y privada).

Tabla II Diferencias significativas entre el género y el resto de las variables

VARIABLE	FRECUENCIA ABSOLUTA (%)	
	MUJER	HOMBRE
RETRIBUCIÓN ECONÓMICA		
Menos de 18.000 €	176 (45 %)	113 (34 %)
18.000 € - 24.000 €	68 (17 %)	60 (18 %)
24.001 € - 36.000 €	95 (24 %)	81 (24 %)
Más de 36.000 €	50 (13 %)	81 (24 %)
Total	389 (100 %)	335 (100 %)
FUNCIONES		
Creación y/o artista	66 (17 %)	81 (25 %)
Dirección y gerencia	111 (29 %)	145 (45 %)
Personal de gestión, de servicios, etc.	123 (33 %)	76 (23 %)
Personal administrativo	17 (4 %)	3 (1 %)
Auxiliar / ayudante	4 (1 %)	1 (0 %)
Otras	57 (15 %)	18 (6 %)
Total	378 (100 %)	324 (100 %)

NIVEL DE FORMACIÓN		
Doctorado	11 (3 %)	14 (4 %)
Postgrado / máster especializado	154 (36 %)	71 (19 %)
Estudios universitarios de grado superior	132 (31 %)	109 (30 %)
Estudios universitarios de grado medio	63 (15 %)	70 (19 %)
Otros estudios no universitarios	70 (16 %)	102 (28 %)
Total	430 (100 %)	366 (100 %)
PERFIL PROFESIONAL		
Técnicos/as de adm. locales	85 (22 %)	72 (22 %)
Miembro equipo de un equipamiento estable	36 (10 %)	54 (17 %)
Miembro equipo de festivales	28 (7 %)	39 (12 %)
Componente de una compañía	130 (34 %)	120 (37 %)
Componente de un equipo de gestión de otro tipo de actividad	20 (5 %)	7 (2 %)
Componente de una distribuidora	44 (12 %)	14 (4 %)
Otros perfiles	35 (9 %)	18 (6 %)
Total	378 (100 %)	324 (100 %)
EDAD		
Menos de 35 años	59 (14 %)	41 (11 %)
Entre 35 y 44 años	141 (33 %)	116 (32 %)
Entre 45 y 54 años	164 (38 %)	116 (32 %)
Más de 54 años	66 (15 %)	93 (25 %)
Total	430 (100 %)	366 (100 %)
AÑOS DE EXPERIENCIA		
Menos de 6 años	52 (14 %)	24 (8 %)
6-12 años	95 (26 %)	52 (16 %)
13-20 años	117 (32 %)	100 (32 %)
Más de 20 años	105 (28 %)	141 (44 %)
Total	369 (100 %)	317 (100 %)

COMUNIDADES AUTÓNOMAS		
Baja renta per cápita	51 (15 %)	94 (31 %)
Media renta per cápita	104 (30 %)	81 (27 %)
Alta renta per cápita	191 (55 %)	125 (42 %)
Total	346 (100 %)	300 (100 %)

Del análisis anterior, uno de los aspectos que llama más la atención son las diferencias salariales entre ambos géneros. En los apartados siguientes se profundiza en este aspecto, poniéndolo en relación con

otras variables como son la edad, el perfil profesional, los años de experiencia en el sector y el tipo de tareas desempeñadas por unas y otros.

Tabla III Diferencias significativas entre el género, la retribución económica y otras variables de carácter sociodemográfico y laboral

RETRIBUCIÓN ECONÓMICA						
VARIABLE		MENOS DE 18.000 €	ENTRE 18.001 € Y 24.000 €	ENTRE 24.001 € Y 36.000 €	MÁS DE 36.000 €	TOTAL
EDAD						
Mujer	Menor de 35 años	76 %	18 %	0 %	6 %	100 %
	De 35 a 44 años	47 %	22 %	24 %	7 %	100 %
	De 45 a 54 años	40 %	14 %	32 %	14 %	100 %
	Más de 54 años	29 %	16 %	26 %	29 %	100 %
	Total	45 %	17 %	24 %	13 %	100 %
Hombre	Menor de 35 años	71 %	14 %	6 %	9 %	100 %
	De 35 a 44 años	40 %	20 %	21 %	19 %	100 %
	De 45 a 54 años	24 %	19 %	29 %	28 %	100 %
	Más de 54 años	23 %	16 %	29 %	32 %	100 %
	Total	34 %	18 %	24 %	24 %	100 %

NIVEL DE FORMACIÓN						
Mujer	Doctorado	55 %	0 %	18 %	27 %	100 %
	Postgrado o máster	42 %	17 %	25 %	16 %	100 %
	Estudios universitarios de grado superior	39 %	20 %	29 %	12 %	100 %
	Estudios universitarios de grado medio	40 %	19 %	28 %	14 %	100 %
	Otros niveles no universitarios	69 %	15 %	11 %	5 %	100 %
	Total	45 %	17 %	24 %	13 %	100 %
Hombre	Doctorado	31 %	8 %	31 %	31 %	100 %
	Postgrado o máster	15 %	17 %	32 %	35 %	100 %
	Estudios universitarios de grado superior	36 %	12 %	27 %	25 %	100 %
	Estudios universitarios de grado medio	33 %	27 %	22 %	19 %	100 %
	Otros niveles no universitarios	47 %	20 %	16 %	18 %	100 %
	Total	34 %	18 %	24 %	24 %	100 %
PERFIL						
Mujer	Técnicos/as administraciones públicas	8 %	14 %	58 %	20 %	100 %
	Personal equipamiento estable	28 %	19 %	31 %	22 %	100 %
	Personal festivales y ferias	71 %	25 %	0 %	4 %	100 %
	Componente compañía	65 %	16 %	9 %	9 %	100 %
	Componente distribuidora	48 %	9 %	23 %	20 %	100 %
	Otros	51 %	27 %	18 %	4 %	100 %
	Total	45 %	17 %	24 %	13 %	100 %

Hombre	Técnicos/as administraciones públicas	7 %	14 %	49 %	31 %	100 %
	Personal equipamiento estable	20 %	11 %	31 %	37 %	100 %
	Personal festivales y ferias	41 %	26 %	18 %	15 %	100 %
	Componente compañía	56 %	17 %	12 %	16 %	100 %
	Componente distribuidora	29 %	21 %	21 %	29 %	100 %
	Otros	28 %	24 %	20 %	28 %	100 %
	Total	34 %	17 %	25 %	24 %	100 %
AÑOS DE EXPERIENCIA						
Mujer	Menos de 5 años	65 %	15 %	15 %	4 %	100 %
	Entre 6 y 12 años	47 %	23 %	19 %	11 %	100 %
	Entre 13 y 20 años	37 %	19 %	32 %	13 %	100 %
	Más de 20 años	41 %	12 %	27 %	20 %	100 %
	Total	45 %	18 %	25 %	13 %	100 %
Hombre	Menos de 5 años	46 %	13 %	29 %	13 %	100 %
	Entre 6 y 12 años	44 %	10 %	23 %	23 %	100 %
	Entre 13 y 20 años	31 %	20 %	25 %	24 %	100 %
	Más de 20 años	31 %	16 %	26 %	27 %	100 %
	Total	34 %	16 %	25 %	24 %	100 %
FUNCIONES						
Mujer	Creación y/o artista	65 %	15 %	9 %	11 %	100 %
	Dirección y gerencia	32 %	17 %	32 %	19 %	100 %
	Personal de gestión, servicios, etc.	41 %	20 %	28 %	11 %	100 %
	Total	43 %	18 %	25 %	14 %	100 %
Hombre	Creación y/o artista	54 %	15 %	17 %	14 %	100 %
	Dirección y gerencia	27 %	15 %	26 %	32 %	100 %
	Personal de gestión, servicios, etc.	18 %	22 %	37 %	22 %	100 %
	Total	32 %	17 %	26 %	25 %	100 %

Tal y como se observa en la Tabla III, el momento del ciclo vital no influye de la misma manera en hombres y mujeres. El análisis del intervalo de retribución económica más bajo, inferior a los 18.000 euros, muestra como ellas reciben, con mayor frecuencia, menores salarios en todas las franjas de edad. Estas diferencias se acentúan en la franja de edad de entre 45 y 54 años, en la que cuatro de cada diez mujeres perciben esta cantidad, reduciéndose esta proporción casi a la mitad en el caso de los hombres. En el nivel de retribución económica más alta, la de más de 36.000 euros, el porcentaje de mujeres es inferior al de los hombres también en todos los tramos de edad. En el caso de los y las más jóvenes, las diferencias, aunque existen, son inferiores. Esta tendencia coincide con la general de la economía, en la que las diferencias salariales por sexo son, en general, mayores con el aumento de la edad de los trabajadores. Esto se explica por la mejor cualificación (ocupación, estudios...) de las mujeres más jóvenes respecto a las de mayor edad (INE, 2019). El hecho de que la franja de edad más joven, en ambos géneros, sea la más perjudicada en relación con las retribuciones (si bien son los jóvenes los que poseen un mayor nivel formativo) probablemente se deba a un gap generacional en la ocupación de puestos de dirección (Cabañés Martínez, 2017), pero también a una tendencia de la economía en la que los trabajadores con más edad son, en general, los de mayor antigüedad y experiencia en el puesto de trabajo (INE, 2019).

Desde la perspectiva teórica del capital humano (Becker, 1983), podría pensarse que las mujeres reciben salarios inferiores y ocupan peores puestos de trabajo que los hombres debido a su menor productividad, consecuencia de su menor dotación de capital humano. Si se profundiza en este enfoque, se observa como en cualquiera de los niveles formativos, las mujeres perciben, con mayor frecuencia, salarios inferiores a los 18.000 euros. Así, más del 40 % de mujeres con un nivel formativo de postgrado reciben una retribución inferior a los 18.000 euros, mientras que, con esas mismas condiciones, el porcentaje de hombres disminuye a un 15 %. En el nivel de renta superior a los 36.000 euros sucede exactamente lo contrario: las

mujeres, independientemente del nivel formativo, se hallan menos representadas, siendo en los niveles no universitarios donde la diferencia entre ambos géneros es mayor (trece puntos porcentuales a favor de los hombres). Esta diferencia podría explicarse por la incorporación tardía de las mujeres al mercado laboral, en general, y al cultural, en particular, y porque los y las profesionales que reciben esta percepción son los de más edad, que se incorporaron a su lugar de trabajo tras la dictadura y con la llegada de las políticas culturales públicas, momento este en el que existía una gran demanda para cubrir nuevos puestos en la Administración y en el que, en algunos casos, como en el de la gestión cultural, no existía una formación oficial que regulase estas profesiones (Carreño, 2010; Cabañés Martínez, 2017).

De todo lo anterior puede desprenderse que la teoría del capital humano no suministra los elementos teóricos suficientes para explicar la segregación en toda su amplitud (Aldaz Odriozola y Eguía Peña, 2016) y podría pensarse que la menor remuneración de las mujeres, a igual edad e igual nivel educativo, podría responder a diferencias en los perfiles profesionales o en las funciones desempeñadas. El análisis de los perfiles laborales muestra como en el intervalo inferior a los 18.000 euros, la presencia de mujeres en cada uno de los perfiles es superior a la de los hombres. Las diferencias más acusadas en este tramo de renta se observan entre el personal que trabaja en el ámbito de los festivales (con un 71 % de las mujeres y un 41 % de los hombres) y la distribución de espectáculos. En el caso de la distribución de espectáculos, en la que trabajan muchas más mujeres que hombres (Fernández, 2016), un factor explicativo podría ser la edad de los profesionales y las particularidades ligadas al sector de las artes escénicas y de la formación. Ya sea por la falta de recursos económicos, que dificulta la contratación de un equipo encargado de la venta de sus productos, o la falta de conocimientos de las compañías en relación con estas tareas, existe una demanda de nuevos perfiles profesionales capaces de llevar a cabo todas las funciones vinculadas con la distribución. Esta mayor demanda puede hacer que las

distribuidoras, probablemente puestas en marcha por hombres, requieran de personal altamente formado, en el que se encuentran mayoritariamente mujeres, tal y como demuestran estudios sobre el género de la formación en el ámbito de la gestión cultural (Guerra, 2009; Carreño, 2010). En el otro extremo, el de las rentas superiores a los 36.000 euros, las diferencias entre mujeres y hombres persisten en todos los perfiles laborales, siendo más pronunciadas entre los profesionales técnicos de las administraciones públicas: en este perfil, solo el 20 % de las mujeres perciben más de 36.000 euros frente al 31 % de los hombres. En este caso concreto, las diferencias podrían explicarse por la edad y los años de experiencia, ambos vinculados con el desempeño de cargos directivos dentro de la Administración, muchos de ellos ocupados por hombres (Carreño y Villarroya, 2020). Se observa, pues, en ambos géneros, como la percepción de mayores niveles de renta va muy ligada a la estabilidad que proporciona el trabajo dentro de la Administración pública o en equipamientos culturales. En ambos géneros, el 50 % de trabajadores que perciben ingresos altos tienen ambos perfiles.

La concentración de mujeres en las franjas inferiores de renta, aun sin justificarse por la edad, el nivel educativo y el perfil profesional, podría obedecer al desempeño de funciones distintas. No obstante, los datos siguen mostrando una concentración de mujeres (el 41 %) que, dedicándose a tareas de gestión y de servicios, cobran menos de 18.000 euros, porcentaje que se reduce al 18 % en el caso de los hombres. En las tareas artísticas y de dirección, siendo ambas las funciones de mayor reconocimiento, la presencia de mujeres en los niveles de renta más bajos es del 65 % y 32 % respectivamente, frente al 54 % y 27 % en el caso de los hombres. En la franja de ingresos superiores a los 36.000 euros, la presencia de hombres es más frecuente en todas las categorías, siendo la función de dirección y gerencia la que muestra una mayor diferencia con respecto a las mujeres (trece puntos porcentuales). Esta mayor percepción de ingresos ligada a las funciones de dirección cuando estas son desempeñadas por hombres podría responder a la masculinización de espacios más vinculados con la

alta cultura (como, por ejemplo, grandes auditorios o teatros), mientras que la presencia de mujeres sería más frecuente en equipamientos y actividades con un presupuesto y una proyección modestos (Cabó y Sánchez, 2017). En términos generales, también es cierto que «en el imaginario colectivo, el éxito suele identificarse con trayectorias profesionales progresivas y sin interrupciones, mucho más difíciles para las mujeres, que están sujetas, con mayor probabilidad, a discontinuidades y ralentización de sus carreras debido a los roles de cuidado» (González Ramos, Vergés Bosch, y Martínez García, 2017, p. 76). Teniendo en cuenta que la experiencia en el sector puede ser un requisito fundamental, especialmente en ofertas laborales ligadas a funciones de dirección y gerencia, podría pensarse en esta como un motivo de las diferencias salariales. No obstante, tal y como se observa en la Tabla III, independientemente de los años de experiencia en el sector, existe una mayor concentración de mujeres en el nivel de renta inferior. Esta desigualdad es especialmente destacada entre los profesionales con menos de cinco años en el sector: mientras el 65 % de las mujeres con menos de cinco años de experiencia son receptoras de menos de 18.000 euros, este porcentaje baja al 46 % en el caso de los hombres. En el tramo de renta superior a los 36.000 euros, las diferencias entre géneros también existen independientemente de los años de experiencia en el sector. Es en el grupo de trabajadores y trabajadoras de más de veinte años en el que la diferencia entre ambos géneros es menor. Una posible explicación de esta menor diferencia podría ser que las pocas mujeres que consiguieron incorporarse al mercado laboral en los primeros años de su trayectoria profesional y alcanzar un nivel de experiencia de más de veinte años cubren puestos de alta dirección que hacen equilibrar, en cierta manera, el porcentaje en el tramo de mayor percepción salarial. En el estudio de Gallego, Muntanyola-Saura, y Gil Escribano (2020) sobre el género en la industria musical española se pone de relieve también como la experiencia (los años en el sector, que conllevan una mayor reputación y un conocimiento de la cultura laboral) y las estrategias adaptativas para ganar autoridad son factores favorecedores de trayectorias laborales exitosas.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

A partir de un estudio de encuesta, que ha logrado reunir una muestra de ochocientos profesionales que trabajan en el ámbito de las artes escénicas en el Estado español, se han podido analizar las desigualdades de género entre los profesionales del sector y, en especial, las relativas a la remuneración salarial.

En concreto, se ha puesto en evidencia como las mujeres son receptoras de retribuciones menores (Muro, 2019; Villarroya y Barrios, 2019; Fundación SGAE, 2021), están insuficientemente representadas en roles creativos y en cargos de dirección (Fernández, 2016; Veiga Barrio, 2016; Villarroya y Barrios, 2019), trabajan con mayor frecuencia en el tercer sector cultural, aunque no ocupan cargos de responsabilidad en la misma proporción que los hombres, y todo ello a pesar de tener un nivel formativo más elevado (TBR, 2008; Villarroya y Barrios, 2019).

En la línea de otros estudios del ámbito cultural, las mujeres tienen un perfil algo más joven que los hombres (Dean, 2008; Carreño, 2010; Cabañés, 2011; Muro, 2019; Villarroya y Barrios, 2019; Gallego, Muntanyola-Saura, y Gil Escribano, 2020), que, en el caso de las artistas, podría explicarse por las mayores dificultades para trabajar a partir de determinada edad en las artes escénicas (Muro, 2019). Ello podría convertirse en una desventaja para la progresión profesional, especialmente cuando esta se hace depender de los años de experiencia en el sector. Estudios previos, como el realizado por Villarroya y Barrios (2019) sobre las desigualdades de género en la ocupación cultural en Cataluña, apuntan a las oportunidades de progresión profesional como el ámbito en el que se presentan mayores discriminaciones entre hombres y mujeres. Tanto hombres como mujeres señalan las tareas de cuidados y, en consecuencia, las dificultades de conciliación entre la vida profesional y la personal y familiar como el principal factor limitador de la progresión profesional. A este factor se unen también otros, como el «techo de cristal», término que alude a los obstáculos artificiales y barreras invisibles que impiden que las mujeres lleguen a puestos más altos en el organigrama de la organización, ya sea pública o privada y sea cual sea el ámbito.

Otro aspecto a destacar puesto de relieve en estudios sobre el sector cultural (Villarroya y Barrios, 2019; Carreño y Villarroya, 2020; Fundación SGAE, 2021) y en otros sectores como el tecnológico (González Ramos, Vergés Bosch, y Martínez García, 2017) es la sobrecualificación de las mujeres. Esta, junto con el trabajo constante y un mayor esfuerzo, permite alcanzar las mismas posiciones que los hombres en entornos masculinizados (González Ramos, Vergés Bosch, y Martínez García, 2017).

Más allá de estos resultados que profundizan en las desigualdades de género en el sector de las artes escénicas, este artículo ha permitido conocer con mayor exactitud la discriminación salarial a la que se ven sometidas las mujeres. Así, se ha visto como las diferencias de ingresos en este sector cultural no están motivadas por un menor nivel educativo, como podría sugerir la teoría del capital humano, ni tampoco por un perfil laboral más bajo, ni por el tipo de funciones desempeñadas, ni la edad o los años de experiencia en el sector. Aun controlando todos estos factores, la concentración de mujeres en los niveles de renta inferiores es muy superior a la de los hombres, confirmándose resultados de estudios internacionales sobre el sector de las artes escénicas (Dean, 2008; Gouyon, 2014) y nacionales con un alcance más amplio (Fundación SGAE, 2021).

Todo lo anterior pone encima de la mesa las desigualdades de género a las que deben hacer frente las artistas y otras profesionales de las artes escénicas de nuestro país. La caracterización de estas desigualdades puede ayudar tanto a las administraciones públicas como al sector privado, bien en el establecimiento de nuevas medidas de impulso al sector que pretendan ser igualitarias o bien en el desarrollo y la aplicación del estatuto del artista. En cualquier caso, es importante señalar que la reivindicación de la igualdad de género en el sector cultural, en general, y en las artes escénicas, en particular, debe ser entendida desde una perspectiva amplia que abarque la inclusión, la accesibilidad y la democratización en las artes (Joseph, 2015, 2017). En este sentido, el sector de la cultura es vital a la hora de romper estereotipos nocivos y caducos y promover la diversidad cultural basada en la igualdad de género (EIGE, 2016).

Entre las líneas futuras de investigación que se abren tras este estudio figuran, por una parte, la necesidad de profundizar en las particularidades que se encuentran detrás de cada disciplina dentro de las artes escénicas. En este sentido, las manifestaciones que adopta la desigualdad de género pueden ser muy distintas, por ejemplo, en el sector de la danza y en el del teatro. Por otra parte, esas particularidades también pueden ser diferentes dependiendo de la naturaleza de los agentes, sean estos profesionales técnicos de

las administraciones públicas o componentes de una compañía, por ejemplo. Por último, sería también interesante investigar otras variables relacionadas con las discriminaciones de género en el sector de las artes escénicas, como, por ejemplo, el conocimiento de las barreras que dificultan el acceso de las mujeres a determinadas profesiones dentro del sector, a puestos de responsabilidad y toma de decisiones, a conseguir el reconocimiento profesional o bien la visibilidad de sus obras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldaz Odriozola, L., y 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., y 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. En 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., y 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. En L. Bonet (coord.), *Perfil i reptes del gestor cultural*. Barcelona: Gescènic.
- Carreño, T., y 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., y 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., y 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* (Tesis doctoral defendida). Universidad de Deusto, País Vasco.

- Eikhof, D. R., y 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., y 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*. Luxemburgo: 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.
- Fundación Aisge. (2016). *Situación sociolaboral del colectivo de artistas y bailarines en España*. Madrid: Fundación AISGE.
- Fundación SGAE. (2021). *Autoras en el audiovisual, la música y las artes escénicas. Un estudio sobre el desarrollo profesional desde una perspectiva de género*. Madrid: Fundación SGAE.
- Gallego, J. I., Muntanyola-Saura, D., y Gil Escribano, M. A. (2020). *Estudio de género en la industria de la música en España*. Proyecto financiado por el Ministerio de Cultura y Deporte de España-INAEM, encargado por la Asociación de Mujeres de la Industria de la Música (MIM).
- González Ramos, A. M., Vergés Bosch, N., y 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 Universidad de Barcelona* (Tesis sin publicar). Universidad de Barcelona, Cataluña.
- Hennekam, S., y 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., y 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>
- Instituto Nacional de Estadística (INE). (2019). *Encuesta Anual de Estructura Salarial. Año 2017*. Nota de prensa. Consultado el 3 de abril de 2021 en https://www.ine.es/prensa/ees_2017.pdf
- Joseph, A. (2015). Women as creators: gender equality. En 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. En 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*. Proyecto de investigación de Tonic Theatre, en colaboración con Company of Angels, National Youth Theatre of Great Britain y ZendeH.
- Lena, J. C., y 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 Ortíz, P. (2017). *COFAE 2006-2016. Apuntes históricos*. Documento electrónico consultado el 3 de abril de 2021, en <https://www.cofae.net/archivos/12691489670164.pdf>
- Ministerio de Cultura y Deporte (2018). *Anuario de Estadísticas Culturales 2018*. Documento electrónico consultado el 3 de abril de 2021, en <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:eb5b8140-e039-42ab-8e24-500fddc5b2a4/anuario-de-estadisticas-culturales-2018.pdf>
- Muro, R. (dir.). (2019). *Informe sobre las artes escénicas en España, su financiación y situación laboral (2018)*. Madrid: Observatorio de la Academia, Academia de las Artes Escénicas de España.
- 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., y 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., y Lazcano Quintana, I. [dirs.] (2006). *Libro Blanco de las Ferias de Artes Escénicas del Estado Español*. Estudios de Ocio, Universidad de Deusto.
- Steiner, L., y 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: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y 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., y Barrios, M. (2019). Desigualtats de gènere en l'ocupació cultural a Catalunya. *Informes CoNCA, IC17* (2019).
- Villarroya, A. (2017). L'ocupació en el sector de la cultura des d'una perspectiva de gènere. *DeCultura*, 50, nov. 2017, 1-59.
- Wade Steketeer, M., y Binus, J. (2015). *Women Count: Women Hired Off-Broadway 2010-2015*. Nueva York: League of Professional Theatre Women.
- Zafra, R. (2018). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Editorial Anagrama.

NOTA BIOGRÁFICA

Tino Carreño

Doctor en Gestión de la Cultura y del Patrimonio por la Universitat de Barcelona. Es profesor en diversos centros públicos y privados en los que imparte materias vinculadas con la gestión y producción de espectáculos y festivales. Así mismo, es autor de estudios, artículos y capítulos de libro sobre el perfil de los y las profesionales de la cultura y de la gestión de festivales artísticos.

Anna Villarroya

Doctora en Economía del Sector Público por la Universitat de Barcelona y profesora agregada del Departamento de Economía de la misma universidad. Es presidenta de la European Association of Cultural Researchers, directora del Centre de Recerca en Informació, Comunicació i Cultura (CRICC) de la Universitat de Barcelona y coordinadora del Programa Interuniversitario de Doctorado en Estudios de Género: Culturas, Sociedades y Políticas. Es autora de numerosos artículos, capítulos de libro y publicaciones científicas sobre diferentes temas relacionados con la economía y la política cultural.



Actrices jóvenes en el entorno laboral: un análisis de las desigualdades de género y poder en el sector teatral italiano

Emanuela Naclerio

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

emanuela.naclerio@unito.it

Recibido: 18/05/2021

Aceptado: 15/11/2021

RESUMEN

Desde que se levantara la prohibición de la participación de las mujeres en las obras de teatro, a mediados del siglo XVII en Inglaterra, hasta el impacto comunicativo de la campaña #MeToo, la presencia de las actrices en el escenario siempre ha servido para cuestionar y reducir profundamente las normas sociales relacionadas con el género y el espacio cultural. Utilizando una metodología cualitativa, este artículo analiza las experiencias de trabajo de jóvenes actrices en el sector de las artes escénicas italianas, considerando aspectos estéticos y emocionales relacionados con el trabajo teatral. El entorno ocupacional, descrito a través de conjuntos de datos y encuestas específicas del sector, parece estar caracterizado por marcadas asimetrías de poder en términos de edad y género que, a su vez, están incrustadas en las experiencias laborales cotidianas, corporales y emocionales de las jóvenes actrices.

Palabras clave: desigualdades de género, trabajo cultural, actrices de teatro, Italia, las artes escénicas

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

SUMARIO*

Introducción
 Género, cuerpos y desigualdades en el trabajo cultural
 Contexto y metodología de la investigación
 Desigualdades de género en el contexto teatral italiano
 Estética, género y poder en el escenario y más allá
 Conclusiones
 Referencias bibliográficas
 Nota biográfica

Autora para correspondencia / Corresponding author: Emanuela Naclerio. Università degli Studi di Torino, Università degli Studi di Milano.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Naclerio, E. (2022). Actrices jóvenes en el entorno laboral: un análisis de las desigualdades de género y poder en el sector teatral italiano. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 136(1), 31-48. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.2>

INTRODUCCIÓN

Aunque el artista creativo ideal se asocia tradicionalmente a tipos ideales masculinos románticos y heroicos (Bain, 2004; Taylor y Littleton, 2012), un análisis feminista reciente enmarca a las mujeres jóvenes en el centro del énfasis de las industrias culturales contemporáneas en el espíritu empresarial y la creatividad (Conor, Gill, y Taylor, 2015; McRobbie, 2009). El sector cultural se presenta en torno a narrativas de igualdad, cualidades «guais» y diversidad (Gill, 2002; McRobbie, 2002), pero los académicos subrayan que las prácticas laborales que reproducen las desigualdades de género, raza y clase están muy extendidas en los entornos laborales (Barrios y Villarroya, 2021; Friedman, O'Brien, y Laurison, 2017; Simon, 2019).

El sector de las artes escénicas comparte con muchos dominios artísticos una alta dependencia de las políticas públicas y se considera vanguardista a la hora

de experimentar procesos de flexibilización dentro del mercado laboral (Bataille, Casula, Bertolini, y Perrenoud, 2020; Menger, 1999). En un entorno laboral caracterizado por dinámicas informales y por el predominio de actividades basadas en proyectos, los trabajadores jóvenes ocupan una posición cada vez más vulnerable (Armano y Murgia, 2013; Bertolini, Moiso, y Unt, 2019; Hennekam y Bennett, 2017).

En el contexto de las artes escénicas, la presencia de la mujer en el escenario artístico tiene una historia controvertida de representaciones, tanto estereotipadas como emancipadoras (Davis, 2002; Pullen, 2005). Considerando el cuerpo como portador de significados culturales en la esfera pública, la literatura feminista subraya que las mujeres están en permanente confrontación con lógicas asimétricas y proyectos disciplinares (Bartky, 2015). Así, las mujeres en profesiones donde el aspecto y la apariencia

*Artículo traducido por Maria Ledran

son consustanciales al propio trabajo (Mears, 2011) y cuando las prácticas de contratación se basan explícitamente en la apariencia física (Dean, 2005; Donovan, 2019) están particularmente expuestas al escrutinio estético (Wolf, 1991).

Teniendo en cuenta las desigualdades de género y de poder en el sector de las artes escénicas, el presente artículo analiza los relatos de trabajo de las jóvenes actrices en el contexto italiano y presenta los resultados de una investigación cualitativa que tuvo lugar en Milán durante 2019 y 2021. Considerando el paro forzoso que afectó a las artes escénicas durante 2020 y 2021, al amplificar tanto las desigualdades de género preexistentes (Özkazanç-Pan y Pullen, 2020) como la vulnerabilidad de los trabajadores creativos (Comunian e England, 2020), este artículo considera los relatos de las actrices sobre el trabajo previo a la pandemia.

A partir de la contribución de los estudios culturales al estudio del género en el sector de la producción cultural (Conor et al., 2015; Gill, 2014) y de las reflexiones sociológicas que consideran el papel del trabajo estético y emocional (Entwistle y Wissinger, 2006; Hochschild, 1983), este ensayo explora la dimensión de género de las prácticas laborales de las mujeres jóvenes en las artes escénicas.

El artículo está organizado de la siguiente manera: la primera sección describe la contribución de la literatura al estudio de las mujeres jóvenes y el trabajo cultural, revisando las reflexiones de los académicos sobre los conceptos de trabajo estético y emocional. La segunda sección describe el contexto de investigación y la metodología adoptada en el estudio. Usando estadísticas descriptivas, la tercera sección traza los contornos del mercado laboral y la carrera de una actriz, así como las características del sistema teatral italiano. La sección final presenta una reflexión sobre las implicaciones de género de las prácticas de trabajo de las actrices en relación con los estándares de belleza y performatividad del sector, además de la distribución desigual del poder en ejes de edad y género.

GÉNERO, CUERPOS Y DESIGUALDADES EN EL TRABAJO CULTURAL

En las sociedades postindustriales, la cultura y el entretenimiento a menudo se han considerado con entusiasmo una vanguardia y un sector económico crucial (Florida, 2002). El trabajo creativo y artístico pasa a asociarse en el imaginario popular con la moda y los «trabajos guais», y puede acabar produciendo lo que puede considerarse una «normalización problemática del riesgo» (Neff, Wissinger, y Zukin, 2005: 308). De acuerdo con las tendencias generales en el sector cultural, en los últimos treinta años el entorno teatral italiano ha sido testigo de un número creciente de aspirantes que compiten por puestos de trabajo a corto plazo (Gallina, Monti, y Ponte di Pino, 2018). De hecho, tanto la duración de la gira como el tiempo dedicado a la producción de un espectáculo sufrieron una reducción constante que impactó en la duración de la participación de los actores (Serino, 2020). Además, las recientes reformas del mercado laboral allanaron el camino para la expansión de unas relaciones laborales híbridas (Armano y Murgia, 2017) en las que los artistas e intérpretes han sido cada vez más contratados no solo como empleados, sino también como trabajadores autónomos, configurando contratos semidependientes o formalmente autónomos, algo que cada vez es más común en el sector (Bertolini y Luciano, 2011). Así, la capacidad de desarrollar instrumentos personales para afrontar la inseguridad en el mercado laboral se configura como una tarea crucial para los jóvenes trabajadores.

El sector cultural parece estar impulsado por el talento, las cualidades «guais» y la meritocracia (McRobbie, 2003), pero los estudios dedicados al análisis de las desigualdades en el trabajo han mostrado cómo se reproducen los múltiples posicionamientos y la desigualdad de oportunidades en los trabajadores (Acker, 2006; Gill, 2002). En el contexto de las artes escénicas, Deborah Dean (2008) considera la interrelación entre los conceptos de raza, género y edad dentro de la estructura de posibilidades de acceso a un entorno laboral altamente segmentado para las mujeres. Partiendo de un sentido común generalizado en el sector, un análisis de las oportunidades de acceso

al sector teatral en el Reino Unido confirma que los actores de entornos familiares privilegiados no solo tienen menos dificultades que sus compañeros de clase trabajadora para acceder al mercado laboral, sino que también se les concede un trato económico más favorable (Friedman et al., 2017). En cuanto a la industria cinematográfica estadounidense, el trabajo de Samantha J. Simon (2019) parte de la reflexión de Acker sobre el género en las organizaciones (Acker, 1992) y considera que el trabajo de las agencias de representación demuestra cómo se reproducen las desigualdades de raza y género. La obra de Christina Scharff (2015, 2017), en cuanto a la experiencia de jóvenes intérpretes que trabajan en el sector de la música clásica, destaca la relación entre el espíritu emprendedor y las dinámicas de género en la construcción de subjetividades artísticas. Reflexionando sobre el contexto institucional italiano de la música clásica, Clementina Casula (2019) considera las trayectorias profesionales de las mujeres intérpretes y reflexiona sobre las desigualdades de género que caracterizan a la educación y las trayectorias profesionales. Además, estudiosas feministas de la sociología de las artes han analizado el papel de las construcciones culturales de género en relación con los posicionamientos de las mujeres en la historia de las artes, arrojando luz sobre la posición subalterna que ocupaban las mujeres en el mundo del arte y sobre cómo los hombres tenían un acceso privilegiado a las profesiones artísticas (Nochlin, 2021; Pollock, 1999).

En un contexto cada vez más empresarial, la posición de la mujer parece estar dividida entre las posibilidades que ofrece un paisaje reflexivo e individualizado (Beck, 1992) y el riesgo de vivir dinámicas de retraditionalización de género (Adkins, 1999; Banks y Milestone, 2011). Si en el pasado la figura del emprendedor de éxito tenía rasgos masculinos (Bruni, Gherardi, y Poggio, 2004), hoy en día la mujer joven es considerada el sujeto emprendedor por excelencia (Scharff, 2016), en un contexto donde las habilidades comunicativas son cada vez más demandadas en el mercado laboral (Grugulis y Vincent, 2009; Nickson, Warhurst, Commander, Hurrell, y Cullen, 2012).

En este contexto, el concepto de trabajo emocional de Arlie Hochschild (1979, 1983), que originalmente se empleó para describir el dominio de trabajo de la atención y los servicios, se ha adoptado cada vez más en las reflexiones de los académicos sobre las industrias culturales de los últimos veinte años (Grindstaff, 2002; Hesmondhalgh y Baker, 2008; Mears y Finlay, 2005). Además, la atención prestada a la dinámica sociopsicológica del trabajo cultural ha estado, durante los últimos años, en el centro de un número creciente de análisis del trabajo cultural. Estos estudios han subrayado la relación del trabajo emocional tanto con las posturas emprendedoras como con los procesos de precarización (Ashton, 2021). Así, diversos autores han reflexionado sobre el papel del trabajo por proyectos y la informalidad en entornos creativos en el desarrollo de relaciones sociales instrumentales (Neff, 2012; Wittel, 2001), hablando de «redes obligatorias» (Neff et al., 2005: 308).

Incorporando al análisis una mayor atención a las prácticas corporales, se ha utilizado el concepto de trabajo estético para tratar de superar la noción de trabajo emocional que distingue entre disposiciones internas y externas (Witz, Warhurst, y Nickson, 2003). La noción de trabajo estético se ha estudiado principalmente en relación con los empleados (Warhurst, Nickson, Witz, y Cullen, 2000), pero el trabajo de Dean (2005) es fundamental para extender el concepto de trabajo estético a las prácticas de contratación de artistas independientes. Siguiendo un análisis fenomenológico (Crossley, 1996; Csordas, 1990), los académicos han problematizado la necesidad de comprender la encarnación de las prácticas laborales y considerar el trabajo estético como una posible extensión del concepto de trabajo emocional (Entwistle y Wissinger, 2006). En el campo de los modelos de moda profesionales, el desempeño del trabajo emocional de las mujeres y la gestión del capital corporal se han considerado en relación con los patrones ocupacionales irregulares (Mears, 2011; Mears y Connell, 2016; Mears y Finlay, 2005). La obra de Sylvia Holla tiene en cuenta la relación entre el trabajo estético y la formación de la identidad;

en ella analiza las prácticas de los modelos desde una perspectiva antropológica (Holla, 2016, 2020).

Los ideales estéticos, como destacan el pensamiento feminista (Butler, 1990; Grosz, 1994) y el interaccionismo simbólico (Goffman, 1979; Kessler y McKenna, 1985), se crean en entornos socioculturales específicos y reflejan relaciones asimétricas de género, raza y clase (Skeggs, 1997). Señalando las estructuras de poder y desigualdad que están en juego en diferentes sectores contemporáneos, se ha presentado una colección editada de ensayos sobre el término «emprendimiento estético» para indicar la creciente atención sobre los valores estéticos normativos y su relación con los ideales emprendedores y neoliberales dentro de las experiencias de vida de las mujeres en el campo laboral (Elias, Gill, y Scharff, 2017).

CONTEXTO Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Los datos presentados en este documento se basan en una investigación cualitativa que tuvo como objetivo explorar las experiencias laborales de los actores y actrices italianos entre los años 2019 y 2021. Considerando la crisis a la que se enfrentó el sector del entretenimiento a raíz de la pandemia de la COVID-19, el análisis presentado en este contexto se enfoca en las narrativas de trabajo de las actrices durante una época anterior a marzo de 2020 y tiene en cuenta datos estadísticos del Instituto Nacional de Seguridad Social Italiano (*Istituto Nazionale della Previdenza Sociale* o INPS) referidos al año 2019.

El trabajo de campo principal se llevó a cabo en Milán debido a su relevancia para el sector creativo y cultural italiano. En las últimas décadas, un tercio de la población de la ciudad estaba directamente empleado en industrias creativas y culturales (Bonomi, 2012). La vivacidad de la producción cultural se refleja directamente en el sector de las artes escénicas. Teniendo en cuenta los datos de 2019, recopilados y elaborados por la Asociación Italiana de Autores y Editores (*Società Italiana degli Autori e degli Editori* o SIAE), la región de Lombardía, en Italia,

fue donde se centró la mayor parte del negocio del teatro (*Annuario dello Spettacolo*, 2019), tanto por el número de espectáculos celebrados (16,3 % del total de espectáculos realizados en 2019) como por la ubicación de las empresas receptoras de fondos públicos para actividades teatrales (18,91 % del total de empresas receptoras de fondos públicos en 2019). Según Gallina (2013: 22), la Asociación General Italiana del Espectáculo (*Associazione Generale Italiana dello Spettacolo* o AGIS) reunía a 128 compañías en Lombardía, 79 de las cuales están ubicadas en el área de Milán, y, de un total de 30 teatros financiados por el Estado, 21 están en la capital lombarda. La vocación teatral de la ciudad no se debe solo a la presencia de La Scala. El primer teatro público italiano, *Piccolo Teatro*, se inauguró allí en 1947 con la intención de ofrecer a la ciudadanía no solo entretenimiento, sino producciones culturales artísticas y socialmente valiosas (Colbert, 2005; Locatelli, 2015). El desarrollo de la oferta teatral ha sido sostenido por el Ayuntamiento a través de una red de convenios y oportunidades de financiación que generan un entorno fértil para el crecimiento de proyectos teatrales (Calbi, 2011). Durante los últimos veinte años, las actividades relacionadas con el sector del espectáculo en vivo se han visto afectadas por los recortes del apoyo económico del Estado a las industrias del entretenimiento (*Fondo Unico per lo Spettacolo* o FUS) (Ferrazza, 2019: 36). A pesar de la creciente atención y apoyo que ha recibido el espectáculo en vivo por parte del sector privado, mientras que las organizaciones establecidas lograron sortear la crisis, en los últimos diez años, las nuevas propuestas y proyectos experimentales han encontrado dificultades para buscar una vía hacia la sostenibilidad en el entorno urbano (D'Ovidio y Cossu, 2017; Gallina, 2013) y el papel del público ha pasado a ser fundamental en la programación cultural de los teatros (Taormina, 2006). Así, cuando la crisis por la COVID-19 hundió al sector durante marzo de 2020, la industria del espectáculo en directo ya venía luchando por mantener su sostenibilidad económica, configurando los próximos años como un reto crucial para las entidades con financiación tanto pública como privada.

El trabajo de campo consistió en la recopilación de notas en espacios de interacción *online* y *offline* y en la realización de entrevistas en profundidad a las trabajadoras. Siguiendo la evolución de la pandemia de la COVID-19 y la necesidad de distanciamiento físico, varias de las participantes en la investigación fueron reclutadas y entrevistadas en espacios de interacción en línea (Skype, Zoom, etc.). Las entrevistas tuvieron una duración de entre 40 y 100 minutos y fueron grabadas en soporte de audio y/o vídeo con el consentimiento escrito de las participantes en la investigación. Después de las reuniones, las grabaciones se transcribieron al italiano, preservando el anonimato de las participantes. Tras una primera parte abierta y coloquial, las entrevistas estuvieron dirigidas por una guía temática que tuvo en cuenta la formación, las prácticas laborales, la satisfacción personal y las expectativas de futuro. Con la intención de comprender la estructura y el funcionamiento del campo teatral italiano, también se realizaron entrevistas contextuales a expertos en la materia y se analizaron datos cuantitativos de diferentes fuentes como el INPS o el sindicato Confederación General Italiana del Trabajo (*Confederazione Generale Italiana del Lavoro* o CGIL).

El presente análisis considera 11 entrevistas realizadas a actrices de entre 27 y 36 años que tenían de 3 a 8 años de experiencia en el sector de las artes escénicas, junto con cinco entrevistas contextuales a expertos en la materia. Por lo tanto, la categoría de actrices «jóvenes» se construye en torno a la edad biográfica y la experiencia profesional. Teniendo en cuenta los entornos de trabajo institucionalizados e informales, algunas de las actrices entrevistadas asistieron a academias de teatro financiadas por el Estado, mientras que otras tenían una educación heterogénea. Abarcando la diversidad de las artes escénicas, la elección de la muestra estuvo abierta a trabajadoras de varios géneros teatrales (cabaret, drama, teatro experimental), que tienen variaciones específicas en los procesos de producción y regulaciones informales. Todas las participantes en la investigación tienen origen étnico italiano, además de una licenciatura o un título equivalente

emitido por una academia artística. Con el fin de tener diferentes puntos de vista sobre el ambiente de trabajo de las artes escénicas, este artículo considera los relatos de dos directores de escuelas privadas de teatro y un coordinador de una escuela de actuación de financiación pública a la que asisten algunas de las entrevistadas, un agente y gerente y un sindicalista.

Para describir el contexto italiano de las ocupaciones en las artes escénicas, este documento considera datos de: (i) el Observatorio Nacional de Bienestar Social del INPS sobre las ocupaciones de los artistas escénicos en 2019; (ii) la investigación nacional de 2017 sobre las condiciones laborales de los artistas intérpretes o ejecutantes encargada por el Sindicato de Trabajadores de la Comunicación (*Sindacato Lavoratori della Comunicazione* o SLC) - CGIL y la Fundación Vittorio (Fondazione Di Vittorio), y (iii) la investigación sobre las desigualdades de género en los teatros italianos en 2019 hecha por el colectivo feminista de actrices Amleta.

El proceso analítico está influenciado por los supuestos de la teoría fundamentada (Charmaz y Belgrave, 2012) y se refiere a las narrativas de las entrevistadas sobre temas como el cuerpo, la vulnerabilidad, la pasión y la carrera. Los datos recopilados se abordan desde una perspectiva interseccional que explora las interacciones de edad y género, dejando para futuras investigaciones las dimensiones de raza y clase. El Estado italiano no recopila datos estadísticos sobre la raza o el origen étnico de la población (Ambrosetti y Cela, 2015), lo que da como resultado una falta de datos disponibles sobre el origen étnico de las personas (Pagnoncelli, 2010), así como sobre la necesidad de utilizar variables representativas para captar los efectos de la variable en cuestión. Así, las entrevistas de las participantes en la investigación se han considerado en términos de género, formación académica y oportunidades profesionales, y, al mismo tiempo, también se han tenido en cuenta otras categorizaciones que surgen de las narrativas de las entrevistadas, como la orientación sexual.

Tabla 1 Descriptores de las participantes en la investigación

NOMBRE	EDAD	FORMACIÓN ACADÉMICA	GÉNERO	TRABAJANDO MÁS O MENOS DE 5 AÑOS
Mary	29	No	Varios	Menos
Candy	31	Sí	Drama	Menos
Mirana	35	Sí	Varios	Más
Alicia	34	Sí	Varios	Más
Selene	30	Sí	Comedia	Menos
Ermione	29	Sí	<i>Clown</i>	Menos
Juno	29	Sí	Drama	Menos
Tamara	29	Sí	Teatro experimental	Menos
Nina	30	Sí	Drama	Más
Morena	27	Sí	Varios	Menos
Bruna	36	No	Varios	Más

FUENTE: elaboración propia

DESIGUALDADES DE GÉNERO EN EL CONTEXTO TEATRAL ITALIANO

En los últimos años, los estudiosos que han analizado las desigualdades de género en el contexto laboral italiano han subrayado, a pesar del aumento de la participación de las mujeres en el mercado laboral, la persistencia de la exclusión laboral (Bertolini, 2010; Bozzon, 2008; Reyneri, 2009). Además, en un contexto donde las carreras y los entornos de trabajo se construyen y funcionan a través de una estructura específicamente masculina (Gherardi, 1995), se ha destacado la relación entre género, flexibilidad laboral y curso de vida (Saraceno, 1991, 2002). En particular, en las artes escénicas, el ambiente laboral parece reproducir una segregación ocupacional de género entre las profesiones creativas, de dominio masculino, y las ocupaciones administrativas, mayoritariamente femeninas (Proust, 2017), pero también en la línea de las tareas tradicionales femeninas y masculinas

(Fraise, 2000), donde las modistas son mujeres y los técnicos son hombres.¹ En esta sección, utilizando datos cuantitativos recopilados en tres encuestas específicas del sector, se detallan las principales características del trabajo de los actores en el sector del teatro en Italia, centrándose especialmente en las posiciones de las mujeres jóvenes en el sector.

El entorno teatral italiano ha sufrido varias transformaciones durante el último siglo que han dado forma a las trayectorias laborales y profesionales de

1 Los datos del INPS recopilados sobre los trabajadores de las artes escénicas en 2019 muestran que las mujeres están sobrerrepresentadas en ciertas categorías ocupacionales, por ejemplo, las mujeres representaban el 12 % del número total de técnicos empleados, pero superan a sus homólogos masculinos en sectores como la administración, donde representan el 70 % de los trabajadores, y en vestuario, maquillaje y escenografía, donde también ocupan el 71 % de la plantilla.

los actores (Serino, 2020). Hoy en día, el trabajo de los actores muestra predominantemente una organización basada en proyectos en torno a contratos cortos, de un día a varios meses, que hace que los periodos cortos de desempleo sean orgánicos en el sector (Gallina et al., 2018). Según la encuesta *Vita da artista* («Vida del artista»)² (Di Nunzio, Ferrucci, y Toscano, 2017), en 2015, el número de mujeres que trabajaban en el sector de espectáculos en vivo que experimentaron periodos de desempleo de más de seis meses fue superior al número de hombres (16,4 % mujeres vs. 11,5 % hombres; p. 23). Además, los actores tradicionalmente se consideran empleados, pero, como sucede en otros ámbitos laborales, las relaciones laborales híbridas y semidependientes van en aumento, mientras que los contratos formalmente autónomos son cada vez más comunes en el sector (Bertolini y Luciano, 2011). Por lo tanto, considerando que el sistema de bienestar italiano se basa en el empleo dependiente, es probable que la incertidumbre de la protección social durante los periodos de desempleo o subempleo exponga a los trabajadores a penurias y chantajes (Armano y Murgia, 2017). En 2015, entre los artistas que no se beneficiaron del subsidio de desempleo, el 43 % no cumplía los criterios solicitados para acceder a este subsidio (Di Nunzio et al., 2017: 23). Además, según *Vita da artista* (2017: 22), las condiciones de trabajo irregulares tienen más probabilidades de ser afrontadas por los jóvenes (el 50,7 % de los trabajadores menores de 30 años lo definen como «bastante habitual») y por las mujeres (el 39,4 % de las mujeres frente al 35 % de los hombres). Si, en el pasado, los salarios diarios medio-altos solían compensar los momentos de desempleo, después de

la crisis de 2008, los ingresos de los artistas italianos se han considerado justo por encima del umbral de la pobreza (Turrini y Chicchi, 2013). En 2015, el 83,4 % de las trabajadoras encuestadas declararon ganar menos de 10.000 euros al año, cifra que también reportaron el 93,9 % de las encuestadas menores de 30 años y el 78,4 % del total de actores contactados (Di Nunzio et al., 2017, p. 18).

En este contexto, una fuente útil para trazar los contornos de las desigualdades en la posición laboral de actores y actrices son los datos recopilados por el Observatorio INPS sobre las ocupaciones de los artistas escénicos.³ Teniendo en cuenta los datos que se refieren a 2019, antes del brote de la COVID-19, las mujeres que trabajaban en la profesión de actriz eran un 16,4 % menos que sus colegas masculinos. Con la intención de recopilar datos sobre las diferencias de género en las artes escénicas, el colectivo feminista de actrices Amleta analizó la presencia de intérpretes en los principales escenarios del teatro italiano entre 2017 y 2020, y obtuvo que las actrices constituían el 37,5 % y los actores el 62,5 % del número total de trabajadores.⁴ De la investigación de campo surge que la infrarrepresentación de la mujer en el teatro y en las artes escénicas, así como en la televisión y en el cine, es un tema ampliamente conocido entre los profesionales del sector, quienes reconocen cómo impacta en la carrera de las mujeres, comenzando

2 *Vita da artista* es una encuesta nacional de investigación sobre las condiciones de vida y de trabajo de los trabajadores del sector de las artes escénicas, promovida y financiada por la Fondazione Di Vittorio y el SLC-CGIL. La investigación está dedicada a mapear los principales aspectos de las experiencias de los artistas y apoyar la intervención de sindicatos y asociaciones de trabajadores. Los resultados se presentaron en 2017 y se basaron en 2.090 cuestionarios de una muestra no probabilística de encuestados, recopilados durante 2016 y 2017 a través de una encuesta en línea (Di Nunzio et al., 2017).

3 El Observatorio del INPS sobre las ocupaciones de los artistas intérpretes o ejecutantes es un conjunto de datos estadísticos que el INPS pone a disposición del público en general y que se actualizan cada año. Los datos provienen del archivo administrativo de impuestos mensuales pagados por los empleadores (*Uniemens*) y contienen información sobre (i) la identificación de los trabajadores; (ii) contratos de trabajo de los trabajadores, y (iii) desempleo y otras indemnizaciones.

4 Amleta es un colectivo de actrices que se creó en 2020 para evidenciar y contrastar las desigualdades y discriminaciones de género en la industria del entretenimiento. La encuesta a la que se hace referencia está disponible en: <https://fb.watch/4pLZpv89Uy/>. Para elaborar la encuesta, según mis notas de trabajo de campo, el grupo extrajo los datos sobre participación de género en conjuntos teatrales de los sitios web de los teatros italianos durante abril y mayo de 2020.

por su formación. Los siguientes fragmentos de nuestras entrevistas de investigación con expertas de campo ilustran esta consideración:

Lamentablemente, el problema de las mujeres está relacionado con el mercado laboral. Hay más papeles para hombres que para mujeres y así sucesivamente. Este es el mayor problema de las actrices; la competencia es más feroz (Astianatte, 46 años, directora de una escuela privada de teatro).

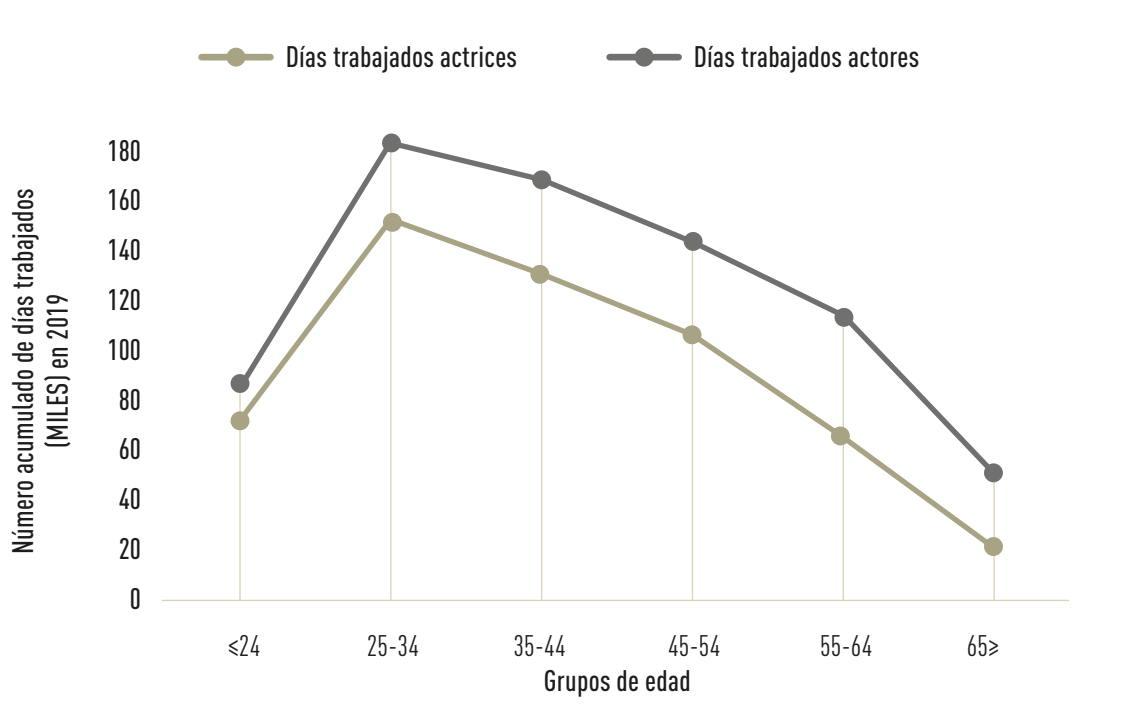
Es un mundo de hombres, por lo tanto, las representaciones son predominantemente de personajes masculinos, hay menos partes [dramatúrgicas] para mujeres. Las dificultades de las mujeres para tener éxito son enormes en comparación con las de los hombres. La belleza canónica sigue siendo muy importante para las mujeres,

mientras que para los hombres obviamente lo es menos... Por ejemplo, influye en la edad: una mujer de sesenta años es vieja, pero a los sesenta un hombre se ha vuelto muy interesante (Alina, 48 años, representante de actores).

A pesar de sus diferentes posiciones en el campo institucional, tanto Astianatte como Alina reconocen la presencia de una cuestión de género en el sector del entretenimiento y de sus orígenes culturales. La Figura 1 considera el número acumulado de días trabajados de actores y actrices en 2019 dividido por grupos de edad y permite reflexionar más sobre las desigualdades de género y las trayectorias profesionales. El patrón general de carrera parece ser similar para hombres y mujeres. Registra un pico de oportunidades entre los 25 y los 34 años y un lento decrecimiento a lo largo de los años, tendencia que

Figura 1 Número acumulado de días trabajados en 2019 (categoría profesional de actores).

Computado por el autor. La figura muestra los días de trabajo acumulados de actrices y actores para el año 2019 divididos por grupos de edad.

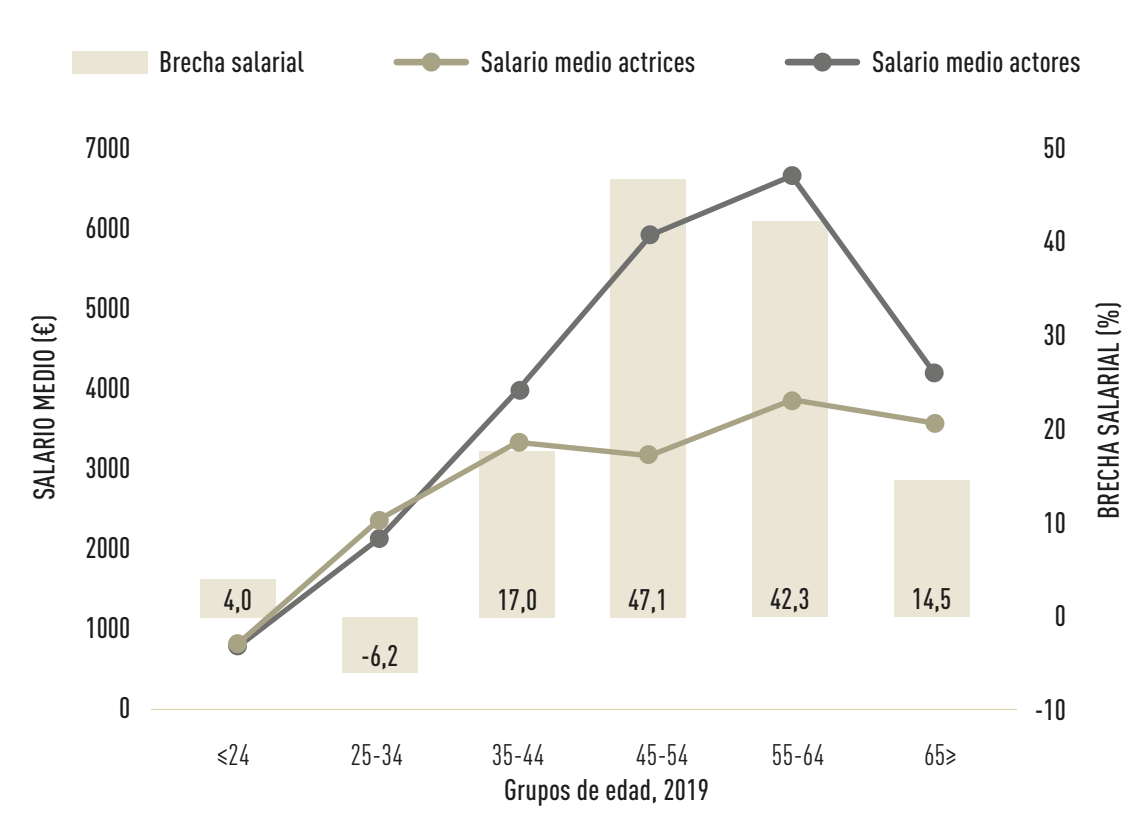


puede compararse con lo que sucede en ocupaciones donde el capital corporal es central (Bertolini y Vallero, 2011; Mears, 2011; Wacquant, 1995). Sin embargo, en cualquier momento de su carrera, las mujeres tendrían menos trabajo que sus colegas masculinos y la brecha de género que se origina casi a los 30 años de edad caracteriza a cada cohorte de actores. Observar el número de días trabajados de cada grupo también da una idea de las representaciones culturales dominantes de la sociedad. En este sentido, al parecer, las industrias audiovisuales prefieren representar a los hombres sobre las mujeres y a los jóvenes sobre los ancianos, lo que define el perfil de un mercado laboral en el que la edad y el género son variables centrales de las oportunidades de empleo.

Según datos del INPS, considerando la retribución promedio de actrices y actores en 2019, las mujeres ganaron un 30,4 % menos que los hombres. En relación con la Figura 2, que muestra la brecha salarial de género respecto a las cohortes de edad, parece que las diferencias salariales empiezan a acentuarse en el segmento de 35 a 44 años y alcanzan su punto máximo para los trabajadores en la década sucesiva, alcanzando el 47,1 %. En cuanto a las actrices jóvenes, de 25 a 34 años, las cifras muestran que, en 2019, acumularon un 6,2 % más que sus colegas masculinos en el mismo segmento. Esta característica ha sido distintiva de las profesiones escénicas, donde el género y la sexualidad están tradicionalmente entrelazados (Mears y Connell, 2016).

Figura 2 Brecha salarial de género (porcentaje).

Computado por el autor. El gráfico reporta la brecha salarial de género; es decir, las diferencias promedio entre las remuneraciones de actores y actrices en 2019 divididas por grupos de edad.



FUENTE: Instituto Nacional de Seguridad Social Italiano (INPS), 2019.

En este contexto, la ausencia de una cualificación formal para acceder al mercado de trabajo y el crecimiento del número de aspirantes ha fomentado la relevancia de las reglas informales y las redes profesionales (Bertolini y Vallero, 2011). Así, las desigualdades están tan relacionadas con los ingresos y las posibilidades de trabajo como con los capitales simbólicos y estéticos. Como sucede en varios entornos creativos, las redes sociales y profesionales han surgido como un medio para validar la reputación y confiabilidad de los actores y, en última instancia, para distribuir el trabajo (Alacovska, 2018; Gandini, 2015). Es necesario dedicar un esfuerzo constante a mejorar las relaciones personales y profesionales, así como a mantener y aumentar las habilidades profesionales, una serie de inversiones económicas y relacionales que son particularmente onerosas para los trabajadores jóvenes al comienzo de sus carreras (Bertolini et al., 2019). Además, en este contexto, las desigualdades de poder tienen connotaciones específicas en términos de edad y género. Según datos recogidos por la encuesta de Amleto, el 76 % de los directores artísticos y administrativos de teatro son hombres, del mismo modo que el 78,4 % de los directores teatrales. Según los registros de 2019 del INPS, los datos acumulados sobre los ingresos de las actrices evidencian una diferencia del 38 % inferior a la cantidad total de los salarios de los directores y dramaturgos masculinos. Al mismo tiempo, las actrices de entre 20 y 24 años constituían el 18,4 % del total de actrices empleadas en 2019, mientras que la mayor parte de directores eran hombres de entre 40 y 44 años. En este contexto, donde los hombres adultos ocupan la mayoría de los puestos de liderazgo y la mayor parte del mercado laboral está constituida por mujeres jóvenes, el poder parece estar marcado por la edad y el género.

ESTÉTICA, GÉNERO Y PODER EN EL ESCENARIO Y MÁS ALLÁ

La importancia que otorgan los sistemas a la edad y el género, así como a los aspectos estéticos relacionados, emerge de las entrevistas como algo que caracteriza

a las experiencias laborales de las actrices no solo en términos de posibilidades profesionales, sino también en el impacto en su bienestar emocional. Las prácticas institucionalizadas en el sector, la tradición teatral y las exigencias escénicas abren y cierran espacios de posibilidades de las actrices definiendo un estándar en relación tanto con la forma física y la adaptabilidad corporal como con sus peculiaridades emocionales (Naclerio, 2020). Algunas entrevistadas criticaron abiertamente las reglas no escritas de belleza que dominan el sistema de audiciones. Entre ellas, Mary, actriz y activista feminista, destacó la importancia de legitimar en los escenarios los cuerpos que no cumplen con los estándares marcados.

Esta exigencia constante de cumplir absolutamente con la norma de belleza que se le pide a una actriz, pero ¿por qué? [...] Es limitante y humillante, eso lo sabemos muy bien (Mary).

Otras actrices señalaron el trabajo constante que se necesita para mantener un cuerpo apto —y compatible— para el trabajo, mencionando prácticas de alimentación, meditación y actividades deportivas y el compromiso en una actividad de aprendizaje constante para perfeccionar sus habilidades o adquirir nuevas habilidades. Por ejemplo, Candy y Mirana estudiaron en entornos académicos de prestigio y trabajaron en grandes producciones teatrales.

Es muy importante tener el cuerpo preparado [...] hay directores que te piden que corras horas o que hagas coreografías extenuantes [...]. Yo tuve que estar dos horas de pie con tacones y es lo más doloroso que he hecho en mi vida. Hay que tener el cuerpo a punto (Candy).

Hay mucha despreocupación, existe la idea de que hacen contigo lo que les da la gana, ¿no? Así que hoy es un sí y mañana es: «Por Dios, has perdido demasiado peso, estás demasiado flaca» (Mirana).

Pese a relatar diferentes episodios, de las palabras de Candy y Mirana surge un sentimiento de descarte y desempoderamiento en torno a la relación entre los cuerpos de las jóvenes actrices y sus prácticas

de trabajo. Si bien es cierto que no solo los cuerpos de las mujeres están marcados por normas estéticas en las profesiones escénicas (Mears, 2011; Wolkowitz, 2006), también es cierto que los cuerpos de las mujeres están en el centro de atención asimétrica y de ideas de género. En el siguiente fragmento, Alicia ejemplifica la estructura masculina del sector teatral que llegó a comprender a través de la formación académica y la experiencia laboral en diferentes géneros teatrales. Como sucede en otros entornos de trabajo (Gherardi, 1995), el hombre ideal blanco, cisgénero y de clase media se toma como término de referencia tanto de las prácticas de trabajo relacionadas con fines estéticos y artísticos como de los gustos del consumidor.

La voz femenina, por ejemplo, [...] suele ser más aguda, mientras que en el teatro se pide hacer voces graves [...] es como si no se aceptara el cuerpo femenino, la voz femenina es estridente (Alicia).

Así, parece que se forma a las actrices para encarnar, a través de la práctica y el ejercicio, rasgos corporales que se atribuyen canónicamente a los actores masculinos, insinuando la estructura intrínsecamente masculina del sector. Así, el carácter público de la figura del actor y el predominio histórico de los trabajadores varones ha marcado la pauta no solo en cuanto a las habilidades técnicas exigidas a las actrices, sino también en cuanto a las expectativas de los empresarios en relación con las largas jornadas de trabajo en su estreno (Bertolini y Luciano, 2011). En particular, el trabajo teatral se caracteriza por trabajar hasta tarde, relacionarse socialmente con periodistas o *fans* y trabajar los días festivos. Tanto Selene como Alicia tenían treinta y tantos años y, durante nuestra interacción, añoraban la posibilidad de crear una familia y tener una vida más normal.

Una parte de mí quisiera tener un hijo, la otra parte de mí sabe que debo parar, así que estoy posponiendo la decisión [...]. Pero sé que si tuviera un trabajo que me aportara más seguridad, lo haría (Selene).

Para las mujeres, el hecho de tener un hijo es un problema [en tu carrera], al menos por un tiempo, no puedes hacerlo (Alicia).

La consideración de esas características, junto a la inestabilidad que caracteriza a las carreras teatrales y la reducción de la protección social, se refleja en los discursos de las entrevistadas sobre temas relacionados con la maternidad. En línea con los análisis que han tenido en cuenta la relación entre la inseguridad y los patrones del curso de vida (Saraceno, 1991; Solera, 2012) surge que la combinación de una escasa seguridad económica, bajos salarios, carreras sumamente inestables y contratos de corta duración han llevado a las mujeres jóvenes a posponer la maternidad a un tiempo indefinido en el futuro, cuando se presume que las condiciones económicas y de carrera habrán mejorado.

En un contexto en el que el capital corporal es fundamental y las actrices jóvenes son la mano de obra mayoritaria, la interacción con directores y productores parece estar en el centro de unas relaciones de poder marcadas por el género y la edad. Coherentemente con lo que sucede en las actividades laborales basadas en proyectos, las actrices son responsables tanto de encontrar nuevas oportunidades laborales como de negociar salarios personales. Durante las entrevistas, Candy y Selene hablaron abiertamente sobre sus dificultades emocionales en la fase de negociación.

«¿Por favor, podrías respetarme, aunque sea una mujer de 30 años, o es que solo se puede respetar a un hombre de 50?» No es nada fácil (Candy).

Al final [de la negociación] siempre soy yo la que cede [...] Pienso: «Después de todo, me están haciendo un favor al contratarme». Es lo que siempre me viene a la cabeza, pero no debería ser así (Selene).

Como en los fragmentos citados, varias entrevistadas relataron sentimientos de incomodidad relacionados con las posibilidades de ser escuchadas y consideradas por su edad y género. El fragmento

de Selene apunta a la implicación emocional que caracteriza a la manera en que las jóvenes aspirantes enfocan sus posibilidades de trabajar como actriz. En consonancia con investigaciones anteriores (Hakim, 1991), las jóvenes entrevistadas parecían estar muy comprometidas y satisfechas con su trabajo, incluso cuando no creían estar siendo recompensadas adecuadamente (Arvidsson, Malossi, y Naro, 2010; Murgia, 2015). En este panorama, los directores y productores no solo controlan la negociación económica, sino que, considerando la informalidad de las prácticas de contratación del sector, tienen el poder de seleccionar aspirantes e impulsar las carreras de las jóvenes actrices hacia el éxito o el fracaso. Mirana comenzó a trabajar poco después de dejar la escuela de teatro. Se describió a sí misma como muy joven y sin preparación para el entorno extenuante de la producción de cine y televisión. Durante su entrevista, habló sobre la primera y más exitosa parte de su carrera, caracterizada por experiencias emocionales e interpersonales negativas que tuvieron un impacto en su cuerpo y sus sentimientos hacia la interpretación, lo que la llevó a tomarse un descanso del escenario.

Varias veces pensé que tenía que ser atractiva, porque así es como se comportaba la gente [a mi alrededor] o tal vez porque tenía miedo de decir que no [...]. Entonces, empecé a darme cuenta de que, en este trabajo, sobre todo si eres mujer, necesitas protegerte muchísimo (Mirana).

Tal como sacó a la luz el movimiento #MeToo, la posición altamente estetizante y sexualizada del trabajo de las actrices a menudo mantiene una relación ambigua con el papel central de los directores en la comunidad profesional. Ermione trabajó en grandes producciones teatrales durante varios años, pero, tras una relación conflictiva con un director, decidió retirarse temporalmente de los escenarios importantes y trabajar en proyectos artísticos más pequeños. Aunque no le gustaba la ambigüedad del ambiente de trabajo, Ermione creía que estaba aislada del «juego de seducción» entre actrices y productores/directores debido a su orientación sexual.

Me he sentido completamente privada de este poder [de seducción] por ser lesbiana [...] varias veces tuve la impresión de ser menos considerada y observada (Ermione).

Tanto los fragmentos de Mirana como los de Ermione describen un ambiente donde las diferencias de poder producen discriminación y malestar emocional. La omnipresencia y la peligrosidad de estas injusticias y la angustia psicológica se relatan con frecuencia en las entrevistas recopiladas. Las jóvenes actrices hablan de novatadas, se describen a sí mismas como «expuestas» y hablan de la necesidad de protegerse en un entorno competitivo sexualizado y basado en la estética. Al igual que Mirana y Ermione, varias entrevistadas informaron haberse tomado un descanso de la producción de teatro o cine, sumamente gratificante para ellas, por la necesidad de entornos de trabajo menos estresantes y más espontáneos, a pesar de estar en los primeros años de sus carreras. Así, a través de una autorreflexión permanente, las trabajadoras se comprometen en un trabajo emocional continuo sobre sí mismas y su carrera con el objetivo de encontrar y mantener un espacio emocional de comodidad y realización.

CONCLUSIONES

En este artículo se exploran las posiciones laborales de las jóvenes actrices en Italia utilizando fuentes cualitativas y cuantitativas. Las implicaciones de género de las prácticas laborales de las actrices están estrictamente relacionadas, por un lado, con el énfasis del sector en la apariencia física y la relevancia de las representaciones estereotipadas y, por otro lado, con la naturaleza proyectual de la ocupación. En tal contexto, según los datos presentados, las mujeres parecen ocupar una posición particularmente vulnerable: afrontan más desempleo y subempleo que sus colegas hombres, ganando y trabajando menos que sus contrapartes masculinas. Coherentemente con lo resaltado en ocupaciones donde el capital corporal es clave (Bertolini y Vallero, 2011; Mears y Connell, 2016), los adultos jóvenes descubren que

tienen la mayor cantidad de oportunidades laborales disponibles. De manera similar, la naturaleza estereotipada y sexualizada del empleo lleva a las mujeres jóvenes a experimentar una brecha salarial inversa, donde las actrices de entre 25 y 34 años ganan un poco más que sus homólogos masculinos. Además, si bien la mayoría de los aspirantes son mujeres jóvenes, los puestos de poder que son centrales en el campo ocupacional, dirección y producción, los ocupan hombres adultos que controlan tanto las audiciones como las negociaciones salariales.

Así, el análisis de las desigualdades de género y poder en el sector se encuentra con la necesidad de considerar unas condiciones laborales precarias, así como la relevancia de las normas estéticas informales. Como sucede en las profesiones escénicas, se requiere una atención continua a las técnicas corporales y la apariencia para mantener y mejorar la empleabilidad, y las entrevistadas a menudo informaron sentimientos de falta de poder e inadecuación en relación con las prácticas laborales centradas en el cuerpo. Junto a la centralidad de la estética, similar a lo que ocurre en varios sectores del trabajo cultural, los bajos ingresos, la inestabilidad, la sociabilidad obligatoria y la estructura fundamentalmente masculina del sector se combinan en las decisiones de las actrices de

posponer la maternidad (Bertolini y Luciano, 2011). Así, el sector del teatro puede definirse como un contexto de fuerte asimetría de poder connotado en términos de edad y género, donde las relaciones entre empleadores y empleados son a menudo ambiguas. En este contexto, tanto los aspectos estéticos como los emocionales están involucrados en la búsqueda de oportunidades laborales y la negociación salarial. Surge la necesidad de una autorreflexión permanente, donde las emociones se modifican y negocian en relación tanto con las características del entorno de trabajo como con los deseos personales de las actrices.

El análisis presentado utiliza el sector teatral para profundizar en las contribuciones de la literatura y concienciar sobre las desigualdades de género en el trabajo cultural. El uso de datos cualitativos y cuantitativos nos permite considerar tanto las características estructurales de los entornos de las artes escénicas como el peculiar énfasis en el aspecto y la apariencia típicos de las profesiones escénicas para comprender las experiencias de desigualdad corporal y emocional de las jóvenes actrices. Los resultados de este trabajo apuntan a la necesidad de ampliar la investigación actual sobre el trabajo cultural para considerar tanto el género como otras desigualdades estructurales como la raza y la clase social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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., y Cela, E. (2015). Demography of Race and Ethnicity in Italy. En R. Sáenz, D. G. Embrick, y N. P. Rodríguez (eds.), *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., y 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., y 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., y 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., y 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., y 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., y 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., y Luciano, A. (eds.) (2011). *Incontri dietro le quinte: Imprese e professionisti nel settore dello spettacolo*. Il Mulino. <https://www.mulino.it/isbn/9788815150127>
- Bertolini, S., Moiso, V., y 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., y Vallerio, 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., y 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., y Belgrave, L. (2012). Qualitative interviewing and grounded theory analysis. En J. F. Gubrium, J. A. Holstein, A. B. Marvasti, y K. D. McKinney (eds.), *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., e 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., y 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., y 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., y 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 Heavysset’: 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., y 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., y 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., y 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* (N.º 10; Quaderni dell'osservatorio). Fondazione Cariplo. <https://doi.org/10.4460/2013quaderno10>
- Gallina, M., Monti, L., y Ponte di Pino, O. (eds.) (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., y 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., y 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., y 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., y 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., y 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., y 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 Resistenze 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., y 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., y 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., y 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., y Magatti, M. (eds.), *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, y P. Torrioni (eds.), *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., y Littleton, K. (2012). *Contemporary identities of creativity and creative work*. Ashgate.
- Turrini, M., y 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., y 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., y 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 BIOGRÁFICA

Emanuela Naclerio es doctoranda en Sociología y Metodología de la Investigación Social en la Universidad de Milán y la Universidad de Turín. Los temas de investigación que le interesan son la sociología del género, el trabajo y la cultura. Su tesis doctoral se centra en las experiencias de trabajo de artistas escénicos en Italia utilizando métodos de investigación cualitativos.



El lugar de las mujeres en los teatros de São Paulo: de dramaturgas a intérpretes

João Oswaldo Leiva Filho

GOLDSMITHS UNIVERSITY, LONDRES, REINO UNIDO.

INSTITUTO DE EMPRENDIMIENTO CREATIVO Y CULTURAL.

joao.leiva@jleiva.com.br

ORCID: 0000-0002-7418-176X

Recibido: 03/06/2021

Aceptado: 17/12/2021

RESUMEN

El objetivo de este artículo es proporcionar información cuantitativa sobre la brecha de género en la producción teatral en la ciudad de São Paulo (Brasil), contribuyendo a concienciar a la población sobre las desigualdades a las que se enfrentan las mujeres en este campo. El texto compara las oportunidades de hombres y mujeres en siete empleos diferentes, sustentado en una muestra de 1.466 obras de teatro realizadas en la ciudad a lo largo de 2018.

Hay un desequilibrio significativo que juega en contra de las mujeres en los dos trabajos más estratégicos de la producción teatral. Por un lado, el 77 y 78 % de las obras están escritas y dirigidas, respectivamente, por hombres. De esta forma, los hombres representan una amplia mayoría entre los profesionales que ocupan los cargos, precisamente, responsables de construir el discurso que llegará al público, y, por lo tanto, están mucho mejor situados que las mujeres para expresar sus valores, ideas y perspectivas.

Esta brecha se reduce al considerar a los y las intérpretes (el 46 % son mujeres). Las mujeres también están ausentes en gran medida en los trabajos técnicos, ya que son una minoría en dirección de iluminación y en escenografía. Sin embargo, son mayoría en el diseño de vestuario. El resultado inesperado aparece en el campo de la producción: las productoras representan el 52 %.

Estas brechas aumentan cuando consideramos el número de espectáculos. En promedio, las mujeres trabajan menos en obras de teatro que ofrecen más tiempo de trabajo y, probablemente, salarios más elevados. El estudio realizado también muestra que cuando las mujeres se ocupan del guión, la dirección o la producción de una obra de teatro, la brecha se reduce en todos los demás cargos.

La muestra, realizada por el autor del presente artículo, recopiló datos de tres guías semanales publicadas en la prensa local y dos publicaciones mensuales: una guía de teatro y una revista de una institución cultural que gestiona veinte espacios culturales en la ciudad. A continuación, los huecos se rellenaron mediante el contacto directo con los productores de las obras y las salas de teatro.

Palabras clave: desigualdad de género, economía de la cultura, artes escénicas, mano de 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.

The mapping, conducted by the author, collected data from three weekly guides published by the local media and two monthly publications: a theatre guide and a magazine from a cultural institution running 20 cultural venues in the city. The gaps were then filled by direct contact with the producers of the plays and the theatre venues.

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

SUMARIO*

Introducción

- Falta de datos
- Contexto teatral

Metodología de la muestra

- Muestra definitiva
- Los resultados

Toma de decisiones

Conclusiones

Referencias bibliográficas

Nota biográfica

Autor para correspondencia / Corresponding author: João Oswaldo Leiva Filho. Institute for Creative and Cultural Entrepreneurship (ICCE) Goldsmiths, University of London, New Cross London, SE14 6NW, Reino Unido.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Leiva Filho, J. O. (2022). El lugar de las mujeres en los teatros de São Paulo: de dramaturgas a intérpretes. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 136(1), 49-68. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.3>

INTRODUCCIÓN

Los profesionales de las artes se enorgullecen de destacar como el área está interesada en abrazar causas asociadas con los derechos civiles, las minorías raciales y una agenda progresista. Sin embargo, ¿podríamos decir que el apoyo a estas causas se manifiesta no solo en las obras de arte, a través de su contenido y su narrativa, sino también en sus prácticas y en la forma en la que se produce el arte? Este artículo investiga esa pregunta, centrándose en la cuestión de la representación de género en las artes escénicas, analizando el lugar de la mujer en los teatros de São Paulo, la ciudad más grande de Brasil. En concreto, analiza el número de mujeres en el mercado laboral con respecto a siete cargos diferentes dentro de la producción teatral: dramaturgia, dirección,

producción, interpretación, dirección de iluminación, escenografía y diseño de vestuario.

Comenzando con una breve contextualización de la escena cultural en Brasil y São Paulo, el texto detalla el conjunto de datos que respalda el artículo y destaca los desafíos de usar datos cuantitativos para investigar un área caracterizada por trabajos intermitentes y grandes grupos de profesionales autónomos, así como por diversos medios de producción, que combinan obras comerciales, productores independientes y el trabajo de colectivos de artistas. También incluye una breve descripción de la actividad teatral de la ciudad, como forma de ofrecer una mejor perspectiva del panorama de las artes escénicas más allá de los datos.

*Artículo traducido por Maria Ledran

La investigación se basa en una muestra integral de la producción teatral en la ciudad de São Paulo, que, en 2018, registró 1.466 obras y un total de 13.993 representaciones, desde representaciones comerciales hasta independientes. Los datos recogidos en São Paulo muestran que la mayoría de las obras están escritas (77 %) y dirigidas (78 %) por hombres. Por otro lado, en producción predominan las mujeres (52 %), que como productoras ocupan una posición estratégica en la toma de decisiones. En la mayoría de los estudios realizados en otros países, los resultados muestran de manera consistente un sesgo desfavorable a las mujeres. Dado que no existe un método consolidado para recopilar y analizar datos sobre la producción teatral, en particular sobre los profesionales que actúan en el sector, los investigadores exploran el tema apoyándose en la información disponible, que varía de un país a otro.

En Francia, Coulangeon, Ravet, y Roharik (2015) desarrollaron su trabajo respaldado en datos de una patronal (*Caisse des Congés Spectacles*). En el Reino Unido, existen estudios que trabajan con datos de una empresa privada que brinda servicios de venta de entradas y *marketing* para salas de teatro (Purple Seven, 2015); la investigación de *The Guardian* y Elizabeth Freestone centrada en los diez principales teatros subvencionados en Inglaterra en el período 2012-2013 (Freestone y Higgins, 2012); y una iniciativa financiada por el Consejo de Artes que analiza datos de las organizaciones en calidad de National Portfolio Organisation entre 2015 a 2018 (Sphinx Theatre, 2020). Todos los estudios del Reino Unido fueron respaldados por muestras significativas, pero no exhaustivas. En España existen datos de la Encuesta de Población Activa (Ministerio de Cultura y Deporte, 2021), que no son específicos del teatro e incluyen otras artes escénicas, así como un estudio centrado en actores y bailarines mediante 3.000 entrevistas (Fundación AISGE, 2016). Independientemente del conjunto de datos que respaldan las investigaciones y de sus limitaciones, todas las investigaciones arrojaron resultados similares, lo que refuerza una brecha de género contra las mujeres.

En el caso de São Paulo, el análisis de los datos explora los resultados cuantitativos desde cuatro perspectivas diferentes, siempre apoyadas en estadísticas descriptivas. En primer lugar, analiza el número absoluto de hombres y mujeres que ocupan siete cargos en la producción teatral (número de profesionales). En segundo lugar, explora cómo fluctúan estos resultados cuando consideramos el número de obras. En tercer lugar, añade al análisis el número de actuaciones, ya que son una mejor referencia del mercado laboral global. Este enfoque mostrará que los desequilibrios en la cuota de mercado de hombres y mujeres registrados en los dos primeros pasos aumentan cuando profundizamos en los datos. Y, por último, analiza cómo el hecho de que haya un hombre o una mujer en un puesto de decisión afecta a la distribución por género de los otros seis cargos. Este análisis cruzado muestra que las desigualdades se reducen cuando una obra de teatro es escrita, dirigida o producida por una mujer.

Falta de datos

A pesar de los diversos avances en las políticas culturales de las últimas tres décadas, como la creación de las secretarías de cultura en los estados y municipios y del Sistema Nacional de Cultura, la implementación de leyes de incentivos fiscales y convocatorias públicas de subvenciones en los tres niveles de gobierno, la apertura de la Agencia Nacional de Cine (*Ancine, Agência Nacional do Cinema*) y del Instituto Brasileño de Museos (*Ibram, Instituto Brasileiro de Museus*), Brasil todavía tiene un gran vacío en términos de compilación de estadísticas básicas sobre la escena cultural. El país no ha logrado generar conciencia pública sobre la importancia de recopilar datos simples sobre la producción cultural. Brasil aún no ha implementado su Cuenta Satélite Cultural, el «PIB (producto interior bruto) de la Cultura», no tiene una encuesta oficial de hábitos culturales y no hay un departamento público oficial o una institución privada que produzca datos o informes regulares sobre la producción teatral.

La brecha no es exclusiva del teatro, ya que atañe a la mayoría de los sectores culturales. La única activi-

dad que consiguió recoger algunos datos a un ritmo constante fue el cine, gracias al trabajo desarrollado por Ancine (www.ancine.gov.br), la agencia pública relacionada con el entorno audiovisual, y empresas privadas como Filme B (www.filmeb.com.br). Establecido en 2009, el Instituto Brasileño de Museos (IBRAM)¹ publicó algunas muestras iniciales sobre el sector en 2013, pero la iniciativa tuvo un alcance corto y no estimuló recopilaciones de datos más profundas.

Este escenario dificulta la construcción de diagnósticos basados en evidencias sobre los múltiples desafíos que afronta el escenario cultural, socavando la capacidad del gobierno de implementar medidas para afrontarlos de manera efectiva. La situación es especialmente preocupante en las artes escénicas, ya que la escasez de datos es más crítica. Más allá de eso, la pandemia de la COVID-19 ha añadido otra capa de problemas al área cultural. En primer lugar, golpeó duramente a todo el mercado de las actuaciones en directo, uno de los sectores más afectados en todo el mundo. También está aumentando las múltiples desigualdades en todo el mercado laboral, incluida la brecha de género. En el caso particular de Brasil, existe un último desafío. El gobierno del presidente Jair Bolsonaro subestima la importancia de la cultura, tiene fondos públicos limitados para el área y no apoya la igualdad de género. El Ministerio de Cultura se extinguió en 2019 y la nueva Secretaría de Cultura se asignó primero al Ministerio de Ciudadanía y, luego, al Ministerio de Turismo. En los tres años de su gestión, la Secretaría de Cultura tuvo cinco secretarios y la Fundación Nacional de las Artes (*Funarte, Fundação Nacional de Artes*), encargada de las artes escénicas en el país, tuvo seis presidentes. Datos oficiales disponibles en el servicio en línea del Senado Federal (<https://www12.senado.leg.br/orcamento/sigabrasil>) muestran que Funarte vio reducidos sus gastos en un 26 % entre los años 2015 y 2019 (valores ajustados por la inflación a diciembre de 2020). Estos factores refuerzan la importancia de producir datos sobre

las actividades teatrales como una forma de crear conciencia sobre los desafíos que afronta el sector, incluida la brecha de género.

Contexto teatral

Independientemente de esta falta de datos en el país, es posible encontrar algunos aspectos destacados de la escena teatral. La producción teatral brasileña está muy concentrada en las ciudades de São Paulo y Río de Janeiro, siguiendo una tendencia que también se encuentra en los países desarrollados del norte global. La misma situación se observa en Francia (Menger, 1999), España (Colomer, 2016) y Reino Unido, donde la mayoría de las salas y representaciones teatrales se concentran en París, Madrid, Barcelona y Londres, respectivamente.

Con una población estimada en 12,4 millones de habitantes,² São Paulo es la mayor de las 5.570 ciudades del país. El salario promedio de los trabajadores formales (2019) fue de 4,1 salarios mínimos (totalizando alrededor de 718 euros en noviembre de 2021), el 17.º más alto entre las ciudades brasileñas, mientras que el PIB per cápita (2018) fue el 271.º más alto.

Si bien no existe una investigación exhaustiva que nos permita cuantificar el crecimiento del mercado del teatro en las últimas décadas en São Paulo, sí que cabe mencionar varios factores que influyen en su desarrollo, entre ellos, una mejora significativa en la educación, la recuperación y expansión de la economía brasileña desde mediados de los años noventa hasta 2015, y también algunas leyes específicas que ayudaron a aumentar las inversiones en el área. La producción teatral fue impulsada por leyes de incentivos fiscales creadas a nivel federal (Ley Rouanet), a nivel estatal (ProAC-SP), y por un programa municipal específico destinado a financiar colectivos de artistas en São Paulo, la Ley de Fomento del Teatro.

En cuanto a la educación, una fuerza impulsora clave para estimular la participación de la gente

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

2 Todos los datos de este párrafo provienen de <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-paulo/panorama>.

en actividades culturales (Bourdieu, 1979), el país duplicó el número de personas matriculadas en las universidades entre 2001 y 2010. Esta mejora significativa en la educación ha comenzado a construir una audiencia para el teatro. A diferencia de lo que ocurre en los países desarrollados, donde el acceso a las actividades teatrales es bastante estable entre las personas de entre 20 y 60 o 70 años, como muestra la serie de encuestas oficiales realizadas en Francia (*Pratiques Culturelles en France*) y España (Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales), los datos de Brasil muestran que la asistencia es mayor entre los más jóvenes y que comienza a disminuir mucho antes, cuando las personas alcanzan los 30 y 40 años (Souza y Silva, 2018), lo que refleja una brecha generacional en cuanto al nivel educativo. Con un mayor acceso a las universidades es más probable que las nuevas generaciones asistan a actividades culturales, incluido el teatro.

El desarrollo económico aumentó la oferta y la demanda de bienes y servicios culturales. El número de cines recogidos en la muestra elaborada por Ancine (<https://oca.ancine.gov.br/>), que estuvo en su nivel más bajo en 1995 (1.033), se duplicó en 2005 (2.045), alcanzando un máximo histórico en 2019 (3.507). Durante este período, se inauguraron o restauraron varios espacios culturales, incluidos teatros, museos y edificios históricos. Algunos de ellos atraen a turistas de todo el país y del exterior, como el Museo del Mañana (<https://museudoamanha.org.br/>) en Río de Janeiro. El teatro también se benefició de dos décadas de crecimiento, entre 1995 y 2015, particularmente en las ciudades de São Paulo y Río de Janeiro. Si bien no es el objeto de este texto detallar este proceso (importante estudio que debe realizarse), algunas referencias podrían ayudar a comprender cómo se impulsó el escenario que muestra el estudio, así como algunas de sus características.

El crecimiento económico impulsó el desarrollo del teatro en la ciudad en dos direcciones principales: ampliar el financiamiento para la producción y estimular la apertura de nuevos espacios culturales para las artes escénicas.

El aumento de la financiación provino especialmente de las leyes fiscales de incentivos y las convocatorias públicas de subvenciones. Implementada en 1991, la Ley Rouanet asignó 5.900 millones³ de reales brasileños (904 millones de euros)⁴ a las actividades teatrales entre 2000 y 2018, el 42 % al estado de São Paulo y el 28 % al estado de Río de Janeiro. Siguiendo la legislación federal, muchos estados han creado mecanismos similares. El Programa de Acciones Culturales del Estado de São Paulo (ProAC, *Programa de Ações Culturais do Estado de São Paulo*) fue implementado en 2006 y, más allá de la ley de incentivos fiscales, el llamado ProAC-ICMS,⁵ también ha incluido una convocatoria de ayudas, denominada ProAC-Editais. En 2002, la ciudad de São Paulo creó una legislación especial para promover las actividades de los colectivos teatrales que desarrollan un trabajo continuo de investigación y producción, conocida como la Ley de Fomento del Teatro. El primer mecanismo fue integral para impulsar la producción de obras comerciales, particularmente musicales, que también fueron apoyadas por el ProAC-ICMS. Las producciones *off-Broadway*, las obras de menor potencial comercial y las obras de colectivos fueron apoyadas principalmente por el ProAC-Editais y la Ley de Fomento del Teatro.

Paralelamente, el crecimiento económico tuvo al menos dos impactos directos en el número de salas de teatro en la ciudad. Mediante la financiación de un impuesto asociado a las actividades comerciales, el SESC-SP⁶ (Servicio Social de Comercio de São Paulo) abrió varios espacios culturales en la ciudad durante este siglo, aumentando también el número de obras contratadas para ser representadas en sus espacios

3 Valores corregidos por inflación hasta enero de 2021 por el IPCA-E.

4 Conversión el 24 de mayo de 2021: 1 EUR = 6,5 BRL.

5 ICMS (*Imposto sobre Comercialização de Mercadorias e Serviços*) es un impuesto estatal que grava la circulación de bienes y servicios.

6 SESC-SP es una de las principales instituciones privadas culturales y de ocio de São Paulo, con 43 sedes en el estado y una programación artística y cultural de alto perfil.

culturales. Al mismo tiempo, la legislación municipal de 1991, que exige la construcción de al menos un teatro y un cine en los nuevos centros comerciales, ha contribuido a aumentar el número de teatros comerciales en la ciudad de São Paulo desde finales de los años noventa.

Desafortunadamente, no existe una recopilación de datos sistemáticos que nos permita construir una imagen más clara de cómo estos dos factores (financiación y nuevos lugares) afectaron al mercado del teatro, particularmente en cuanto al número de obras representadas en la ciudad, el público y las oportunidades laborales que han abierto. Este trabajo todavía tiene que realizarse.

METODOLOGÍA DE LA MUESTRA

Independientemente de los múltiples puntos ciegos, este breve esbozo permite vislumbrar un panorama de la producción teatral en São Paulo, caracterizado por diferentes fuentes de financiación, una gran diversidad en el estilo de las producciones y la correspondiente variedad de espacios teatrales que albergan estas obras. Pese al panorama pintado por la muestra de fechas para 2018 —dos años después del inicio de una crisis económica que interrumpió un ciclo positivo de dos décadas—, la imagen aún ofrece las principales líneas de crecimiento registradas en los veinte años anteriores.

La muestra de la producción teatral en la ciudad de São Paulo fue financiada y desarrollada por JLeiva Cultura & Esporte (www.jleiva.co), mi consultoría, con la cooperación de tres asociaciones de teatro, Movimento de los Teatros Independientes de São Paulo, Asociación de Productores Teatrales Independientes (MOTIN y APTI,⁷ respectivamente), y la Cooperativa

de Teatro de São Paulo,⁸ lo que facilitó el contacto con los productores de teatro.

La recopilación de datos se apoyó en la información publicada en las guías culturales de los principales diarios y revistas editados en la ciudad, acompañada del trabajo de contacto con las salas de teatro y productores culturales para incluir la mayor cantidad de obras posibles en el estudio. Las principales fuentes de información fueron las guías semanales publicadas por los periódicos *Folha de S. Paulo* (*Guia da Folha*) y *Estadão de S. Paulo* (*Guia do Estadão*), por la revista *Veja* (*Veja São Paulo*) y por las guías mensuales *OFF Guia de Teatro* (www.guiaoff.com.br), publicación especializada en teatro, y *Revista Em Cartaz* (https://www.sescsp.org.br/online/revistas/tag/5557_EM+CARTAZ), que presenta actividades culturales de veinte espacios culturales del SESC-SP. También fue importante el trabajo de contacto con productores de teatro y salas independientes, ya que estas publicaciones no incluyen todas las obras que se realizan en la ciudad y no brindan detalles completos de producción.

Los resultados fueron debatidos con profesionales del teatro en un seminario en julio de 2019 y están accesibles en el informe *A força do teatro na cidade de São Paulo* (JLeiva, 2019). Sin duda, existen lagunas en el estudio, en particular de lugares más pequeños e independientes, espacios públicos abiertos (como parques) e instituciones culturales que no cuentan con una programación regular de representaciones teatrales. Sin embargo, dichas lagunas no comprometen la solidez de la muestra, ya que estos espacios tienen una participación de mercado limitada en la escena teatral general de la ciudad.

De la recopilación de datos original, que registró 1.638 obras de teatro realizadas en la ciudad, 1.466 fueron consideradas para la comparación de género del presente estudio. Se excluyeron las obras sin información sobre sus profesionales. También se eliminaron las representaciones de monoliguistas, además de todas

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

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

las producciones extranjeras; las primeras porque la muestra no era tan completa con respecto a todas las obras del género. Más allá de eso, las representaciones de monologuistas tienen algunas particularidades que requieren una metodología específica, al realizarse en lugares donde se presentan varias obras cortas (representaciones de diez a veinte minutos) en el mismo día. Por último, las representaciones extranjeras fueron excluidas porque el foco estaba en el mercado laboral local.

Por otro lado, el estudio incluye otras producciones teatrales brasileñas no paulistas. Independientemente del origen regional, estas obras brindaron una oportunidad laboral en el mercado teatral local. Es significativo señalar que, después de São Paulo, Río de Janeiro es el polo teatral más importante del país y que un número significativo de obras comerciales producidas en una de las dos ciudades también giran en la otra.

Muestra definitiva

La muestra definitiva incluye datos de 1.466 obras de teatro y 269 locales o espacios culturales diferentes de la ciudad de São Paulo, cuantificando un total de 13.993 funciones en 2018.⁹ En cuanto al género, las obras se dividieron entre las destinadas a la infancia (450) y las destinadas a personas adultas (1.017), según la información divulgada por los productores o por las guías culturales consultadas. En algunos casos, cuando no era posible el contacto directo con los productores y no había información disponible en las guías culturales, la clasificación se hacía basándose en la sinopsis de la obra. Las producciones sin restricción de edad, dirigidas a toda la familia, fueron clasificadas como para personas adultas. Los datos muestran que el 79 % de todas las representaciones registradas están dirigidas a personas adultas, aunque el 69 % de todas las obras están dirigidas a este público.

No se hicieron distinciones en cuanto a las fuentes de financiación o el tipo de producción (comercial o alternativa). La primera información es mucho más

difícil de recopilar (el estudio recopiló solo algunos aspectos destacados, lo que no permitió ningún análisis en profundidad) y la segunda es bastante complicada y requiere definiciones conceptuales que están más allá de los límites de este artículo.

Dado que los detalles de producción del elenco y las creatividades no estaban disponibles para todas las obras, cada uno de los siete cargos investigados aquí tiene un tamaño de muestra diferente. La mayoría de las publicaciones incluyen únicamente el nombre del dramaturgo, director y principales intérpretes. Aunque el equipo de la muestra trató de comunicarse con los productores para completar los datos que se desconocían, no fue posible recopilar exactamente el mismo tipo de información para todas las obras. Muchos productores no respondieron a los correos electrónicos y, más allá de eso, cada producción divulga información sobre su elenco y creativos de manera diferente, incluyendo o excluyendo a profesionales específicos, según la forma en que entiendan su proceso creativo, y los artistas contribuyentes. Sin embargo, investigando en internet, la muestra final logró recopilar suficientes datos para las siete variables objeto de análisis.

La información sobre el género se agregó dos años después de la finalización del estudio, específicamente para el propósito de este artículo. En portugués, en la mayoría de los casos, es posible identificar si alguien se identifica como hombre o mujer leyendo su nombre. En los casos de duda, la información se consultó en línea. Nos damos cuenta de que adherirse a este método no nos permite incluir todas las identidades o expresiones de género. Esto solo sería posible contactando directamente con todos los profesionales (alrededor de 7.000 nombres). Sin embargo, creemos que la muestra da una imagen bastante precisa del mercado laboral de las mujeres en las artes escénicas en São Paulo, el objetivo del estudio.

El estudio también registró varios colectivos de artistas que ocupaban los siete cargos. En estos casos, no fue posible identificar el género de los artistas que trabajaban en cada colectivo ni cuántos profesionales estaban involucrados en cada cargo. La creciente im-

⁹ El estudio original registró 277 locales/espacios diferentes y 15.348 actuaciones

portancia que estos grupos han alcanzado en la escena cultural de São Paulo en los últimos años justifica una investigación específica sobre cómo están abordando la cuestión de género.

La Figura 1 muestra los principales detalles de la muestra final, incluyendo el número de obras, el número de funciones, la división entre producciones para la infancia y para personas adultas, el número de obras con datos disponibles para cada uno de los siete cargos investigados y los datos correspondientes por el número de actuaciones. Todas las cifras presentadas en este estudio provienen de esta base de datos.

En el caso de autoría de las obras, dirección e interpretación, el porcentaje de obras con datos disponibles es muy elevado: 97 %, 94 % y 91 %, respectivamente. En

el resto de los cargos, la información es accesible para más del 50 % de la muestra: 76 % para producción, 55 % para diseño de iluminación, 54 % para diseño de vestuario y 53 % para escenografía. Las obras que ofrecen información de las siete variables representan el 40 % de la muestra total (585 obras), y fueron responsables del 49 % de todas las representaciones.

A pesar de la cantidad significativa de obras analizadas, el punto negativo fue la baja cantidad de actuaciones por cada representación (solo 10). El resultado refleja el hecho de que la mayoría de las producciones tienen funciones de viernes a domingo, y el elevado número de obras destinadas a la infancia (muchas de ellas, una vez por semana). Entre los productores de teatro se debate actualmente sobre cómo ampliar el número de representaciones de obras de teatro.

Figura 1 Muestra de datos de las obras representadas en la ciudad de São Paulo.

Información general

Recopilación de datos: 01/01/2018 al 31/12/2018

Localización: ciudad de São Paulo

Número de obras: 1.466

Número de presentaciones: 13.993

GÉNERO	N.º de obras	Porcentaje
Para infancia	449	31 %
Para personas adultas	1.017	69 %
Total	1.466	100 %

GÉNERO	N.º de actuaciones	Porcentaje
Para infancia	2.950	21 %
Para personas adultas	11.043	79 %
Total	13.993	100 %

Número de obras con datos disponibles para cada cargo objeto de análisis.

CARGO	N.º de obras	Porcentaje
Dramaturgia	1.417	97 %
Dirección	1.377	94 %
Producción	1.120	76 %
Interpretación	1.333	91 %
Diseño de iluminación	799	55 %
Escenografía	783	53 %
Diseño de vestuario	791	54 %

Número de obras según el número de cargos con datos disponibles.

N.º de cargos	N.º de obras	Porcentaje
1	48	3 %
2	70	5 %
3	248	17 %
4	187	13 %
5	155	11 %
6	174	12 %
7 (todos)	584	40 %
	1.466	100 %

N.º de cargos	N.º de actuaciones	Porcentaje
1	171	1 %
2	461	3 %
3	2.193	16 %
4	1.866	13 %
5	922	7 %
6	1.506	11 %
7 (todos)	6.874	49 %
	13.993	100 %

Los resultados

La comparación de género se desarrolla con diferentes enfoques. En el primero, muestra la cantidad de hombres y mujeres que trabajaron en al menos una obra de teatro en 2018, considerando los siete cargos diferentes. Es decir, los y las profesionales que trabajaron en más de una producción, pero ocupando el mismo cargo, se contabilizaron una sola vez. Si ocupaban cargos diferentes en diferentes obras, se contaban dos veces, como una forma de comparar la proporción entre hombres y mujeres para cada tarea específica.

Los resultados muestran un gran desequilibrio de género entre dramaturgos y directores, las dos principales figuras clave en una producción teatral. Del total de profesionales que llevaron un texto a escena y que dirigieron una obra, solo el 29 % y el 27 %, respectivamente, eran mujeres. Curiosamente, el cargo que podría considerarse como un tercer motor en una producción teatral, un trabajo estratégico con al menos cierto poder de decisión, mostró un equilibrio justo. Entre los productores, el 52 % eran mujeres, la misma proporción que tienen en la población brasileña,¹⁰ según el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE).¹¹ Este resultado se explorará más adelante.

La Figura 2 muestra el porcentaje de hombres y mujeres que trabajaron en los teatros de São Paulo cuando (a) consideramos los colectivos de artistas y (b) no los consideramos en el recuento. En el caso de la producción, también hay algunas empresas que en ocasiones fueron mencionadas como responsables del cargo.

Los cargos técnicos presentan un sesgo en cuanto al trabajo de las mujeres, que son mayoría en el diseño de vestuario (57 %), pero que están fuertemente infra-representadas entre el diseño de iluminación (25 %) y escenografía (36 %). Una hipótesis al respecto es que los resultados podrían reflejar los valores laborales tradicionales, que probablemente hayan influido en el mercado de la formación en el pasado, atrayendo o rechazando a las mujeres, lo que al final contribuye a reproducir estas diferencias de género en el trabajo teatral. Por lo tanto, las mujeres tendrían oportunidades justas de trabajar como diseñadoras de vestuario, pero no se verían tan aptas como escenógrafas o diseñadoras de iluminación, actividades técnicas comúnmente asociadas con el «trabajo de hombres».

Cuando consideramos el elenco, la brecha se reduce; aquí las mujeres representan el 46 % de todos los artistas. El porcentaje es exactamente el mismo que se registra en Francia (Coulangeon et al. 2005), aunque las realidades y la fuente de datos son completamente distintas (los investigadores franceses trabajaron con información de una patronal). Dado que aquí el factor

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

determinante en la selección de un hombre o una mujer para un personaje es a quién los dramaturgos decidieron representar en sus guiones, el hecho de que sean predominantemente hombres (71 %) juega

un papel importante y decisivo. Es más probable que cada género hable sobre sus propios problemas, lo que influye en el género de los personajes representados en el escenario.

Figura 2. Número de profesionales en cada cargo.

Los resultados se muestran considerando (a) colectivos de artistas y compañías y (b) solo hombres y mujeres.

Los hombres escribieron el 71 % de las obras y dirigieron el 73 % de las producciones.

Cargo	Hombres	Mujeres	Colectivos	Empresas	Totales	
Dramaturgia	925 66 %	387 27 %	100 7 %	0	1.412 100 %	N.º de profesionales Porcentaje
	925 71 %	387 29 %			1.312 100 %	
Dirección	797 70 %	301 26 %	46 4 %	0	1.144 100 %	N.º de profesionales Porcentaje
	797 73 %	301 27 %			1.098 100 %	
Producción	390 32 %	422 35 %	273 22 %	133 11 %	1.218 100 %	N.º de profesionales Porcentaje
	390 48 %	422 52 %			812 100 %	
Interpretación	2.724 54 %	2.314 45 %	50 1 %	0	5.088 100 %	N.º de profesionales Porcentaje
	2.724 54 %	2.314 46 %			5.088 100 %	
Diseño de iluminación	412 70 %	135 23 %	45 8 %	0	592 100 %	N.º de profesionales Porcentaje
	412 75 %	135 25 %			547 100 %	
Escenografía	407 56 %	226 31 %	98 13 %	0	731 100 %	N.º de profesionales Porcentaje
	407 64 %	226 36 %			633 100 %	
Diseño de vestuario	268 38 %	355 51 %	78 11 %	0	701 100 %	N.º de profesionales Porcentaje
	268 43 %	355 57 %			623 100 %	

Nota: los profesionales que trabajaron en más de una obra, pero ocupando el mismo cargo (siempre como director, por ejemplo), se contaron una sola vez. Los profesionales que ocuparon dos o tres cargos diferentes se contabilizaron dos o tres veces, una vez por cada cargo que ocuparon.

Elizabeth Freestone, quien desarrolló una investigación en 2012 en colaboración con el diario *The Guardian*, culpa a William Shakespeare.¹² Supuestamente, estamos reproduciendo una tendencia que viene de aquel entonces, cuando las obras de teatro se escribían para compañías formadas exclusivamente por hombres. Su estudio indica que solo el 16 % de los personajes creados por Shakespeare eran mujeres. Curiosamente, Shakespeare es el dramaturgo con mayor número de producciones (29) y representaciones (240) en el estudio, más de 350 años después de su muerte. Sin embargo, lo que podría ser una simple censura se confirma cuando miramos el género de los intérpretes considerando el género de los dramaturgos. Si son hombres, el 60 % de los personajes son hombres. En las obras escritas por mujeres, el 54 % de los personajes son mujeres. Los datos recogidos por Freestone arrojan cifras del 63 % y 49 %, respectivamente, pero considerando únicamente a los dramaturgos de nuevas obras. Otra diferencia es que su muestra incluía solo las obras representadas en los diez principales teatros subvencionados del Reino Unido.

El segundo y el tercer enfoque se centran, respectivamente, en el número de obras y en el número de actuaciones, aportando algunos matices al análisis y también una referencia de las posibles brechas de género entre los ingresos. Las diferencias de datos cuando pasamos del primer enfoque (el número de profesionales) al segundo (el número de obras) se deben a que algunos profesionales pueden trabajar en más de una producción y también a que algunas obras tienen más de un profesional en los siete cargos que son objeto de análisis.

En los enfoques segundo y tercero, las obras, y, en consecuencia, las actuaciones, pueden tener no solo un

hombre o una mujer en cada uno de los siete cargos. Más allá de los colectivos de artistas, las obras de teatro pueden tener más de un responsable de cada tarea. La muestra ha registrado a un hombre y una mujer trabajando juntos en los siete cargos. También hay algunas obras de teatro en las que una tarea específica se divide entre una persona y un colectivo de artistas, tal y como informan los productores.

En cuanto a la comparación con el número de profesionales antes mencionado, a partir de ahora el texto se centrará únicamente en las obras en las que solo hay hombres o mujeres que se ocupan de cada uno de los siete cargos, excluyendo las otras múltiples variantes. La Figura 3 (número de obras) y la Figura 4 (número de actuaciones) muestran resultados para todas las combinaciones disponibles, lo que corrobora que esta opción no compromete el análisis, ya que la mayoría de las obras encajan en estas categorías. Hay una excepción en el caso de los intérpretes, que requerirá un análisis particular, ya que no se trata de un cargo con «un solo responsable».

También hay un comentario sobre los productores, puesto que hay una fuerte participación de colectivos de artistas, lo que refuerza la necesidad de una mayor investigación sobre su trabajo. Los datos reafirman los desequilibrios entre los géneros estudiados, con toda la fluctuación de los datos apuntando a un aumento de la brecha ya identificada, desfavorable a las mujeres en el análisis del número de profesionales. La producción y los tres cargos técnicos registraron ligeras diferencias en el segundo y tercer enfoques. En cambio, para los cargos clave —dramaturgia y dirección—, los desequilibrios, que ya eran bastante significativos, se ampliaron aún más.

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

Figura 3. Número de obras considerando el género del responsable de cada cargo.

Los datos incluyen obras en las que un colectivo de artistas o una empresa fue responsable de un cargo.*

Las mujeres escribieron el 23 % de las obras y dirigieron el 22 % de las producciones.

Cargo	Hombres	Mujeres	C	H+C	M+C	H+M+C	Totales	
Dramaturgia	892 63 %	260 18 %	77 5 %	20 1 %	15 1 %	153 11 %	1.417 100 %	N.º de obras Porcentaje
	892 77 %	260 23 %					1.152 100 %	
Dirección	955 69 %	277 20 %	50 4 %	5 0,4 %	3 0,2 %	87 6 %	1.377 100 %	N.º de obras Porcentaje
	955 78 %	277 22 %					1.232 100 %	
Producción	283 25 %	273 24 %	273 24 %	82 7 %	117 10 %	92 8 %	1.120 100 %	N.º de obras Porcentaje
	283 51 %	273 49 %					556 100 %	
Diseño de iluminación	549 69 %	165 21 %	47 6 %	0 0 %	0 0 %	38 5 %	799 100 %	N.º de obras Porcentaje
	549 77 %	165 23 %					714 100 %	
Escenografía	389 50 %	204 26 %	101 13 %	10 1 %	3 0,4 %	76 10 %	783 100 %	N.º de obras Porcentaje
	389 66 %	204 34 %					593 100 %	
Diseño de vestuario	237 30 %	330 42 %	68 9 %	42 5 %	44 6 %	70 9 %	791 100 %	N.º de obras Porcentaje
	237 42 %	330 58 %					567 100 %	

* Abreviaturas: C, colectivos de artistas. En el caso de la producción, los datos también incluyen las obras producidas por una compañía.

H+C. Obras de teatro en las que el cargo lo ocupó un hombre y un colectivo de artistas.

M+C. Obras de teatro en las que el cargo lo ocupó una mujer y un colectivo de artistas.

H+M+C. Obras de teatro en las que el cargo lo ocupó un hombre y una mujer o un conjunto de hombre, mujer y un colectivo de artistas.

A modo de ejemplo, las mujeres representaron el 36 % de todos los escenógrafos. Considerando el número de obras, ellas se ocuparon de este cargo en el 34 % de las

producciones, y estas producciones correspondieron al 31 % de las representaciones. Se encontraron variaciones menores similares para el diseño de iluminación

y el diseño de vestuario. En el caso de la producción, donde hubo un equilibrio más justo, la fluctuación fue en la misma dirección. Las mujeres, que constituían

el 52 % del total de productores, estuvieron a cargo del 49 % de las obras, que concentraron el 46 % de las representaciones.

Figura 4. Número de actuaciones considerando el género del responsable de cada cargo.

Los datos incluyen actuaciones en las que un colectivo de artistas o compañía se ocuparon de un cargo.*

Las mujeres escribieron el 19 % de las representaciones y dirigieron el 18 % de estas.

Cargo	Hombres	Mujeres	C	H+C	M+C	H+M+C	Totales	
Dramaturgia	9.367 68 %	2.260 16 %	384 3 %	132 1 %	115 1 %	1.449 11 %	13.707 100 %	N.º de actuaciones Porcentaje
	9.367 81 %	2.260 19 %					11.627 100 %	
Dirección	10.115 75 %	2.175 16 %	242 2 %	7 0,1 %	6 0,04 %	962 7 %	13.507 100 %	N.º de actuaciones Porcentaje
	10.115 82 %	2.175 18 %					12.290 100 %	
Producción	3.377 30 %	2.820 25 %	1.971 18 %	733 7 %	950 9 %	1.239 11 %	11.090 100 %	N.º de actuaciones Porcentaje
	3.377 54 %	2.820 46 %					6.197 100 %	
Diseño de iluminación	5.975 72 %	1.653 20 %	192 2 %	0 0 %	0 0 %	480 6 %	8.300 100 %	N.º de actuaciones Porcentaje
	5.975 78 %	1.653 22 %					7.628 100 %	
Escenografía	4.621 55 %	2.122 25 %	679 8 %	63 1 %	10 0,1 %	870 10 %	8.365 100 %	N.º de actuaciones Porcentaje
	4.621 69 %	2.122 31 %					6.743 100 %	
Diseño de vestuario	2.939 35 %	3.244 38 %	596 7 %	549 6 %	577 7 %	599 7 %	8.504 100 %	N.º de actuaciones Porcentaje
	2.939 48 %	3.244 52 %					6.183 100 %	

* Abreviaturas: C, colectivos de artistas. En el caso de la producción, los datos también incluyen las obras producidas por una compañía.

H+C. Obras de teatro en las que el cargo lo ocupó un hombre y un colectivo de artistas.

M+C. Obras de teatro en las que el cargo lo ocupó una mujer y un colectivo de artistas.

H+M+C. Obras de teatro en las que el cargo lo ocupó un hombre y una mujer o un conjunto de hombre, mujer y un colectivo de artistas.

Los datos de dramaturgia y dirección, sin embargo, muestran un cambio más profundo y significativo. Las mujeres son las autoras del 29 % de la dramaturgia cuando consideramos solo a los profesionales que escribieron un texto representado en São Paulo en 2018. Si nos fijamos en las obras de teatro, los datos muestran que el 23 % de las producciones tienen un texto escrito por una mujer. Las representaciones presentan otro

descenso: solo el 19 % de las representaciones tienen a una mujer como autora. Los datos de dirección siguen un patrón crítico muy similar. Las mujeres constituyen el 27 % de los profesionales que dirigieron una producción, pero cuando miramos el número de obras, dirigieron el 22 % de estas. Y teniendo en cuenta las actuaciones, el porcentaje es aún más bajo, alcanzando solo el 18 %. La Figura 5 recoge estos datos.

Figura 5. Porcentaje de mujeres considerando el número de profesionales, obras de teatro y espectáculos.

Las mujeres alcanzaron un porcentaje del 27 % en el cargo de dirección, pero dirigieron el 18 % de las actuaciones.

Cargo	N.º de profesionales	N.º de obras	N.º de actuaciones
Dramaturgia	29 %	23 %	19 %
Dirección	27 %	22 %	18 %
Producción	52 %	49 %	46 %
Diseño de iluminación	25 %	23 %	22 %
Escenografía	36 %	34 %	31 %
Diseño de vestuario	57 %	58 %	52 %

Estas últimas cifras parecen reproducir la brecha de género registrada por el IBGE. Un informe lanzado en 2020 con datos de 2019 muestra que, entre las personas ocupadas en cargos directivos, el porcentaje de mujeres disminuye cuando consideramos los puestos con salarios más altos.¹³ Los datos de dramaturgia y dirección son especialmente preocupantes, ya que se refieren a los dos motores del discurso teatral, desde las ideas y vivencias representadas en el escenario hasta los espectadores. Reflejan un desequilibrio en el mercado laboral con impacto directo en las oportunidades de las mujeres para expresarse y ser escuchadas.

En lo que respecta a interpretación se requiere un análisis diferente, ya que la cantidad de profesionales que intervienen en cada obra varía desde un

actor en los monólogos hasta decenas de personas en algunos musicales, brindando múltiples combinaciones de hombres y mujeres en cada montaje. El análisis de los datos globales de interpretación podría proporcionar una mejor estimación de un posible desequilibrio entre las oportunidades para ambos géneros.

Atendiendo a las cifras agregadas, la muestra registra información sobre los actores de 1.333 obras, que corresponden a 13.400 representaciones (el 96 % del total de la muestra). Considerando el número de artistas que interpretan un personaje en cada una de estas representaciones, calculamos que cada intérprete subió al escenario 72.442 veces. De este total, el 57 % eran actores, y el 43 %, actrices, un resultado muy similar al observado en la primera aproximación (54 % vs. 46 %), pero, de nuevo, con un ligero cambio desfavorable a las mujeres.

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

Aunque el estudio no incluye información sobre salarios, venta de entradas, subvenciones o patrocinios, es razonable inferir que las obras con más funciones probablemente estén en una mejor posición para pagar salarios más altos. Las obras con más representaciones probablemente tuvieron más público y, potencialmente, más subvenciones y/o patrocinios. Y dado que se da una clara disminución en la participación de las mujeres en los siete cargos objeto de análisis, teniendo en cuenta el número de actuaciones, es bastante probable que, de media, los hombres tengan mayores ingresos que las mujeres. El informe del IBGE (2021) indica que, de promedio, las empleadas recibieron el 78 % del salario de un hombre en 2019, si tenemos en cuenta todo el mercado de trabajo.

Esto no ocurriría necesariamente solo por una brecha entre los salarios de hombres y mujeres que trabajan en el mismo tipo de producción y en las mismas condiciones, problema frecuentemente mencionado en otras profesiones. La información proporcionada por el estudio no permite afirmar ni descartar esta hipótesis, aunque es muy probable que esta tendencia también esté presente. Algo que podría sostener este argumento es que la incidencia de los hombres aumenta cuando pasamos del número de profesionales al número de actuaciones, es decir, los hombres tienen más *jornadas* que las mujeres. Y no solo porque hay más hombres trabajando en el teatro que mujeres, sino también porque su presencia es mayor en las obras con más representaciones. Una tendencia similar se encontró en España (Actis, 2016). El estudio desarrollado por la Fundación Aisge afirma que las mujeres se concentran en el segmento con menos trabajos diarios.

El argumento es válido no solo para los profesionales con mayor probabilidad de cobrar *por función* o por mes, sino también para aquellos que podrían recibir una remuneración por trabajo, como escenógrafo o diseñador de iluminación, por ejemplo. Las obras con más funciones tienen más posibilidades de pagar mejores salarios y/u ofrecer una bonificación por el número de funciones que excedan una determi-

nada referencia. Este es otro ejemplo de un tema a explorar en estudios posteriores: los ingresos de cada profesional del teatro.

La comparación entre obras destinadas a la infancia y para personas adultas no presentó ninguna diferencia significativa con los promedios encontrados en los tres enfoques descritos hasta ahora. Muestra un mercado laboral más fragmentado (7 representaciones por obra, frente a 11 en el caso de las obras para personas adultas), pero la posición relativa de las mujeres parece ser bastante similar en ambas muestras.

TOMA DE DECISIONES

La desigualdad de género se reduce una vez que una mujer logra ser dramaturga, directora o productora de una obra de teatro, ya que contar con una profesional que ocupe estos cargos aumenta la probabilidad de tener mujeres en los demás cargos. En cambio, aumenta cuando nos fijamos en las obras en las que estos tres cargos los ocupa un hombre. El análisis consideró primero la dramaturgia, dividiendo las obras en dos grupos: el primero, con al menos un dramaturgo y ninguna dramaturga, y el segundo, con la configuración contraria (al menos un autor femenino y ningún autor masculino). Dado que el proceso no considera la autoría de los colectivos de artistas y las obras escritas por un hombre y una mujer, la muestra final para cada cargo es ligeramente diferente de las adoptadas en los enfoques anteriores.

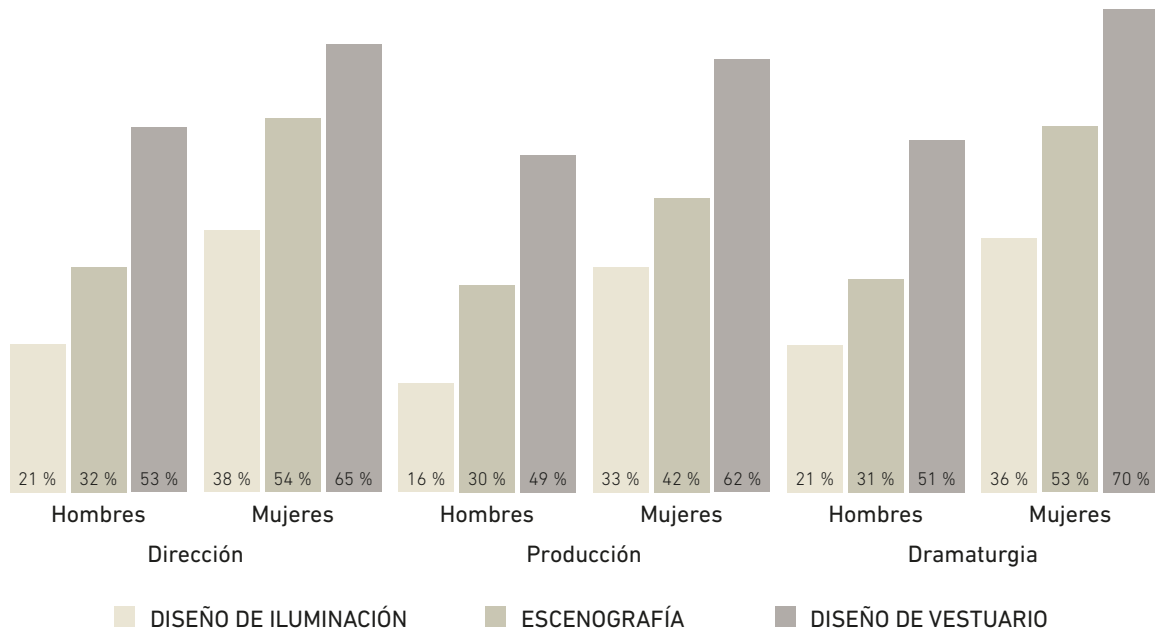
Los resultados (Figura 6) muestran como tener a una mujer como autora, directora o productora implica diferentes patrones de distribución de género en el diseño de iluminación, escenografía y diseño de vestuario. En el caso del diseño de iluminación, por ejemplo, las obras en las que una mujer ocupa este cargo alcanzan el 36 % (era del 23 % en el total de la muestra). En cuanto a la escenografía, el resultado alcanzó el 53 %, invirtiendo una proporción que era solo del 31 % cuando la dramaturgia corría a

cargo de un hombre. Y considerando el diseño de vestuario, cargo en el que las mujeres ya eran mayoría en el total de la muestra (58 %), este nuevo enfoque aumentó el desequilibrio en detrimento de los hombres, llegando al 70 % de las producciones escritas por una mujer.

La Figura 6 también sugiere que estos cambios son mayores cuando la comparación se centra en la dramaturgia o la dirección, probablemente porque los profesionales que ocupan estos cargos tienen más poder de decisión; esto es, considerando, por supuesto, a los dramaturgos que todavía están vivos.

Figura 6. Cómo el género de los decisores afecta en la presencia de mujeres en cargos técnicos.

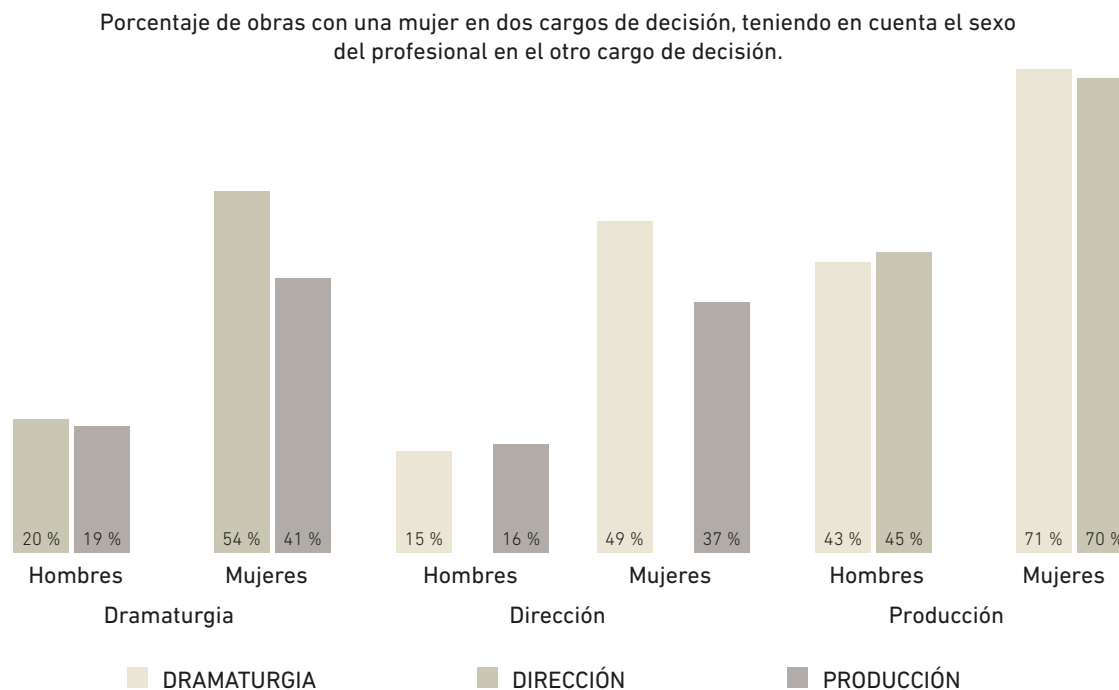
Porcentaje de obras con una mujer a cargo de diseño de iluminación, escenografía o diseño de vestuario, teniendo en cuenta el sexo de la persona que se ocupa de la dirección, la producción y la dramaturgia.



El mismo patrón se puede ver cuando comparamos solo los tres puestos clave, como se muestra en la Figura 7. Las obras escritas por al menos un hombre también fueron dirigidas por un hombre en el 85 % de los casos, porcentaje incluso superior al 78 % observado en el total de la muestra. Este desequilibrio adicional que tiende hacia un *reclutamiento masculino* ocurre en los otros cinco cargos. Sin embargo, el patrón se invierte cuando se compara con

las obras escritas por al menos una mujer. Mientras que el 15 % de las obras escritas por un hombre fueron dirigidas por una mujer, este porcentaje prácticamente se triplica, alcanzando el 49 % si se consideran solo las obras escritas por mujeres. El porcentaje de obras producidas por mujeres, que era del 52 % en la muestra global y del 43 % en las obras escritas por hombres, llegaba al 71 % si la obra estaba escrita por una mujer.

Figura 7. Cómo el género de un decisor afecta a la presencia de mujeres en los otros puestos de toma de decisiones.



Cómo leer la figura: Entre las obras que tienen un hombre como dramaturgo, el 20 % son dirigidas y el 19 % son producidas por una mujer. Entre las que cuentan con una mujer como dramaturga, el 54 % son dirigidas y el 41 % son producidas por mujeres.

Los datos muestran un claro cambio en la distribución de género si un hombre o una mujer está en uno de estos tres puestos clave, pero la interpretación de estos resultados requiere cierta atención, ya que hay múltiples formas en que estos tres cargos interactúan entre sí, influyendo en las formas en que se construye una producción teatral. Algunas hipótesis podrían ayudar a la comprensión de la posible dinámica que se esconde tras los números.

En primer lugar, en el caso de las obras de teatro escritas por autores ya fallecidos, el protagonismo lo ocupa el director o el productor. Teniendo en cuenta que la mayoría de los autores muertos eran hombres (la presencia de mujeres es mucho mayor entre los dramaturgos vivos), podemos arriesgarnos a decir que la probabilidad de que alguien decida volver a poner

en escena una obra de un autor muerto es mayor entre los hombres que entre las mujeres, independientemente de si la decisión viene de un director o un productor. Y aquí podemos tener una especie de *efecto Shakespeare*. Los hombres escriben sobre hombres, lo que anima a más hombres a poner en escena sus textos.

En el caso de los autores vivos, la decisión de producir una obra de teatro puede provenir de uno de estos tres cargos clave. El dramaturgo puede invitar a un director o un productor, o estos dos últimos profesionales pueden buscar un texto para poner en escena. En algunos casos, un mismo profesional desempeña más de uno de estos cargos. Estas diferentes posibilidades definirán cómo se distribuye el poder de decisión entre estos cargos. Solo una encuesta específica y entrevistas

en profundidad podrían esclarecer cómo se articulan estos diferentes procesos, cómo se distribuyen en términos cuantitativos y cómo influyen en el género de los profesionales contratados para otros cargos.

Ahora bien, los datos sobre productores, que casi no muestran brecha de género, son un indicador positivo para las mujeres y también una señal de que las cosas podrían estar cambiando. Una vez más, la falta de datos previos impide un análisis preciso sobre la velocidad y la intensidad de este cambio, y especialmente de las razones que lo motivan. Una referencia importante para este tema es el hecho de que esta tendencia también se encontró en el campo audiovisual. Un informe de Ancine (2019) muestra un patrón de brecha de género similar al que se ve en el teatro. Existe una brecha enorme para las mujeres que trabajan como directoras o guionistas (el 22 % de las películas estrenadas en 2018, en ambos casos) y una fuerte presencia de mujeres como productoras ejecutivas (43 %). En los cargos técnicos, solo el 15 % de las películas contó con una mujer para la dirección de fotografía, un desequilibrio superior al encontrado en el teatro para el diseño de la iluminación (23 %), mientras que el porcentaje de películas con una directora artística fue bastante equilibrado: un 57 %. Desafortunadamente, el informe no explora las razones que se esconden tras los datos, lo que podría ayudar a interpretar los resultados encontrados para el teatro.

Por último, me gustaría presentar un par de hipótesis sobre la fuerte presencia de mujeres como productoras que podrían impulsar futuras investigaciones. Es posible que se reproduzcan los estereotipos y prejuicios estructurales que muestran a las mujeres como profesionales con talento y organizadas, colocadas a medida para ayudar a los hombres, del mismo modo que las podríamos encontrar en las oficinas antiguas y entre la mayoría de los ejecutivos (la secretaria nunca fue un hombre). También podría ser el *efecto puerta abierta*, es decir, al ser más fuertes las barreras para acceder a la dramaturgia y la dirección, muchas mujeres encontrarían la oportunidad de trabajar solo como productoras. Estos dos enfoques cuestionan el *efecto de las buenas noticias* con respecto a los datos.

Los prejuicios y los obstáculos contra las mujeres en puestos de poder allanarían el camino a las mujeres hacia la producción.

Sin embargo, es incuestionable que esta es una función estratégica que podría impulsar mayores cambios para mitigar la brecha de género. Como muestran los datos, un mayor número de producciones impulsadas por mujeres también significa una mayor probabilidad de que las mujeres sean contratadas para ocupar otros cargos de la actividad teatral. Al mismo tiempo, dado que la producción también puede ser el cargo principal para iniciar y preparar una producción teatral, el hecho de que haya más mujeres productoras podría mejorar la presencia de mujeres como dramaturgas y directoras en el futuro. Un informe del IBGE (2010) muestra que las mujeres son mayoría (57 %) entre las personas inscritas en cursos de arte en las universidades. Esta cifra ayuda a sustentar el *efecto puerta abierta* y, al mismo tiempo, indica que, si en el pasado hubo una brecha en la educación y la formación, hoy ya empieza a ser historia, lo que aumenta la presión para romper barreras y abrir puertas aún cerradas para las mujeres en el mercado laboral del teatro.

CONCLUSIONES

La producción teatral en São Paulo reproduce las desigualdades de género registradas en el mercado laboral brasileño en su conjunto. En primer lugar, hay más hombres que mujeres ocupando cinco de los siete cargos investigados. Según el IBGE, en 2019, el 74 % de los hombres formaban parte de la fuerza de trabajo, mientras que el porcentaje era mucho menor para las mujeres (55 %). En segundo lugar, la brecha es mayor entre quienes toman las decisiones. Si bien el IBGE registró que los hombres ocupan el 63 % de los puestos de dirección, el estudio mostró que la gran mayoría de las obras fueron escritas (77 %) o dirigidas (78 %) por hombres. Los salarios parecen seguir la misma tendencia, aunque la muestra no permite una comparación financiera. Lo que muestran los datos es que el porcentaje de mujeres que ocupan los

siete cargos objeto de escrutinio disminuye cuando se tiene en cuenta el número de actuaciones, lo que sugiere que los hombres ocupan los mejores puestos: las obras con más actuaciones.

Sin embargo, hay una salvedad importante. En producción, las cifras muestran un equilibrio razonable entre hombres (48 %) y mujeres (52 %), lo que indica que las mujeres han podido acceder a un cargo importante en el teatro. Más allá de la directora y la dramaturga, la productora ocupa el puesto con más poder de decisión, lo que influye en la contratación de más mujeres profesionales. La comparación entre obras producidas por hombres y mujeres muestra que cuando hay una mujer al frente del equipo de producción, se da un aumento de la presencia de mujeres en los demás cargos investigados en comparación con las obras producidas por un hombre.

Esta tendencia es aún mayor cuando se repite el mismo análisis con directores y dramaturgos, ya que son los principales motores dentro de una producción teatral. El punto crítico es que estos son exactamente los cargos en los que la probabilidad de que los ocupe una mujer es mínima. Al mismo tiempo, estos son los puestos clave desde los que las mujeres podrían expresar sus puntos de vista, hablar sobre sus problemas y compartir su perspectiva del mundo con el público. Estos cargos clave no son solo un *puesto de trabajo* en el *mercado del teatro*, sino una

fuerza fundamental de expresión e ideas. La brecha en dramaturgia y dirección implica una brecha en la oportunidad de hablar y ser escuchado, la cual debe ser abordada con urgencia.

Existe una falta alarmante de datos sobre el mercado del teatro en Brasil, lo que limita claramente el análisis de los resultados que muestra el estudio expuesto aquí. No existen series históricas ni ninguna institución que produzca información cuantitativa sistemática sobre la actividad teatral. Estos datos podrían indicar cómo el resumen presentado aquí se relaciona con los años anteriores y cómo podría desarrollarse en el futuro. La producción de datos básicos sobre las obras representadas en el país podría ayudar a los responsables políticos a poner en práctica acciones basadas en evidencias, a los agentes culturales a comprender el mercado del que forman parte y a las instituciones culturales a afrontar los principales desafíos que tienen en su quehacer diario. Estos tres aspectos podrían ayudar a impulsar políticas públicas, crear conciencia sobre la brecha de género y desarrollar iniciativas para fomentar la presencia de mujeres en los diferentes cargos de la producción teatral, lo cual sería particularmente importante en un escenario marcado por las consecuencias de la pandemia, por la falta de apoyo gubernamental al área cultural y por la ausencia de iniciativas públicas para sensibilizar sobre las desigualdades a las que se enfrentan las mujeres en el mercado laboral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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. Recuperado el 24 de mayo 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. Recuperado el 17 de mayo de 2021 <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 distinción: Critique sociale du jugement*. Éditions de Minuit.
- Cinquante ans de pratiques culturelles en France [CE-2020-2]*. (n.d.). Recuperado el 24 de mayo 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., y 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.). Recuperado el 24 de mayo 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) Recuperado el 24 de mayo 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). Recuperado el 24 de mayo 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*. Recuperado el 24 de mayo 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). Recuperado el 24 de mayo 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.). Recuperado el 24 de mayo de 2021 de <https://oca.ancine.gov.br/>
- OFF Guia de Teatro*. (n.d.). Recuperado el 24 de mayo de 2021 de <http://www.guiaoff.com.br/>
- Participação Feminina na Produção Audiovisual Brasileira 2018 | Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual*. (n.d.). Recuperado el 24 de mayo 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*. Recuperado el 24 de mayo 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 y R. Meirelles (eds.). *Cultura nas Capitais*. Rio de Janeiro, RJ: 17Street.
- SP, © Sesc. (n.d.). Sesc SP. Recuperado el 24 de mayo de 2021 de https://www.sescsp.org.br/online/revistas/tag/5557_EM+CARTAZ
- Sphinx Theatre | New Women in Theatre Forum Report*. (2020). Recuperado el 24 de mayo 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). Recuperado el 24 de mayo de 2021 de <https://www.theguardian.com/news/datablog/2012/dec/10/women-in-theatre-research-full-results>

NOTA BIOGRÁFICA

Estudiante de doctorado en la Goldsmiths University (Londres). Licenciado en Economía (USP, Universidad de São Paulo, Brasil), máster en Cine (USP) y máster en Gestión Cultural (UOC, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona). Leiva desarrolla estudios sobre el área cultural en su consultoría y ha editado dos libros sobre los hábitos culturales en Brasil.



La paradoja del género: la profesionalización de una forma de artes marciales tradicionales, *Lathi Khela*, en el contexto sociocultural de Bangladés

Sumedha Bhattacharyya

O. P. JINDAL GLOBAL UNIVERSITY, INDIA. ESCUELA JINDAL DE ARTES LIBERALES Y HUMANIDADES SONIPAT, INDIA

TUTORA ACADÉMICA Y MIEMBRO DEL GRUPO DE ENSEÑANZA E INVESTIGACIÓN PARA EL DESARROLLO INTELECTUAL (TRIP POR SUS SIGLAS EN INGLÉS)

sbhattacharyya1@jgu.edu.in

ORCID: 0000-0002-9255-489X

Recibido: 30-05-2021

Aceptado: 19-12-2021

RESUMEN

En medio de una India golpeada por la pandemia de COVID-19, este trabajo nació como una investigación autoetnográfica y analítica de una indagación etnográfica cualitativa y multimodal sobre una tradición de danza de artes marciales, *Lathi Khela*, realizada en 2017-2018. Esta práctica, que se desarrolló como un arte marcial durante la época colonial de una Bengala aún sin dividir, con poco o ningún patrocinio, aún vive hasta el día de hoy como una tradición popular de baile de artes marciales en los múltiples distritos y comunidades rurales de Bangladés. El grupo de *Lathi Khela* del distrito Narail de Bangladés, comparado con otros distritos, ha continuado con esta práctica a través de métodos innovadores. El carácter distintivo del distrito se rige por los conocimientos que articula y encarna, los practicantes multigeneracionales de *Lathi Khela* y sus coreografías creativas, y desde 2008, esta profesión, antes dominada por los hombres, también incluye ahora a mujeres. Este artículo se centra en el papel del género en la continuidad de la tradición del *Lathi Khela* en este distrito, con cinco entrevistas demostrativas y semiestructuradas que profundizan en el campo. También se basa en una conversación aún en curso por Facebook con Rahat, un veterano practicante de *Lathi Khela*, que evalúa el panorama cultural actual de COVID-19. Por un lado, las mujeres de este distrito ocupan un espacio disputado en que representan esta tradición dominada por los hombres y, por el otro, viven sus vidas y sus cuerpos dentro de los límites patrilineales del parentesco y el matrimonio. La performatividad del género está así directamente conectada con el significado simbólico de *maan*, es decir, el prestigio atribuido al cuerpo femenino dentro de los contextos socioculturales del *Lathi Khela*.

Palabras clave: *Lathi Khela*, género, cuerpo femenino, mujer, autoetnografía, prestigio, capital de género

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

SUMARIO*

Introducción

- El *Lathi Khela* como tradición viva: símbolo de género y cultura
- El *Lathi* y las mujeres
- El *Lathi Khela* en el mundo del discurso de las artes marciales
- El *Lathi Khela* en la actualidad

Marco metodológico

- Ubicando mi subjetividad nómada
- El *Lathi Khela* en Narail
- La paradoja del género como investigadora
- El campo de género del *Lathi Khela*

Rastreado el prestigio

- En el cuerpo femenino
- A través de patrones de parentesco
- Dentro de la nación

Conclusión. La pandemia y el advenimiento de la PCI-pedia en Bangladés

Referencias bibliográficas

Nota biográfica

Autora para correspondencia / 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, India.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Bhattacharyya, S. (2022). La paradoja del género: la profesionalización de una forma de artes marciales tradicionales, *Lathi Khela*, en el contexto sociocultural de Bangladés. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 136(1), 69-86. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.4>

INTRODUCCIÓN

Nací en Berhampore, Bengala Occidental (India), y siempre escuché historias sobre el Lathi de mi abuela, sobre el país de su infancia, ahora el país de Bengala Oriental (Bangladés), donde vivió y pasó su infancia en Rajshahi (actualmente en Bangladés).¹ Tuvo que emigrar a Bengala Occidental antes de la Guerra de Liberación de Bangladés en 1971.

Para este artículo, mi intención de escribir una autoetnografía surgió de una conexión intuitiva e inmediata con la autoetnografía como un «análisis cultural a través de la narrativa personal» (Boylorn y Orbe, 2014: 17), mirando «de un lado a otro a través de una lente de gran angular etnográfica, centrándome en los aspectos culturales de la experiencia personal; luego hacia adentro, exponiendo un yo vulnerable que se conmueve y puede atravesar, refractar y resistir las in-

terpretaciones culturales» (Ellis y Bochner, 2000: 739). El enfoque autoetnográfico de este trabajo, durante uno de los momentos más vulnerables de la condición humana como lo fue la pandemia de COVID-19, me situaba «en una matriz de actividades ya totalmente politizadas a medida que uno pasa por innumerables experiencias culturales» (Ettorre, 2017: 2).

Si «los autoetnógrafos revelan varias capas de conciencia que vinculan lo personal con lo cultural» (Ellis y Bochner, 2000: 739), es importante poner en primer plano cómo tengo conocimiento sobre esta forma de artes marciales y la forma en que la conozco, lo cual informa aún más sobre mi «posicionamiento social, así como sobre las experiencias de las libertades culturales y las limitaciones que uno encuentra» (Ettorre, 2017: 3). A través de la autoetnografía, me di cuenta de que esta investigación iba más allá de la distinción

*Artículo traducido por Maria Ledran

objeto-sujeto y «brinda un conocimiento íntimo de temas sensibles y un poderoso argumento para su uso como herramienta para comprenderse a uno mismo y a la sociedad» (Ngunjiri, Hernandez, y Chang, 2010). Para este artículo, quiero dejar clara mi posición como estudiante del Asia del Sur, interesada en el *Lathi Khela*, una investigadora, una persona consciente que estuvo expuesta por primera vez a una práctica cultural muy cercana a su tierra (que ahora es Bengala Occidental) en una cultura vernácula similar a la mía, que, sin embargo, sigue estando dividida por nuestras geografías políticas. Soy una forastera en muchos sentidos, pero también autóctona en otros.

Hay que destacar que la geopolítica actual generó en mí una cierta necesidad de reconocer que no puedo usar convenientemente esta cultura como mía. Necesitaba volver a aprender y desaprender, y aceptar la posibilidad de sobrescribir las realidades con mi exceso de confianza como bengalí vernácula. ¿Cómo pude entonces revisar, reescribir y volver a investigar algo que ha existido durante siglos y sobre lo que se ha escrito varias veces antes? Intento escribir este artículo durante una pandemia, un tiempo de crisis, a través de mis vulnerabilidades y la historia oral de este proyecto de máster etnográfico de danza y su análisis performativo, comprendiendo el papel del género como parte de una tradición viva en Bangladés, cuya identidad parece fluctuar entre la nación, la gente y el lugar, al igual que los tiempos en que vivimos hoy. Este trabajo recoge referencias anecdóticas que sirven como observaciones autoetnográficas¹ sobre mi conocimiento, aprendizaje y comprensión del *Lathi Khela* desde el año 2017 hasta la actualidad.

1 Las respuestas autoetnográficas fueron derivadas de mi conversación durante la pandemia de COVID-19 en marzo de 2021 con una antropóloga social y experta en estudios de danza, la Dra. Urmimala Sarkar. Ella me preguntó sobre mi trabajo de campo relacionado con el *Lathi Khela* e intuitivamente respondí haciéndome las siguientes preguntas: ¿Qué es el *Lathi Khela*? ¿Cómo llegaste a enterarte de la existencia del *Lathi Khela*? ¿Qué tuviste que leer antes de ponerte a hacer el trabajo de campo? ¿Qué entendiste de lo que leíste? Allí, en Bangladés, ¿qué viste? ¿Qué hiciste? Estas preguntas se utilizaron como estímulos para refrescar mis recuerdos del trabajo de campo que realicé en 2017 en Bangladés.

A través de un total de 15 entrevistas y centrandome este artículo en 5 entrevistas semiestructuradas realizadas en el distrito de Narail y la comunicación personal, pretendí rastrear diferentes dimensiones temporales de lo que el *Lathi Khela* fue y lo que es, y así encontrar la continuidad de su paradoja, «en sí mismo». Las preguntas de la entrevista estaban vagamente estructuradas en torno a cuatro bloques temáticos: la historia, la narrativa, la práctica performativa y el futuro del *Lathi Khela*, dejando espacio a la intuición y la improvisación durante el proceso de la entrevista. El uso de un estilo de entrevista demostrativa y semiestructurada, que ideé durante este proceso, me dejó mostrar a mis informantes, paso por paso, coreografías específicas que ellos consideraban significativas para su comunidad, como sucedió en la presentación en vivo llevada a cabo la noche anterior. «Las respuestas de la entrevista pueden verse como una forma de acción conversacional» (Hillyard, 2010) en que dicha acción conversacional era bidireccional: los informantes demostraban y explicaban el movimiento y yo los interrogaba y simultáneamente les hablaba mientras grababa la acción con una cámara, lo que me ayudó aún más a realizar un seguimiento del tiempo grabado y también a tomar notas.

El Lathi Khela me fue presentado a través de una experiencia física bailando capoeira en Trondheim mientras cursaba mi máster. Esa sensación de bailar esta práctica, entre las artes marciales y la danza —el juego entre ambos—, me hizo sentir curiosidad por buscar si existía alguna tradición de danza de artes marciales en el estado del que vengo, Bengala Occidental, en India. Internet se convirtió en el único medio para conectarse desde distintas geografías. Los únicos enlaces que encontré en Internet fueron Raibenshe² y Bratachari Movement. Más búsquedas en Internet me llevaron a grupos de Facebook de Bangladés, y fui agregada al grupo Dance Artists of Bangladesh.

Escribí una publicación larga compartiendo el interés que tenía en investigar este arte y ahí es donde contacté con Lubna Marium, mi informante

2 Traducido como *bambú real*.

y primer punto de contacto. Hasta este momento, el Lathi Khela era un arte completamente desconocido para mí. Trasladamos la conversación a Facebook Messenger. Como fuentes principales me remitieron al libro bengalí Ostro Chorcha y el artículo inédito de Lubna Marium sobre el proyecto de revitalización de 2008 titulado «Restructuring Tradition».

El Lathi Khela es una tradición viva, con un pasado que ha evolucionado a lo largo de los siglos y que ahora vive con diferentes formas en varios distritos de Bangladés, pero que no ha sido investigado. El trabajo de campo que emprendí ya había comenzado, incluso antes de llegar allí. Durante mi estancia en Daca, la capital de Bangladés, Kabila Bhai se convirtió en mi interlocutor, un reconocido practicante de Lathi Khela que también me enseñó sus técnicas y que propició mi entrada en los aspectos de la ejecución con palos.

El *Lathi Khela* como tradición viva: símbolo de género y cultura

El *Lathi Khela* o «danza con palo» es una forma tradicional indígena de práctica de artes marciales que es conocida por varios nombres como *lathi-bardi*, *sardar-khela* y *nurdi-khela* en Bangladés. Actualmente constituye una representación de batalla con música que implica el uso de palos de bambú. El *Lathi Khela* es una forma intergeneracional, heredada y transmitida de conocimiento cultural indígena de las habilidades de defensa marcial utilizadas por los *lathiyals*,³ que son en su mayoría de comunidades marginales y subalternas. Es decir, trabajadores sin tierra, carpinteros, portadores de féretros, albañiles, etc. Varias fuentes históricas⁴ indican que el *Lathi Khela* de la Bengala medieval era un arte muy especializado, ya que la mayoría de los señores feudales empleaban grupos que lo practicaban para defender sus feudos. Sin embargo, debido a un menor patrocinio y otras

razones sociopolíticas y económicas,⁵ hubo una marcada disminución en su práctica durante la era británica. El *Lathi Khela* volvió a ser el centro de atención a través del movimiento *Bratachari*⁶ por parte de un funcionario indio, Gurusaday Dutta.

El *Lathi* y las mujeres

Ei Lathi tar onek Mulyo Ache (Este *Lathi* tiene mucho valor).

Rahat, M. (2017), entrevistado por Bhattacharyya, S. el 17 de julio.

Cada casa solía tener al menos un palo de bambú fuerte y muy usado (*Lathi*) y un hombre físicamente capaz (*Lathiyal*) que poseía el *Lathi* especialmente con el fin de resolver disputas domésticas (*Jhogra*), en tierras en disputa pertenecientes a uno de ellos. El *Lathi* se convierte así en un símbolo de prestigio (*Ijjat*), un «patrilineaje definido moralmente» (Kotalová, 1993). En el otro extremo del espectro, se considera común en Bangladés que «una mujer debe darse en matrimonio al menos una vez» (Blanchet, 1986), y, además, debe casarse a tiempo, ya que el matrimonio es un aspecto importante del honor masculino y el prestigio familiar (Kotalová, 1993). El símbolo del prestigio se repite así en la cultura y el género.

El *Lathi Khela*, debido a su estética marcial, se ha asociado inevitablemente a la resistencia, y la resistencia significa fuerza, lo que significa un poder que a menudo se relaciona con unos ideales que solo un hombre debe poseer naturalmente: «el más fuerte, el que toma riesgos y soporta el dolor para afirmar su virilidad» (Bank, 2012). Por lo tanto, el poder se

3 La traducción de *lathiyal* es «aquel que empuña palos».

4 S. C. Mitra, Historia de Jessore y Khulna (en bengalí), vol. II; Se dice que Raja Pratapaditya de Jessore (siglo XVII) tenía 52,000 *dhalis* (guerreros con escudos) bajo su patrocinio.

5 Los informes administrativos británicos durante la era colonial también mencionan *lathikhela* como una forma local de deporte. Una draconiana Ley de Actuación Dramática (DPA por sus siglas en inglés) de 1876 que restringió las artes escénicas y una ley que prohibía las armas, en conjunto, llevaron a la disminución de la práctica del *lathikhela* durante el dominio británico.

6 El objetivo de este movimiento se vinculó con el movimiento de revitalización del siglo XX como un discurso poscolonial «que implicaba la reorganización de 'tradiciones populares' específicas para reponer la ideología nacionalista» (Adhikary, 2015, p. 670).

asocia inevitablemente con la masculinidad. Este discurso de los ideales de masculinidad ha estado ampliamente presente donde se desarrolló el *Lathi Khela*, en Bengala, en Asia.

El *Lathi Khela* sobrevivió o mantuvo su práctica después de este movimiento. En la actualidad, continúa practicándose popularmente, pero con poco o ningún patrocinio. Mi persona de contacto fue Lubna Marium, investigadora de danza, académica, directora artística y fundadora del Shadhona Cultural Circle.⁷ Ella me proporcionó dos fuentes principales. Una era un libro históricamente significativo llamado *Ostro Chorchha*⁸ y la otra era un artículo inédito⁸ que ella había escrito sobre el *Lathi Khela* dentro de la sociedad de Bangladés. El artículo constituía una comprensión detallada del proyecto de revitalización de 2008 del *Lathi Khela* llamado *Cholo Lathi Kheli*,⁹ dirigido por Shadhona.

Dado que el *Lathi Khela* aún continúa generando entusiasmo en las zonas rurales de Bangladés, en 2008 este proyecto fue llevado a cabo por Shadhona con la colaboración de la Autoridad Nacional para las Artes,¹⁰ para renovar este arte milenario, documentando primero los diversos estilos de su práctica e introduciendo conocimientos de contenido pedagógico en su enseñanza, lo que implica el análisis y la elaboración

de una metodología de enseñanza.¹¹ La inclusión de la mujer para el aprendizaje y su desempeño, según tengo entendido,¹¹ comenzó en 2008 durante el proyecto de revitalización, cuando Lubna Marium ofreció un premio en efectivo para cualquier grupo de practicantes de *Lathi Khela* que pudiera formar un equipo femenino en menos de un año.

Esta estandarización de un sistema pedagógico y de estetización de las formas fue necesaria para iniciar un proceso que hiciera sostenible el *Lathi Khela* en este contexto. Dicho esto, este proceso no está aislado y debe ubicarse en el contexto de una característica de las culturas poscoloniales. Los temas de recuperación y preservación de la tradición a través de la estandarización, el mecenazgo y la formación son centrales en las políticas estatales para las artes. Las prácticas de recuperación y preservación de las formas tradicionales de arte y su práctica performativa dan nacimiento a la idea imaginada de la nación, como una experiencia del colonialismo. La construcción de una cultura nacional «auténtica» ha visto históricamente las prácticas tradicionales como una forma de resistir a los modelos coloniales de la práctica performativa y la hegemonía de la estética occidental. Este es un fenómeno ampliamente investigado en las historias poscoloniales del teatro, la danza y las prácticas artísticas (Bharucha R., 1989).

El *Lathi Khela* en el mundo del discurso de las artes marciales

En la investigación de las artes marciales se observa «una fuerte asociación con las tradiciones y prácticas específicamente asiáticas» (Farrer y Bridge, 2011). En Asia, países como China, Japón e India han demostrado un largo y vivo compromiso intelectual con las artes marciales tradicionales y también han contribuido a un «discurso de las artes marciales»¹² (Farrer y Bridge, 2011). Este tipo de punto de vista es generalmente una visión occidental de las culturas y

7 Un centro para el avance de la danza y la música del sur de Asia, una organización cultural local en Bangladés

8 El artículo se llamaba «Restructuring Tradition: an experiment in introduction of performance pedagogy in an indigenous performing art of Bangladesh» (traducido como «Reestructurando la tradición: un experimento de introducción de la pedagogía escénica en un arte escénica indígena de Bangladés»). El artículo consideraba valioso preservar el conocimiento tradicional, la información acumulada, la visión y la filosofía de vida adquirida por la población local en cada lugar.

9 La traducción literal al español es 'juguemos al *Lathi*'.

10 La autoridad nacional de las artes en Bangladés se llama Academia Shilpakala de Bangladés (BSA por sus siglas en inglés) y el proyecto fue financiado por Robi Telecommunication Company, uno de los proveedores de telecomunicaciones más conocidos de Bangladés. La BSA tiene una infraestructura en todo el país que permitirá que el proyecto permee los beneficios a la mayoría de los grupos de *lathiyals*.

11 Comunicación personal con Lubna Marium.

12 Para diferenciaciones entre la práctica de las artes marciales y el discurso de las artes marciales, véase Farrer y Bridge, 2011.

tradiciones asiáticas que las remonta a la antigüedad y a prácticas premodernas que pueden exotizarse. Bangladés, como país, parece no ser visto en el campo del discurso de las artes marciales. En el contexto actual, una forma similar/alternativa¹³ de danza de artes marciales, el *Lathi Khela*, no ha recibido ningún reconocimiento y no ha formado parte del discurso más amplio de las artes marciales,¹⁴ a pesar de su práctica popular y su presencia en Bangladés. Una laguna de investigación etnográfica profunda sobre las formas de danza de las artes marciales de Bangladés no socava el hecho de que existe una presencia de tales artes. El marco de las artes marciales nos permite comprender cómo el cuerpo, la performatividad y la actuación se cruzan en el *Lathi Khela*.

El *Lathi Khela* en la actualidad

Existen marcadas diferencias en la realización del *Lathi Khela* y no hay un concepto de «una representación típica» del *Lathi Khela*, ya que varía según los distritos en cuanto a la estética de la interpretación, el repertorio, las composiciones de movimiento, el vestuario, el contexto sociocultural y el rol de género. Desde una perspectiva etnocoreológica, la realización es una danza en sí misma (Bakka y Karoblis, 2010). Para el trabajo de campo, había considerado los siguientes distritos: Manikganj, Kishoreganj y Netrokona, donde las representaciones podrían haberme ayudado a comprender el carácter distintivo del *Lathi Khela* típico del distrito de Narail en Bangladés. Manikganj tiene varias actuaciones narrativas basadas en la danza acompañadas de música, y los hombres se visten de mujer con faldas y máscaras, para interpretar diferentes personajes.¹⁵ Se presencié el *Lathi Khela*

de Kishoreganj durante una ceremonia de circuncisión, una representación que se consideraba de buen augurio como inicio de dicha ceremonia. El repertorio se inclina por la representación de batalla o el baile de palos con el humor como elemento central durante la interacción entre el artista y el público.



Figura 1 Practicantes de *Lathi Khela* de diferentes distritos en las zonas rurales de Bangladés. Arriba: Grupo Manikganj; en el centro: Grupo Netrokona; abajo: Grupo Kishoreganj. Fotografiados por la autora.

13 Digo «similar» porque el *Lathi Khela* es también un 'juego de lucha y baile' en el contexto actual, pero con palos. Sin mencionar que el vocabulario en la forma artística también difiere drásticamente.

14 El discurso de las artes marciales y no los estudios de artes marciales, porque «los límites entre los esfuerzos académicos, periodísticos y privados en los estudios de las artes marciales se han vuelto cada vez más difusos» (Jones, 2002).

15 Personajes que incluyen animales, parejas de ancianos y mujeres jóvenes.

El *Lathi Khela* en Netrokona, a 25 kilómetros de Kishoreganj, tiene marcados elementos propios de representación.¹⁶ La música es un elemento común en todos los distritos y un acompañamiento necesario para la actuación.¹⁷

MARCO METODOLÓGICO

Ubicando mi subjetividad nómada

Durante mi estancia en Daca, mi seguridad fue lo más importante para Lubna Marium, mi persona de contacto para el trabajo de campo (a pesar de que residía en su propia casa). Esto era comprensible desde la perspectiva de anfitriona de una mujer investigadora de la India. Se me aconsejó que no cogiera ningún transporte público, salvo que fuera con una persona que Lubna ya conociera, e incluso si me ausentaba de la residencia, se me aconsejó que le informara sobre mi paradero. Además, como ella ya sabía, Daca no es el lugar más seguro para moverse.

Me di cuenta de esto más tarde cuando fui objeto de miradas desconcertantes por parte de unos cuantos hombres en la calle a plena luz del día, aun cuando llevaba un vestido de cuerpo entero que me cubría, y especialmente cuando no usaba una Onna.¹⁸ Al mismo tiempo, Kabila Bhai, uno de mis encuestados, me habló sobre su aprensión cuando escuchó que una mujer de Bidesh, o de tierra extranjera, iba a venir a investigar. Dijo que tenía el estereotipo de mujer extranjera vestida de manera moderna, y yo, con mi vestimenta modesta, le había ayudado a acallar su aprensión.

16 Lubna Marium ya había compartido conmigo un paso que es único de este distrito y sus representaciones. El paso, un giro alto, se llama Matiya Polot, y se da también en la danza Manipuri en la India y Bangladés.

17 La relación música-danza en el *Lathi Khela* en cada distrito tiene potencial para su investigación individual, pero no es el objetivo de este artículo.

18 En bengalí, un trozo de tela para cubrir la parte superior del cuerpo de una mujer.

La filósofa contemporánea y teórica feminista Rosi Braidotti sugirió que la subjetividad nómada es aquella que «nunca se opone a una jerarquía dominante y, sin embargo, es intrínsecamente otra, siempre en el proceso de devenir, y perpetuamente comprometida en relaciones dinámicas de poder, tanto creativas como restrictivas». El proceso de convertirse en una mujer investigadora tiene sus raíces en negociar el espacio intermedio entre tener un cuerpo femenino y la forma en que se percibe. La noción de performatividad de género sitúa al sujeto femenino «en un marco altamente regulado e históricamente determinado» (Bala, 2013).

El *Lathi Khela* en Narail

Al adentrarme en Narail, tuve muchos recuerdos de mis visitas de campo anteriores, con una curiosidad doble por ser el único distrito donde las mujeres están incluidas en la práctica del Lathi Khela. No sé de dónde vino la curiosidad. ¿Quizás la inclusión de género en una práctica predominantemente masculina? ¿O mis formas anteriores de ocupar un espacio inusual, poco femenino, comparado con otras mujeres, donde todavía tenía que encajar en el ideal femenino de los hombres? ¿O era el deseo de saber cómo se podía incluir a las mujeres en tal práctica? ¿Es tan simple? ¿Quién decide que ellas lo practiquen? ¿Qué sucede con ellas después de su matrimonio?

El último destino de la investigación, el más alejado de Daca y el más cercano a la frontera de Bengala Occidental (India), fue Narail.^{vii} El carácter distintivo en el *Lathi Khela* allí es multidimensional: (1) conocimiento personificado y articulado; (2) practicantes multigeneracionales; (3) coreografías creativas, y, por último, (4) la inclusión de mujeres en la profesión del *Lathi Khela* dominada por hombres. Las siguientes secciones revelarán algunos de los cambios sociales, políticos, estéticos y performativos que ocurren cuando se experimenta, representa y reinventa el *Lathi Khela* para crear una identidad nacional.

La paradoja del género como investigadora



Figura 2 Grupo de *Lathi Khela* de Narail, fotografiado por la autora.

En todos los distritos, hasta ahora, las mujeres se situaban de una cierta manera, incluyéndome a mí. Principalmente en sus hogares domésticos o acompañadas por sus homólogos masculinos como miembros del público. En el distrito de Netrokona, a las mujeres todavía no se les permitía salir del Purdah, la cortina que marca el límite entre la sala de estar y la cocina. Los hombres tampoco entraban en este espacio de la cocina. Recuerdo entrar a este espacio de la cocina, y me hacían muchas preguntas, les hablaba de mi abuela y estallaban en carcajadas, pero no demasiado fuertes y con timidez. Una de estas mujeres, la esposa del líder, entró momentáneamente en el salón mirando hacia abajo, evitando el contacto visual, y me sirvió el almuerzo con los hombres de la casa en su cama.

Yo era la única mujer, rodeada de cinco hombres comiendo conmigo. En ese momento me sentí como una persona sin género preciso, un varón honorario, lo que me dio una incómoda sensación de poder al entrar en ambos espacios, teniendo una conversación con los hombres con quienes cenaba: un espacio donde ninguna mujer de la casa puede comer (Giurchescu, Past and Present in Field Research, 1999). Si hubiera sido un investigador masculino, ¿habría podido entrar a estos dos espacios? ¿Cómo me perciben ahora? ¿Sigo siendo una extraña, usando un vestido largo que me cubre y una Onna o un paño para cubrir mis senos?

Este recuerdo anecdótico origina un debate sobre cómo, como investigadora, negocié mi presencia como mujer en el campo. Ser una forastera me permitió moverme entre los hombres y acceder a esos espacios que normalmente están prohibidos tanto para hombres como para mujeres. En la siguiente sección, el documento comparte una breve descripción de la actuación en Narail e investiga este acto de incluir a las mujeres en una práctica predominantemente masculina de *Lathi Khela*, por un lado como una paradoja¹⁹ de invención en la tradición, y por otro, de performatividad de género y cultura. Me refiero a la performatividad «...en el sentido de ser una interacción y un proceso vivido y no una identidad estable, por lo que el sujeto es performativo en el sentido de no ser ni un mero cuerpo natural ni una mera construcción social, sino el objeto de una formación gradual y compulsiva de actos» (Bala, 2013).

El campo de género del *Lathi Khela*

Esta sección tiene como objetivo rastrear este proceso con un análisis sociocultural a través de la paradoja de género y cómo se representa a través del cuerpo, la sociedad y la nación.

El 16 de julio de 2017 recuerdo haber visto la representación en un espacio similar a un campo abierto o Maath. La representación comenzó, según recuerdo, con un grupo de 12 intérpretes constituido por chicas y chicos de diferentes grupos de edad de 5 a 45 años formando un círculo y luego moviéndose en parejas, mientras que los palos iban continuamente cambiando. Los ritmos cambiaban siguiendo la composición.

Cada palo tiene su propia coreografía asociada. Las actuaciones en un principio constituyen una coreografía con los palos, la conexión corpórea personal con los palos y el espacio. Las coreografías posteriores se basan en estrategias de ataque y

¹⁹ Conceptualizo las paradojas como declaraciones que son, esencialmente, autocontradictorias. Las mujeres en el *Lathi Khela* negocian estas paradojas de un polo al siguiente dentro de estructuras jerárquicas y formas de poder que se constituyen y construyen unas a otras de manera compleja.

defensa, pero siempre acompañadas con el redoble del tambor. La última parte de la representación se vuelve, sin coreografía, más peligrosa, como menciona Ustad Bachhu Mia, el líder del grupo de Narail. Al «ejercer discernimiento, evaluación y aprecio» (Kirshenblatt-Gimblett, 1999) por parte del público, el evento avanza hacia lo espectacular. Es una actuación de confrontación con espadas de una mujer contra un hombre del grupo de intérpretes.

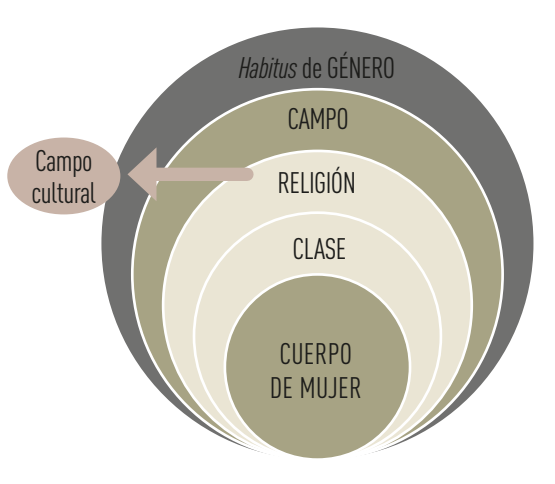


Figura 3 Representación esquemática del cuerpo femenino en el campo de la reproducción cultural tal como lo conceptualiza Pierre Bourdieu.

cautelosos y habilidosos para poder recibir los golpes. Un pequeño error puede provocar lesiones graves. Las chicas están involucradas en la mayoría de las coreografías, mientras que en algunas coreografías solo Tania actúa con otros cinco chicos. Tania es la intérprete que Ustad Bachhu Mia considera la mujer *Lathiyal* más hábil, porque participa en todas las coreografías. Sin embargo, la configuración de género cambia con cada coreografía y con el tiempo.

El mundo en el que se desarrolló el *Lathi Khela* en las zonas rurales de Bangladés, especialmente en Narail, había sido un sistema de estructuras internalizadas, un *habitus* que enmarcaba la forma en que el *Lathi Khela* se transmitía a través

de practicantes multigeneracionales. Un mundo en el que los practicantes se inclinan a «actuar y reaccionar en situaciones específicas de una manera» (Bourdieu, 1993: 5). El *Lathi Khela* como *habitus* está relacionado con las personas y su predisposición a la acción. En el núcleo familiar rural de Bangladés, el *habitus* es la internalización de estas estructuras de poder e historia, que no son más que un «principio unificador de prácticas y generador de prácticas» (Bourdieu, 1990a: 101).

El mundo social que rodea al *Lathi Khela* se asimila a un campo donde han tomado forma estas relaciones estructuradas de poder y la negociación del cuerpo femenino se hace visible en la práctica. El campo constituye agentes que negocian el poder dentro de los escenarios. Los agentes que son practicantes masculinos adquieren una determinada posición social dentro de la estructura social en la que se ubican. La *Shomaj* o sociedad de Bangladés ubica a las mujeres en esferas separadas en comparación con los hombres. Se considera que la mujer obtiene un beneficio económico y cultural por su permanencia en el hogar, mientras que el hombre obtiene lo mismo por su presencia al aire libre.

Las relaciones de género están presentes en «la percepción, el pensamiento y la acción» (Bourdieu, 2001: 8), a través del *habitus* de la cultura y la religión. El *habitus* de género así construido está «socialmente diferenciado del género opuesto» (Bourdieu, 2001: 23-4); el *habitus* femenino se construye en oposición cultural al *habitus* masculino. Según Bourdieu (2001), el *habitus* asegura la consistencia en la práctica a lo largo del tiempo, de modo que las disposiciones de género a menudo parecen relativamente estables. Como ocurre con la clase, el *habitus* asegura una complacencia inherente que moldea las «aspiraciones de género según índices concretos de lo accesible y lo inaccesible, de lo que es y lo que no es ‘para nosotros’» (Bourdieu, 1990: 64). El *habitus* asume entonces una relativa consistencia en lo que se considera masculino y lo que se considera femenino (Huppatz, 2012).

RASTREANDO EL PRESTIGIO

Ekhon to digital jug. Notun dekhte chaye dorshok

(Esta es la era digital. El público quiere ver algo nuevo.)

Rahat, M. (2017), entrevistado por Bhattacharyya, S. el 17 de julio.

Khelar maan ta bere jaye.

(El valor de la representación aumenta.)

Mia, B. (2017), entrevistado por Bhattacharyya, S. el 17 de julio.

Estas dos anécdotas de mis entrevistas con practicantes de Narail resaltan las razones para la inclusión de la mujer como una intervención que nace de un entrelazamiento complejo de relaciones del cuerpo femenino con patrones de parentesco, a través de la nación.

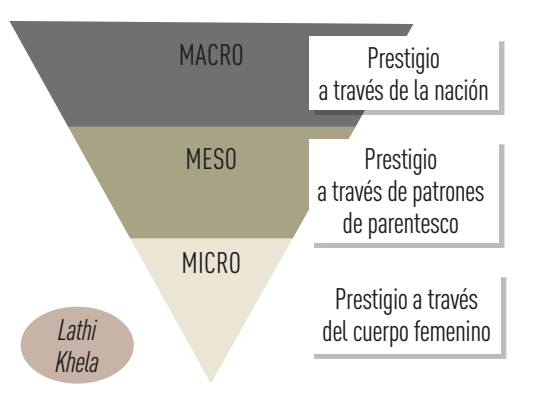


Figura 4 Representación esquemática de múltiples niveles de rastreo de prestigio en el *Lathi Khela* en el cuerpo femenino.

En el cuerpo femenino

La imagen de la feminidad está constituida por una serie de imágenes controvertidas²⁰ que ponen de manifiesto una distinción importante en la estratificación social del hecho de ser mujer en Bangladés. *The Body in Asia*, de Bryan S. Turner y Zheng Yangwen, contextualiza la sociología del cuerpo de Pierre Bourdieu mediante

la comprensión del *habitus* con respecto a la relación entre «práctica, disciplina, *habitus* y yo» (Turner y Yangwen, 2009).²⁰ Ya sea como una «hija dócil, una esposa complaciente y una madre dependiente» (Chaudhary, 1980), el rol de una mujer se decide por la construcción socioreligiosa de género de donde vive, y más aún por la cultura. La subordinación de las mujeres y su dependencia de los hombres también es dominante en la ideología patriarcal del sistema *Purdah* predominante en Bangladés, que literalmente significa cortina o velo. El *Purdah* refuerza la división en la encarnación de roles en la sociedad, de diferentes maneras, en espacios públicos y privados. Doreen Massey nos enseña «la complejidad y profundidad de la conexión del espacio y el lugar con el género y la construcción de las relaciones de género» (Massey, 1994: 2). Esto limita aún más a las mujeres a «roles de género aislados y estereotipados en el ámbito doméstico privado que define su movilidad, vestimenta y relaciones» (Chowdhury, 2001).²¹

Del mismo modo, una mujer en las zonas rurales de Bangladés está obligada a casarse. Se considera común en Bangladés que «una mujer debe darse en matrimonio al menos una vez» (Blanchet, 1986), y, además, debe casarse a tiempo, ya que el matrimonio es un aspecto importante del honor masculino y el prestigio familiar (Kotalová, 1993). Especialmente en la sociedad rural, esta es una norma tradicional. El sistema de matrimonio de Bangladés cae bajo el sistema patrilocal, en el cual una niña se casa a los 10 años de edad en una unión concertada por su familia, principalmente por el padre, y en que la subordinación se refuerza aún más porque la «esposa tiene el deber de no rebelarse ni contra sus propios parientes ni contra su esposo» (Chaudhury, 1980: 9).

²⁰ El *habitus* es específico de las culturas que constituyen a las personas porque la forma en que se perciben, encarnan o practican las culturas es diferente en las distintas culturas. Si la cultura determina el *habitus* en el que se sitúa el cuerpo, ¿qué sucede cuando la cultura y la religión se cruzan en la construcción del género? Bangladés es de cultura islámica en un 88 %, y uno de los siete países donde la población de hombres supera a la de mujeres.

²¹ Las relaciones de poder no solo plantean «la importancia de los patrones de parentesco y residencia en el mantenimiento de la costumbre de la danza, sino que también abordan el tema de la clase social» (Buckland, 2012).

Es importante comprender cómo se sitúa el cuerpo femenino en el ecosistema del *Lathi Khela*, que coloca el cuerpo en un flujo constante de consideraciones de género impulsado por la ideología de la religión. El entorno social y de género de Bangladés requiere que las mujeres negocien constantemente su posición en la jerarquía de género. En esta inconsistencia en la percepción del cuerpo femenino en diferentes niveles es donde radica la performatividad del género. El análisis de Bourdieu en el campo de la producción cultural es el capital significativo, aportado a través del género. El *habitus* en el que se desarrolló el *Lathi Khela* no implica practicantes sin género. «No nos evaluamos en abstracto, sino como hombres y mujeres» (Miller, 2014). Cada practicante es un individuo que «posee su propio sistema individual de disposiciones que puede verse como una variante estructural de todos los demás *habitus* de grupo o clase, expresando la diferencia entre trayectorias y posiciones dentro o fuera de la clase» (Bourdieu, 1990a: 86). «Para Bourdieu, estas normas grupales no son prescriptivas ni restrictivas» (Huppatz, 2012), «sino simplemente potencialidades» (McNay, 2000: 40).

En una clase agraria rural, «la contribución de la mujer no se reconoce en términos económicos» (Chaudhary y Nilufer, 1980). Su participación en el mercado laboral agrícola sigue siendo insignificante, pues las trabajadoras agrícolas representan el 1,07 % en comparación con el 23 % de los trabajadores masculinos en 2008 (Hossain, 2015: 1). Entre esta participación invisible de las mujeres, el sistema *Purdah* también sigue siendo visible, postulando aún más la metainvisibilidad de las mujeres en la sociedad rural de Bangladés. Debido a las intersecciones invisibles, pero bastante evidentes, la construcción de la interseccionalidad «nos desafía a mirar los diferentes posicionamientos sociales de mujeres (y hombres) y a reflexionar sobre las diferentes formas en que participan en la reproducción de estas relaciones» (Lutz, Vivar, y Supik, 2011: 1). La actuación de la mujer en el *Lathi Khela*, por lo tanto, se vuelve de naturaleza paradójica. Las relaciones sociales y culturales son desafiadas, alteradas y revertidas en y a través de la actuación de la mujer en el *Lathi*, ya que estas relaciones también reproducen las relaciones sociales y de género jerárquicas prevalecientes en la sociedad a la que pertenecen.

A través de patrones de parentesco

La continuidad *manufacturada* en la transmisión a través de la revitalización y el mecenazgo local del capital cultural personificado²² ha brindado además a los practicantes una legitimidad sobre esta forma de arte en Bangladés y una competencia adicional derivada en su campo para reclamar el valor que este arte trajo a la misma nación. Muhammad Lutfar Rahman inició la práctica del *Lathi Khela* en el distrito de Narail como parte de la primera generación de practicantes de este arte. Comenzó a aprender *Lathi Khela* en 1951 y continuó hasta 1969, antes de unirse al ejército de Pakistán Oriental. Ahora tiene casi 70 años y dice: «Ya no puedo, pero miro».²³

Las chicas, a pesar de las normas religiosas del *Purdah* y la subordinación hacia los líderes masculinos, fueron incluidas en el *Lathi Khela* cuando Ustad Bachhu Mia, el líder del grupo, lo decidió, a lo que sus tutores no se opusieron, lo cual puso a Bachhu Mia en una estructura de poder relacionalmente mayor. Rahat, el director del grupo, agrega:

*Amader team ta nijeder bhetore... Shobai chilo
amader nijeder log...amra bhaiera, chachato
bon, mamato bon.*

(Nuestro equipo está en nosotros... Cada uno es parte de nuestra propia gente... nuestros hermanos, primos...)

Rahat, M. (2017), entrevistado por Bhattacharyya, S. el 17 de julio.

Este capital de la danza se emplea para mantener el prestigio acumulado por la existencia misma del capital de género femenino, por su *habitus* de género. El capital simbólico es «el prestigio o reconocimiento que adquieren diversos capitales en virtud de ser reconocidos y conocidos como legítimos»

²² Este capital de la danza es una amalgama de otros capitales económicos, sociales y culturales (Bourdieu, 1993), un capital simbólico en que me interesó explorar el tipo de capital cultural encarnado y construido a través de esta práctica.

²³ Entrevista a Mohammad Lutfar Rehman (2017) por la autora.

(Lawler, 1999: 6). El capital simbólico es, por tanto, un capital poderoso. La negociación múltiple del poder relacionado con el símbolo del prestigio, y con respecto a las disposiciones de género de la mujer en el cuerpo femenino, el parentesco y la nación, puede verse como el principal factor que contribuye a la continuidad de la tradición del *Lathi Khela* en Narail. Se ha visto que continúa con el patrocinio y el apoyo local, en comparación con otras interpretaciones populares pero moribundas de *Lathi Khela* en otras partes de Bangladés. Por un lado, la importancia del empoderamiento de las mujeres a través de este capital de género en el *Lathi Khela* es un activo, pero, por otro lado, se convierte en un pasivo. El capital de género, por lo tanto, opera en contienda con las representaciones de género, dando forma a la practicante femenina como una pieza importante para que el *Lathi Khela* continúe.

La condición de una mujer se refleja en la autoridad y el poder que tiene dentro de la familia y/o el prestigio que obtiene de los demás miembros de la familia y la comunidad. Cuando le pregunté a Bachhu Mia sobre la recepción de la sociedad hacia la decisión de incluir mujeres, dijo:

Meye ra to shob pare, ta Lathi Khela o parbe?
¿Tai na?

(Las mujeres en estos días pueden hacer de todo, por lo que también pueden practicar el *Lathi Khela*, ¿no?)

Mia, B. (2017), entrevistado por Bhattacharyya, S. el 17 de julio.

Ustad Bachhu Mia es un hombre de alta reputación en su localidad, y por sus logros anteriores en el campo del *Lathi Khela* se ha convertido en un heraldo del valor de esta práctica. Es una persona a la que la comunidad admira. El poder de la toma de decisiones recae en el hombre del pueblo. Sin embargo, la elección de las mujeres que comienzan a participar en este arte, la agencia que tienen para tomar sus propias decisiones y la realidad de esta situación de empoderamiento se convierte en una paradoja. Si un día Bachhu Mia decidiera que no se debe incluir a ninguna mujer, existe una mayor posibilidad de que las mujeres dejen de practicar el *Lathi Khela*

debido a las estructuras internalizadas predominantes. Como afirma Kotalová (1993), «en Bangladés, siempre se considera que una persona está enredada en una compleja red familiar (*poribar*,²⁴ *ghor*,²⁵ *bari*²⁶) y la comunidad (*Shomaj*), y, por lo tanto, la conexión con los demás posee un valor intrínseco...».

Cuando les pregunté a las chicas si su inclusión en el baile era considerada objetable por la sociedad, me respondieron: «Fue Chacha [su tío] quien nos trajo, así que nadie tuvo problemas». Obviamente, no todas las chicas de Narail estaban incluidas ni estaban relacionadas con el líder a través de una conexión familiar. A algunas chicas se les permitía participar porque pertenecían a la misma estructura familiar y la práctica y transmisión del *Lathi Khela* había estado bajo el control del *nijera* o su propio pueblo (Kotalová, 1993). La familiaridad dirige la forma en que se percibe el género femenino. Una vez que las chicas están casadas, se vuelven desconocidas a medida que se mantienen alejadas del *nijera*. Rahat dice que cuando una chica de este *para* (barrio) se casa, está considerada bajo la tutela de su esposo, por lo que ya no se le permite participar en el *Lathi Khela*. Por lo tanto, el capital de género es utilizado como un canal para adquirir atributos simbólicos como honor y prestigio.

En el ámbito del campo cultural del *Lathi Khela*, existe otra fuerza de poder simbólico que surge de las fuerzas que ya existen en el campo: la fuerza de *Ijbat*, término que se utiliza para denotar diferentes significados como *honor*, *estima* y, más sucintamente, el *prestigio* en Bangladés. El «grado de prestigio acumulado, celebridad, consagración u honor» (Bourdieu, 1993: 7) que posee una persona dentro de un espacio social, generalmente un campo cultural, es la reputación de un participante en el campo del *Lathi Khela* entre otros practicantes masculinos. La evidencia de tales relaciones de poder no solo postula «la importancia de los patrones de

²⁴ *Familia* en bengalí

²⁵ *Hogar* en bengalí

²⁶ *Sociedad* en bengalí.

parentesco y residencia en el mantenimiento de la costumbre de la danza, sino que también aborda la cuestión de la clase social» (Buckland, 2001).

Dentro de la nación

Se puede constatar que la ideología sobre el cuerpo femenino ha calado de manera inconsistente en las mujeres practicantes involucradas en el *Lathi Khela* de Narail. La decisión de Ustad Bachhu Mia en 2007 de introducir algo nuevo, de introducir mujeres en el repertorio y la tradición ya existente de *Lathi Khela*, convirtió a este grupo en el único que tomó aquella iniciativa en todo Bangladés. En 2018, el grupo de *Lathi Khela* de Narail fue seleccionado para actuar en el Nation Stadium en honor al primer ministro de Bangladés. *Aprotiroddho o Joy Jatrave Bangladesh* (El viaje invencible y victorioso de Bangladés) fue el acontecimiento para marcar el progreso de Bangladés en los últimos 10 años. La inclusión de las mujeres en la práctica del concepto actual de *Lathi Khela* en Narail ha contribuido notablemente al capital cultural que representa el *Lathi Khela* en Bangladés. En esta situación, el género femenino fue percibido como un conducto, una ventaja, un activo y un capital: un «capital de género» (Huppatz, 2012) que conduce hacia la apropiación estatal de la forma y producción de una estética controlada y controlable de la feminidad.

Así pues, los cuerpos de las mujeres en función del género parecen trabajar en beneficio del *Lathi Khela* para ganar el estatus y el prestigio de representar el patrimonio y el progreso de Bangladés a través de acontecimientos como el mencionado anteriormente; el doble propósito de presentar la nación como tradicional y moderna, como arraigada en el patrimonio y que, sin embargo, mira hacia el progreso. Esta es también una característica de los estados poscoloniales en la forma en que tienden a desear la modernidad mientras se aferran a la tradición. «Los cuerpos son partes integrales de la construcción social del género» (Bridges, 2009). El equipo de Narail de *Lathi Khela* cree, cosa que suscribe también Rahat, que en 10 años Bangladés ha progresado tanto que hoy en día se puede presenciar la igualdad de condiciones (*somaantale*) entre mujeres y hombres. El progreso de Bangladés ve el progreso de las mujeres a través del

oitijo (la herencia de Bangladés), donde las mujeres «han sido visualizadas y proyectadas en gran medida como cuidadoras/reproductoras de cultura e ideologías» (Munsi y Burridge, 2011: 139). Un patrimonio que no tiene recursos para ser preservado por el gobierno, pero que por todos los medios ha sido «presentado como espectáculos eufóricos de creatividad gubernamental» (Chandralekha, 1980).

Las mujeres permanecen subordinadas a las estructuras jerárquicas prevalecientes en los espacios sociales, experimentando así una disminución significativa del capital de género. Como afirma Bridges (2009), «el capital de género también se define, emplea y evalúa dentro de un orden de género patriarcal que valora una relación jerárquica entre masculinidades y feminidades, independientemente de las distinciones contextuales. Por lo tanto, la dominación, la subordinación, la marginación y la complicidad siguen siendo primordiales en las discusiones sobre el capital de género». A pesar de las posibilidades limitadas de un cambio social material verdadero a nivel macro, la sanción social y cultural para entrenar, actuar, luchar, mostrar fuerza y habilidad y, de hecho, estar presentes en el espacio público permite a las mujeres desafiar las nociones de género dominantes y ensayadas de vulnerabilidad y fragilidad física. Judith Butler nos presenta la cuestión de la performatividad de género que permite «a las mujeres reconstituirse a través de actos repetitivos en una representación» (Butler, 1990).

CONCLUSIÓN

La pandemia y el advenimiento de la PCI-pedia en Bangladés

Tal y como señala Marium (2021):

A favor de Bangladés, hay que decir que nuestra constitución ofrece suficientes mecanismos para la preservación de la cultura. El artículo 23 establece que «el Estado adoptará medidas para preservar el patrimonio y las tradiciones culturales del pueblo», mientras que el artículo 23.a dice que «el Estado adoptará medidas para proteger y desarrollar la

cultura y las tradiciones locales únicas de las tribus, razas menores, sectas étnicas y comunidades». Además, Bangladés es parte de la Convención de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) de 2003, firmada por nuestro estado en 2009. Esta convención alienta a los estados miembros a salvaguardar las prácticas del PCI con el objetivo de empoderar a las comunidades. También proporciona pautas para integrar los procesos de salvaguardia del PCI con los esfuerzos de «acción y entrega» para lograr los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de 2030. Sin embargo, la verdad es que, a pesar de que existe la infraestructura para proteger a las comunidades, Bangladés está lejos de la implementación práctica de los principios de la Convención del PCI. Verdaderamente, hay muchos impedimentos, especialmente si los que gobiernan no están interesados en ello ni lo quieren estar.

Lubna Marium, en su artículo reciente «Empowering Communities through Culture» analiza la legislación cultural de Bangladés de 2006 y la realidad con la que se aplica en el campo. El proyecto de revitalización del *Lathi Khela* en 2008 también habla de esta misma paradoja, la necesidad de una intervención, debido a una brecha significativa entre la «intención declarada y la implementación real» (Kabeer, 1991) de salvaguardar las tradiciones y herencias culturales indígenas en Bangladés. De manera similar, la legislación nacional de desarrollo de la mujer de 2011 se ha dirigido principalmente a las mujeres en la forma de control de la fecundidad y realización de los objetivos de control de la población. En 2020, la pandemia allanó el camino para iniciar un inventario de diferentes prácticas culturales iniciado por el Shadhona Cultural Circle.

Me convertí en parte del Consorcio para la PCI-pedia en Bangladés para crear un inventario sobre el *Lathi Khela* en 2020. «Shadhona ha comenzado a capacitar a jóvenes académicos sobre el inventario del PCI y los inspira a idear estrategias de salvaguarda del PCI basadas en el enfoque de los cuatro objetivos de (a) documentar el PCI y las tradiciones vivas en Bangladés; (b) reconocer y celebrar el PCI con fiestas y conmemoraciones; (c) apoyar y fomentar la transmisión de conocimientos

y habilidades; (d) explorar el potencial del PCI como recurso para el desarrollo comunitario y alcanzar los ODS de 2030». El segundo paso ahora es la formación de una coalición de organizaciones comunitarias que emprendan colectivamente esta tarea. Como apunta Marium (2021):

El 14 de junio de 2020 se formó un consorcio informal de varias organizaciones, dirigido por Shadhona, un centro para el avance de la cultura del sur de Asia —una ONG acreditada por el Comité del PCI de la UNESCO—, con la intención de crear una PCI-pedia digital y en línea para Bangladés, para inventariar todas las prácticas del patrimonio cultural inmaterial (PCI) de Bangladés con el apoyo de jóvenes estudiantes y académicos. Este consorcio se denominó Consorcio para la PCI-pedia, Bangladés (CIB por sus siglas en inglés).

Por un lado, el *Lathi Khela*, con sus múltiples nombres y existencias como forma cultural, sigue siendo un tipo de conocimiento indígena en decadencia en cuanto a su profesionalización y perspectivas de formación y práctica en las comunidades marginadas de Bangladés a través de un «espacio estructurado con sus propias leyes de economía de funcionamiento» (Bourdieu, 1993: 6). Por otro lado, continúa sobreviviendo a través de las intervenciones que incluyen a las mujeres en el distrito de Narail. Esto se ha transmitido a través de cuatro generaciones en el contexto actual. La introducción de novedades en la tradición del *Lathi Khela*, por un lado, la orienta hacia la innovación, mientras que, por otro lado, también ha hecho que aparezcan resistencias para la continuidad de la misma tradición. La innovación de incluir a las mujeres en la profesión, predominantemente masculina, del *Lathi Khela* ha encontrado resistencia en la continuidad de su transmisión, debido a su inclusión en un entorno de género.

Esta resistencia se debió a los avances en la inclusión de la mujer a través de la imagen «controvertida» de la mujer en Bangladés. Por lo tanto, una fluctuación en el capital de género se filtra a través de la participación voluntaria e involuntaria de las mujeres en estos espacios estructurados. El *Lathi Khela* de Narail fue seleccionado para representar el progreso cultural de

la nación, de Bangladés, en 2018. Algunos pueden acusar que la nación ha convertido a la mujer en un chivo expiatorio en nombre del progreso. No debe darse por sentado que el progreso no ha llegado al nivel micro en Bangladés, especialmente cuando se trata de mujeres. El *Lathi Khela* ha adquirido prestigio por la representación de las mujeres, en una nación donde estas mujeres siguen siendo un símbolo de prestigio por el «patrilinaje creado moralmente» (Kotalová, 1993) y a través de los patrones de parentesco que la rodean en el *Shomaj* o la sociedad de Bangladés.

Tania no cuestiona si una chica debe casarse o no, pero a través de su presencia en el *Lathi Khela* cree que los futuros intérpretes, tanto hombres como mujeres, encontrarán su derecho a tomar una decisión incluso después de casarse: la elección de llevar a cabo y continuar la tradición del *Lathi Khela*, una tradición que ha sido testigo de la construcción de una nación, la nación de Bengala. Rahat argumenta que, en este momento, la familia de la chica no encuentra ninguna razón adecuada para continuar con esta versión de *Lathi Khela* (una versión que incluye a las mujeres). No ven a la chica estableciéndose como practicante independiente, con el *Lathi Khela* como su principal fuente de ingresos. «Pero, ¿hasta cuándo podremos mantenerlo?», me pregunta. «Hemos estado manteniéndolo pagando de nuestros propios bolsillos», y es por eso por lo que quizás el *Lathi Khela* se ha mantenido como una profesión alternativa. Traduciendo lo que Rahat me indica, «no habríamos

continuado con esto hasta ahora si solo fuera por el dinero, lo hemos hecho porque *Bhalo lage bole*, es decir, porque nos encanta, y es por eso por lo que continuamos practicándolo, sin ninguna retribución».

Como indica Chandralekha (1980): «Casi todos ellos aún conservan sus danzas y tradiciones de artes marciales, pero solo como rituales formales sin poder transformarlos en acciones reales para cambiar su condición de vida». Estas observaciones son válidas para el contexto rural de Bangladés, dada su historia cultural y política compartida con la India. La tradición del *Lathi Khela* sigue sin apoyo ni reconocimiento financiero por parte del gobierno. Como resultado, sus practicantes no se ven a sí mismos ganándose la vida mediante esta forma de arte, a pesar de su vínculo emocional con ella. En medio de las tensiones por la pandemia, el *Lathi Khela* sigue debatiéndose entre transpirar tradición y ser contemporáneo. Por lo tanto, en un país como Bangladés, que ha tenido una historia de islamización respaldada por el estado y un descuido de la presencia de las mujeres en la formulación de políticas, el *Lathi Khela* se convierte en esa resistencia colectiva y popular en contra de la opresión. Sigue proyectándose en el enfrentamiento, en la defensa. Cito la entrevista de Rahat:

*El Lathi siempre ha consistido en luchar,
y todavía estamos luchando por lo que
merecemos.*

Rahat, M. (2017), entrevistado por
Bhattacharyya, S. el 17 de julio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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*. EE. UU. y Canadá: 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., y 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*. Dacca: Sin 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*. Nueva York: Routledge
- Chandrulekha (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., y Tohidi, N. (eds.), *Globalisation, Gender and Religion: The Politics of Women's Rights in Catholic and Muslim Contexts* (pp. 203-230). Nueva 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., y Bochner, A. P. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject. En Denzin, N. K., y Lincoln, Y. S. (eds.), *Handbook of Qualitative research* (pp. 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 Bretaña: 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*. Nueva York: Palgrave Macmillian.
- Jones, D. E. (2002). *Combat, ritual and Performance: Anthropology of the Martial Arts* (2 ed.). Westport. JUPress. (2016, 20 de junio). <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., y 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*. Consultado el 30 de mayo 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., y Burrige, S. (2011). Imag(in)ing the Nation: Uday Shankar's Kalpana. En *Traversing Tradition: Celebrating Dance in India* (pp. 124-150). Nueva Delhi: Routledge.
- Ngunjiri, F. W., Hernandez, K. C., y Chang, H. (2010). Living autoethnography: Connecting life and research [Editorial]. *Journal of Research Practice*, 6(1), Article E1. Consultado el 26 de febrero de 2014 en <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/241/186>
- Turner, B., y 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., y 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.

Notas finales

- i Se cree que este manual fue el pionero en el entrenamiento con armas y se escribió durante el período revolucionario de Bengala de los años 1700-1800. Según la editorial Jadavpur Press 2016, este volumen reúne la investigación y la práctica de toda la vida de Pulin Behari Das: manuscritos inéditos sobre el entrenamiento con «palo largo, cuchillo y daga, tiro con arco y defensa personal con manos libres». Esta sociedad fue un «campo de entrenamiento para levantar una fuerza revolucionaria». Al principio, los estudiantes fueron entrenados con *lathis* y espadas de madera. Su vasto relato ilustrado y manual sobre el uso de armas es singular en la historia de la práctica marcial armada en la India. Das fue en gran parte responsable del desarrollo y difusión de una tradición autóctona y sintetizada de práctica marcial armada. La presente recopilación es testimonio de aquella historia casi olvidada (JUPress, 2016). El libro es un reconocimiento al *Lathi Khela* por su importancia histórica como tradición de artes marciales que fue producto del dominio colonial, pero no es una exploración de la importancia del sistema de conocimiento indígena en el contexto actual y cómo sobrevive hoy en día como una práctica actual.
- ii Los objetivos del proyecto eran (1) empoderar a varios grupos de *lathiyals* con los beneficios del «conocimiento del contenido pedagógico» que se formulará durante la duración del proyecto, permitiéndoles así reorganizar y fortalecer su representación, y revitalizando así una antigua forma de arte, y (2) generar un interés dentro de las nuevas generaciones para aprender habilidades *lathikhela*, y por lo tanto asegurar la continuidad de la tradición.
- iii Bangladés está organizado en divisiones: 8 divisiones (*Bibhag*) y 64 distritos (*Jela, Zila y Zela*) y *Upazila* (subdistritos) y aldeas.
- iv Birsarto Noor Mohammad Lathial dol tienen su sede en el distrito de Narail de Bangladés bajo la división de Khulna, Gram-bogura.
- v Según Sara C. White en *Arguing with the Crocodile*, el «género femenino siempre ha sido una imagen controvertida en el discurso público de Bangladés, desde su independencia en 1971». White se refiere a tres imágenes controvertidas que pueden evocar los lectores en su mente: «Cuando piensas en mujeres en Bangladés, piensas en (1) mujeres suplicantes con las manos extendidas, desesperadas tras el último desastre; (2) mujeres envueltas en un sari entre las sombras o encorvadas en silencio llevando a cabo trabajos laboriosos, o (3) mujeres trabajando, manifestándose, en grupo o solas y desafiantes».

Agradecimientos:

Dedicado a Dadin (1946–2022)..

*A vuestras/nuestras audaces y gráciles abuelas
y su conocimiento, que llevamos en nuestros cuerpos.*

Este artículo es un tributo a todos los *Lathiyals* y sus familias de todos los distritos de Bangladés, que se esfuerzan por continuar con su pasión por el *Lathi Khela*; al programa de máster en Conocimiento, Práctica y Patrimonio de la Danza de Choreomundus por la financiación de la investigación y el apoyo a las becas; a mi principal apoyo en Bangladés, Lubna Marium, y al equipo de investigación compuesto por Bonna Apu, Biju Bhai, Kabila Bhai, Joynal Bhai y Karim Da, mi mediador; a la profesora Urmimala Sarkar, por su persistente apoyo como mentora, guía y buena amiga, me ha enseñado a cuestionar, a pensar creativamente, y me ha animado a revisar esta investigación durante la crisis de la pandemia de COVID-19; al profesor André Grau, que aún está entre nosotros; a Gargi, por su profunda orientación durante la pandemia; a la familia de la Universidad de Ashoka, que me llevó a Choreomundus; a mi mejor amiga Sourabh, por inspirarme, por animarme siempre y hacerme creer en mí misma; a mis padres, que siempre me han animado; a mis gurús por confiarme sus conocimientos de la danza.

NOTA BIOGRÁFICA

Sumedha es una artista de danza interdisciplinaria, académica, investigadora, educadora, cineasta de danza y cuidadora de atención primaria radicada en la India. Es titular de una beca completa para su máster en Conocimiento, Práctica y Patrimonio de la Danza del programa Erasmus Mundus de la Norwegian University of Science and Technology (NTNU) en Noruega.

Sus intereses de investigación y docencia se encuentran en la intersección de la danza y el cine, la *performance*, el género y la tradición. Tiene un diploma de posgrado en Gestión de Artes Liberales de la Universidad de Ashoka de la India y es la fundadora de un laboratorio de investigación y creación en constante evolución, *Duet with Camera*, que se dedica a apoyar la creciente área de la práctica interdisciplinaria, experimentación y colaboración en danza y cine.



Macha Caporal: saltando brechas, encarnando resistencias

Pamela Santana Oliveros

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

pamesanoliveros@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5867-1857

Recibido: 17/07/2021

Aceptado: 01/12/2021

RESUMEN

En el presente artículo se explora la práctica y *performance* de un bloque de Machas Caporal, bailarinas que se apropian del vestuario, movimiento y nombre del personaje masculino de la danza boliviana Caporales. Dada la demarcada estructura de género establecida en la danza Caporales —representada por la pareja del Macho Caporal (personaje masculino) y la Cholita (personaje femenino)—, la aparición de la Macha Caporal como un nuevo rol en la danza ha traído consigo el cuestionamiento social sobre la *performance* e identidad de las mujeres que bailan como Machas. Partiendo de una investigación etnográfica realizada en 2018 en la ciudad de La Paz y desde una perspectiva de género, en este artículo se analiza cómo la *performance* de las Machas Caporal revela la disconformidad de las mujeres hacia las normas discriminatorias de género que predominan en el contexto sociocultural boliviano. A partir de los testimonios de un bloque de mujeres y de la descripción de sus contextos de práctica y de sus *performances*, se revelan las condiciones en las que las mujeres bailan, y se visibilizan dinámicas de desigualdad y violencia presentes en el entorno de las entradas folklóricas de la ciudad de La Paz. Finalmente, se examina cómo el modo de organización de las mujeres en un bloque independiente y su estilo de movimiento pueden entenderse como propuestas de resistencia y acción política en un entorno caracterizado por el machismo y la desigualdad.

Palabras clave: danza, *performance*, género, agencia, acción política, Bolivia

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

Agradecimientos: Quiero agradecer a mis maestros Egil Bakka y Georgiana Wierre-Gore por su guía y apoyo en la investigación de la que nace este artículo. A Eloy Neira, mi interlocutor favorito, por impulsarme a escribir, por sus comentarios al artículo y por su valiosa ayuda en todo el proceso. A mis colaboradoras, las valientes y generosas mujeres de Machas Yuriña. En especial, a Maribel, por abrirme las puertas a su visión y experiencia de la danza. Por último, a mi familia y a Cle, por su amor y apoyo eterno.

SUMARIO

- Introducción
- La Macha Caporal: una *performance* de género
- La danza: un cuerpo moviéndose «entre» géneros
- La entrada folklórica: espacio de experiencia, acción y negociación
- La *performance* como acto político: somos las Machas Yuriña
- Conclusiones
- Referencias bibliográficas
- Nota biográfica

Autora para correspondencia / Corresponding author: Pamela Santana Oliveros. Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria, 1801, San Miguel, 15088, Lima (Perú)

Sugerencia de cita / Suggested citation: Santana Oliveros, P. (2022). Macha Caporal: saltando brechas, encarnando resistencias. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 136(1), 87-102. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.5>

INTRODUCCIÓN

Me llamó la atención ver un grupo de mujeres ensayando en la tropa de hombres de los Caporales Centralistas. Periodo en el que fueron las primeras en un hecho muy difícil de concebir para ojos críticos que consideraban a las mujeres solamente para ciertos papeles en las danzas del carnaval y no así desafiar la fortaleza física que se requería para ser caporal. (Muñoz como se citó en Godínez, 2014, p. 80).

Esta declaración resume la clara relación entre las mujeres que bailan y las expectativas de género en el contexto boliviano. Destaca aspectos que considero fundamentales para comprender la práctica de las Machas Caporal en el contexto de las danzas urbanas folklóricas de La Paz: la estricta separación entre los roles y habilidades asociados a hombres y mujeres en la danza, lo que la sociedad espera de las mujeres, y las consecuencias de traspasar las fronteras entre el mundo masculino y femenino.

La *Macha Caporal*¹ es un personaje femenino de la danza boliviana Caporales que se apropia del vestuario, nombre y movimiento del rol masculino de la danza. Desde su nacimiento a fines de 1970 hasta la actualidad, las Machas vienen despertando diversas y contradictorias reacciones en el ámbito público y privado. La razón de este alboroto, sostengo, radica en la propuesta visual y performativa de este personaje que, al bailar, cruza una serie de fronteras de género claramente establecidas en la danza y en el contexto paceño. El impacto que suscita el ver a una mujer bailar con «fuerza» en el traje masculino revela cómo género y cultura se intersecan y entran en tensión cuando movemos nuestros cuerpos en un tiempo y un espacio determinados.

La antropóloga Susan Reed (2012) nos habla de la inequívoca relación entre danza, género y cultura: «La danza es un medio importante por el cual las ideologías culturales de la diferencia de género son reprodu-

1 Se utilizará el término Macha o Machas como abreviación.

cidas» (p. 88). De forma similar, el antropólogo Ted Polhemus (1993) explica como a través de las danzas las personas expresan y materializan la división de la realidad cultural en dos culturas: la femenina y la masculina. En efecto, para ambos autores, a través de la práctica de las danzas, las personas expresan lo que significa ser hombre o mujer en una sociedad o grupo determinado.

Desde 1980, los estudios antropológicos han volcado su atención hacia las danzas como lugares de estudio para entender el pensamiento y la acción humana. Diversos estudios han explorado cómo las danzas son un reflejo de su entorno sociocultural y, a la vez, impactan y son impactadas por aspectos sociales, políticos y económicos de la sociedad o grupo dentro del cual se desarrollan (Thomas, 1993; Foster, 1998). Las danzas, entonces, como sugiere Cynthia Novack, poseen a la vez una cualidad productiva y reproductiva, y pueden «reflejar y resistir valores culturales simultáneamente» (1995, como se citó en Reed, 2012, p. 94).

Se hace necesario, entonces, dirigir la mirada hacia las danzas como espacios o estructuras desde donde se negocian e impugnan relaciones y roles de género. Las danzas, históricamente, no solo han sido utilizadas para reproducir o reforzar normas e ideas del sistema dominante en el que están inmersas, sino que se han desarrollado, a la vez, como esferas de acción humana con potencial político, de resistencia y cambio. Esta dimensión de las danzas cobra importancia en el estudio de la acción de las mujeres, sujetos que históricamente han sido relegados de la esfera pública y que, hasta el día de hoy, en diversos lugares del mundo, no viven en igualdad de derechos. Es precisamente en este contexto que la danza —actividad tradicionalmente asociada a «lo femenino»— ha servido como plataforma para visibilizar la presencia y agencia de las mujeres. Como señala la socióloga Helen Thomas, a lo largo de la historia «las danzas han sido uno de los pocos sitios en los que las mujeres pueden legítimamente actuar en público» (1993, como se citó en Reed, 2012, p. 88).

A través de este estudio, propongo plantear la danza de la Macha Caporal como una *performance* que —sin

ser formulada explícitamente por las mujeres de esta manera— revela actos políticos. El carácter político de la *performance*, según Anita Singh (2021), radica en su potencialidad para volverse un medio eficaz para lograr un cambio social. En el caso de las Machas, este cambio está ligado a la transformación de los roles y estereotipos asociados a la mujer desde la construcción de nuevos modos de bailar. De acuerdo a Sarah Ahmed (2017), el feminismo está sucediendo en lugares marcados históricamente como no políticos (p. 3). De esta manera, los contextos donde se baila y el acto de bailar públicamente pueden ser entendidos como lugares y acciones inusitados —aparentemente «no políticos»—, a través de los cuales las mujeres pueden resistir y cuestionar roles de género.

Este artículo parte de una investigación etnográfica realizada en La Paz, entre junio y agosto del 2018, con un bloque independiente de mujeres llamado *Machas Yuriña*.² Machas Yuriña son un grupo de seis mujeres bolivianas, de entre 29 y 32 años, que bailan en el rol de Macha Caporal. A partir del análisis de las observaciones y entrevistas de campo con las mujeres y en diálogo con autores provenientes del campo de los estudios de género, así como de la antropología de la danza y los estudios de la *performance*, exploro cómo a través de la *performance* del rol de Macha Caporal y su forma particular de «poner en escena» el cuerpo, las mujeres desafían y subvierten normas y expectativas sobre el comportamiento apropiado de una mujer en su contexto.

LA MACHA CAPORAL: UNA PERFORMANCE DE GÉNERO

Para fines de este trabajo, me referiré a la *Macha Caporal* para hablar del rol o personaje y a las *Machas* o *Machas Caporal*, para hablar de la diversidad de *performances*, en el sentido de actos y formas de bailar que presenta el conjunto de mujeres que fueron parte de esta investigación. Un aspecto fundamental de las *performances*

2 Por razones de confidencialidad, todos los nombres de mis colaboradoras han sido reemplazados por nombres ficticios.

de estas mujeres es su apropiación de elementos del rol masculino de la danza. Las mujeres que bailan de Macha Caporal toman prestado el vestuario, accesorios, movimientos y nombre del *Macho Caporal*. Sin embargo, simultáneamente, utilizan accesorios y construyen su presentación visual de forma parecida a como lo hace el rol femenino de la danza, *la Cholita*. Este carácter sincrético del personaje, que asume aspectos del rol femenino y el rol masculino de la danza, convierte a la Macha Caporal en un fenómeno fascinante de estudio desde la perspectiva de género.

La mujer que baila, necesariamente, asume un rol y negocia su identidad en el campo de baile. La Macha Caporal es un rol que ha tenido múltiples lecturas debido a su naturaleza «entre» géneros. Desde la primera década de los años 2000, muchos autores han interpretado las *performances* de estas mujeres de formas variadas. Para la investigadora Javiera Benavente, la Macha Caporal provee a las mujeres de «una alternativa para escenificar las propias concepciones de género» (2017, p. 70). Por otro lado, el sociólogo Mauricio Sánchez propone que las Machas, a través de una *performance* que emula al varón, «autorizan el machismo» (2006, p. 333), ya que reproducen un orden social que señala a «lo masculino» como símbolo de poder.

De acuerdo a estas interpretaciones, la danza de la Macha Caporal aparece como una *performance* que tiene el potencial de reafirmar un sistema de poder hegemónico al vanagloriar «lo masculino» o, por el contrario, de cuestionarlo a través de una escenificación de otras formas de ser mujer. Estas aproximaciones presentan en común el reconocimiento de la Macha Caporal como un fenómeno ligado al género, y en sus hipótesis está presente la noción de empoderamiento —con distintos matices— de las mujeres a través de la *performance* de este personaje.

La performatividad de género de estas mujeres radica, según Judith Butler (2015), en el tipo de representación que realizan en correspondencia o no con las normas obligatorias (determinadas socialmente) que exigen que nos convirtamos en un género u otro. Hecho que confirma que la reproducción del género es siempre una

negociación con el poder (p. 32). Por ende, observar la danza de las Machas como *performances* de género implica analizar cómo las acciones de estas mujeres —desde la preparación para la *performance* hasta el acto de bailar— pueden entenderse como actos que construyen su identidad de género, un sentido de quiénes son con relación a los parámetros culturales de su entorno que señalan la forma «correcta» de actuar y desempeñarse como mujeres en la danza.

La danza es sobre todo relevante para estudiar el género por su cercanía al cuerpo. De acuerdo a la antropóloga Judith L. Hanna (1987), la danza es comportamiento físico, ya que implica la organización del cuerpo en el tiempo y en el espacio y es, a la vez, comportamiento cultural y social (p. 3). En este sentido, las danzas pueden ser entendidas como modos de encarnar y organizar (en movimiento) las maneras de vivir y pensar el mundo de un grupo social determinado. A través de ellas, se puede reflejar patrones y sistemas de organización social, lo cual sugiere que el cómo bailamos puede encarnar también ideas y normas asociadas al género. Sin embargo, como afirma Butler (1988, p. 521), el cuerpo es también una encarnación de posibilidades. Y dentro de esas posibilidades está la danza como una forma de mover y exponer el cuerpo públicamente de una manera distinta a la socialmente esperada.

Es así que Susan L. Foster (1998) propone la danza y el acto coreográfico —organización de cuerpos en el espacio— como una metodología para estudiar cómo las identidades de género se construyen y constituyen a través de acciones y movimientos. La forma de agrupación para bailar, la puesta en escena en el espacio y la apropiación, despliegue y repetición de habilidades corporales como la fuerza, la agilidad y la resistencia son «formas encarnadas de acción y movilidad» (Sliwiska, 2021, p. 4) que las mujeres despliegan para cambiar la narrativa de lo que se espera de una mujer en el campo de baile.

El reordenamiento de género que las Machas ponen en escena desde sus cuerpos y dentro de los distintos espacios de *performance* son los aspectos que otorgan

un carácter político a su danza. Precisamente, es a través de los modos concretos de cómo bailan que su *performance* quiebra la dicotomía de género presente en la danza y produce nuevos imaginarios sobre la femineidad y el rol de la mujer en la comunidad de Caporales en La Paz.

LA DANZA: UN CUERPO MOVIÉNDOSE «ENTRE» GÉNEROS

La mayoría de autores, así como la comunidad de bailarines, atribuye el origen de la Macha Caporal a la *performance* de Lidia Estrada en la Entrada del Señor del Gran Poder en 1976. Lidia apareció en aquella entrada³ vestida con el vestuario masculino y bailando dentro del bloque de Machos, hecho que quedaría históricamente fichado como el nacimiento de la Macha Caporal en la danza de Caporales.

La Macha Caporal, entonces, aparece como un tercer personaje en una danza que históricamente tuvo como personajes principales al Macho Caporal y a la Cholita. En consecuencia, para entender su *performance*, es necesario comprender la estructura de género en la que está enmarcada su aparición: la de una pareja, hombre y mujer. El historiador Fernando Cajías (como se citó en Gómez, Mendiola, y Pinto, 2010) señala la representación de la sexualidad juvenil como un factor que le ha conferido gran popularidad a la danza de Caporales. En ella, según Sánchez, se muestran a «hombres bien hombres y mujeres bien mujeres» (2006, p. V). En efecto, la pareja ideal —heterosexual— de esta danza establece una clara representación de género, en la que cada personaje presenta una serie de características que socialmente se identifican como deseables y admirables en hombres y mujeres.

El Macho Caporal viste pantalones anchos, camisa con hombreras elevadas, botas y un sombrero. Al bailar, exagera su carisma y su fuerza. Avanza dando pasos largos y marcando fuerte el ritmo con sus pisadas.

Cuando salta, eleva ambos pies despegándose lejos del suelo; cuando patea, lo hace con fuerza, elevando la pierna muy alto. Su *performance* revela una precisión, un disfrute y una confianza que hipnotizan. La Cholita, por otro lado, baila con pasos cortos y cerrados, enfatizando el movimiento de sus caderas y sus manos. Este movimiento adquiere realce debido a su corta minifalda que se mueve de lado a lado exponiendo su ropa interior. Lleva una blusa escotada y un sombrero abombado. En las entradas es coqueta y se pasea sonriendo mientras baila en tacones altos durante largas horas.

Si bien estas descripciones son una generalización de lo observable en una entrada folklórica, existen en los personajes una serie de elementos visuales y de movimiento que denotan una fuerte representación de lo masculino y lo femenino. Como sostiene Reed (2012), «los léxicos de movimientos de los hombres y las mujeres con frecuencia demuestran los ideales de la diferencia de género en acción» (p. 89). Así, la danza de los varones proyecta fuerza, poder y seducción, mientras que la de las mujeres exhibe belleza y sensualidad. En efecto, las divergencias entre la propuesta visual y de movimiento de cada personaje producen una sensación de asimetría entre el Macho y la Cholita. Esta asimetría se confirma con el testimonio de Israel Solórzano, fundador de una fraternidad de La Paz, quien coloca al Caporal en una posición de poder y a la mujer, como inferior, definida solo como complementaria al hombre: «¿Quién es el Caporal? El capataz y el que manda. Y la Cholita es su mujer, nada más».

Es en esta estructura binaria y polarizada que irrumpen las Machas Caporal con su determinación y deseo de bailar diferente. Un nuevo rol femenino en la danza que, sin necesariamente cuestionar su identidad de género, decide tomar como inspiración para su danza la danza del Macho. Su participación en la danza implica una ruptura con la marcada estructura de género a través del desdibujamiento de varias fronteras entre Machos y Cholitas. Primero, a través de un vestuario que refleja un sincretismo entre «lo femenino» y «lo masculino». Como nos cuenta Claudia, el traje de la

³ En La Paz, es un pasacalle urbano compuesto por fraternidades y conjuntos musicales que interpretan músicas y danzas bolivianas.

cintura para abajo —pantalón y botas— es masculino, mientras que la parte superior es femenina: «Ahora tienes el corsé, que antes no se usaba, una blusa con escote, te arreglas el cabello, te maquillas».

Segundo, a través de la *performance* de movimientos del repertorio de los Machos, que incluye patadas, saltos, corridas, entre otros movimientos tradicionalmente asociados con el rol masculino. Este tipo de acciones y movimientos, que son parte del repertorio de las Machas, son calificados por las mujeres como más desafiantes, divertidos y complicados. De esta manera, la *performance* de estas mujeres involucra calidades y formas de moverse que rompen con los esquemas corporales asociados a las mujeres en el contexto paiceño. Por ejemplo, las Machas abarcan más espacio al bailar, mantienen una postura con los pies más separados entre sí y extienden sus extremidades al moverse. En general, hacen mayor uso de la fuerza para desplegar movimientos y desplazamientos que involucran el uso de todo el cuerpo.

Tercero, a partir de la ruptura de la división de género propia de los bloques. En las fraternidades de Caporales, los bailarines suelen agruparse en bloques separados por género. Las Machas traspasan esta división al infiltrarse en el bloque masculino para bailar lado a lado con los hombres, demostrando que pueden hacer lo mismo que ellos. Este aspecto cobra otra dimensión cuando, a partir de la primera década de los años 2000, algunas Machas optan por bailar solas, en sus propios bloques, como un nuevo personaje de la danza; hecho que otorgará a la Macha un carácter de autonomía e independencia.

Los cambios en cuanto a participación, movimiento y propuesta visual que trae consigo la Macha Caporal implican un desplazamiento de *habitus* hacia otras formas de actuar y bailar como mujeres en la danza Caporales y a nivel general, en el entorno urbano folklórico. Entiendo por *habitus* «la historia hecha cuerpo» (Gutiérrez, 2005, p. 68) de estas mujeres. Historia que en muchos casos está marcada por la autopercepción del propio cuerpo como «frágil» o «menos fuerte» en comparación al hombre, como

insuficiente en relación al «ideal» de cuerpo para la danza (Cholita), o por la experiencia personal de la violencia de género presente en su entorno de vida y de baile.

En una entrevista con Sánchez (2006), Lidia Estrada comentó que decidió bailar por primera vez como hombre porque no le gustaba la falda. Esta razón coincide con las motivaciones de las Machas Yuriña, quienes expresaron abiertamente su rechazo a bailar con pollerita (minifalda). De esta forma, elegir a la Macha Caporal es una decisión que involucra —parcialmente— el rechazo a bailar como Cholita. Como explica Jackeline, ella prefirió bailar en este rol porque el público las reconoce por cómo bailan, mientras que como Cholita: «Ni siquiera te ven la cara, te ven lo de abajo». En la experiencia de las mujeres, este rechazo está justificado en la experiencia generalizada de inseguridad y acoso sexual tanto en la vía pública como en el entorno de las entradas. Talía cuenta que su rechazo a la pollerita tiene que ver con situaciones de acoso que experimentó al usar falda en el colegio y en la vía pública. Jessica, por otro lado, recordó que la primera vez que bailó como Cholita en una entrada todos la miraban bajo la falda: «Me sentí acosada».

Los testimonios de las mujeres demuestran que en la decisión de bailar como Machas hay un deseo consciente de bailar cómodas y de protegerse frente a situaciones de acoso sexual. Como resultado, las mujeres afirman experimentar libertad al bailar. Como comenta Jackeline, como Macha, «te mueves a tu antojo». De forma similar, Nancy explica que lo que más aprecia de ser Macha es: «Que nos vean bailar, desarrollar un paso, expresarnos, con esa libertad de no estar pensando que va a venir un depravado y nos va a meter mano».

Otro factor que ha motivado a las mujeres a bailar como Machas es un deseo de bailar de manera distinta a la tradicional, lo que implica desafiar «lo ordinario» y lo esperado en una mujer. Las Machas Yuriña expresan una especial admiración por la danza del rol masculino, asociada a movimientos y acciones más «desafiantes» o que «salen de lo común» para una mujer. Esta idea

se ve reflejada en los comentarios de Talía, para quien la Macha es: «Una mujer que quiere demostrar que puede ser diferente a las demás, que puede salir de lo común, digamos, de las polleras, de las faldas. Una mujer que puede demostrar también que tiene fuerza, que tiene el mismo valor que el hombre».

Todos estos motivos han llevado a las mujeres a encarnar un personaje que, a través de su danza, lucha contra las limitaciones y estereotipos que se imponen a las mujeres en un entorno marcado por el machismo. Ellas impugnan el estereotipo femenino encarnado en la Cholita y se resisten a ser valoradas solamente por sus cuerpos o atributos como la sensualidad y la belleza. En esa búsqueda, desarrollan una *performance* híbrida —con elementos de ambos personajes— que puede ser entendida como agencia, ya que expresa la encarnación del deseo (Martin, 1985, como se citó en Kowal, Siegmund, y Martin, 2017) de estas mujeres de bailar «diferente», con libertad, comodidad y seguridad.

LA ENTRADA FOLKLÓRICA: ESPACIO DE EXPERIENCIA, ACCIÓN Y NEGOCIACIÓN

Entender la *performance* y experiencia de estas mujeres demanda entender el contexto en el cual bailan y en el que están insertas como mujeres. Basándome en la definición de Richard Schechner (2013, p. 30), quien postula que las *performances* solo existen en las acciones, interacciones y relaciones, propongo observar las *performances* de las Machas no solo como actos de bailar, sino también como el conjunto de relaciones e interacciones que desarrollan las mujeres con los distintos actores y espacios que conforman su práctica.

El campo de acción y práctica de las mujeres de Machas Yuriña está situado en un contexto sociocultural donde «la discriminación contra las mujeres, el sesgo masculino y el machismo cultural aún imperan en las instituciones políticas y sociales, en el espacio público y en la familia» (Programa de las Naciones Unidas para el desarrollo [PNUD], 2002, p. 29). Durante nuestras conversaciones, las dos palabras más

usadas por las mujeres para definir a la sociedad boliviana fueron *machista* y *conservadora*. Entendemos por machismo un sistema de relaciones de género que exagera las diferencias entre hombres y mujeres en base a las llamadas cualidades «naturales» y que determina qué comportamiento es aceptable para cada uno (Fisher, 1993, p. 3).

Las entrevistas realizadas con las Machas Yuriña revelan una percepción generalizada de los roles de género como opresivos, especialmente para las mujeres. Se espera que una mujer se case, tenga hijos y forme una familia. Una vez casada o comprometida, se espera que deje de bailar, ya que el rol principal de la mujer está en el hogar. Estas ideas se ven reflejadas en muchas de las historias personales de las mujeres. Jessica, en una entrevista personal, mencionó que varias Machas dejaron de bailar porque salieron embarazadas. De acuerdo a las mujeres, las expectativas sociales y familiares sobre el rol de las mujeres en La Paz es un factor determinante para el abandono de la danza.

Las mujeres también señalan como una evidencia del machismo en la práctica de la danza los celos de las parejas. Según Jessica, una vez que la mujer tiene pareja: «Esperan que cambies, que dejes de bailar y que solamente estés con ellos. Pero ellos no piensan dejar de bailar». Nancy cuenta como, estando con su expareja, no podía bailar porque él era extremadamente celoso y se lo prohibía. Estos testimonios no solo demuestran la desigualdad de género en términos de participación en la danza, sino también la violencia de género materializada en actitudes y gestos de sobreprotección y control por parte de las parejas hacia las mujeres.

Sin embargo, la mayoría de las mujeres se ha permitido bailar en este rol a pesar de no necesariamente contar con la aprobación de sus familiares ni los medios económicos. En el grupo, no todas cuentan con trabajos estables, algunas estudian y trabajan a la vez, y dos de las mujeres son madres solteras. Todas, en un enorme esfuerzo económico y de tiempo, se organizan para

pagar sus cuotas,⁴ ensayar y bailar. Pero los obstáculos no solo se encuentran en sus ámbitos privados o familiares, también radican en su esfera de práctica, en los espacios y relaciones que atraviesan su danza. El «escenario» de las Machas es la entrada folklórica, un evento central dentro del cronograma de acontecimientos que componen las fiestas folklóricas en Bolivia. La entrada es un pasacalle urbano que agrupa a cientos de bailarines que danzan por devoción y diversión de acuerdo al calendario religioso católico.

En el marco de esta investigación, propongo analizar las entradas como reflejo de su entorno sociocultural. Son espacios donde se presentan desigualdades de género, comportamientos de violencia sexual y actitudes machistas. Sin embargo, son, a la vez, espacios donde se pueden negociar múltiples identidades y afectos. E incluso pueden volverse espacios de visibilidad y reconocimiento para las mujeres.

Las relaciones y formas de interacción que desarrollan las mujeres con diversos actores —bailarines, organizadores, fundadores, espectadores, entre otros— a lo largo de una entrada son claves para entender cómo se filtran discursos de género en el campo de baile y cómo estos influyen o condicionan la práctica de las mujeres. Dada la cercanía de la Macha al Macho Caporal y su naturaleza «híbrida» al apropiarse de elementos de la danza del hombre, estas bailarinas están expuestas a diversas reacciones —positivas y negativas— por parte de los espectadores. De acuerdo a Jessica: «De Macha, tal vez porque igualas al hombre, [...] vienen señoras, señores, niñas, niños, de todo, y te dicen “felicidades: estás bailando bien”».

En el ejemplo de Jessica, la Macha es aplaudida debido a su habilidad de «igualar al hombre», acto considerado como un logro. Sin embargo, también existen experiencias negativas, como nos cuenta Nancy: «Fuimos a bailar [...] y tuve que ir caminando unas cuatro cuadras para llegar a donde estaban. A lo que estaba caminando pasó un señor con su esposa y me dijo:

“estas son las que se creen, estas son las mujeres que quieren igualarse al hombre”. Pero utilizando un tono así como de repulsión».

En su testimonio, la similitud con el hombre es percibida como negativa y asociada al estereotipo difundido de las Machas Caporal como marimachas o machonas. Estos términos son expresados para definir a una mujer que se comporta como un hombre o que parece un hombre en su forma de vestir y estilo corporal. Esta percepción ha llevado a la difusión de prejuicios sobre la orientación sexual de las Machas, muchas veces catalogadas como lesbianas, aspecto que no es bien recibido en el contexto conservador y católico de La Paz.

Otro vínculo central en la experiencia de las mujeres es el que desarrollan con otros bailarines durante la *performance*. De acuerdo a Jessica, existe un apoyo considerable de parte de bailarines hombres hacia las Machas Caporal. Sin embargo, testimonios como los de Claudia también señalan el nivel de competencia presente entre Machas y Machos en las entradas: «Los Machos son los que te ven mal. O sea, porque supuestamente deben pensar que los estamos imitando [...]. Y debe ser [que piensan] como, “ay, estas nenas están queriendo hacer lo que estamos haciendo. Y mira, nosotros saltamos dos metros y ellas saltan un metro”. Yo creo que sí hay [competencia], pero dentro del círculo de Caporales».

El comentario de Claudia revela, además de un sentido de competencia, un sesgo machista de parte de los hombres hacia las mujeres que intentan bailar como ellos. El machismo también se materializa en los espacios de baile en el acoso callejero. Este es uno de los riesgos más naturalizados por las mujeres en las entradas. Muchos testimonios de las Machas evidencian su exposición al acoso verbal y físico de los hombres durante su recorrido por una entrada. Durante la entrada de Chijini, registré la siguiente experiencia en mis notas de campo: «Seguimos, cada vez hay más gente y el camino se vuelve más angosto. Los borrachos aumentan y se vuelven más irrespetuosos. Se cruzan en tu camino, te rozan, te miran, te dicen cosas».

4 Para participar en una entrada folklórica, cada bailarina debe pagar una cuota conocida como el pago de la banda.

Este riesgo también se hace latente al final de la entrada, cuando las mujeres confrontan el dilema de cómo volver a sus casas de forma segura. Como cuenta Jessica: «Tú sabes, estamos en un lugar lejano, mejor estar con alguien conocido [...]. Siempre trato de buscar amigos que son antiguos [...] que nos van a cuidar en el sentido de que no nos podemos ir [de la entrada] tampoco solas, entonces, nos podemos acompañar hasta cierto lugar para luego irnos».

Estas experiencias no son exclusivas de las Machas Caporal. Responden a una situación generalizada de las mujeres en el entorno de las entradas y fiestas folklóricas, donde bajo la justificación del consumo de alcohol y el desborde, la violencia hacia la mujer ha pasado desapercibida. Precisamente, otro elemento clave para explorar las desigualdades entre hombres y mujeres en la entrada folklórica es el consumo de alcohol. En las entradas, la bebida es un factor crucial para la creación y mantenimiento de los vínculos sociales. Aunque algunas de las mujeres insisten en que en la entrada no se exige beber, la convivencia del consumo de alcohol tiene una cualidad obligatoria (Cowan, 1990, como se citó en Lazar, 2008).

A partir de mis observaciones en las entradas, registré que las mujeres se ubican mayormente en el rol de recibir alcohol, en lugar de comprarlo y ofrecerlo. Las invitaciones pueden venir de espectadores hombres y mujeres, como reconocimiento a su *performance*; sin embargo, también vienen de colegas bailarines, organizadores y fundadores de bloques o fraternidades. Estas interacciones imponen una especie de obligación al acto de beber, ya que son parte del ritual de transacción que conducirá a invitaciones para futuros eventos. Talía cuenta al respecto: «Ahora, a veces, cuando te ven bailar, como te digo, vienen de otras fraternidades, expasantes,⁵ y te dicen [...]: “Yo soy fundador de tal fraternidad, te invito [involucrando la invitación de alcohol] a que participes con nosotros”.

Cosa que al año o la siguiente entrada lo busques y bailes con ellos».

En las entradas, las mujeres aceptan beber como parte de la celebración, pero también como estrategia de negociación para conseguir invitaciones. Una muestra de la agencia de las mujeres en esta negociación es el desarrollo de ciertas estrategias para controlar su forma de beber. En un evento en La Paz, Jessica compartió conmigo algunos de sus secretos: «Bebes un poco y arrojas el resto al suelo. Debajo de la mesa o silla, para que nadie se dé cuenta». La otra estrategia consistía en ser la encargada de verter el alcohol; entonces una puede tener control sobre la cantidad que se vierte y servir a los demás en lugar de beber.

En cuanto al consumo de alcohol en las entradas, las mujeres parecen contar con el mismo derecho a beber que los hombres. Sin embargo, en la práctica, existen factores externos que las condicionan. Como afirma Sian Lazar (2008), en Bolivia, beber y emborracharse es dominio exclusivo de hombres y mujeres, aunque se espera que las mujeres sean más autocontroladas que los hombres (p. 148). Las mujeres de Machas Yuriña disfrutaban beber en compañía de sus pares, pero no pueden excederse en la bebida porque esto podría ponerlas en una situación de vulnerabilidad y peligro en un entorno de fiesta. Sin embargo, en muchas ocasiones, recibir alcohol se vuelve una práctica necesaria para encajar en la comunidad y para sobrevivir como un bloque femenino independiente.

Las experiencias de las mujeres revelan que las entradas son espacios donde se inscriben ideas y conductas hegemónicas en torno al género. Estas ideas se hacen efectivas a través de las acciones e interacciones de las Machas con otros actores, quienes tienen el poder de reconocer o rechazar su *performance*. En cada *performance*, las mujeres deben negociar con afectos como el miedo, el sentido de seguridad y el deseo de reconocimiento para ganarse un lugar en la comunidad de Caporales. En esta tarea, resalta su agencia para desarrollar estrategias de autocuidado y asegurar su participación en la danza. Como señala Randy Martin, el cuerpo como sujeto en un entorno social

5 El o la pasante es la persona que se hace cargo de la fraternidad durante la gestión de una fiesta folklórica. Puede cubrir gastos como el vestuario y el pago de la banda para la entrada, entre otros.

responde y es, a la vez, un elemento transformador de ese entorno (1985, como se citó en Kowal et al., 2017). En ese sentido, las mujeres no solo resisten las condiciones desiguales de participación presentes en la entrada, sino que las transforman a través de una serie de actitudes y modos concretos de acción que exploraremos a continuación.

LA PERFORMANCE COMO ACTO POLÍTICO: SOMOS LAS MACHAS YURIÑA

Pensar en la danza como acción política implica pensar en las preguntas que la danza hace legibles (Kowal et al., 2017) sobre cuestiones políticas como la expresión y el despliegue del cuerpo femenino en el espacio público. Las *performances* de las Machas Yuriña son encarnaciones de otras formas de ser y actuar como mujeres que tienen la capacidad de cuestionar normas sociales imperantes en torno al género. Las mujeres logran esto a partir de las complejas relaciones con los sistemas de poder (Taylor, 2016, p. 6) que construyen a lo largo de su práctica y *performance*. Como se ha explorado previamente, las Machas se enfrentan a una serie de obstáculos (económicos, familiares) —dentro y fuera de las entradas— y expectativas sociales que permean y limitan su participación en la danza. Ellas, al bailar, buscan resistir y superar aquellas condiciones que restringen su baile, y, al mismo tiempo, impugnar actitudes y creencias dominantes sobre el rol y la conducta «apropiada» de las mujeres en su entorno.

Dentro de mi investigación, he podido identificar tres aspectos claves de la *performance* de Machas Yuriña que pueden entenderse como formas de resistencia y acción política: su modo de asociación independiente, su participación como *figuras* y su estilo de movimiento. Estos tres elementos, característicos de este bloque de mujeres, no están libres de complejidades ni de contradicciones, sin embargo, son modos de acción que reflejan decisiones sobre dónde, cómo y con quién bailar, y evidencian la determinación y agencia de las mujeres.

En el ámbito de las danzas urbanas folklóricas existen dos modos posibles de asociación. La primera —la más tradicional— es pertenecer a una fraternidad. Las fraternidades son asociaciones de personas que se agrupan en torno al culto religioso y la práctica de danzas en honor a una virgen o un santo. Estas asociaciones, según la antropóloga Laura Fléty (2015, p. 72), se organizan a partir de una jerarquía vertical con una distribución formal de roles y estatutos, y pueden estar compuestas por un comité dirigente y bailarines.

Para ingresar a una fraternidad, un bailarín debe pasar por un proceso de admisión y realizar una contribución económica anual. A su vez, todo bailarín debe pagar una cuota por el acompañamiento de la banda musical cada vez que participa en una entrada, así como invertir en su vestuario y transporte, aspectos que hacen que su participación en la danza pueda estar limitada por su poder adquisitivo.

A través de las experiencias de las mujeres, se evidencia como el nivel socioeconómico, la situación familiar e incluso la imagen corporal son aspectos que condicionan su ingreso a una fraternidad. Existen algunas fraternidades que imponen criterios de admisión discriminatorios a las Machas, como medir 1,70 de altura y tener una contextura delgada. A su vez, Jessica explica que hoy en día algunas fraternidades eligen a sus miembros basándose en su capacidad de aporte económico. Este hecho es reforzado por el testimonio de Claudia: «Hacerte el traje y bailar en Oruro nada más [...] es seis mil bolivianos⁶ en ENAF y fraternidades así». ⁷ Frente a estos factores que limitan la participación de las mujeres dentro de las fraternidades, aparece la necesidad de buscar otros espacios para bailar.

Los bloques independientes son una alternativa de asociación que ha tenido popularidad entre bailarines por su accesibilidad e inclusividad. Machas Yuriña, como bloque independiente de mujeres, permite

⁶ Moneda boliviana.

⁷ Haciendo referencia a las fraternidades más prestigiosas o con mayor trayectoria en Bolivia.

una mayor flexibilidad en cuanto a la participación y compromiso de las bailarinas. El bloque no tiene requisitos estrictos de admisión, no pide contribuciones económicas de ingreso, tan solo el pago del vestuario, cuyo costo y diseño es conversado entre los miembros. El tipo de organización del bloque —una fundadora/directora y las bailarinas— y el reducido número de miembros permiten una mayor cercanía y transparencia en la comunicación, así como mayor poder de decisión de las mujeres sobre dónde bailar y los costos a cubrir.

Sin embargo, bailar en un bloque independiente también tiene sus desventajas. Comúnmente, un bloque independiente —a diferencia de una fraternidad— no pertenece a una asociación departamental o distrital, lo cual implica que el bloque no tiene acceso a participar en las entradas por su cuenta. Como consecuencia, el bloque debe ser invitado por una fraternidad o negociar una invitación cada vez que desea participar en una entrada. Cualquiera de las dos opciones involucra un pago, lo cual pone a las mujeres en situación de desventaja al tener que negociar un precio y posición (en las filas de la fraternidad) para cada entrada. Esta desventaja, que afecta a todo bloque independiente, se acentúa en el caso de los bloques femeninos debido a que las negociaciones, en ocasiones, suceden en espacios informales y se establecen con autoridades o dirigentes hombres. En mis notas de campo registré el testimonio de Jessica sobre un proceso de negociación:

Me contó como una vez el fundador de una fraternidad prestigiosa la citó en un bar. Eran dos hombres y ella iba a estar sola. Entonces, le dio miedo y llamó a Talía. Pero a las dos les siguió dando desconfianza y llamaron a Guillermo [pareja de Talía] para que las ayudara a negociar. ¿Por qué las mujeres se sienten indefensas en el acto de negociación? ¿Por qué alguien las citaría en un bar, con presencia de alcohol, para negociar? Es evidente que la mujer tiene mucho que perder en estas negociaciones.

Anécdotas como estas resaltan la asimetría de poder presentes en espacios y relaciones claves para la participación de las mujeres en la danza. Sin embargo,

también demuestran los diferentes mecanismos que las mujeres emplean para hacer frente a situaciones de desigualdad e inseguridad.

Un aspecto complementario al modo de asociación de las mujeres es su participación en la danza como figuras. Las figuras son un modo de agrupación en el bloque que se caracteriza por tener un número pequeño de bailarines (de 3 a 7) y por su ubicación en una hilera o fila. Jessica explica que el beneficio de bailar como figuras es que esta forma de agrupación permite elaborar coreografías más complejas y pasos de mayor dificultad.

En el transcurso de las entradas, las figuras pueden abarcar más espacio con sus movimientos y jugar con las direcciones espaciales, generando cruces y figuras que atraen la atención de los espectadores. La visibilidad es el aspecto que las mujeres más aprecian de bailar como figuras. Como expresa Nancy: «Lo especial para mí es que nos conocen más y cuando pasamos nos aplauden, saben quiénes somos y en muchos casos, inclusive, nos reconocen por nuestros nombres y nos felicitan». Mientras que, como cuenta Talía, en un bloque grande pasarían desapercibidas, ya que: «Son varias filas y a veces te ponen al medio o atrás, donde no te ven mucho».

En los testimonios de Machas Yuriña, el poder de los aplausos y las felicitaciones del público parece tener un enorme efecto en las mujeres y en su percepción de sentimientos positivos asociados a la danza. Para Nancy, eleva su autoestima, mientras que, para Claudia, es el momento que más espera al bailar. Para Talía es la prueba de que hizo un buen trabajo y para Jackeline es una alegría. La satisfacción que les genera el reconocimiento del público es tal que parece minimizar la sensación de las dificultades y esfuerzos que experimentan al bailar.

El tercer aspecto clave de la *performance* de Machas Yuriña es su estilo de baile intermedio. Jessica cuenta que existen tres estilos en la danza Caporales: el fuerte, el intermedio y el suave. El estilo ideal para ella es el intermedio, ya que implica un balance entre la fuerza

del Macho y la suavidad de la Cholita. Para fines de este estudio, el aspecto que me interesa recalcar sobre el estilo de movimiento es su vinculación con nociones de género e ideas sobre lo masculino y lo femenino. Las percepciones estéticas de las mujeres sobre el movimiento reflejan como ideas naturalizadas de cómo deben verse o moverse como mujeres se infiltran en su *performance*. Como señala Jill Dolan (1985), los roles de género socialmente construidos están inscritos en nuestro lenguaje y en nuestros cuerpos (p. 10). Sin embargo, las mujeres apuestan por incorporar en su *performance* pasos más elaborados como cambiar de nivel, patear y saltar. Movimientos «más fuertes» que no son comunes en el repertorio de una mujer de su edad ni en las danzas femeninas de las entradas y que, por tanto, contradicen las expectativas sociales de su entorno. Como relata Nancy: «La primera vez que hicimos el paso 6 quedé fascinada porque fue la *primera vez* [mi énfasis] que levantamos y dimos una patada».

Testimonios como este demuestran que las mujeres, en su *performance* como Machas, logran realizar movimientos que las sorprenden. En ese sentido, las Machas Caporal desarrollan un sentimiento de logro al ejecutar movimientos o secuencias que pensaban no eran capaces de realizar debido a su «intencionalidad inhibida», una de las modalidades de opresión femenina desarrolladas por la filósofa Iris M. Young. De acuerdo a Young (1980), el cuerpo femenino no utiliza su capacidad real, refiriéndose tanto a la potencialidad de su tamaño y fuerza físicos como a las habilidades y coordinación reales que le están disponibles (p. 146). Entonces, las Machas, a través de su *performance* de los pasos masculinos, vencen el prejuicio sobre lo que culturalmente aprendieron que las mujeres no pueden hacer, lo cual sugiere que este rol podría contribuir a un tipo de empoderamiento en las mujeres.

Es importante resaltar que la apropiación de cualidades como la fuerza y un mayor uso del espacio —características de las *performances* masculinas dentro y fuera de la danza— no les roba su capacidad de ser también femeninas. Las mujeres entienden lo femenino como ser coquetas, elegantes y adornarse con accesorios

y maquillaje: ideas de lo «femenino» que en parte responden a los cánones de belleza presentes en su entorno. La *performance* de Machas Yuriña es una combinación de actitudes, conductas y formas de moverse y organizarse que demuestran el equilibrio entre estas características.

En las entradas, a través de cada *performance*, las bailarinas construyen sus identidades «recurriendo a diversas estrategias tanto de reproducción como de subversión» (Guaygua, 2003, p. 172). La *performance* de las Machas presenta un delicado balance entre los conceptos de reproducción y subversión. Su subversión radica en el acto de apropiación del vestuario y pasos masculinos, así como el despliegue público de los mismos. A la par, ellas reproducen el vestuario de la Cholita en el escote y diseño de la blusa, bailando con elegancia y coquetería. La verdadera fuerza de Machas Yuriña radica aquí, en su modo de «poner en escena» la apropiación de lo masculino sin desestimar el poder que existe en su femineidad.

Ellas han elegido bailar no solo en las entradas más grandes y prestigiosas, sino también en las entradas zonales, ubicadas en zonas más alejadas y hasta peligrosas. A lo largo del recorrido de una entrada demuestran su agencia para simultáneamente resolver obstáculos y bailar con gracia. Sin importar el clima o la hora del día, ellas avanzan decididas, demostrando su belleza y agilidad para bailar. Miran al público confiadas, sonríen y se toman fotos con los espectadores. Mientras bailan, reciben y beben los vasos de alcohol que el público les ofrece en reconocimiento a su *performance*. Bailan por horas, subiendo o bajando de nivel, en pistas asfaltadas o sin asfaltar, pasando por calles solitarias y grandes avenidas, esquivando autos y borrachos, mostrando su capacidad de aguante. En el proceso, negocian pagos y nuevas invitaciones para futuros eventos. Beben, pero controlan la cantidad de alcohol que reciben; disfrutan sin descuidar cómo volver a casa. Su *performance* es un balance entre el disfrute, la alerta, la resiliencia y el autocuidado.

La experiencia y *performance* de Machas Yuriña da cuenta de los procesos que las mujeres llevan a cabo

para negociar y superar las limitaciones y desigualdades presentes en el campo de baile. Como afirma Ida Meftahi (2016), toda danza está condicionada por múltiples factores sociales, culturales, políticos, económicos e ideológicos (p. 1). Las condiciones y limitaciones que complican la participación de Machas Yuriña ratifican el machismo presente en las entradas folklóricas. Frente a esto, como se ha expuesto, las mujeres despliegan diversos modos de resistencia y acción que pueden ser entendidos como una forma de hacer política desde la práctica.

Efectivamente, a través de su danza, estas mujeres están transformando creencias profundas que tienen sobre ellas mismas como mujeres. Bailar en sus propios términos —como Machas— implica creer en su fortaleza y trascender el estereotipo de que las mujeres solo sirven para bailar «bonito» o «suavecito». A través de su *performance*, envían un poderoso mensaje sobre cómo y por qué quieren ser reconocidas como mujeres en el espacio público, convirtiendo su danza en un «espacio alternativo de lucha» (Conquergood, 2002, p. 152) contra el machismo y las desigualdades de género presentes en su entorno.

CONCLUSIONES

El caso concreto de Machas Yuriña evidencia cómo la danza, como movimiento organizado e intencionado, puede encarnar y comunicar la agencia y tenacidad de las mujeres para lograr una participación notoria en el ámbito de la comunidad de Caporales. Siguiendo el pensamiento de Ahmed (2017), quien postula que los actos feministas tienen que ver con quién hace qué y dónde (p. 4), las *performances* de estas mujeres —que se apropian de la fuerza y bailan con independencia en un entorno donde las expectativas y roles de género son opresivos y asfixiantes— pueden entenderse como actos revolucionarios.

El presente artículo ha mostrado los distintos factores que complican la práctica de las Machas en las entradas folklóricas. Algunos de estos factores son comunes a

otros bailarines y otros se presentan como restricciones relacionadas con el género y el modo de bailar de las mujeres. A lo largo de este artículo se ha demostrado que el dinero, el tiempo y la falta de soporte de las familias son obstáculos en sus prácticas. También se ha evidenciado que, en las entradas, el riesgo de acoso sexual amenaza la seguridad y experiencia de las mujeres.

Sin embargo, en este panorama, no se pretende mostrar a las mujeres como agentes pasivos frente a un contexto desigual y machista. Al contrario, se busca resaltar los diferentes mecanismos, decisiones y acciones que las mujeres emprenden dentro de su práctica independiente. Su modo de asociación, su rol de figuras, su estilo de movimiento y su *performance* a lo largo de una entrada son evidencias de la agencia de estas mujeres para conquistar una práctica que les permite bailar con libertad, placer y visibilidad en un entorno competitivo.

El compromiso y pasión de las mujeres con la danza en el contexto paceño habla de un deseo muy profundo de reconocimiento. Butler resalta como «la tradición hegeliana enlaza el deseo con el reconocimiento: afirma que el deseo es siempre un deseo de reconocimiento y que cualquiera de nosotros se constituye como ser social viable únicamente a través de la experiencia del reconocimiento» (2006, p. 14). Bailar como Macha Caporal parece generar, ante todo, una visibilidad y un reconocimiento que las mujeres anhelan, quizás porque es una forma de validarse a sí mismas en un entorno que las invisibiliza.

Es clave reiterar que este beneficio es accesible para ellas a través de una *performance* singular. No la simple emulación del hombre, sino la construcción de un rol que se apropia de «lo masculino» —entendido como fuerza y desafío— mientras incorpora «lo femenino» —entendido como belleza y elegancia—. Es en el sincretismo de estos elementos visuales y cualidades de movimiento que las mujeres subvierten las expectativas de género y convierten su propuesta estética en acción política. Es desde su particular elección del movimiento, postura, apariencia y comportamiento

(Meftahi, 2016, p. 4) como bailarinas en la entrada folklórica, que las Machas sacuden la sensibilidad de los espectadores, y que, como sugiere Singh (2021), despiertan preguntas provocativas que podrían ayudarnos a pensar los roles y estereotipos de género de una forma diferente (p. 24).

En el Informe de desarrollo humano de género de Bolivia, se afirma la necesidad de preguntarse por «las ideas y la calidad de las prácticas de las propias

mujeres, a partir de las cuales se desencadenan los procesos [...] de cambio» (PNUD, 2002, p. 30). El fenómeno de las Machas Caporal puede entenderse como una práctica que refleja un cambio en la mentalidad de las mujeres en pos del desarrollo de todo su potencial y el acceso a igualdad de derechos, y que demuestra, como afirma la bailarina e investigadora Ann Cooper Albright (2013), que existe una conexión entre cómo pensamos el mundo y cómo nos movemos dentro de él (p. 5).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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* (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile). <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/21338>
- Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theater 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*. Massachusetts: 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)* (Tesis doctoral no publicada). Université Paris Ouest, Francia.
- Foster, S. L. (1998). Choreographies of Gender. *Signs*, 24(1), 1-33. <http://www.jstor.org/stable/3175670>
- Godínez, J. A. (2014). *Oruro: Catedral del folklore de Bolivia* (2ª ed.). Bolivia.
- Gómez, N., Mendiola, W., y 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., y Martin, R. (eds.). (2017). *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. Nueva York: Oxford University Press.
- Lazar, S. (2008). *El Alto, Rebel City: Self and Citizenship in Andean Bolivia*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Meftahi, I. (2016). *Gender and Dance in Modern Iran: Biopolitics on stage*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Programa de las Naciones Unidas para el desarrollo. (2002). *Informe de desarrollo humano de género en Bolivia: 2003*. La Paz: Plural Editores.
- Polhemus, T. (1993). Dance, gender and culture. En H. Thomas (ed.), *Dance, gender and culture* (p. 3-15). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Reed, S. (2012). La política y poética de la danza. En S. Citro, y 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* (Tesis de maestría no publicada). Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
- Schechner, R., y Brady, S. (2013). *Performance Studies: An Introduction* (3ª ed.). Nueva York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203125168>
- Singh, A. (2021). *Staging Feminisms: Gender, Violence and Performance in Contemporary India*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Sliwinska, B. (ed.) (2021). *Feminist Visual Activism and the Body*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Taylor, D. (2016). *Performance*. Durham y 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 BIOGRÁFICA

Magíster en Choreomundus – International Master in Dance Knowledge, Practice and Heritage (University of Roehampton, Université de Clermont Auvergne, University of Szeged y Norwegian University of Science and Technology). Investigadora, docente y artista peruana con enfoque en danza y *performance*. Se desempeña como docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sus principales líneas de investigación son la antropología de la danza y las intersecciones entre género, danza y *performance* en Latinoamérica.



Bailar en la calle como empoderamiento feminista. El discurso coreográfico de los colectivos Bellywarda y L'Armée des Roses

Maria Patricio-Mulero

UNIVERSITÉ TOULOUSE 1 CAPITOLE

maria.patricio-mulero@ut-capitole.fr

ORCID: 0000-0001-5333-9727

Recibido: 18/05/2021

Aceptado: 21/11/2021

RESUMEN

La reivindicación de los cuerpos femeninos en el espacio público es una constante en los movimientos sociales feministas. Ya sea ocupando las calles en protesta por los derechos y la igualdad de las mujeres, contra el acoso sexual y la violación o involucrado en otras manifestaciones sociales, el papel del cuerpo femenino en el espacio público vehiculando un mensaje social es reivindicado por artistas de todas las disciplinas. En el campo de la danza, algunas compañías actúan expresamente en espacios públicos con el objetivo preciso de conquistarlo como escenario para visibilizar los cuerpos femeninos, destacando la diversidad de estos y reclamando más igualdad y libertad.

A través de entrevistas colectivas, analizamos el discurso coreográfico de los colectivos Bellywarda (FatChanceBellyDance©) y L'Armée des Roses (cancán), dos compañías francesas comprometidas con la difusión del feminismo en la calle. Con el objetivo de estudiar la apropiación del espacio urbano, la interacción y recepción con el público, los vínculos sociales entre bailarinas y la transmisión de los valores feministas, hemos abordado la observación de la danza y las entrevistas desde la sociología de las emociones, la fenomenología de los espacios urbanos y los estudios de mujeres. El contexto de pandemia no nos ha permitido hacer una observación de la recepción del público en la calle, pero hemos podido abordar con ellas la situación en Francia de la danza, considerada como «bien cultural no esencial», con la prohibición de la realización de actividades culturales durante el segundo confinamiento, momento en el cual se realiza este estudio.

Palabras clave: feminismo, danza, espacio público, empoderamiento, sentido del lugar, sororidad

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

Agradecimientos: Mi sincero agradecimiento a las bailarinas entrevistadas de la *troupe* Bellywarda y L'Armée des Roses, por su generosidad.

SUMARIO*

El lugar de las mujeres en movimiento
 Las emociones de la danza en el espacio público
 Los retos de bailar en la calle
 Bailarinas en la plaza pública
 Transmitir los valores feministas
 La danza como bien «no esencial» durante la pandemia
 Conclusiones
 Referencias bibliográficas
 Nota biográfica

Autora para correspondencia / Corresponding author: Maria Patricio-Mulero. Université Toulouse 1 Capitole. Departamento de Lenguas y Culturas. 2 Rue du Doyen Gabriel Marty, 31000, Toulouse, Francia.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Patricio-Mulero, M. (2022). Bailar en la calle como empoderamiento feminista. El discurso coreográfico de los colectivos Bellywarda y L'Armée des Roses. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 136(1), 103-117. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.6>

EL LUGAR DE LAS MUJERES EN MOVIMIENTO

La ecuación mujeres y espacio público es uno de los temas reivindicados por el feminismo desde hace décadas, especialmente en las ciudades. El binomio mujeres y cultura es igualmente una reivindicación capital, debido a las discriminaciones y la violencia de género existentes en el campo cultural. Si ponemos el foco en el campo de la danza, con la centralidad del cuerpo femenino, y la situamos en el espacio público urbano, podemos apreciar la presencia de diferentes retos contundentes que, en algunos casos, pueden desarrollar el compromiso militante de difundir y visibilizar a la vez un arte coreográfico femenino con toda su exigencia técnica y apuesta estética, con la reivindicación de los cuerpos de mujeres en un espacio público que todavía hoy les es ajeno y del que pueden apropiarse durante las *performances* coreográficas.¹

Henri Lefebvre señaló que, a lo largo de la historia, la ciudad ha sido para las mujeres tanto un lugar de lucha como lo que la lucha pone en juego (Lefebvre, 1968). No es tan solo el escenario donde se sitúan las reivindicaciones feministas, sino la finalidad en sí: que el espacio urbano pertenezca a la mitad de la población, que tiene el mismo derecho de vivir en seguridad, de trabajar, de representarse, de existir y de mostrar su arte. Leslie Kern afirma que sus experiencias urbanas cotidianas están marcadas por el género, su identidad de género determina cómo se mueve por la ciudad. «Mi género es más amplio que mi cuerpo, pero mi cuerpo es el lugar de mi experiencia vivida, es donde se cruzan mi identidad, mi historia y los espacios que he habitado, donde todo eso se mezcla y queda escrito en mi piel» (Kern, 2021). Entre otros muchos, el movimiento #MeToo remarca que la cultura de la violación recuerda a las mujeres lo que se espera de ellas: que tienen que limitar su libertad de andar, trabajar, divertirse y ocupar espacios en la ciudad. «El mensaje está claro: la ciudad, en realidad, no es para vosotras» (Kern, 2021).

1 Como en el caso de las protestas «El violador eres tú», iniciadas en las manifestaciones de Chile.

El FatChanceBellydance (FCBD© Style), desde que se creó en la década de los ochenta en San Francisco, se reivindica como una danza feminista, evoluciona a partir de la fusión de la danza oriental con influencias de flamenco y danzas tradicionales indias y reconstruye un imaginario orientalista en el que las tribus de mujeres actúan tanto al aire libre como en los escenarios reivindicando la sororidad y la visibilidad de todos los cuerpos. En Francia hay varias *tribus*² que practican esta disciplina, basada en la semiimprovisación a través de un lenguaje compartido entre las bailarinas. La tribu Bellywarda de Toulouse ha hecho particularmente explícita su voluntad de actuar, sobre todo, en espacios públicos, para reivindicar el lugar de las mujeres.

Otro colectivo francés de danza en el espacio público con una voluntad claramente feminista es L'Armée des Roses, que recrea el cancán original, especialmente vinculado al contexto de la Comuna de París (Lissagaray, 2021). En este caso, las bailarinas han decidido sacar la danza de los cabarés Pigaille para interpretar cancán en las calles de Montmartre, con una estética y un mensaje tal como se entendía en sus inicios, para promover los valores feministas, subversivos y revolucionarios originales: mujeres en solitario en los bailes populares, atrayendo la atención con sus acrobacias y la exhibición del cuerpo, a pesar de que las tres cosas las tenían prohibidas.

Para este estudio, se han realizado entrevistas colectivas cualitativas y semiestructuradas con los colectivos Bellywarda y L'Armée des Roses, con el objetivo de entender la puesta en escena de la reivindicación feminista de los cuerpos femeninos en el espacio público a través de la danza y comprender las particularidades de interacción social con el público y entre las bailarinas en este tipo de actuación artística semiimprovisada.

La compañía Bellywarda³ existe desde 2009 en Toulouse, de la mano de su directora artística, Caroline Achouri. El FatChanceBellyDance®, creado por Caroleena Nericcio,⁴ desarrolla un lenguaje coreográfico de semiimprovisación que permite a las bailarinas comunicar entre ellas los movimientos a través de gestos sutiles, en formaciones no jerárquicas en las cuales cada miembro lidera la tribu por turnos. En su estudio de San Francisco en los años ochenta, Nericcio hizo evolucionar la danza oriental asociada a los cabarés y a la mirada masculina hacia el feminismo y buscaba lograr el objetivo de bailar entre mujeres.

Las Bellywarda son una de las tribus francesas que más espectáculos hace en la calle y, más allá de actuar en ocasiones festivas o esporádicas —como los *flashmobs*—, han creado un proyecto conjunto de apropiación feminista del espacio urbano con la compañía de batucada afrobrasileña Sardinhas da Mata. La colaboración se materializó en el espectáculo *Place aux femmes* en la plaza Arnaud Bernard de Toulouse en septiembre de 2019.

El colectivo L'Armée des Roses⁵ nace a partir del encuentro de Andrée Gine y Antoinette Marchal, que dejan una compañía semiprofesional de *french cancan* para bailar en la calle, particularmente en el barrio parisense de Montmartre. No pretenden ser una compañía de producción de espectáculos, sino que tienen la vocación artística y pedagógica de dar a conocer el contexto histórico de los orígenes de la danza.

Las mujeres tienen que reapropiarse de su historia. Cuando me dicen que el cancán es el Moulin Rouge y que las bailarinas son coquetas, me indigno. De las bailarinas de la segunda mitad del XIX, conocemos sus nombres, sabemos qué hicieron, pero desde La Gouloue o Jane Avril ya no las conocemos. Creo que es esencial ponerlas

2 Actualmente, la danza oriental y sus evoluciones de fusión se encuentran en pleno debate en torno a los estudios culturales. Entre otras cosas, se cuestiona la palabra *tribu* y el mismo nombre de la disciplina, que, en el caso del FCBD, se denominaba anteriormente American Tribal Style.

3 <http://www.carolineachouri.com/tbelly/bellywarda.html>

4 <https://fcbd.com/>

5 <https://www.larmedesroses.com/>

en el centro, con la dimensión histórica, como recrear el vestuario. No queremos subir a los escenarios, ya hay profesionales geniales para hacerlo: queremos ampliar el público, hacerles descubrir la historia y, si les gusta, invitarlos a ir a los cabarés (Andrée Gine, París, 2021).

Con la llegada del siglo xx, el cancan deja los bailes populares en los que se creó para subir a los escenarios, se coreografía completamente y pasa a denominarse *french cancan*. Es en este momento cuando el mensaje subversivo de las bailarinas se pierde, así como su individualidad, que se disuelve en un colectivo profesional de cuerpos uniformes en su morfología y vestuario (Maruta, 2014). L'Armée des Roses, comprometidas con la difusión de los valores originales a través de conferencias y acciones de arte de calle, han iniciado recientemente una colaboración con la artista *burlesque* Mamzelle Viviane.

Lo que realmente me gusta de L'Armée des Roses es que su cancan es comprometido y lleno de valores. Me parece fantástico que se vuelva a hablar de la historia del cancan, y cómo se ha pulido la danza y se ha perdido el alma que ellas reivindican hoy. Cuando nace el cancan durante la Comuna, la mujer tiene un rol crucial en la sociedad, pero después quieren que vuelva a casa, lo cual representa una regresión. Después, el Moulin Rouge cambió la imagen del cancan para hacer de él algo aceptable y comercial. Lo simplificaron y convirtieron en un lujo y con una estética que no tenían las lavanderas y prostitutas que lo bailaban al principio (Mamzelle Viviane, París, 2021).

A partir de la danza en la calle de estos colectivos, analizaremos la conjunción reivindicativa del protagonismo de la mujer en la danza y en el espacio público. Partimos de la hipótesis que, en la realización performativa de las compañías, se moviliza una combinación relevante de emociones que actúan de múltiples maneras. En primer lugar, las emociones de las bailarinas al bailar en la calle, en un ambiente donde no hay un pacto de espectador como el de un teatro y donde resurge su experiencia como mujeres,

a causa de las situaciones cotidianas de violencia, acoso, inseguridad e incomodidad. Las bailarinas tienen expectativas con el público improvisado, con el espacio apropiado y entre ellas como comunidad.

En segundo lugar, el público percibe de manera diferente el espacio público, puesto que la función de este varía de zona de paso a escenario artístico; pueden impregnarse de la emoción de las bailarinas en un contexto inédito y pueden percibir la transmisión de valores feministas que pretenden comunicar las bailarinas. En tercer lugar, Francia ha prohibido, durante la pandemia, cualquier espectáculo de calle, pero se ha mantenido intacta la reivindicación de las bailarinas, que reivindican la importancia de la cultura, particularmente la danza al aire libre, como fomento del vínculo social.⁶

LAS EMOCIONES DE LA DANZA EN EL ESPACIO PÚBLICO

La construcción social de las emociones es todavía un debate importante, especialmente relativo a la universalidad de las llamadas emociones primarias (rabia, miedo, tristeza y felicidad), pero tiene un vínculo evidente con el cuerpo (Scribano, 2013). Turner afirma que la activación, experiencia y expresión de las emociones están conectadas al cuerpo humano, si bien también es cierto que las emociones se canalizan por la cultura y los contextos estructurales. Las llamadas emociones secundarias, que serían combinaciones de las primarias, mostrarían la complejidad de la construcción, variable de una persona a otra, entre las cuales encontramos la vergüenza, la culpabilidad o el miedo —experimentadas por las mujeres en la calle—, o la maravilla y el respeto —experimentadas por el público de los espectáculos—. Turner afirma

⁶ El gobierno de Emmanuel Macron decidió prohibir los actos culturales durante la totalidad del primer y el segundo confinamiento. Las reivindicaciones del sector cultural por la aplicación de las medidas de distancia social a cambio de mantener las actividades y un debate recorrieron el sector, que cuestionaba la categorización de «servicio no esencial» de la cultura en vivo como necesidad y derecho de los ciudadanos (Bernard, 2021).

que, como el lenguaje, la manera en que las emociones se expresan es dictada por la cultura; a pesar de que solo hay un centenar de emociones humanas, la manifestación de estas a partir de expresiones faciales, gestos del cuerpo o discursos es diversa culturalmente (Turner, 2009).

En el interaccionismo simbólico, las dinámicas emocionales se encuentran en el centro del proceso de interacción, en el cual los individuos buscan confirmarse ellos mismos, particularmente en situaciones de conflicto (Turner y Stets, 2005). Cooley determinó que los individuos experimentan emociones positivas, como el orgullo, cuando su identidad es aceptada, y negativas, como la vergüenza, la angustia, la rabia o la culpabilidad, cuando no es el caso. En esta línea, Scheff (1988) reconoció que el orgullo y la vergüenza eran los giroscopios de la acción humana. Cuando se trata a alguien con deferencia, el individuo se evalúa positivamente, experimenta el orgullo y con quien lo ha honrado se crea un respeto mutuo que provoca un vínculo social y una solidaridad. La vergüenza, surgida cuando se recibe una valoración negativa, es una emoción dolorosa, porque ataca la integridad y el valor de uno mismo, por eso los individuos utilizan mecanismos de defensa. El orgullo y la vergüenza serían dos poderosas emociones que sienten frecuentemente las artistas ante su público y, demasiado frecuentemente, el miedo es una emoción experimentada por las mujeres en el espacio público.

Turner (2005) desarrolla una teoría que afirma la existencia de mecanismos en que las emociones surgirían bajo dos condiciones básicas: en primer lugar, cuando se reciben sanciones positivas o negativas, y, en segundo lugar, cuando se responde positivamente o negativamente a las expectativas. Cuando recibe la aprobación positiva o las expectativas se cumplen, el individuo se siente satisfecho o feliz. Si el individuo tenía dudas sobre el resultado de sus acciones, experimentará orgullo. Las expectativas forman parte de toda realización artística y, en el caso de la danza en la calle, la incertidumbre aumenta debido al desconocimiento del público esporádico y del espacio.

Para Turner, como en las teorías psicoanalíticas, las emociones negativas alteran la dinámica emocional. La vergüenza se compondría de las emociones primarias de tristeza, rabia hacia uno mismo y miedo a consecuencias negativas o incumplimiento de las expectativas. La culpabilidad sería similar, pero con una diferencia importante: si bien también parte de la tristeza, los individuos sienten más miedo a las consecuencias de violar el orden moral y rabia contra sí mismos por haberlo hecho. El orden moral ha sido un concepto ampliamente aplicado al lugar de la mujer en la sociedad: qué espacios de la ciudad son adecuados, cómo se tiene que mostrar en público y qué interacciones son aceptables. Kern (2021) expone los límites que se aplican las mujeres cuando circulan por los espacios urbanos a causa de las dinámicas patriarcales, que les designan un lugar preciso y que «finalmente les hacen entender que la ciudad no es para ellas».

En las teorías dramaturgias sobre las emociones, se parte del hecho que la sociedad funciona como una obra de teatro en un escenario. Goffman (1959) explica que, en su presentación dramática ante el público, los individuos utilizan un guion cultural de ideologías, valores y normas, sostenidos por elementos de puesta en escena, como el vestuario, el espacio o los objetos. La presentación de uno mismo es una forma más de manipular estratégicamente las situaciones, con el objetivo de evitar la vergüenza. En el caso de las compañías de danza en la calle, veremos que la puesta en escena a partir de las coreografías y el vestuario responde al objetivo de mostrar una pericia coreográfica, pero, en los casos estudiados, también de mostrar una identidad de mujeres, un colectivo femenino y un discurso feminista de reivindicación de la ciudad a través de emociones positivas.

Por lo que respecta a las emociones entre las bailarinas, Collins habla de los rituales de interacción cuando los individuos están allí copresentes y se comprometen en actividades comunes. La copresencia implica una focalización de la atención y una sincronización del lenguaje corporal que incrementa el nivel de efervescencia colectiva y de energía emocional

positiva. Y, a la vez, cuando aumenta la energía emocional positiva, se incrementa la efervescencia y la atención. Estos procesos que se retroalimentan entre ellos provocan que aumente el nivel de solidaridad colectiva. La interacción de las bailarinas en copresencia se da en una interacción tan fuerte y esencial como son los movimientos coreografiados, con una apelación directa al cuerpo femenino, particularmente aquellas partes del cuerpo que han sido censuradas por el patriarcado (el vientre, las piernas, el torso, etc.). A base de ensayar, dentro del grupo de bailarinas, cada una acaba apropiándose de determinados movimientos, firmas que devienen en símbolos de su individualidad dentro del grupo, que remiten a experiencias personales previas o a su personalidad y que refuerzan los vínculos entre ellas. La comunicación entre bailarinas durante la ejecución coreográfica es igualmente motivo de construcción de un fuerte vínculo social (Muntanyola Saura, 2016).

La experiencia de bailar en público provoca una carga emocional colectiva de gran importancia. Se trata, a la vez, de un desafío a un espacio del que las mujeres todavía se tienen que apropiarse y de vencer el miedo, y un momento de transmisión de cierto orgullo del cuerpo femenino hacia el público, unas emociones socialmente construidas y fácilmente inteligibles a través del discurso coreográfico.

LOS RETOS DE BAILAR EN LA CALLE

A pesar de que no es el objetivo de este artículo desarrollar cómo se construye el sentido de un lugar a través de la danza, es necesario apuntar algunas teorías fenomenológicas para entender de qué manera ver danza en el espacio público aporta a los espectadores un nuevo marco de relación con el espacio.

Atkinson y Duffy (2019) estudian cómo la danza genera la sensualidad de un lugar: en el hecho de observar cuerpos en movimiento en el espacio somos conscientes de cierta corporeidad en un espacio gris, funcional, inerte, y se crea un tipo de sentido en el

lugar (*sense of place*). Sin descuidar otros sentidos, la vista de cuerpos bailando despierta las emociones del espectador. Cuando respondemos con afecto a los movimientos de los otros es debido a la manera en que el cuerpo ocupa un espacio particular. Por este motivo, la elección de los lugares donde se baila es tan importante y la actitud de las bailarinas genera emociones en los espectadores: durante el tiempo que dura el espectáculo, el lugar de paso deviene un lugar artístico, donde tiene lugar una encarnación corpórea de sentido.

No solo los espectadores perciben de manera diferente el espacio público cuando asisten por casualidad a un espectáculo de danza, sino que también es relevante preguntarse por la apropiación del espacio que llevan a cabo las bailarinas durante el espectáculo. Casey (1993) habla del «cuerpo sensible» y la manera en que nuestros propios cuerpos, cuando se encuentran o se mueven en un lugar, tienen que ver con la manera en que experimentamos el espacio y le damos sentido. A lo largo de la historia de la danza, la coreografía comunica la forma en que el cuerpo se mueve en el espacio y la forma en que el cuerpo hace visible el espacio. La respuesta del público es también afectiva: dependiendo de la experiencia propia, el público puede empatizar con los movimientos, encontrarlos sencillamente agradables, pensar aplicarlos o, bien, admirar su virtuosismo.

Atkinson y Duffy recuerdan que la danza y la música tienen la capacidad de «hablarnos» más directamente que las palabras y que observar un cuerpo en un espacio concreto nos hace conscientes de todas las relaciones vividas que pertenecen a aquel lugar. Igualmente, ver el esfuerzo de un cuerpo humano provoca en el espectador afecto, tanto si percibe el esfuerzo del cuerpo o, en una actuación grácil, ve el control del cuerpo por parte de las bailarinas; este afecto hacia el cuerpo se distribuye en el espacio. El espectador percibe la intención del cuerpo, y el grado de esfuerzo implicado que se desprende en el entorno visual es capaz de introducir una corporeidad y un afecto hacia el espacio.

A la hora de ejecutar las *performances* en la calle, las Bellywarda y L'Armée des Roses afirman que el principal reto es la recepción. Aunque las bailarinas trabajen su técnica durante semanas, estudien el vestuario y anticipen el recorrido, el factor sorpresa con los peatones es la dificultad más grande y, a la vez, a menudo, la satisfacción más recurrente a la hora de bailar en la calle

El estilo FCBD de las Bellywarda es una disciplina de semiimprovisación en que la *líder* transmite los movimientos que se tienen que seguir a través de códigos gestuales al resto de bailarinas, estratégicamente situadas, con un lenguaje muy preciso que a menudo parece una coreografía preparada. La líder va cambiando de posición, momento en que otra bailarina pasa a dirigir los movimientos de la compañía. Dada la improvisación constante y la sutileza de los movimientos clave, las bailarinas tienen que estar en constante concentración. Las Bellywarda afirman que prefieren bailar en la calle antes que en los teatros por el contacto con el público, al cual no pueden ver cuando actúan en la oscuridad de la sala.

La interacción con el público en la calle es verdadera. Cuando bailamos de manera espontánea y gratuita, el público no ha venido por nosotras. Pasaba por allí, y el reto es que los transeúntes que nos ven bailar se queden. Es un público que no miente. Si no les interesa, se van, y si realmente hay algo que les emociona en lo que hacemos, se quedan. A veces incluso nos esperan para preguntar cosas (Caroline Achouri, 2021).

Según Casey (2020), la emoción puede ser periférica, en un sentido que en los límites del sentimiento individual, lejos de ser estrictamente subjetivo y pasajero, se pueden superar para comunicarse con los otros y operar como un tipo de difusión de la propia experiencia hacia el resto de la sociedad. Las Bellywarda experimentan la emoción de la danza, orientada hacia el orgullo femenino y la sororidad, en diferentes niveles. En primer lugar, pasa de la emoción individual, materializada en el encadenamiento de movimientos semiimprovisados de la líder hacia las

otras bailarinas, que, al descodificar los movimientos, pueden experimentar la misma emoción de la líder. Las bailarinas bailan, en primer lugar, entre ellas, y, complementariamente, bailan para un público que no es su motivación principal, según establece la misma disciplina, en la cual la interacción con los espectadores es prácticamente inexistente. La emoción se transmite al público sencillamente en el acto de observar.

Paradójicamente, por el hecho de bailar en la calle, la reacción directa del público, a través de expresiones faciales, es uno de los estímulos principales, sin que esto interfiera en la ejecución de la coreografía o la satisfacción de las expectativas. Si la reacción es negativa, con muecas, por ejemplo, «nos da igual, nosotras continuamos bailando», explica Saliyah Dahrmani. «No solo es el público quien no miente», explica Caroline Massieux, «las bailarinas tampoco lo hacemos. Nos divertimos entre nosotras. Es lo que hace que el público esté con nosotras de manera auténtica. La danza de calle es la mejor escuela».

Si, en el formato FCBD, la semiimprovisación es el procedimiento habitual, cuando se baila en la calle, esta metodología se refuerza en una *performance* irrepetible a la escucha del ambiente externo. Las Bellywarda enfatizan que hay mucho trabajo previo preparando la técnica, las estrategias de movimiento de la tribu, y que la *performance* en la calle permite «soltar todo eso. Nos podemos adentrar en el espíritu de la danza con menos cálculo y más espontaneidad, y eso nos permite disfrutar más», afirma Frédérique Joucla.

Hay algo muy inmediato en la calle que no encontramos en el escenario. Vemos directamente la reacción del público y podemos reajustarnos también en función de esto. Si, por ejemplo, bailamos en la calle para personas que miran hacia otra parte, no pasa nada, cambiamos de dirección para ir a buscar a otro público más receptivo. Gracias al formato del FCBD, lo podemos reajustar todo: las direcciones, el itinerario. Hay una improvisación en la improvisación, no solo

en el estilo coreográfico, sino en el contacto con el público. No sabemos nunca a quién tendremos de público. Pueden ser *camellos* de la plaza Arnaud Bernard, por ejemplo. Como directora, me preocupaba la actuación en esta plaza y la sorpresa es que les encantó y nos pidieron autógrafos y *selfies* muy respetuosamente. Tenía miedo de reacciones agresivas o insultantes, pero eso no sucedió. Y es un público que no encontraríamos nunca en un teatro (Achouri, 2021).

Según Achouri, la propia disciplina se creó para bailar en la calle. No es el caso de las *performances* de L'Armée des Roses, puesto que el cancan nunca se bailó en la calle y, de los bailes populares, entró directamente a los cabarés. Por lo tanto, la improvisación performativa se realiza de manera menos codificada. Como explica Andrée Gine, cada una sencillamente decide qué paso viene a continuación y se adaptan en función de las características del espacio: vigilando el estado de suciedad del suelo, la presencia de vidrios u objetos peligrosos, la orografía y el adoquinado, particularmente complicado con los botines de época.

Lo que me gusta de la improvisación es que en una coreografía estamos pensando qué paso es el siguiente, y se lee en la cara de quien baila, genera presión. La libertad es mayor en la improvisación y nos permite, sobre todo, interactuar. A veces tenemos un público *blando* y no sabemos si hacer un paso un poco atrevido o gastar alguna broma. Otras veces, en cambio, piensas si puedes jugar todavía más con el público, porque son receptivos. Tengo más interacción con el público de la forma en que bailamos ahora (Andrée Gine, 2021).

La recepción general del público, a pesar del factor sorpresa y de ocupación del espacio público, es generalmente muy positiva y, por lo tanto, cumple las expectativas de las bailarinas. El efecto masivo de la tribu de mujeres bailando coordinadamente provoca un efecto «hipnótico» (Massieux, 2021) y que produce en el espectador «mucho alegría, la sensación de viajar a través de la música y la danza» (Dahrmani, 2021). La estética exótica de la danza

FCBD enfatiza este imaginario construido a partir de los folclores orientales, andalusí e hindúes. La gratuidad del espectáculo se ve recompensada en algunas ocasiones con la contribución económica voluntaria del público. Las bailarinas experimentan el orgullo por el éxito de la recepción y explican la satisfacción cuando la evaluación positiva viene especialmente de otras mujeres:

Mujeres de cierta edad nos dijeron que querían aprender a bailar. Es muy importante que se proyecten, que se sientan capaces, a pesar de lo que se pueda pensar sobre su cuerpo o su edad. Me emocionó mucho (Dahrmani, 2021).

L'Armée des Roses aprovecha igualmente la buena recepción del público para introducir su misión pedagógica. Vestidas como las bailarinas de cancan del siglo XIX, Andrée Gine y Antoinette Marchal invitan al público a ir a los cabarés para «revertir los prejuicios». «La gente piensa que el *burlesque* es solamente un estriptis. Literalmente, sí, pero no solo eso. Siempre nos llevamos algún contacto con el público que descubre la historia, que es mucho más revolucionaria de lo que parece», explica Andrée Gine.

Mamzelle Viviane explica que, incluso en los formatos del *french cancan* en cabaré, es una danza que necesita particularmente la interacción del público, por eso le interpela haciendo una entrada gritando. «El público no puede ser solo un espectador; es actor, le guste o no, y tiene que palmear y dar golpes con los pies. Se practica en un intercambio, el público forma parte del juego y, naturalmente, le gusta, porque le toca algo intrínseco, un alma, un cuerpo, una historia. Hay un ritmo reconocible y es pura alegría».

Andrée Gine y Antoinette Marchal explican que nunca han tenido una sola agresión en la calle y que, en cambio, sí habían tenido malas experiencias cuando actuaban con una compañía en fiestas privadas y de empresa. Mamzelle Viviane explica que, en *burlesque* en el teatro, esto sucede menos, debido a la encarnación de un personaje que «no es sumiso, sino intocable, a diferencia de las bailarinas de revista, a las que una parte del público sí considera un

objeto». L'Armée des Roses afirman que en la calle no suceden nunca agresiones, por ser un espacio abierto y donde el mismo público está sometido a la mirada de los otros pasantes. Mamzelle Viviane afirma que «cuando somos artistas en la calle es diferente de cuando somos mujeres en la calle. Cuando somos mujeres en la calle, reivindicamos poder existir sin agresiones. Cuando somos artistas en la calle, nos dejan en paz porque tenemos una fuerza de valorar un arte». La mujer sola en la calle ha sido históricamente interpelada, no ha podido permitirse el lujo de ser invisible, como los *flâneurs* (Elkin, 2016), ni de atraer la atención y dominar el espacio, puesto que se ha considerado como una transgresión del rol femenino respetable. Ahí reside la ironía y, a la vez, el triunfo orgulloso de las bailarinas que sí que consiguen visibilidad y respeto.

La misión pedagógica de L'Armée des Roses, fuertemente fascinadas por la Comuna de París, se refuerza con el vestuario de época, cosa que las distingue de la célebre imagen del *french cancan* del Moulin Rouge. El hecho de ponerse las faldas, los botines y los moños forma parte de un ritual artístico que emocionalmente las vincula con los valores que atribuyen a este periodo histórico revolucionario.

Personalmente, es como si sintiera la historia cuando nos ponemos el traje. Y la mayoría de comentarios que nos hacen suelen ser de personas mayores para decirnos «gracias, porque transmitis el cancan tal como nació, tal como lo queremos ver». A menudo son abuelas, y lo encuentro muy bonito, es una pequeña victoria. Después de bailar, hablamos mucho con la gente, nos gusta explicar la historia y hay una parte educativa. No vienen porque seamos bailarinas bonitas, porque, después del cancan, ¡a menudo estamos todas rojas! Sobre todo, mostramos que, al fin y al cabo, somos humanas, y sudamos, y solo tenemos ganas de ir a tomar algo (Antoinette Marchal, 2021).

Para las Bellywarda, la transmisión de la historia de la danza no forma parte de sus objetivos, pero a menudo los espectadores les preguntan por los orígenes de este estilo:

Ven la danza oriental en la técnica, pero ven el vestuario, que puede ser hindú o cingaro. Y les explicamos que son un poco todas las culturas a la vez, y que es más bien una representación de la feminidad, de manera más universal. Como directora, además, me interesa no solo mostrar culturas diferentes, sino también mujeres diferentes. No somos fotocopias, no tenemos la misma edad, ni la misma morfología. Y, respecto al vestuario, en la calle adoptamos cada una los colores que queremos, mientras que en el escenario buscamos que haya más armonía. Esta libertad muestra las diferentes caras de las mujeres (Achouri, 2021).

BAILARINAS EN LA PLAZA PÚBLICA

El sentimiento de apropiación de la ciudad es común en los dos colectivos de danza: poder ocupar el espacio, ser visible y compartir de manera lúdica y respetuosa la calle. Las bailarinas explican que, bailando, pueden mostrarse sin ser molestadas, reivindicando la presencia de sus cuerpos, realizados con un vestuario atractivo. El hecho de que la *performance* sea colectiva es lo que les permite apropiarse del espacio y atraer la atención de los peatones con respeto, en una muestra de orgullo comunitario. Las Bellywarda explican que cuando empieza el espectáculo es cuando más experimentan una fuerza colectiva, especialmente en la entrada y el inicio de la coreografía, mientras que para L'Armée des Roses, que son un dúo, es un reto cumplir el mismo objetivo. Tanto en el cancan como en el FCBD, la llegada de las bailarinas se hace entre chillidos y ruido de crócalos.

Las Bellywarda hablan de una sensación de «adrenalina» y «alegría», y Massieux explica cómo la acción colectiva les genera emociones de superación y empoderamiento: «Confías en la danza, y la adrenalina te obliga a superarte y a dar lo mejor de ti misma y a disfrutar del momento. Como mujer, da mucha fuerza poder estar todas juntas. Hay una unidad femenina, somos muchas y todas nos aceptamos». La sororidad, la empatía y el respeto de todos los cuerpos es un

aspecto que se materializa en el hecho de bailar colectivamente en el espacio público. «Formamos piña, hacemos un solo cuerpo. Esto pasa más en la calle que en el teatro. Se siente la energía colectiva de forma más potente, porque no estamos solas», comenta Joucla. «Y nuestros defectos nos dan igual. Lo que importa es que estoy bailando y acepto mi cuerpo tal como es. El vestuario hace mucho, pero es sobre todo por el hecho de estar todas juntas, el público lo percibe», añade Dahrmani. Achouri explica que la unidad de la tropa permite un empoderamiento que trasciende el momento de la *performance*, para aportar una seguridad en sí mismas:

El hecho de estar unidas nos da un sentimiento de fuerza que no tenemos cuando estamos solas. Este sentimiento colectivo lo guardamos en nosotras. No hemos dejado que nos toquen o que nos interrumpan, hemos impuesto respeto, y esto nos sirve en nuestra vida cotidiana. El público también siente este sentimiento, a menudo nos dicen que parecemos un ejército. Cuando llegamos enseñando el vientre, podrían insultarnos, pero nunca nadie se ha atrevido a atacarnos o descalificarnos. La tribu de mujeres impone un respeto (Achouri, 2021).

Las Bellywarda explican que el vestuario específico del FCBD es de gran ayuda. Definido en todos los detalles, mezcla estéticas de India, Asia Central, Oriente Medio y el Magreb, pero solo tiene en común con la danza oriental que deja el vientre al descubierto y que se prefieren tejidos de algodón mates y joyas de plata envejecida. Las bailarinas llevan amplios *sarouels* con faldas muy anchas superpuestas y esto crea un efecto visual de aumento del volumen de la parte inferior del cuerpo. El torso se cubre con un *choli* hindú y un top decorado artesanalmente, dejando ver el vientre y una parte de la espalda. El uso de turbantes y de flores en la cabeza también aumenta el volumen de la parte superior. El hecho de llevar muchas joyas artesanas intensifica el sonido de los movimientos. El conjunto tiene como objetivo atraer la atención, evocar cierto exotismo y amplificar el volumen de las partes del cuerpo en movimiento: las caderas, la cintura, el torso, asociadas históricamente al cuerpo

femenino (Lhortolat, 2014). La atracción de la indumentaria, junto con el hecho que la coreografía se ejecuta colectivamente a partir de los movimientos que marca una líder que va cambiando, provoca en las bailarinas una emoción que les trasciende: «Recuerdo el Carnaval de Toulouse de 2019, que me impresionó mucho. Llegamos a la calle de Metz y es como si hubiéramos tomado posesión de esta. Llevábamos guirnaldas luminosas y hacíamos los movimientos lentos. Es un sentimiento muy fuerte, mucho más físico que en el teatro» (Massieux, 2021).

Esta sensación de apropiación del espacio es compartida con L'Armée des Roses, que, pese a ejecutar sus movimientos en dúo o en solo, explican que el cambio de escenario del cabaré a la calle, más allá de provocar la sorpresa del público, habilita la posibilidad pedagógica sobre los valores del *cancán* e incluso puede motivar un cambio en los espectadores:

Como mujer, es como si te hubieras reapropiado del espacio, has dominado la calle. En el intercambio con el público, cuando explico qué hago allí, la historia del *cancán*, si estoy en la calle en lugar de un cabaré, está, por un lado, la creación de un público nuevo, pero también para decir que tengo derecho a estar allí. Si eres un hombre entre el público y me has estado mirando, no me has silbado ni me has puesto la mano en el culo; yo podía moverlo para bailar, pero has entendido perfectamente que no era una invitación. Si no es tan complicado hacerlo conmigo, hazlo con las otras mujeres, déjales que tomen su sitio. Hay un sentimiento muy poderoso de dominar la calle. No queremos necesariamente dominar a los hombres, solo queremos reivindicar nuestro lugar y nuestro espacio (Andrée Gine, 2021).

Antoinette Marchal amplía este derecho de reivindicar la presencia en la calle por parte de todas las mujeres artistas, pero particularmente las que trabajan directamente poniendo el cuerpo, como las bailarinas o las músicas, a diferencia, por ejemplo, de las grafiteras, que, como trabajan en la oscuridad y en clandestinidad, ocupan el espacio sin conflictos, pero también sin aportar el cuerpo en movimiento. El hecho de que

las bailarinas se expongan a la luz del día complica la situación, porque la ocupación de los cuerpos femeninos en la calle todavía no es una normalidad y el público no descodifica el pacto artístico: «Cuando bailaba sola en la calle, en Estrasburgo, la gente pensaba que vendía cerveza para el Oktoberfest».

TRANSMITIR LOS VALORES FEMINISTAS

Kern (2021) habla de la ciudad de la amistad entre mujeres como opción revolucionaria: las relaciones de amistad desde una óptica de relaciones de cuidados, sin productividad asociada y diferente de la familia heteropatriarcal. Ya en sus orígenes, el FCBD se aleja de la interacción con el público masculino de la danza oriental para concentrarse en la «tribu de mujeres» que baila entre ellas y para ellas. El cancan, por su parte, nació con la voluntad de escandalizar y protestar contra el control al que se quería someter los cuerpos de las mujeres en los bailes públicos.

La creadora del FCBD, Caroleena Nericcio, ya incluyó en el nombre que ha perdurado el objetivo de que esta evolución de la danza oriental no pretendía ser bailada para complacer al público. «*Fat chance you'll get anything but a belly dance show from me*» es la expresión que pretende educar al público en el hecho de que las danzas orientales son para ser apreciadas artísticamente, sin ninguna connotación de satisfacción erótica. En su estudio de San Francisco, Caroleena Nericcio prohibía la entrada a los hombres, y las *tribus* de mujeres que se constituían como bailarinas aprendían a adoptar una postura y una actitud colectiva, capaz de comunicarse dentro del grupo a través de gestos o miradas. La interpretación respecto al público es autosuficiente, orgullosa y coordinada, ya que, además, no existen los solos.

Las Bellywarda comulgan completamente con esta idea: «Personalmente, dejé la danza oriental por el aspecto *barbie*, no me encontraba a gusto. El FCBD se desprendía de este aspecto y reforzaba la parte femenina, pero con fuerza, y para mí fue fundamental. Se evacua la idea de seducción, de tener que

gustar» (Joucla, 2021). Achouri añade que se crea un sentimiento de sororidad proponiendo a las mujeres bailar juntas y para sí mismas: «La mirada masculina en FCBD es algo que se quedan ellos, su mirada es ignorada. Y, de hecho, nos sentimos más orgullosas cuando son mujeres quienes nos dirigen cumplidos después de bailar». Según las Bellywarda, también la diversidad de los cuerpos transmite al público un sentimiento de proximidad y de orgullo respecto a las bailarinas solistas de la danza oriental.

La proximidad con el público es un aspecto que puede derivar en complicaciones, que las bailarinas sortean desarrollando sus propias técnicas para que las interrupciones no afecten el espectáculo en semiimprovisación. «En Carnaval,⁷ Karima era el sistema inmunitario del grupo. Cuando un borracho quería entrar al grupo, ella tenía capacidad de echarlo rápidamente. Es en momentos así cuando tenemos la impresión que nosotras somos un organismo vivo» (Joucla).

Achouri destaca los orígenes feministas de la danza por el feminismo asumido por Caroleena Nericcio. Actualmente, los códigos a los que apela todavía están presentes: el FCBD continúa siendo un espacio de encuentro de mujeres en su diversidad que fomenta la complicidad y la sororidad entre ellas. «No hay tantos espacios en la sociedad en los cuales podamos estar entre nosotras, en un lugar seguro, por este motivo, no admito hombres en la compañía». Las bailarinas explican que conocen a hombres que practican FCBD, pero prefieren que en su grupo solo bailen mujeres. «Es nuestro momento, nuestra forma de bailar, nuestra unidad y nuestra cohesión». La traducción de esta unidad se muestra coreográficamente en la entrada de la compañía en la plaza o en la calle y en la sincronización de los movimientos. «No entramos

7 Las Bellywarda explicitan que el Carnaval de Toulouse de 2019 ha sido el único acontecimiento con interrupciones por parte del público, a diferencia de los espectáculos espontáneos que hacen en las calles. El ambiente festivo y nocturno de cultura popular (Gisbert y Rius-Ulledmolins, 2019) es todavía un ámbito de violencia de género, que no sucedió, en cambio, en las actuaciones esporádicas diurnas.

discretamente, hacemos ruido y somos una multitud. Decimos al espectador: “Miradnos, pero no bailamos para vosotros. Bailamos para nosotras y esta es nuestra fuerza”», enfatiza Achouri, que también detalla que quiere transmitir la diversidad de cuerpos y de culturas.

Personalmente, como mujer de cierta edad, es un espacio de afirmación y de posibilidad de expresarme, de expresar mi feminidad, que no encuentro en ninguna otra parte, es una de las pocas danzas que lo permite de este modo. El espíritu del FCBD permite a todas las mujeres, sin importar su edad o morfología, mostrarse públicamente de manera triunfal. Sin una jerarquía explícita, sin plegarse a los códigos patriarcales. Seamos expertas o principiantes, viejas, feas, delgadas o gordas, todas las feminidades pueden expresarse con igualdad (Erwane Morette, 2021).

De este modo, a pesar de que el FCBD también se produce en escenarios, para Achouri, «la reivindicación de poder ser libre en el espacio público pasa directamente por la danza». La relevancia de esta protesta como parte esencial de esta danza colectiva entre mujeres tiene como impacto complementario un fuerte vínculo social entre las participantes. «Hace cincuenta años que bailo, pero no hace tanto que hago FCBD. Podría dejar las otras danzas, pero esta no. La sororidad, la fuerza del grupo, la afirmación de mujeres, solo lo he encontrado en el FCBD», afirma Morette. Sonia Bennour añade: «He hecho muchos estilos de danza, pero solo he visto esta transferencia de energía positiva en este estilo. No es fácil encontrar esta cohesión y es una danza con muchos retos, sobre todo cuando te toca ser líder». Massieux destaca que es una danza que te enseña a conectar con las otras y que hay que estar presente por ellas, es un momento de amistad. Marie Castellano, artista de circo, explica que lo que le atrajo del FCBD fue ver la conexión entre mujeres cuando bailan en corro, comunicándose con gestos desconocidos por el público: «Muestra una gran fuerza, las chicas funcionan juntas y parece que compartimos un secreto».

Al contrario, el cancán de L'Armée des Roses tiene una dinámica diferente. Si el FCBD deja atrás los solos de

la danza oriental para mostrar una unidad femenina, el cancán, en sus orígenes, era una danza puramente individual, de improvisación, que poco a poco se fue constituyendo en pasos icónicos y que, cuando saltó a los cabarés, devino colectiva. Para Andrée Gine, «el cancán es una danza fuerte para las mujeres. Hace referencia a Louise Michel, que revolucionó el mundo y a quien yo rindo homenaje. Para mí, el cancán era feminista, porque las bailarinas iban contra lo que tenían prohibido. No podían bailar solas, en 1831 se prohibió formalmente y eran arrestadas porque se consideraba una provocación». Las parisienses de la época deciden subirse la falda más arriba del tobillo para escandalizar la mentalidad de la época, un gesto que posteriormente fue aceptado e integrado.

No sabemos si las mujeres que bailaban estaban politizadas, pero cuando Rigolboche crea un paso para burlarse del ejército, un paso militar que sube la pierna, es en un contexto de revolución. También inventó el paso de la guitarra, en el cual mima la masturbación. El público venía con una mezcla de fascinación y asco, y esto motivó la creación del Moulin Rouge. Recuperaron una danza de mujeres para que la controlaran los hombres. Se ve en la estética, que se ha reapropiado completamente (Andrée Gine, 2021).

Si, en sus orígenes, el cancán era escandaloso y contestatario, al cabo de solo unas décadas pasó a formar parte del imaginario de los cabarés de la *belle époque* desprovisto de su discurso revolucionario. Mamzelle Viviane explica que «las bailarinas del Moulin Rouge no aprendemos todo eso. Funcionamos como pequeños soldados, somos ejecutoras que sabemos los nombres de los pasos sin ningún sentido».

L'Armée des Roses explica la anécdota que La Goulue llegó a un baile, sin autorización, con un cabrito, para demostrar que iba con un macho. Con la llegada de las teorías socialistas a mediados del siglo XIX, los pasos del cancán se burlaban de la iglesia (la catedral), del ejército (el golpe de culo o el porte de arma) o de la ley que prohibía a las mujeres beber alcohol (*le tire-bouchon*). «A menudo nos preguntamos qué lucha habría elegido el cancán si se hubiera creado hoy»,

comenta Andrée Gine, que, con Antoinette Marchal, han creado el paso de la tribuna o la victoria.⁸

Andrée Gine explica que ella llegó al cancán buscando una danza feminista y que, cuando bailaba en una compañía, el mensaje feminista se diluía completamente. De esta época data el encuentro con Antoinette Marchal, que reivindica que L'Armée des Roses permite la individualidad dentro de un grupo. Mamzelle Viviane difundía los valores feministas en sus espectáculos de cabaré y empezó a colaborar con L'Armée des Roses para reivindicar el mensaje original del cancán, olvidado en gran parte de los establecimientos parisienses. «El cancán en cabaré no es una danza muy apreciada por las bailarinas, porque es violenta para el cuerpo. Pero cuando la coges desde el ángulo feminista, la cosa cambia. Yo no soy quizá la bailarina con la mejor técnica, pero en lo que hago sé que soy buena, porque encarno a un personaje, llevo el París de una época, la *gouaille*, la conexión de la alegría y la fiesta, y es lo que les gusta, y esa generosidad es lo que se encuentra de nuevo en L'Armée des Roses». Como profesoras de danza, L'Armée des Roses se proponen democratizar el cancán para todas las mujeres y todos los cuerpos. Reivindican que la técnica no es tan importante como ser capaz de disfrutar con el propio cuerpo, apoyado sobre una danza históricamente dedicada al objetivo de transmitir una forma de libertad.

LA DANZA COMO BIEN «NO ESENCIAL» DURANTE LA PANDEMIA

Desde el inicio de la crisis por la COVID-19 en Francia, a partir del segundo confinamiento en otoño de 2020, la danza como espectáculo y como aprendizaje es prohibida por las medidas ministeriales. Así como las librerías o las tiendas de discos obtienen el estatus de «servicios esenciales», la danza y el resto de artes escénicas están, en el momento de redactar estas

líneas, prohibidas. Las entrevistas con las Bellywarda y L'Armée des Roses muestran su indignación, a la vez que reivindican la necesidad de la danza como vehículo para las emociones positivas.⁹ «La danza es esencial porque nos hace bien a todos. Necesitamos evacuar todo eso, bailar, mejorar nuestra técnica y compartirlo», explica Massieux. «El público lo necesita. Sobre todo en este periodo tan triste, tenemos que poder dar un poco de alegría. Permite evadirse e incluso viajar. Si hubiera que bailar con mascarilla, lo haría», añade Dahrmani. «Se habla mucho de la salud y nadie dice que no sea importante, pero muchas veces se deja de lado la salud mental. La danza y la cultura en general son muy benéficas. Se echa de menos encontrarse, bailar y emocionarse juntas, las emociones siguen ahí», concluye Morette. L'Armée des Roses exponen la dificultad para toda bailarina de mantener el cuerpo en forma con las salas de deporte cerradas y el toque de queda a las 18 h:

Este confinamiento pone sobre la mesa la cuestión del cuerpo, que se ha ido desentrenando. El primer confinamiento en teletrabajo podía entrenarme por Zoom; ahora, trabajando fuera de casa, pero con los gimnasios y el toque de queda a las seis, es difícil entrenarse. Y, simbólicamente, en el cancán, si tenemos que bailar enmascaradas, la cosa no funciona. Es paradójico, porque parecería que el espacio público es el mejor lugar donde podemos bailar, pero no vemos cómo hacerlo si no podemos tener contacto con el público (Andrée Gine, 2021).

Antoinette Marchal, confinada en Estrasburgo, explica su sentimiento de rabia respecto a una situación que perjudica particularmente la cultura en vivo: «Tenemos que volver a ganar el espacio y, si solo nos queda la calle, lucharemos. Haremos manifestaciones, actuaremos mientras protestamos, saldré con las faldas y bailaré cancán».

8 Los pasos del cancán se describen en la web de L'Armée des Roses: <https://www.larmedesroses.com/post/les-dessous-du-cancan>

9 El movimiento #cultureessentiel ha organizado *flashmobs* con la canción *Danser encore* de HK et les Saltimbanquis y ocupaciones de teatros en Francia. (https://www.youtube.com/watch?v=Gq9qFvoMKaY&ab_channel=PiafEdit)

CONCLUSIONES

Los espectáculos en la calle de las Bellywarda y L'Armée des Roses tienen una importante dimensión social que complementa la *performance* artística. El contexto externo a un sitio cultural, donde el espectador asume una conducta codificada de recepción, supone un reto esencial para las bailarinas, que, además, realizan danzas semiimprovisadas. La incertidumbre sobre la recepción y la ocupación del espacio público refuerzan los vínculos entre ellas.

La práctica coreográfica del FCBD y el cancan en grupos de mujeres refuerzan la confianza en sí mismas, el sentimiento de sororidad, el orgullo de la identidad femenina y la visibilización de la diversidad de los cuerpos. La exigencia técnica, las coreografías impregnadas de valores históricos y la necesidad de comunicación no verbal, junto con el hecho de compartir con otras mujeres la experiencia de bailar

en la calle, reafirman el vínculo social del grupo y crean entre ellas un lugar seguro de tolerancia y ayuda mutua.

La apropiación del espacio público a través de danzas feministas genera también orgullo en las bailarinas, que son conscientes de que están desafiando una situación anómala de las ciudades donde todavía no se ha normalizado la presencia de los cuerpos femeninos. El encuentro con el público en un marco geográfico diferencial, por la excepcionalidad de su uso artístico, supone un aumento de las expectativas para las artistas, que normalmente obtienen una recepción positiva. Las bailarinas aprovechan este contexto para vehicular los mensajes feministas propios de sus estilos de danza: la sororidad, la unidad del colectivo de mujeres y la diversidad de los cuerpos en el FCBD y el derecho a la libertad, a la fiesta y al propio cuerpo en el caso del cancan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Atkinson, P., y Duffy, D. M. (2019). Seeing movement: Dancing bodies and the sensuality of place. *Emotion, Space and Society*, 30(noviembre 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*. Consultado desde 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., y 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*. Niza. Consultado desde <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 Latinoamericana de Estudios Sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 10(año 4, diciembre de 2012-marzo 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., y Stets, J. E. (2005). *The Sociology of Emotions*. Nueva York: Cambridge University Press.

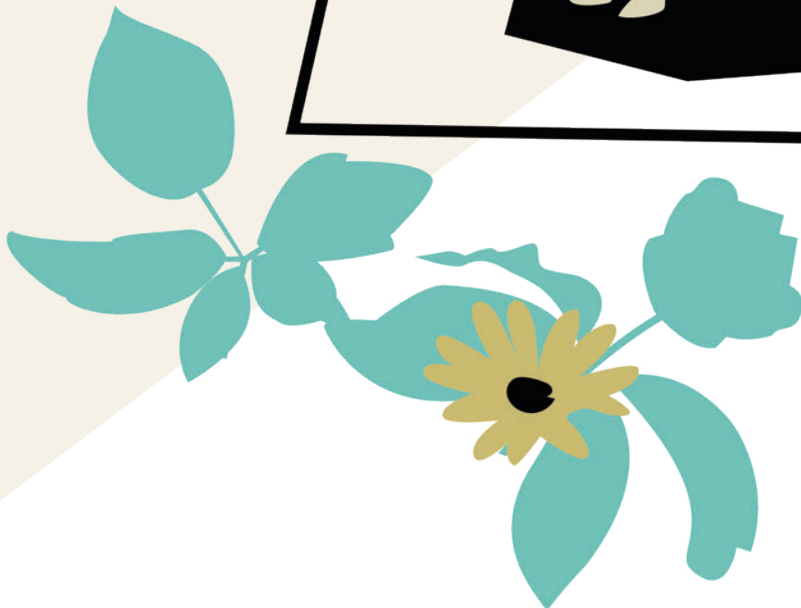
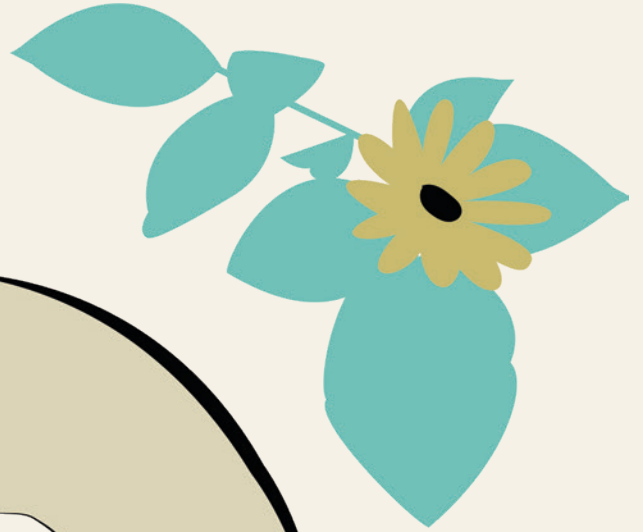
NOTA BIOGRÁFICA

Maria Patricio-Mulero es doctora en Sociología y Gestión de la Cultura por la Universitat de Barcelona y la Université Paris 8. Investiga sobre la sociología de la literatura, la interacción de los escritores y artistas con las ciudades, las políticas culturales y la danza y el feminismo. Es miembro de los laboratorios CECPI (Universitat de València), LLA Creatis (Université Toulouse Jean Jaurès), LCEIE (Universitat de Barcelona) y CRESPPA (Université Paris 8). Actualmente, enseña en el Departamento de Lenguas y Culturas de la Université Toulouse 1 Capitole.





UNTO DE VISTA



Teorías de la conspiración, negacionismo del COVID-19 y movimientos en contra de las medidas para la contención de la pandemia

Cristian Soler Roca

Tutora: Alba Navalón Mira

FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y EMPRESARIALES
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

cristiansolerroca@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9527-655X

RESUMEN

La presente investigación tiene por objetivo comprobar si se puede enmarcar el discurso de los grupos contrarios a la aceptación de las medidas preventivas frente al COVID-19 dentro de las teorías de la conspiración y analizar cuáles son sus argumentos. El estudio se ha realizado con una metodología cuantitativa, utilizando la técnica del análisis de contenido sobre los mensajes del grupo de Telegram del colectivo negacionista *Docentes por la Verdad*. El marco temporal de estos datos ha sido de diciembre de 2020 (fecha en la que se comienza a vacunar frente al COVID-19) a mayo de 2021 (fecha en la que se termina la pauta de vacunación de la mayoría del profesorado). Sobre los días de las fechas señaladas, en total 182 días, se ha realizado un muestreo con el 95 % de nivel de confianza y un error del 5 %, que ha dado como resultado una muestra de 124 días. Para seleccionar los días se utilizó un muestreo sistemático con la función $K=N/n$. La precodificación del análisis se basó en la caracterización de las teorías de la conspiración de Brotherton (2013) y los argumentos negacionistas detectados por la Comisión Central de Deontología de la Organización Médica Colegial (2020). Los resultados muestran que estos colectivos se pueden considerar grupos conspiracionistas y confirman los resultados de otras investigaciones respecto a sus argumentos, y añade algunos nuevos.

Palabras clave: teorías de la conspiración, negacionismo, COVID-19, antivacunas, antimascarillas

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 messaging 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

SUMARIO

- Introducción
- Teorías de la conspiración
- Reticencia y discursos contrarios a la vacunación
- Negacionismo y movimientos contra las restricciones frente al COVID-19
- Objetivos y metodología
- Análisis de resultados
 - Encaje dentro de las teorías de la conspiración
 - Argumentos utilizados
- Discusión y conclusiones
- Referencias bibliográficas

Autor para correspondencia / Corresponding author: Cristian Soler. Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, Universidad de Alicante. Carretera de San Vicente del Raspeig, s/n, 03690, San Vicente del Raspeig (Alicante)

Sugerencia de cita / Suggested citation: Soler Roca, C. (2022). Teorías de la conspiración, negacionismo del COVID-19 y movimientos en contra de las medidas para la contención de la pandemia. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 136(1), 118-131.

INTRODUCCIÓN

A finales de 2019 el COVID-19 comenzó a ser un problema a nivel internacional. Al principio, en el continente asiático, y más tarde, en todo el mundo. El 11 de marzo de 2020 la OMS declaró oficialmente la pandemia. A partir de este momento el COVID-19 se convirtió en el monotema en todas las esferas sociales, los contagios y muertes no pararon de ascender y se fueron sucediendo distintas normativas para el control de la pandemia.

Ante esta situación de extrema gravedad surgieron movimientos sociales que niegan la realidad de la pandemia y que rechazan las medidas preventivas frente al virus. Estos, para conseguir que más personas se unan a sus colectivos, tergiversan resultados de estudios científicos, utilizan a falsos expertos y difunden bulos, lo que en muchas ocasiones acaba confundiendo a la población general y les acaba dificultando diferenciar la información veraz de la falsa. Tanto es así que la OMS ha declarado que no solo luchamos contra la pandemia, sino también contra una infodemia, término con el que se refieren a la

sobreabundancia de contenido e informaciones falsas sobre la situación epidemiológica y a su rápida propagación entre personas y medios de comunicación.

El rechazo a las medidas de control de la pandemia no solo afecta y pone en peligro a quienes se oponen a estas, sino que también pone en peligro a la población general. Por ello es necesario estudiar estos movimientos para comprender mejor cómo funcionan y poder actuar frente a ellos. Con este fin se desarrolla este trabajo, el cual tiene como objetivo comprobar si se puede enmarcar el discurso de los grupos contrarios a la aceptación de las medidas preventivas frente al COVID-19 dentro de las teorías de la conspiración (TdC a partir de ahora) y analizar cuáles son sus argumentos.

TEORÍAS DE LA CONSPIRACIÓN

Aunque son muchos los autores que han definido lo que es una TdC, las distintas definiciones tienen muchas similitudes y pocas diferencias. Por lo tanto,

teniendo en cuenta muchas de ellas (Brotherton, 2013; Gallo, 2019; Jolley, 2013; Mancosu, Vassallo, y Vezzoni, 2017; Pérez Hernáiz, 2011; Rodríguez, Gualda, Morales, y Palacios, 2021; Sunstein y Vermeule, 2009; Wood, Douglas, y Sutton, 2012), en este trabajo se entenderá por TdC las explicaciones de sucesos alternativas a las principales u oficiales, que no están fundamentadas ni verificadas y son menos plausibles que estas otras, en las cuales prima el sensacionalismo y no hay lugar para el azar o la casualidad, todo es causal, planeado y dirigido por élites malévolas, ocultas, muy poderosas y hábiles, con cualidades en muchos casos casi sobrenaturales, que actúan en favor de su propio beneficio, buscando ventajas políticas, económicas y/o sociales, de forma siniestra. Conciben estas conspiraciones como el motor de la historia, y suelen considerar como causantes o encubridores de los planes y consecuencias de estas élites ocultas a los gobiernos, científicos, industria privada y a cualquier otra parte de la sociedad que sea necesaria para mantener la conspiración. También acaban simplificando la realidad social en el sentido de no tener en cuenta la gran cantidad de variables que intervienen en cada suceso, utilizando explicaciones monocausales y pasando por alto las consecuencias no previstas de las acciones. Son narrativas científicas, ya que son discursos cerrados, autoafirmativos, que se presentan como verdades absolutas que no pueden ser refutadas, y bajo el sesgo de confirmación rechazan directamente todas las pruebas en contra de su teoría y aceptan cualquier indicio que sea favorable a ella como una prueba de estar en lo cierto. En la actualidad las TdC y otras actitudes científicas tienen una amplia difusión entre la sociedad y son cada vez más utilizadas por líderes populistas para buscar apoyos y remover los prejuicios latentes de la gente contra el sistema establecido (Mancosu et al., 2017). La mayoría de la literatura científica sobre el tema coincide en señalar lo perjudicial de estas narrativas. Aunque solo sea un grupo minoritario quien las respalda, este puede provocar grandes daños. Se podría decir que se diferencian tres grandes bloques en los que se refleja el carácter perjudicial de las TdC: la salud, las dictaduras y la desconfianza en la política y las instituciones (Gallo, 2019; Jolley, 2013; Mancosu et al., 2017; Rodríguez et al., 2021; Sunstein y Vermeule, 2009).

Multitud de variables influyen en que una persona crea en una TdC, pero hay una que parece ser la que mayor fuerza predictiva tiene: la creencia en una conspiración general de que las autoridades engañan y manipulan a la población. Esta influye hasta el punto de que una persona crea a la vez dos TdC contrarias o mutuamente excluyentes (Wood et al. 2012). Diversos autores han resaltado la importancia que ha tenido internet, la revolución digital y las redes sociales en la explosión de las TdC y su gran difusión en la actualidad. Estos nuevos medios de comunicación han creado un nuevo paradigma, donde ya no existen intermediarios que seleccionan la información como en los medios tradicionales, sino que cualquiera puede producir y difundir información y acceder a ella. Por lo tanto, puntos de vista que antes se habrían considerado inaceptables y ridículos son más accesibles en la actualidad, lo que se une al hecho de que la ciudadanía no consigue diferenciar la información veraz de la desinformación. En esta era de complejización informacional y sobreinformación, las TdC se presentan como simplificadoras de la realidad que minimizan la incertidumbre existente (Rodríguez et al., 2021; Wood, 2013).

Robert Brotherton, en su artículo «Towards a definition of ‘conspiracy theory’» (2013), realiza una caracterización sobre las TdC, la cual va a ser utilizada en gran parte del análisis de los datos de este trabajo. En ella divide sus características en tres aspectos:

Contexto

Son afirmaciones no verificadas. No son consideradas ciertas por los expertos o autoridades de la materia que traten, aunque quienes crean en ellas las consideren como verdades absolutas. Son alternativas menos plausibles que las explicaciones principales. No son explicaciones con las mismas condiciones para ser ciertas que las demás. Se crean como argumento contrario a las explicaciones más plausibles y rechazan estas considerándolas parte del engaño. Muchas veces el argumento conspirativo no ofrece un relato alternativo, sino que simplemente se basa

en que algo no funciona en la explicación principal. Son sensacionalistas. Cuanto más impacto en la opinión pública genera y más cobertura de los medios recibe un acontecimiento, más probabilidades tiene de convertirse en objeto de las TdC.

Contenido

Definen todo como causal e intencional. Según las TdC nada ocurre accidentalmente, todo ocurre por acción. Se utilizan explicaciones monocausales por las cuales el hecho en cuestión es causa única de los planes de las élites ocultas. Suponen intenciones malévolas. En el mundo se presentan dos bandos, el bien y el mal que luchan entre sí. Y los grupos ocultos conspiradores son presentados como la misma encarnación del mal, que desprecian la libertad y el bienestar de la humanidad y son los causantes de todo el sufrimiento y la crueldad en el mundo.

Razón epistémica

Tienen pocas pruebas o de baja calidad. Utilizan como pruebas de sus narrativas las pequeñas lagunas o ambigüedades de las explicaciones principales, que los expertos consideran irrelevantes. Además, las pruebas presentadas por las TdC suelen ser consideradas de baja calidad por los expertos de las distintas materias. Son cerradas epistémicamente. Están aisladas frente al cuestionamiento y la contraargumentación que puedan recibir, y la contrainformación que puedan recibir es considerada parte del engaño. Así pues, desde las TdC, la falta de contraargumentación contra ellas es considerada una prueba de su certeza, pero la existencia de esa contraargumentación también prueba la autenticidad de sus teorías.

RETICENCIA Y DISCURSOS CONTRARIOS A LA VACUNACIÓN

Las vacunas son una de las tecnologías que más vidas han salvado (Salmerón, 2017) y son consideradas como una de las herramientas más exitosas para la ciencia biomédica y la salud pública (Kata, 2009).

Sus principales características son que son seguras y que tienen una gran eficacia (Arrazola Martínez, et al., y Amela, según Santillán y Rosell, 2019). Sin embargo, todo esto no ha impedido que surjan movimientos en contra de la vacunación, los cuales han llevado al debate público su rechazo hacia esta tecnología y sus argumentos (Cruz, Rodríguez, Hortal, y Padilla, 2019). Las tasas de vacunación de distintas enfermedades han descendido debido a estas posiciones reticentes (Betsch et al., según Lobera, Hornsey, y Díaz, 2018), lo que ha acabado provocando que la OMS, en 2019, incluyese la reticencia a la vacunación entre las diez principales amenazas para la salud mundial (WHO, 2019). El problema principal reside en que con solo una pequeña parte de la población sin vacunar se rompe la inmunidad colectiva y las tasas de infección podrían subir incluso entre la población vacunada (Lobera, et al., 2018; Santillán y Rosell, 2019).

La reticencia a las vacunas se ha definido como un retraso en la aceptación o un rechazo total a la vacunación a pesar de disponer de los medios para recibirla (MacDonald, 2015; Santillán y Rosell, 2019). Esta reticencia se sitúa en un *continuum* entre quienes aceptan todas las vacunas sin ninguna duda y quienes rechazan cualquier tipo de vacunas (Cruz, et al., 2019; MacDonald, 2015). Al extremo del *continuum* que rechaza sin dudas las vacunas y pone en cuestión la seguridad y eficacia de estas es a quienes se les ha llamado, tradicionalmente, «antivacunas» (Santillán y Rosell, 2019). Aunque el movimiento contra las vacunas ha existido desde el nacimiento de esta tecnología, el punto de inflexión que hizo que creciese fue la publicación de un artículo de Andrew Wakefield en 1998, donde se afirmaba que había una relación causal entre la vacuna triple vírica y el autismo, el cual ha sido refutado por otras muchas investigaciones (Lobera, et al., 2018; Salmerón, 2017). Según Santillán y Rosell (2019) la mayoría de los argumentos de este sector de la población pueden enmarcarse en cuatro temáticas: la seguridad; la efectividad; la importancia —opinan que previenen enfermedades que ya no existen o que es mejor enfermar que vacunarse—, y los valores y creencias, relacionados muchas veces

con las ideas conspiranoicas que defienden que las vacunas son una estafa de las farmacéuticas. Además, resalta en su argumentación la defensa del individualismo para poder justificar su decisión sobre la no vacunación (Cruz, et al., 2019; Santillán y Rosell, 2019). Por otro lado, Lewandowsky, Gignac, y Oberauer (2013) señalan que la creencia en TdC está fuertemente relacionada con las actitudes contrarias a la vacunación.

NEGACIONISMO Y MOVIMIENTOS CONTRA LAS RESTRICCIONES FRENTE AL COVID-19

Como ya es sabido por todos, el COVID ha generado una de las peores crisis de las últimas décadas, ha supuesto cientos de miles de muertes y a su vez enormes pérdidas económicas para el mundo entero. En marzo de 2020 ya fue etiquetada como pandemia por la OMS y, desde entonces, aumentaron exponencialmente las medidas tomadas por los gobiernos para controlar la expansión del virus. Estas leyes se han afirmado por las autoridades competentes como proporcionales a la situación; respetuosas con las libertades individuales, el bien común y la justicia, y sin efectos colaterales graves (CCDOMC, 2020). Sin embargo, durante la pandemia se han creado movimientos sociales y grupos en contra de las medidas preventivas decretadas por el gobierno, que han convocado manifestaciones donde no se respetaba ni el uso de mascarillas, ni la distancia social, ni ninguna otra medida de seguridad (Borrell, 2020). Estos grupos niegan la gravedad de la pandemia y crean confusión y alarma social entre el resto de la población (CCDOMC, 2020). Las teorías de estos grupos han señalado a distintos colectivos o personas como causantes o cómplices de la pandemia, ya sean los judíos, las farmacéuticas o incluso Bill Gates; siempre sin dejar muy clara la finalidad de estos (Andrade, 2020). Gobiernos, como el de Bolsonaro, han comunicado a su población que este virus era poco peligroso, se han mostrado desfavorables a las medidas que se recomendaban desde las instituciones sanitarias y han defendido supuestos tratamientos sin ninguna base científica

(Da Silva y Da Ulysséa, 2020). Debido a estos movimientos y a otros factores que llenaron las redes de información falsa, la OMS tuvo que declarar no solo la pandemia, sino también la infodemia (Alfonso y Fernández, 2020).

Sobre el tema de las TdC referentes al COVID-19 y los movimientos en contra de las medidas preventivas se puede encontrar poca bibliografía referida a España. Los estudios existentes son en su mayoría sobre Estados Unidos. Y, además, suelen ser de corte cuantitativo, sin centrarse en cuáles son los argumentos, sino en la cantidad de gente que los cree, las variables que influyen y las acciones que conllevan. Por ejemplo, Romer y Jamieson (2020) concluyen que la creencia de la población en TdC sobre el coronavirus ha sido alta, sobre todo en la teoría de que China ha creado y utilizado el virus como arma biológica. Además, demostraron que estas creencias iban en aumento.

Según la CCDOMC (2020), estos grupos crean sus argumentos a partir de tergiversar estudios, utilizar investigaciones obsoletas o directamente falsas, relacionar cosas que nada tienen que ver entre ellas y usar los discursos de falsos expertos. En su informe, esta misma comisión crea una lista de los principales argumentos de este colectivo (tras el estudio del grupo negacionista Médicos por la Verdad), los cuales son:

1. Rechazo a la existencia del virus SARS-CoV-2.
2. Oposición al uso de mascarillas [...]
3. Oposición a las medidas de confinamiento, de aislamiento y a la distancia social como medidas preventivas.
4. Negación de la validez de los test PCR.
5. Rechazo al desarrollo de vacunas, por considerarlas ineficaces y peligrosas.
6. Descalificación de las autoridades sanitarias y de los profesionales de la epidemiología y de los investigadores y especialistas sanitarios.
7. Divulgación de información relativa a que la

- enfermedad COVID-19 ha sido transmitida a través de la vacuna de la gripe.
8. Propuestas de desobediencia a todas las medidas preventivas puestas en marcha.
 9. Propuesta de tratamiento de la enfermedad por COVID-19 con dióxido de cloro, conocido popularmente como Suplemento Mineral Milagroso (MMS por sus siglas en inglés).
 10. Afirmación de que la contaminación electromagnética y la tecnología 5G son las causantes de la enfermedad COVID-19.
 11. Otra de las afirmaciones es que «el confinamiento impide la producción de la inmunidad colectiva». (p. 5)

Estas creencias suponen un claro riesgo para la salud pública y llevan asociado el desacatamiento de medidas preventivas. Contribuyen así al aumento de contagios y muertes por la enfermedad, ya no solo entre la población que acepta estas teorías, sino también entre la población general (CCDOMC, 2020; Romer y Jamieson, 2020).

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo general de esta investigación es comprobar si se puede enmarcar el discurso de los grupos contrarios a la aceptación de las medidas preventivas frente al COVID-19 dentro de las TdC y analizar cuáles son sus argumentos. Para alcanzar este objetivo se proponen dos específicos. El primero, *determinar si los colectivos negacionistas pueden ser clasificados como grupos conspiranoicos*. Y el segundo, *examinar cuáles son los argumentos o teorías divulgados por estos grupos*.

Para conseguir estos objetivos se han utilizado datos secundarios. En concreto, el grupo de Telegram «Docentes por la Verdad - España Oficial». La selección de esta fuente se debe a varios motivos. Los grupos de Telegram pueden convertirse fácilmente en cámaras de eco donde solo se transmita información en consonancia con el propio grupo y se puedan censurar

las opiniones disonantes eliminando a quien las exprese. El chat en cuestión se ha mantenido muy activo y tiene un número de miembros considerable (a fecha de 9 de junio de 2021 cuenta con 420 miembros). El colectivo Docentes por la Verdad ha sido convocante de distintas manifestaciones contra las medidas de contención de la pandemia. Por ser un discurso natural (no provocado) donde los participantes no coartan sus opiniones por la presencia de un investigador, permite acercarse a estos discursos de manera más realista tal y como se han expresado durante meses.

El marco temporal en el que se sitúa la investigación es desde diciembre de 2020 hasta mayo de 2021. La fecha de inicio se debe a que es el mes en que se comenzó a vacunar contra el COVID-19 en España, y la fecha de finalización, a que es el mes en que se termina de administrar la pauta completa de vacunación a la mayoría del profesorado (colectivo en el que principalmente se centra el grupo en cuestión). Por lo tanto, tomando como referencia los días, el periodo temporal se compone de 182 días. Con un 95 % de nivel de confianza y un 5 % de margen de error ha resultado una muestra de 124 días. Se ha utilizado un muestreo sistemático con la función $K=N/n$, con resultado de 1,46. Por lo que, comenzando por el primer día de la muestra, se han seleccionado dos días consecutivos y descartado el siguiente y se ha repetido hasta terminar el periodo temporal elegido.

La técnica de análisis de datos utilizada ha sido el análisis de contenido. Para cumplir el primer objetivo específico, se utilizará la caracterización de las TdC de Brotherton (2013). En ella se habla de siete rasgos, de los cuales seis se han convertido en categorías para el análisis. Las categorías quedan así: *afirmaciones no verificadas, alternativas menos plausibles, causalidad e intencionalidad, intenciones malévolas, pocas pruebas o de baja calidad y cierres epistémicos*. El séptimo rasgo que ha quedado excluido del análisis como tal ha sido el sensacionalismo, ya que el tema de la pandemia ya es de por sí sensacionalista. Por lo que este rasgo ya se cumpliría. Para el segundo objetivo, se ha partido de los argumentos recogidos por la CCDOMC (2020),

los cuales han sido convertidos en las categorías: *rechazo a la existencia del virus, oposición al uso de mascarillas, oposición al confinamiento y la distancia social, negación de la validez de las pruebas para la detección del COVID-19, rechazo a las vacunas para el COVID-19, descalificación de sanitarios y expertos, relación causal entre la vacuna de la gripe y el COVID-19, propuestas de tratamientos alternativos, relación causal entre el 5G y el COVID-19 y abogaciones a la inmunidad de rebaño a partir del contagio masivo*. Aunque exista esta precodificación, debido a que otros estudios han encontrado otros argumentos, se ha dejado libertad para poder codificar otras categorías si aparecen durante el análisis ideas distintas.

ANÁLISIS DE RESULTADOS

Encaje dentro de las teorías de la conspiración

Todas las características por las que se define, según Brotherton (2013), una TdC fueron halladas en este chat de Telegram. Como ya se ha nombrado en la metodología, el sensacionalismo viene implícito por el hecho de que el tema que se trata es una pandemia que ha sido el centro de atención de todo el mundo

durante meses. Los otros seis rasgos definitorios aparecen constantemente durante todos los meses estudiados (ver Tabla 1), por lo que, tanto por contexto como por contenido y por razón epistémica, el colectivo estudiado puede enmarcarse en las TdC.

Contexto

Las afirmaciones no verificadas trataron de distintos temas: supuestos grandes perjuicios y enfermedades que provoca el uso de mascarillas, tratamientos alternativos para curar el COVID-19 o que las pruebas PCR no sirven para detectar el coronavirus. Como señala Brotherton (2013), quienes defienden estas ideas afirman que son reales y que no están aceptadas por la ciencia debido a las manipulaciones de las élites.

Se ha podido comprobar como la gran mayoría de teorías utilizadas por los participantes del chat se basaban en supuestos fallos en la teoría principal que no podrían ponerla en cuestión, aunque fueran reales, o simplemente eran teorías muy poco detalladas que en ningún caso podían considerarse al mismo nivel que las explicaciones oficiales y simplemente son alternativas explicativas menos plausibles. Por ejemplo, demostraban que las vacunas eran

Tabla 1 Tabla de frecuencias. Caracterización.

ASPECTO	CATEGORÍA	FRECUENCIA
Contexto	Afirmaciones no verificadas	66
	Alternativas menos plausibles	55
Contenido	Causalidad e intencionalidad	94
	Intenciones malévolas	90
Razón epistémica	Pocas pruebas o de baja calidad	43
	Cierres epistémicos	66

FUENTE: elaboración propia

perjudiciales para la salud y podían causar la muerte porque, supuestamente, las compañías de seguros no aceptaban hacer seguros de vida a personas vacunadas. También se utilizan correlaciones como si fuesen relaciones causales claras.

Las compañías de seguros francesas se niegan a asegurar a los vacunados. ¿Hace falta alguna prueba más de que son malas?

Contenido

La causalidad está presente en casi todas las afirmaciones desarrolladas que se hacen dentro del grupo. Las vacunas, las mascarillas, las PCR, el virus... todo es parte de un plan. De hecho, de forma satírica se suelen referir a la pandemia como «plandemia», dejando claro que hay alguien detrás de ella. Los conspiradores son muy diversos (el Gobierno de España, el de China, las farmacéuticas, Bill Gates y otros) y tienen como cómplices a los medios de comunicación, los científicos y los sanitarios. El azar no entra dentro de las explicaciones de estas personas y lo dejan claro en la siguiente conversación:

Usuario 1: «Desde mi punto de vista, nada es casual con todo lo que está sucediendo.»

Usuario 2: «Todo es causalidad.»

Usuario 3: «Todo es programado al mínimo detalle.»

Estos planes siempre tienen fines malvados, ya sea dar un golpe de estado, reducir la población, controlar a los ciudadanos o simplemente enriquecerse. Además, para llegar a sus objetivos hacen cualquier cosa sin ningún tipo de escrúpulos.

Razón epistémica

Durante todo el análisis de los mensajes se pudo detectar que las pruebas que aportaban para apoyar sus narrativas eran prácticamente inexistentes, de poca calidad o directamente falsas. Normalmente, se proporcionaba como prueba que lo habían visto en vídeos de YouTube, algún blog u otros canales de Telegram.

Sin embargo, cualquier argumentación contraria era presentada siempre como manipulación. Además, al poder tener el control de los participantes, si alguien entraba en el grupo y rebatía la línea argumental del grupo, era rápidamente expulsado. Cuando los medios de comunicación criticaban al colectivo y les ponían de ejemplo de desinformación, los miembros del grupo se jactaban de que si les prestaban atención era porque estaban descubriendo la verdad. Por lo tanto, queda claro que cumplen el rasgo de ser un grupo cerrado informativamente y que se convierten en una cámara de eco.

Según @rtve #VerificaRTVR estamos en el subgrupo azul de desinformadores sobre la #plandemia, negacionistas y blablabla. Con el dinero de nuestros impuestos bien deberían dedicarse a hacer periodismo y no propaganda.

Argumentos utilizados

Como se puede ver en la Tabla 2, en el chat se han encontrado todos los argumentos que la CCDOMC (2020) asignaba al colectivo Médicos por la Verdad, pero también algunos distintos. Lo que queda claro es que el fin principal del colectivo es oponerse al uso de mascarillas y a las vacunas contra el COVID-19. Estos temas se trataban constantemente y son los dos que más aparecieron, con un total de 307 veces para el rechazo a la vacuna y de 278 ocasiones para la oposición a las mascarillas. Ambas quintuplican las apariciones de la siguiente categoría que más aparece, las apelaciones a la libertad (52 veces).

Las argumentaciones en contra de las vacunas iban desde simplemente desconfiar de su seguridad y desconfianza por haberse desarrollado en muy poco tiempo, a pensar que son una estrategia de las élites para un plan eugenésico o para insertar microchips a la población y controlarla con el 5G. A su vez, se animaban unos participantes a otros a no vacunarse e intentar que sus personas más cercanas tampoco lo hicieran. Se magnificaban los efectos secundarios confirmados por las propias farmacéuticas y se inventaban otros como el autismo (argumento típico ya con otras vacunas). Además, se desinfor-

maba sobre los componentes que contenían o sobre supuestas muertes casi instantáneas después de su administración para afirmar el peligro que podían suponer. También se les solía atacar por utilizar (algunas) nueva tecnología y ser de ARN mensajero, lo que según ellos modificaría nuestro ADN. Otros argumentos utilizados han sido que vuelven estériles a las personas o que debilitan nuestro sistema inmunológico. Respecto a las mascarillas, lo más frecuente eran mensajes sobre las secuelas y efectos adversos que producía su uso, principalmente hipoxia, pero también se negaba su eficacia para filtrar los virus. A

su vez, también se rechazaban por ser, para ellos, un símbolo de sometimiento a «esta gran mentira». Se les nombraba despectivamente como «bozales». Y entre los participantes se animaba a no llevarla, llevarla sin tapar la nariz cuando pudiesen ser amonestados y no controlar nunca que sus alumnos e hijos la llevaran correctamente puesta. Los miembros del grupo también rechazaban otras medidas preventivas como el confinamiento y la distancia social. Para oponerse a todas las medidas preventivas se apelaba a la libertad individual, con lo cual se creó otra categoría para recoger este argumento.

Tabla 2 Tabla de frecuencias. Argumentos.

CATEGORÍA	FRECUENCIA	CATEGORÍA	FRECUENCIA
Rechazo a las vacunas contra el COVID-19	307	Propuestas de tratamientos alternativos	18
Oposición al uso de mascarillas	278	Relación causal entre el 5G y el COVID-19	15
Apelaciones a la libertad	52	Afirmación de que las autoridades asesinan de manera activa	14
Rechazo a la existencia del virus	32	Rechazo al uso de gel hidroalcohólico	11
Negación de la validez de pruebas de detección del COVID-19	29	Oposición a la ventilación de lugares cerrados	10
Infravaloración de la perjudicialidad del virus	27	Abogar por la inmunidad de rebaño a partir del contagio masivo	8
Descalificación de sanitarios y expertos	23	Relación causal entre la vacuna de la gripe y el COVID-19	7
Oposición al confinamiento y la distancia social	22	Rechazo al uso de termómetros de infrarrojos	2

FUENTE: elaboración propia

Otro argumento que apareció fue la inexistencia del virus (32 veces). Paradójicamente, aparecía en muchas ocasiones con la infravaloración de los peligros que este suponía, algo típico de las TdC, donde la creencia en una teoría superior y vaga de que estamos siendo engañados justifica la creencia en dos teorías excluyentes entre sí y contradictorias. La negación de la validez de las pruebas PCR para detectar el virus apareció 29 veces y solía ir acompañada de un bulo que decía que el creador de este instrumento había confirmado que no serviría para detectar el COVID-19. La descalificación de las autoridades sanitarias se realizó al ser vistas como cómplices de la farsa, por lo que se les llama «cobardes y colaboracionistas». La OMS recibe una gran cantidad de estas críticas al ser la autoridad más relevante a nivel mundial y declarar oficialmente la pandemia. En la Tabla 2 se puede ver que han aparecido otros argumentos, pero su frecuencia es baja, por lo que, aunque estas afirmaciones existen en el colectivo, son minoritarias.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Con este trabajo se ha conseguido dar respuesta a los objetivos propuestos. Se ha enmarcado el discurso del grupo estudiado dentro de las TdC siguiendo las características que propone Robert Brotherton (2013). Con el análisis del chat se ha podido ver como cumple todos los rasgos de contexto, de contenido y de razón epistémica, por lo que claramente se puede considerar que es un grupo conspiranoico. Centrándose en un tema con gran repercusión pública crean unos discursos dicotómicos en donde el mundo se divide entre el bien y el mal. El bien está representado por ellos, los «despiertos», que saben toda la verdad y luchan por la libertad y sus derechos. El mal está representado por unas élites malévolas que controlan el mundo a su antojo y están utilizando la pandemia para sus propios fines, ya sea enriquecerse o controlar a la población. Para mantener la farsa estos poderosos grupos necesitan cómplices y entre ellos se sitúan el personal sanitario y los medios de comunicación. Para los participantes del chat nada

es casual, todo tiene una intención y está planeado por estas élites que no tienen escrúpulos. Sus teorías son poco detalladas y se basan en criticar que algo no funciona en la explicación principal sin dar una explicación distinta y fundamentada. Se nutren de bulos e informaciones no verificadas por la ciencia ni las autoridades, ya que las afirmaciones oficiales son consideradas manipulaciones de los grupos que conspiran, y que intenten desmentir sus teorías solo refuerza la idea de que ellos están en lo cierto. Por último, sus pruebas suelen ser escasas o de baja calidad, como testimonios de testigos o vídeos de YouTube.

Sobre los argumentos que utilizan, la investigación ha conseguido reafirmar el listado que realizó el año pasado la CCDOMC en su informe sobre las tesis negacionistas, pero se han incluido nuevos elementos a esta lista. Estos argumentos se podrían organizar en cuatro bloques: la oposición a las medidas para la contención de la pandemia; la puesta en cuestión del origen del virus, si este es cierto y su peligrosidad; el rechazo a las tecnologías sanitarias, y, por último, la crítica a los expertos y sanitarios. Algo que ha quedado claro es que hay dos argumentos que destacan sobre todos los demás. Estos son la oposición al uso de mascarillas y a la vacunación. Prácticamente, toda la información del grupo se acababa relacionando con estos dos temas. Las apelaciones a la libertad también eran una constante en el grupo, y con ellas se oponían a las medidas de prevención. La puesta en cuestión de la ciencia biomédica hacía dudar de la efectividad de las pruebas para detectar el COVID-19. A la vez que no creen que el virus exista, muchos defienden que es poco peligroso, que tan solo es una gripe muy leve. Lo que se contradice entre sí y muestra cómo las teorías concretas de la conspiración están supeditadas a otra superior que se basa en la duda de la explicación oficial, por lo que se llega a creer en teorías contradictorias (Wood, et al., 2012). Al considerar que todo es un plan de las élites y que tanto el personal sanitario como los científicos son cómplices de la conspiración, estos son objeto de descalificaciones e insultos.

El estudio cuenta con la limitación de solo estudiar a un colectivo de los que se ha tendido a llamar negacionistas, por lo que no se puede extrapolar a todos los grupos que se oponen a las medidas de prevención de la pandemia. Sin embargo, señala que, si no todos, parte de estos movimientos son grupos conspiranoicos, y abre la puerta al estu-

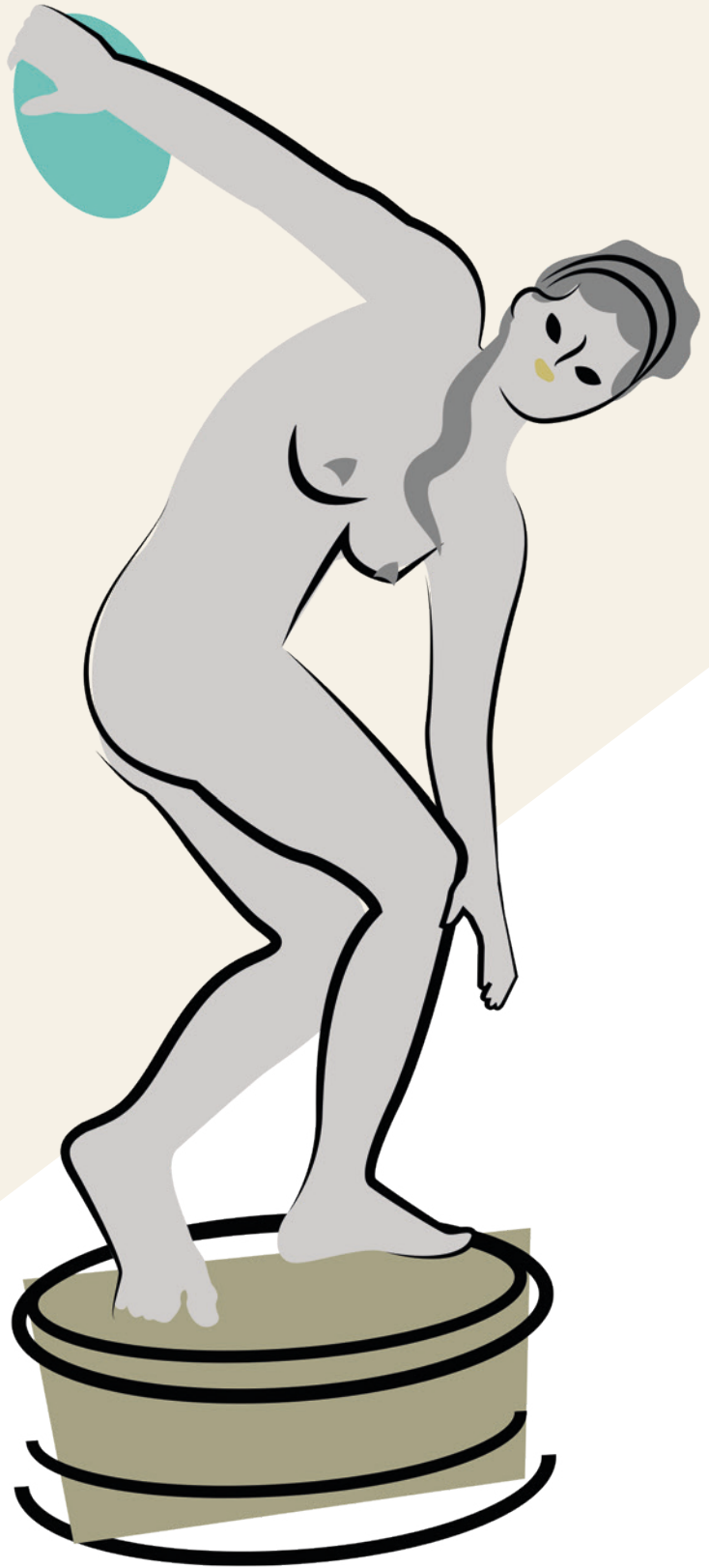
dio de cómo funcionan, en España, los chats de Telegram como cámaras de eco donde se difunde información conspiranoica, así como al estudio de los colectivos que rechazan y actúan contra las medidas de prevención de la pandemia y que, por tanto, no solo se ponen en peligro a ellos mismos, sino también a todo el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfonso, I., y 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.psytag.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., y 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., y 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.psytag.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., y 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., y Díaz, C. (2018). Los factores que influyen en la reticencia a la vacunación en España. En J. Lobera y C. Torres (Eds.), *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., y 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., y 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., y 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., y 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., y 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., y 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 línea). <https://www.who.int/emergencies/ten-threats-to-global-health-in-2019>.

ARTÍCULO



La reestructuración de la competición electoral en 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

Recibido: 25/09/2020

Aceptado: 11/03/2021

RESUMEN

La competición electoral en la Comunitat Valenciana generalmente se ha articulado con base en los ejes izquierda-derecha y la identidad nacional (p. ej. Martín Cubas, 2007). Aunque la identidad de los electores ha permanecido generalmente estable, sí se han producido algunos cambios entre 2011 y 2019 que, posiblemente, han facilitado la emergencia de nuevos partidos políticos. El propósito principal del texto es mostrar en qué medida se han producido cambios en los espacios electorales ocupados por los nuevos y viejos partidos de la Comunitat Valenciana en los últimos ciclos electorales autonómicos. Ello permite, a su vez, mostrar la evolución de las áreas de predominio de algunos partidos, así como aquellos espacios donde la competición electoral ha sido más intensa. El caso valenciano muestra las limitaciones de aquellas teorías de la competición basadas en la exclusividad de los espacios electorales.

Palabras clave: espacios electorales, competición electoral, identidad nacional, izquierda-derecha, partidos políticos, 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

SUMARIO

- Introducción
- Principales etapas de evolución del sistema de partidos en la Comunitat Valenciana
- El cambio en los espacios electorales de la Comunitat Valenciana (2011-2019)
- La transformación de los espacios electorales de los partidos (2011-2019)
- La competición entre partidos por los espacios electorales
- Conclusiones
- Referencias bibliográficas
- Nota biográfica

Autor para correspondencia / Corresponding author: Oscar Barberà. Facultad de Derecho Universitat de València. Edificio Departamental Central. Avinguda dels Tarongers S/N, 46022, València.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Enguer, J., y Barberà, O. (2022). La reestructuración de la competición electoral en la Comunitat Valenciana (2011-2019). *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 136(1), 132-151. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.7>

INTRODUCCIÓN

La estructura de la competición partidista suele configurarse a partir de los distintos *cleavages* que canalizan el conflicto político en las sociedades occidentales, de las identidades políticas y partidistas que se derivan de ellos, así como de otros elementos más contingentes como la acción de gobierno, la situación económica o el liderazgo político (Harrop y Miller, 1987; Evans, 2004; Dalton, 2014). La competición también parte de cierta dependencia de ruta, pues la estructura de los sistemas de partidos existente condiciona de modo muy relevante el acceso a la financiación por parte del Estado o a los medios de comunicación (Katz y Mair, 1995; Blyth y Katz, 2005; Katz y Mair, 2018).

Las teorías de la competición electoral, tanto si operan sobre presupuestos economicistas y centrados en la competición centripeta (Downs, 1957; Enelow y Hinich, 1984), como si lo hacen sobre elementos temáticos y se centran en pautas direccionales (Rabinowitz y Macdonald, 1989), han tendido a ser tradicionalmente pensadas sobre modelos

unidimensionales. La creciente complejidad de las sociedades occidentales, con la emergencia de nuevos *cleavages* y conflictos, ha obligado a integrar la multi-dimensionalidad de la competición partidista (Inglehart, 1977; Kitschelt, 1994; Dalton, 2014; Dalton y Welzel, 2013). Esto es todavía más cierto cuando se considera la competición en sistemas políticos multinivel donde la dimensión territorial es muy relevante (Elias, Szöcsik, y Zuber, 2015).

Una manera de ilustrar los cambios en la estructura de la competición partidista en sistemas multidimensionales es a partir de la evolución de las posiciones que ocupan los votantes de los partidos en los principales espacios electorales. La relevancia de las divisorias se muestra porque los votantes no se distribuyen exclusivamente a lo largo de una dimensión (p. ej. izquierda-derecha), sino en los diversos espacios electorales configurados por la interacción de ellas. Por otro lado, los cambios en las posiciones que ocupan los votantes deben considerarse como el resultado de las estrategias partidistas a lo largo de la legislatura anterior. Los

partidos más exitosos verán extender su dominio en aquellos espacios electorales más poblados o «conquistarán» nuevas áreas de influencia. Los menos exitosos verán reducida sus áreas de dominio y, posiblemente, perderán apoyos en los espacios más poblados.

En España, los cambios en la estructura de la competición partidista han sido estudiados, sobre todo, para la dimensión izquierda-derecha (Molas y Bartomeus, 2001; Bartomeus, 2003; Medina, 2015). En el caso catalán y valenciano, se ha analizado, además, sobre la estructura de la competición a partir de los dos principales ejes de conflicto: la izquierda-derecha y la identidad nacional (Molas y Bartomeus, 1998 y 1999; Martín Cubas, 2007). Los resultados de estos trabajos han confirmado, especialmente para el caso catalán, que, pese a la relativa estabilidad de la identidad izquierda-derecha y nacional de los votantes, se han producido importantes transformaciones en los espacios electorales ocupados por los partidos, lo que remite al intenso cambio en la oferta partidista y las posiciones de los partidos a partir de 2012 (Bartomeus y Medina, 2011; Medina, 2014; Bartomeus, 2015).

El propósito de este artículo es mostrar que, pese a la relativa estabilidad de las identidades ideológicas de los valencianos, la emergencia de nuevos partidos ha supuesto cambios muy importantes en los espacios electorales que estos ocupan y, además, ha aumentado sustancialmente la complejidad de la competición entre ellos. Para ello, los apartados que siguen muestran, en primer lugar, las principales etapas de evolución del sistema de partidos de la Comunitat Valenciana. Luego, se muestra la distribución de la población en los distintos espacios electorales configurados a partir de los ejes izquierda-derecha y de identidad nacional entre 2011 y 2019. El tercer apartado muestra el peso que los distintos partidos han ocupado en estos espacios electorales en el mismo periodo, para luego, en el cuarto apartado, considerar las principales zonas de dominio y ejes de competición entre ellos. El texto termina con unas breves conclusiones.

PRINCIPALES ETAPAS DE EVOLUCIÓN DEL SISTEMA DE PARTIDOS EN LA COMUNITAT VALENCIANA

Desde la celebración de las primeras elecciones autonómicas de la Comunitat Valenciana en el año 1983, se acumulan ya una decena de comicios que han ido configurando un sistema de partidos con ciertas singularidades respecto al sistema de partidos español (Martín Cubas, 2007; Oñate, 2013). A partir de la evolución electoral y las pautas de competición y cooperación de los partidos (Figura 1), pueden definirse tres grandes etapas de evolución del sistema de partidos (Franch, 1998; Oñate, 2013; Roig, 2019).

La primera se extiende de las elecciones de 1983 a 1991 y se caracteriza por un predominio casi indiscutido por parte del Partit Socialista del País Valencià (PSPV). En esta se suceden diversos gobiernos socialistas siempre presididos por Joan Lerma. Durante estos años, el apoyo a los socialistas oscila entre el 51,8 % y el 40 % de los votos. En 1987, los socialistas se quedan a unos pocos escaños de la mayoría y se apoyan en el Grupo Parlamentario de Esquerra Unida del País Valencià (EUPV). El principal partido de la oposición es AP/PP, cuyos apoyos oscilan entre el 32,1 % de 1983 y el 23,6 % de los votos. En estos años destaca la presencia de algunas fuerzas menores como el valencianismo conservador representado por Unió Valenciana (UV) y el Centro Democrático y Social (CDS). La fragmentación del espacio de la derecha y la fuerza electoral de estos partidos más pequeños impide que AP/PP pueda convertirse en alternativa de gobierno. A la izquierda, los socialistas compiten con EUPV, que, eventualmente, formará coalición con el valencianismo progresista de la UPV (Bernardo y López, 1991; Franch, 1998)

En 1995, el Partido Popular (PP) se queda a tres escaños de la mayoría absoluta al ganar el 43 % del voto, mientras que el PSPV se queda en el 34 %. Estas elecciones son, además, las primeras en que la suma del apoyo hacia las derechas integrada por el PPCV y UV supera el del conjunto de alternativas de izquierda que encarnan el PSPV y EUPV, rompiéndose por vez primera el tradicional carácter mayoritario de la izquierda en la Comunitat Valenciana. Después

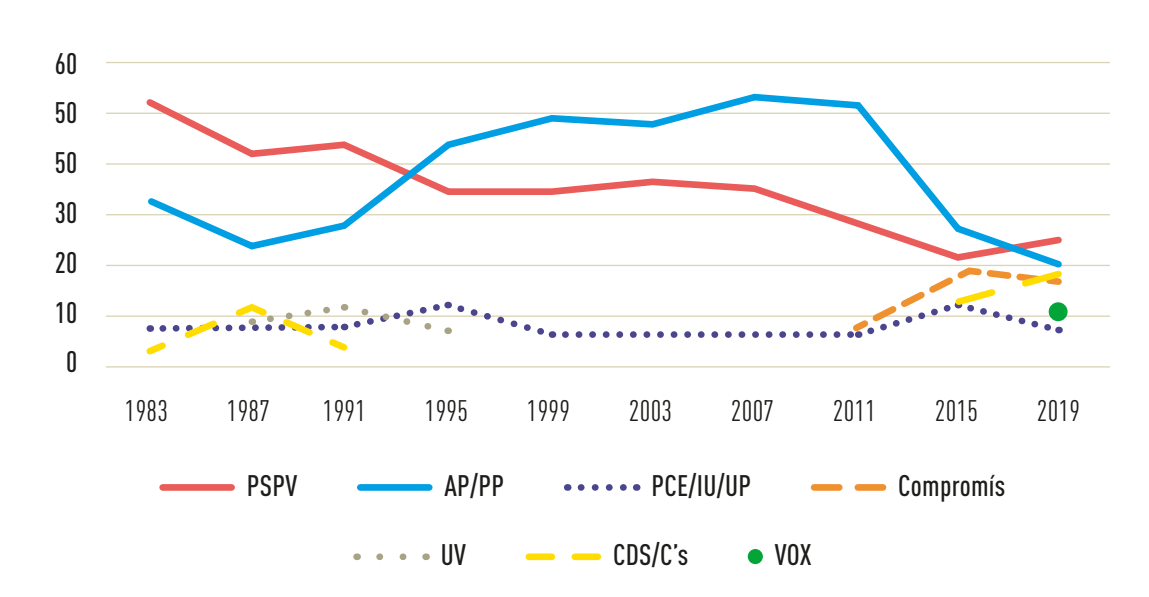
de estas elecciones, el PP forma un gobierno de coalición con UV que no se repetirá en sucesivas elecciones. El carácter minoritario del apoyo al PP y la necesidad de gobiernos de coalición ha conducido a considerar estos comicios como periodo transitivo, que precede a la segunda gran etapa electoral en la Comunitat Valenciana (Franch, 1998; Franch y Martín Cubas, 2000).

La segunda gran etapa de evolución del sistema de partidos en la Comunitat Valenciana empieza en las elecciones autonómicas de 1999 y se extiende hasta el año 2011. Este periodo se caracteriza por mayorías absolutas que liderarán diversos presidentes (E. Zaplana, F. Camps, J.L. Olivas, A. Fabra). Los apoyos al PP en estos años se sitúan entre el 50,7 % del voto en 2011 y el 47,9 % en 2003. El PSPV pasa a ser el primer partido de la oposición con un apoyo que va entre el 36,5 % en 2003 y el 28,3 % en 2011. Durante este periodo se produce una importante concentración del voto de la derecha en el PP, lo que lleva a la desaparición de partidos menores como el

CDS o la UV. A la izquierda de los socialistas, EUPV sigue como una fuerza menor y desde 2011 entra en Les Corts el valencianismo progresista representado por Compromís (Oñate, 2013; Roig, 2019).

La tercera etapa empieza en 2015, con la erosión de los apoyos del PP y PSPV y el ascenso de nuevos partidos como Podem, Ciudadanos, VOX y de los valencianistas de Compromís. Después de las etapas de predominio de PPCV y PSPV, la fragmentación domina el sistema de partidos de la Comunitat, por lo que emerge un sistema de partidos de pluralismo moderado. En estos años, el PP y el PSPV siguen siendo los principales partidos en votos, pero el crecimiento de los partidos minoritarios decanta las mayorías parlamentarias a la izquierda. De ahí que en 2015 y 2019 se formen gobiernos de coalición liderados por el socialista Ximo Puig, pero con la presencia y/o el apoyo de otras fuerzas como Compromís y Podem. En 2019 aumenta todavía más la fragmentación y polarización del sistema con la entrada de VOX (Abellán y Pardo, 2018; Roig, 2019)

Figura 1 Evolución del apoyo electoral de los principales partidos (1983-2019)



FUENTE: elaboración propia sobre los datos de Argos (www.argos.gva.es)

EL CAMBIO EN LOS ESPACIOS ELECTORALES DE LA COMUNITAT VALENCIANA (2011-2019)

A la hora de analizar los totales para cada uno de los periodos estudiados, observamos que en la distribución del electorado valenciano para el año 2011 se aprecia un claro dominio de la identidad dual y de la ideología de centro, con valores totales del 37,8 % y 63,7 % respectivamente (Tabla 1, arriba) que representan 942.004 y 1.587.877 votos (Tabla 1, abajo). Se trata de valores que, con sus variaciones, muestran una coherencia generalizada con la trayectoria examinada en otros estudios respecto a comicios previos (Martín Cubas, 2007), en que la identidad dual y la ideología de centro predominaban con un 56,3 % y un 44,1 % del voto. En 2015, observamos como la sociedad valenciana vuelve a situarse mayoritariamente en las mismas posiciones, que en esta ocasión aglutinan valores del 60,4 % y 41 % respectivamente (Tabla 2, arriba), o, en otras palabras, 1.020.739 y 1.502.891

votos (Tabla 2, abajo). Para 2019, el electorado de la Comunitat Valenciana se encuentra más concentrado en el espacio dual del eje de identidad, mientras que se dispersa significativamente en el ideológico. Así, damos con valores que delatan la presencia de un 65 % del electorado (1.752.425 votos) con afinidad identitaria dual, a la vez que vemos como el colectivo se distribuye en un 34,5 % a favor del centro y en un 32,9 % para la izquierda en la variable ideológica, que en votos equivale a 930.110 y 886.992.

En la distribución del electorado valenciano a lo largo de los ejes de sentimiento identitario y autoubicación ideológica para el año 2011 (Tabla 1), presentamos que el centro dual se consagra como casilla dominante, con un 24,1 % del voto, que comprende un total de 599.921, seguido por la izquierda dual, que logra un 17,5 % o 436.538 votos, y, más lejanamente, por la derecha dual, que atesora un 9,3 %,

Tabla 1 Espacios electorales en la C. Valenciana. Elecciones autonómicas 2011

C.V.11	E.I.	I.	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.I.	I.	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

al abarcar 232.310 votos. En un segundo plano, se puede discernir una concentración de valores de interés en las coordenadas del centro tanto españolista como con inclinaciones hacia el españolismo, que acumulan un 6,4 % y un 4,3 % respectivamente, o lo que es lo mismo, 158.277 y 107.220 votos. Así pues, damos con un centro de gravedad esencialmente integrado por la izquierda, el centro y la derecha dual, en el cual las dos primeras opciones aludidas dominan con claridad. Los principales espacios de dominio localizados revelan ciertas semejanzas con la concentración en torno al centro y a la izquierda que se percibía en 2007 (Martín Cubas, 2007).

En el año 2015, se observa como el centro dual se mantiene como casilla preponderante en el sistema, con un 24,7 % del voto, que equivale a un total de 615.600, seguida nuevamente por la izquierda dual, con un 18 %, que se traduce en 447.231 votos (Tabla 2). En esta

oportunidad, la derecha dual se aleja de las posiciones de mayor influencia al descender sus cifras hasta el 6,2 % o 155.215 votos, mientras que tanto el centro como la izquierda españolista crecen hasta el 9,7 % (242.031 votos) y el 8,2 % (205.200 votos) respectivamente. De este modo, vemos que los datos que refleja la tabla precedente revelan un centro de gravedad conformado por el área que limita el centro y la izquierda dual. Su influencia podría conectar con un segundo bloque formado por el centro y la izquierda españolista. Los espacios dominantes localizados coinciden, en esencia, con los que se podía distinguir en las elecciones de 2011, a pesar de que también se aprecian cambios al hilo de un desplazamiento de dominios favorable a las izquierdas y el españolismo.

En 2019, las cifras se distribuyen otorgando el mayor peso al centro y a la izquierda dual, a la vez que se reconoce una relajación de la preferencia por afinidades

Tabla 2 Espacios electorales en la C. Valenciana. Elecciones autonómicas de 2015

C.V.15	E.I.	I.	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.I.	I.	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

identitarias más cercanas al país, a pesar de la relativa vigencia que esta sigue manteniendo en bajas intensidades, con valores del 6,6 % (178.530 votos) y del 6,5 % (175.551 votos) para la izquierda y el centro españolista (Tabla 3). Estas cifras indican que el centro de gravedad del periodo estudiado se sitúa en el bloque que comprende el centro y la izquierda

dual. Los espacios de dominio que aquí se identifican manifiestan similitud respecto a aquellos vislumbrados mediante el estudio de las elecciones de 2015, en tanto que siguen estando vinculados al centro y a la izquierda dual. De igual modo, damos con otras diferencias, como una pérdida de preeminencia por parte de la izquierda y el centro españolista.

Tabla 3 Espacios electorales en la C. Valenciana. Elecciones autonómicas de 2019

C.V.19	E.I.	I.	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.I.	I.	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

FUENTE: CIS 3253

En vista de la evolución que la distribución del electorado valenciano ha experimentado desde el año 2011 hasta el 2019, se observan cambios dignos de mención. En este sentido, en el eje que mide el sentimiento identitario, las cifras sobre el total revelan un aumento del 5,8 % en el sentir españolista, a la par que un desplome del 5 % entre el votante afín al españolismo. Dichos porcentajes tienen una traducción a votos de 572.749 y 109.845 respectivamente (Tabla 4). En lo concerniente a la ideología,

cabe destacar el aumento en la preponderancia de la izquierda, que cierra el periodo analizado acumulando un 5,6 % adicional del electorado, con 110.915 votos, a la vez que la derecha cae en un 5,1 %, al perder 104.245 votos (Tabla 4).

El estudio de esta progresión en el cruce de las dos variables estudiadas nos deja con un descenso en los espacios que aglutinan al votante de derecha dual, que pierde un 3,1 % (159.839 votos) de su

apoyo, y al de centro y derecha inclinados hacia el españolismo, con caídas del 2,2 % (51.783 votos) y 2 % (48.422 votos) respectivamente (Tabla 4). Por el contrario, la izquierda dual aparece como la gran beneficiada en la nueva distribución, al ganar en 2019 un 4,1 % de apoyos con respecto a los que ostentaba en 2011, que equivale a 145.551 votos (Tabla 4). A este valor le sigue el 2,6 % que favorece a la extrema izquierda dual, y que en votos abarca

un total de 77.324 (Tabla 4). En conclusión, los movimientos estudiados ponen de manifiesto la existencia de un bloque beneficiado en el conjunto del periodo, que se concentra en el área dibujada por la unión entre la izquierda y la extrema izquierda duales, y de otro perdedor, que queda ubicado en la zona de votantes de izquierda duales, y con inclinaciones tanto hacia el españolismo como hacia el valencianismo.

Tabla 4 Variaciones en los espacios electorales entre 2011 y 2019

	E.I.	I.	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	-

FUENTE: CIS 2892 Y 3253

LA TRANSFORMACIÓN DE LOS ESPACIOS ELECTORALES DE LOS PARTIDOS (2011-2019)

Los diferentes partidos políticos concentran la mayoría de sus apoyos electorales en áreas determinadas, denominadas «territorios electorales» (Molas y Bartomeus, 2001). En lo sucesivo, procedemos a describir la presencia y envergadura del votante de cada uno de los partidos más relevantes de la competición electoral valenciana en el periodo 2011-2019, en los dos ejes de referencia para el presente estudio.

Respecto a las cifras de que disponemos sobre el recuerdo de voto favorable al Partido Popular (PP) en 2011, damos con un dominio generalizado de esta fuerza en el centro y la derecha duales, que consiguen porcentajes del 10,1 % y el 8,7 % respectivamente (Tabla 5). De igual modo, una masa sustancial de

los apoyos que conforman el núcleo gravitacional del partido proviene del centro y la derecha, tanto españolistas como con inclinaciones hacia este sentir. Además, con valores del 1,3 %, la extrema derecha dual también se incorpora al área de dominio del PP.

De cara a las elecciones de 2015, se percibe un debilitamiento generalizado del núcleo de la organización: sus apoyos se mantienen ubicados en áreas semejantes a las que ya lo hacían en 2011, pero gozan de grados de soporte menor. Así, vemos, por ejemplo, como en los espacios más destacados del bloque de dominio del PP, situados en el centro y la derecha dual, los porcentajes son ahora del 4,4 % y el 3,9 %. Igualmente, el partido se deshinchaba entre el votante de extrema derecha y el de identidad españolista, toda vez que pierde todo vigor entre electores con inclinaciones españolistas.

En las elecciones de 2019 se confirma una propensión a la baja en los apoyos del partido, cuyas áreas de dominio obtienen porcentajes de afluencia más bajos que en 2015, salvo el centro dual (4,5 %) y la derecha españolista (2,3 %). En esta línea, algunos de sus espacios llegan a evaporarse, como es el caso de los que corresponden al votante de inclinaciones españolistas de centro y de derecha. Este movimiento propicia una división del núcleo de apoyos del partido en dos bloques esencialmente diferenciados por el sentir identitario: por un lado, el votante dual de centro, de derecha y, eventualmente, de extrema derecha, y, por otro, el españolismo de centro y de derecha.

A la hora de analizar la progresión del apoyo al Partit Socialista del País Valencià (PSPV) en los distintos espacios electorales (Tabla 6), vemos que en 2011 cuenta con un área de influencia especialmente fuerte en la izquierda tanto dual (9,3 %) como, en menor intensidad, españolista (2,4 %) y con inclinaciones hacia esta misma identidad (1,6 %). A estos

valores se debe añadir una mención al centro dual, que, con un 2 %, se integra también en la zona de control socialista.

En el año 2015, el PSPV mantiene sus áreas de dominio definidas en torno a espacios esencialmente semejantes a aquellos en los que lo hacía en los anteriores comicios autonómicos. Sin embargo, se percibe un descenso en el atractivo que esta fuerza logra en su centro gravitatorio. Así, vemos que las cifras que corresponden con la región izquierda dual se desploman hasta el 4,1 %, toda vez que también caen las que lo hacen con la izquierda españolista, que ahora exhibe un 0,5 %. A pesar de ello, conserva su fuerza en el centro dual (2 %) e incluso crece levemente en la izquierda españolista (2,7 %).

En las últimas elecciones, los resultados muestran un repunte de las cifras en las principales categorías del centro gravitatorio del PSPV. En esta línea, el partido acumula los porcentajes más altos del

Tabla 5 Evolución de los espacios electorales del PP en elecciones autonómicas

PP'11	E.I.	I.	C.	D.	E.D.	NS/NC	PP'15	E.I.	I.	C.	D.	E.D.	NS/NC
Esp.		0,3	2,3	1,5		0,2	Esp.			2,0	1,0	0,3	0,5
Esp. > Val.			1,8	2,4		0,3	Esp. > Val.			0,5	1,1	0,1	
Dual		0,6	10,1	8,7	2	2,0	Dual			4,4	3,9	1,3	0,4
Val. > Esp.	0,2	0,2	1,6	0,7			Val. > Esp.			0,3			
Val.	0,1			0,1			Val.						

PP'19	E.I.	I.	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 más

2 % a 4,9 %

1 % a 1,9 %

0,5 % a 0,9 %

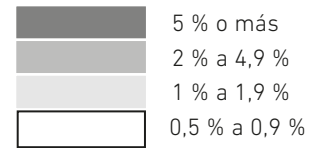
FUENTE: CIS 2892, 3088, 3253. Porcentajes sobre el total de la muestra

Tabla 6 Evolución de los espacios electorales del PSPV en elecciones autonómicas

PSPV'11	E.I.	I.	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.I.	I.	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.I.	I.	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			



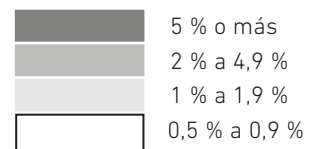
FUENTE: CIS 2892, 3088, 3253. Porcentajes sobre el total de la muestra

Tabla 7 Evolución de los espacios electorales de UPyD y Cs en elecciones autonómicas

UPyD'11	E.I.	I.	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.I.	I.	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.I.	I.	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.					



FUENTE: CIS 2892, 3088, 3253. Porcentajes sobre el total de la muestra

periodo estudiado en la izquierda y el centro duales, con un 13,2 % y 3 % respectivamente. Así pues, se aprecia un refuerzo de la zona de control socialista en la izquierda españolista (4 %), toda vez que logra retomar terreno del centro (3 %) y la extrema izquierda dual (2,1 %).

En lo que a Unión, Progreso y Democracia (UPyD) se refiere, se puede observar con claridad que en las elecciones de 2011 gozaba de muy pocos apoyos, principalmente localizados en el centro y la izquierda dual. En 2015, UPyD pierde toda su representación tanto en las elecciones nacionales como en las autonómicas valencianas, en una caída que algunos expertos han atribuido, en gran medida, a un transvase de sus apoyos electorales hacia Ciudadanos (Cs). Tras un nuevo fracaso en las elecciones de 2016, UPyD entra en una dinámica por la que termina por no presentarse a las de 2019, a la vez que decide pedir el voto para la candidatura de Cs. Así pues, como fuerza potencialmente concurrente a los espacios que en su momento ocupaba UPyD, el estudio de las elecciones de 2015 y 2019 en el presente apartado fija su mirada en los datos de Cs.

Partiendo de planteamientos semejantes a los de UPyD, Cs irrumpe en las elecciones de 2015 evidenciando un fuerte dominio sobre espacios clave para su desbancado antecesor, como el que fundamentalmente comprende el centro dual (3,6 %). Junto con ello, esta fuerza logra también extender el centro de gravedad de que gozaba UPyD hacia la izquierda (1,2 %) y la derecha dual (0,7 %).

En 2019, Cs consagra su propensión electoral positiva en la arena política valenciana. El partido mejora sus resultados, subiendo en el centro dual hasta alcanzar el 5,8 %. Asimismo, se convierte en una opción ampliamente preferida entre la izquierda españolista (4,5 %), mejora sus números entre la masa electoral del centro con inclinaciones españolistas (2,1 %) y se fortalece en la derecha dual (1,4 %).

En los comicios del año 2011, Coalició Compromís contaba con escasos apoyos entre la sociedad valenciana,

principalmente repartidos entre el centro (0,9 %) y la izquierda dual (1,4 %). Además, atrae votantes de extrema izquierda con inclinaciones valencianistas (0,5 %) y, curiosamente, tanto de la izquierda españolista (0,7 %) como de la valencianista (0,4 %).

Para el año 2015, el partido aumenta su trascendencia electoral y se empieza a confirmar con mayor claridad su bloque de dominio. Este parte del área que integra la izquierda (6 %) y el centro dual (2,7 %), y alcanza a extenderse entre la extrema izquierda dual y la de inclinaciones valencianistas (0,8 %). También llega a seducir a sectores del centro españolista, de los que recibe un 0,5 % del voto.

En el último periodo electoral estudiado, se discierne un retorno de Compromís hacia valores más bajos, que, no obstante, se siguen circunscribiendo en general a los espacios que integran el centro gravitacional que integran el centro, la izquierda y la extrema izquierda dual. Como novedades de interés, podría aludirse a la entrada del área de extrema izquierda valencianista en el bloque competitivo clave del partido, y la pérdida de puntos de apoyo con los que antes contaba en la izquierda y el centro españolistas, así como en la extrema izquierda con inclinaciones valencianistas.

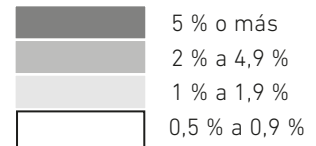
Esquerra Unida del País Valencià (EUPV) comienza su andadura en este estudio con cifras discretas, que sitúan su principal centro de atracción electoral en torno a la izquierda (1,6 %) y la extrema izquierda dual (0,8 %). En 2015, el partido pierde toda su representación en Les Corts Valencianes, frente a la potente irrupción de Podem Comunitat Valenciana, que logra formar grupo parlamentario con 13 diputados. De este modo, y considerando que esta segunda formación compite por espacios electorales altamente similares a los de EUPV, fijaremos nuestra mirada en la organización morada para el análisis del susodicho periodo electoral (Tabla 9). Se trata de un giro que proseguirá de cara al estudio de los comicios autonómicos valencianos de 2019, en los que ambos partidos concurren juntos bajo la denominación Unides Podem-EUPV.

Tabla 8 Evolución de los espacios electorales de Compromís en elecciones autonómicas

Comp'11	E.I.	I.	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.I.	I.	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.I.	I.	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					



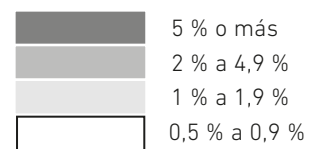
FUENTE: CIS 2892, 3088, 3253. Porcentajes sobre el total de la muestra

Tabla 9 Evolución de los espacios electorales de EU, Podem y UP en elecciones autonómicas

EUPV'11	E.I.	I.	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.I.	I.	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.I.	I.	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			



FUENTE: CIS 2892, 3088, 3253. Porcentajes sobre el total de la muestra

Dicho lo anterior, vemos que, en 2015, Podem se hace fuerte en los espacios electorales que anteriormente correspondían con EUPV, al ganar un 2,9 % de la izquierda dual y un 0,5 % de la extrema izquierda tanto española como valenciana. Junto con ello, consigue ampliar los confines de su centro de gravedad hacia el centro dual (1,2 %) y la izquierda española (1,2 %).

En 2019, Unides Podem-EUPV reubica su zona de control de nuevo en el espacio que ocupa el electorado de la izquierda (1,7 %) y la extrema izquierda dual (0,7 %), perdiendo por tanto sus apoyos provenientes del centro dual. Aun así, sale

reforzado en el terreno de la extrema izquierda españolista, al conquistar un 0,7 % del voto en esta casilla.

En 2019, VOX consigue 10 diputados en las elecciones autonómicas de la Comunitat Valenciana, consagrando una conquista sin precedente para la formación en esta región. Dichos resultados se nutren de porcentajes del electorado que se concentran en el centro (1 %) y la derecha dual (0,7 %). Junto con lo anterior, es digno de mención aludir al éxito que VOX logra tener en estas elecciones entre el votante de centro españolista, al ganar un 0,5 % de los apoyos en este espacio.

Tabla 10 Espacios electorales de VOX en elecciones autonómicas

VOX'19	E.I.	I.	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 más
2 % a 4,9 %
1 % a 1,9 %
0,5 % a 0,9 %

FUENTE: CIS 3253. Porcentajes sobre el total de la muestra

LA COMPETICIÓN ENTRE PARTIDOS POR LOS ESPACIOS ELECTORALES

En el apartado anterior, hemos analizado las áreas de penetración electoral de cada uno de los partidos por separado. En este apartado, mostramos las principales áreas de predominio de cada partido, así como los eventuales solapamientos y espacios de competición entre ellos. Esto nos da una buena indicación de la compleja evolución de los ejes de competición electoral en la Comunitat Valenciana. A la derecha de las tablas 11, 12 y 13 se muestran el o los partidos que predominan en cada espacio político. La intensidad del color va vinculada a la fuerza de los apoyos que tienen (igual que ocurre con las tablas del apartado anterior).

Los números en la zona inferior lateral derecha de las casillas indican cuántos partidos obtienen más del 0,5 % del censo y, por lo tanto, son capaces de penetrar electoralmente en este espacio. Las figuras a la izquierda de las tablas 11, 12 y 13 muestran, de modo aproximado, por donde pasan los principales ejes de competición entre partidos en la Comunitat.

En las elecciones de 2011 (Tabla 11), el PP muestra su notable predominio en los espacios del centro y la derecha que van desde las posiciones más españolistas al valencianismo moderado. Es destacable, además, que en sus principales zonas de dominio, prácticamente no tiene competidores relevantes. Los populares

tienen competidores en el centro dual, una de las principales bolsas de votantes de la Comunitat, pero esta competición no amenaza su predominio en este espacio. Por su parte, el predominio del PSPV se extiende por toda la izquierda desde el españolismo al valencianismo moderado, aunque su posición más predominante está en la izquierda dual. Los socialistas no tienen tampoco una notable competición en este espacio, a excepción de la izquierda dual, que también constituye uno de los principales caladeros de votos de la Comunitat. En la extrema izquierda, EUPV compite con el PSPV por el predominio de los votantes duales, mientras que Compromís tiene el control de los votantes valencianistas moderados. En ambos casos se trata de espacios electorales no muy densamente poblados (véase la Tabla 1).

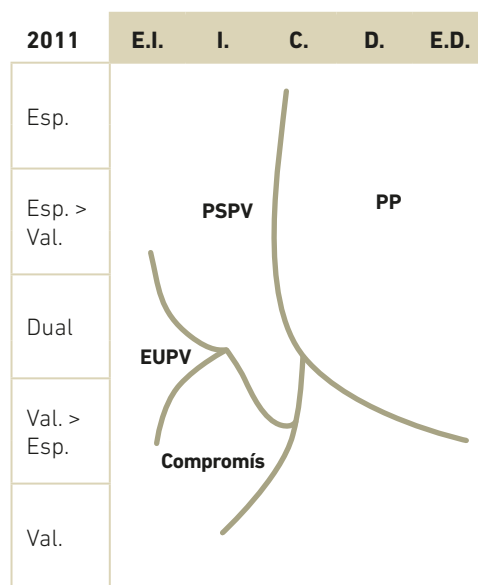
Las dos principales áreas de competición electoral de 2011 son el centro y la izquierda duales, donde, pese al respectivo predominio del PP y PSPV, son diversos los partidos que consiguen penetrar en estos espacios (Tabla 11). En el centro dual, el PP compite con el PSPV y Compromís. En la izquierda

dual, el PSPV compite con todos los demás partidos (¡incluido el PP!). Además de estos espacios electorales, en estas elecciones también destaca la competición en la izquierda y centro españolistas. En la izquierda españolista, el dominio del PSPV es notable, pero también Compromís parece hallar un caladero de votos importante. En el centro, el predominio del PP debe hacer frente a la competición socialista. El último espacio de competición electoral relevante (aunque a una notable distancia de los anteriores) es el que marca la lucha entre EUPV y el PSPV por el control de los votantes de la extrema izquierda dual.

Los resultados de 2011 se alinean, en buena medida, con las tendencias competitivas localizadas en la arena electoral valenciana durante el periodo 1995-2007. En este sentido, se mantiene la relevancia competitiva del centro, por el cual rivalizaban en 2007 hasta cuatro fuerzas bajo el dominio del PP. Además, prosigue la preponderancia de algunos espacios localizables entre las ideologías de izquierda y extrema izquierda, donde PSPV tenía cierto dominio pese a pugnar con otras fuerzas como EUPV o el Bloc (Martín Cubas, 2007).

Tabla 11 Principales áreas de predominio y competición en las elecciones de 2011

2011	Ex. Izq.	Izq.	Centro	Der.	Ex. Der.
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.	-	-	-	-	-



En 2015, el mapa de la competición partidista cambia sustancialmente (Tabla 12). El espacio de predominio electoral del PP se encoge sustancialmente en estas elecciones, aunque sigue siendo el beneficiario principal de los apoyos provenientes del centro españolista y del espacio que va de la derecha españolista a la dual. En su zona de dominio, el PP no tiene apenas competencia, pero la fuerza de los apoyos disminuye respecto a 2015. La pérdida más importante para el PP se produce en el control del centro dual, el principal granero de votos de la Comunitat, que ahora pasa a manos de Ciudadanos. En estas elecciones, el espacio de predominio de Ciudadanos tiene su principal fortaleza en el centro dual, aunque también se extiende hacia el centro y la izquierda españolistas. En estos espacios compite principalmente con el PP y con el PSPV, por lo que la fuerza de sus apoyos es más limitada. Por su parte, el PSPV pierde en 2015 buena parte de su control sobre los espacios de izquierda. En la izquierda españolista, su dominio se disputa con otros partidos como Ciudadanos, Podem y Compromís. El único espacio que controla sin disputa en estas elecciones

es el del centro valencianista moderado, pero el peso de este espacio es pequeño. La principal pérdida del PSPV en estas elecciones es la del predominio de la izquierda dual, el segundo granero de votos de la Comunitat, que ahora pasa a manos de Compromís. El avance de los valencianistas en estas elecciones es muy notable, pues pasan a controlar prácticamente todo el espacio de la izquierda dual y valencianista moderada. Ahora bien, el control de Compromís en la izquierda dual no excluye que este sea un territorio donde también consiguen penetrar los otros dos partidos de izquierdas y, eventualmente, Ciudadanos.

Como también sucedía en elecciones anteriores, las áreas electorales más concurridas en las elecciones de 2015 son también las más pobladas (Tabla 12). En el centro dual consiguen penetrar (con mayor o menor fuerza) las cinco fuerzas políticas con representación, desde el PP hasta Podem. En la izquierda dual también lo hacen todos menos el PP. El españolismo de izquierda y de centro también son espacios de fuerte competición entre partidos. En el españolismo de izquierdas consiguen penetrar

Tabla 12 Principales áreas de predominio y competición en las elecciones de 2015

2015	Ex. Izq.	Izq.	Centro	Der.	Ex. Der.
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.	-	-	-	-	-

2015	E.I.	I.	C.	D.	E.D.
Esp.					
Esp. > Val.		Podem			PP
Dual			Cs		
Val. > Esp.	Compromís		PSPV		
Val.					

todos los partidos menos el PP. En el españolismo de centro también lo hacen todos menos Podem. Como ya mencionamos en el apartado anterior, es curioso constatar que Compromís consigue retener cierta penetración en estas posiciones. Finalmente, también debe subrayarse el espacio que va de la extrema izquierda dual a la izquierda españolista moderada, en el que la competición se centra en los tres partidos de izquierdas (Podem, PSPV y Compromís).

El mapa de competición en las elecciones del año 2019 (Tabla 13) refleja un aumento de la fragmentación, así como una nueva recomposición de los territorios electorales de los partidos. A la derecha, el PP muestra un notable predominio de los espacios de la derecha españolista y dual. El dominio de los populares en estos territorios es casi exclusivo, a excepción de la derecha dual, donde Ciudadanos y VOX también consiguen penetrar electoralmente. El PP también compite con otros partidos por el espacio del centro, especialmente por el centro dual y españolista. Como en 2015, el centro dual y el españolismo moderado siguen en manos de Ciudadanos, aunque son muchos

los partidos que consiguen penetrar electoralmente en estos espacios, lo que limita su capacidad de crecimiento. Ciudadanos también consigue mantener su dominio compartido en los espacios de la izquierda y el centro españolistas, aunque en la izquierda lo comparte con el PSPV y en la derecha con los socialistas, PP y VOX. En 2019, el PSPV recupera su dominio en la izquierda dual y el españolismo, aunque en estas áreas también penetran un notable número de competidores que van desde Compromís a Ciudadanos. Los socialistas también extienden su capacidad de penetración a la extrema izquierda dual y al centro dual y españolista. El único reducto electoral controlado por Podem es el espacio de la extrema izquierda españolista. Sin embargo, su área de penetración electoral se extiende también hacia el área de la izquierda dual, donde tiene su principal granero electoral. Finalmente, Compromís sigue dominando el espacio de la izquierda valencianista moderada, que domina sin competidores. Los valencianistas también extienden su área de penetración electoral a la extrema izquierda y la izquierda dual. A diferencia de las anteriores, en estas elecciones,

Tabla 13 Principales áreas de predominio y competición en las elecciones de 2019

2019	Ex. Izq.	Izq.	Centro	Der.	Ex. Der.
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.I.	I.	C.	D.	E.D.
Esp.					
Esp. > Val.					
Dual					
Val. > Esp.					
Val.					

Compromís deja de tener una presencia relevante en el espacio de la izquierda españolista. Por su parte, VOX no obtiene el control en ninguna área electoral. Compite con otros partidos por el dominio del centro españolista, pero su principal granero de votos está en el centro y la derecha duales.

Como también sucedía en 2015, el aumento de la fragmentación no implica una separación nítida de los territorios controlados por los distintos partidos. Dicho esto, las principales áreas de competición siguen estando en las posiciones electoralmente más pobladas y reproducen, a grandes rasgos, las líneas de competición de convocatorias pasadas. En primer lugar, la derecha y el centro duales, donde compiten todos los partidos de derechas y, eventualmente, los socialistas. En segundo lugar, la extrema izquierda e izquierda duales, donde compiten los partidos de izquierdas y, eventualmente, Ciudadanos. La competición es también muy notable en el centro y la izquierda españolas, que siguen las mismas pautas que el espacio de centro dual.

CONCLUSIONES

El propósito de este artículo ha sido señalar que, pese a la relativa estabilidad de las identidades ideológicas de los valencianos, los cambios en la competición partidista producidos por la aparición exitosa de nuevos partidos han comportado cambios muy notables en los espacios electorales ocupados por cada uno de ellos y ha complicado las estrategias de competición electoral.

El periodo 2011-2019 se caracteriza por un ligero giro hacia la izquierda y un aumento de las posiciones vinculadas con el españolismo. El principal resultado de la combinación de ambos procesos ha sido la pérdida de votantes identificados con la derecha y el centro españolas más moderados, así como con la derecha dual. En cambio, ha crecido el electorado identificado con la izquierda y la extrema izquierda dual, así como con la izquierda y el centro más españolas. Los cambios en la identidad política del

electorado seguramente han contribuido a facilitar la aparición de nuevos partidos. Con todo, es muy probable que los discursos y las estrategias de los partidos, así como el de otros actores (p. ej. los movimientos sociales y medios de comunicación) también hayan contribuido a redefinir la identidad política de algunos votantes, lo que seguramente confiere al proceso una notable endogeneidad.

En este sentido, el trabajo ha mostrado la existencia de una intensa competición partidista por el control de algunos espacios electorales clave. Dado el número de votantes, los más destacados han sido el centro y la izquierda duales. En estos espacios, las dificultades para mantener el predominio han sido muy notables, de ahí la alternancia entre partidos como el PSPV, PP, Cs o Compromís. Esto se debe, en buena medida, a que prácticamente todos los partidos valencianos han sido capaces de penetrar con mayor o menor fuerza en uno de ellos, o incluso en los dos, como es el caso del PSPV, Ciudadanos y Compromís. La lucha por el control también ha sido notable (especialmente a partir de 2015) en otros espacios como la extrema izquierda o la derecha duales. A diferencia de las anteriores, en estas áreas la competición se ha limitado a los distintos contendientes de cada bloque ideológico: en la izquierda, lo han hecho el PSPV, Compromís y Podem; en la derecha, el PP, Ciudadanos y, en 2019, también VOX. El tercer grupo de espacios donde se ha dirimido la competición electoral en la Comunitat Valenciana está en la izquierda y el centro españolas. Este espacio ha resultado especialmente concurrido: ningún partido ha conseguido mantener el predominio entre elecciones y, en uno u otro momento, todos los partidos han conseguido presencia en alguna de las dos áreas (o en las dos).

Los esfuerzos de los partidos por mantener su presencia y relevancia en algunos de estos espacios no excluyen que se hayan podido identificar áreas de cierto predominio electoral (eventualmente, incluso de cierta exclusividad) más o menos estable a lo largo de estos años. El PP es un buen ejemplo de ello: aunque su área de dominio ha sido erosionada en el

espacio de centro, todavía conserva su predominio en buena parte de la derecha dual y españolista. En el otro extremo del espectro político, Compromís ha sido capaz de mantener el predominio en el espacio de la izquierda valencianista y Podem ha hecho algo parecido en la extrema izquierda españolista. En el caso de PSPV y Cs, sus áreas de predominio han tendido a estar más concentradas geográficamente en la izquierda y el centro dual (con las dificultades ya mencionadas en el párrafo anterior).

Finalmente, la compleja rivalidad que se produce entre los partidos valencianos puede servir para mostrar algunas de las insuficiencias de la literatura dedicada a la competición electoral. Hasta el momento, las principales teorías tienden a partir de la existencia

de «cotos» electorales controlados por cada partido, de modo que la competición tiende a producirse en los límites de las áreas de atracción. La lucha partidista se ha entendido, en este sentido, como el esfuerzo para decantar a aquellos electores que se sitúan en los márgenes de cada área de control. El caso valenciano parece sugerir que la competición electoral también puede producirse sin (o con limitados) cotos exclusivos para cada partido y con amplias zonas donde el predominio es precario y la alternancia constante. Sin duda, esto debe tener su traducción en las estrategias discursivas y de captación del voto, pero también en dificultar la cooperación entre partidos que compiten por amplios segmentos de votantes. Todos estos aspectos superan, sin duda, el propósito de este texto y deberán constituir la base de futuras investigaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abellán, M.A., y 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., y Medina, L. (2011). La competencia entre los partidos: ¿síntomas de cambio? En J. Marcet y X. Casals (eds.), *Partidos y elecciones en la Catalunya del siglo XXI* (p. 155-190). Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials.
- Bernardo, J. M., y López, R. (1991). *Comunitat Valenciana: Resultats provisionals de les eleccions 1991, 1993, 1994, 1995*. Generalitat Valenciana, Departament d'Estadística, Presidència.
- Blyth, M., y 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, California: Sage/CQPress.
- Dalton, R. J., y 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*. Nueva York: Harper & Bros.
- Elias, A., Szöcsik, E., y 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., y Hinich, M. (eds.) (1984). *The Spatial Theory of Voting: An Introduction*. Nueva 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, y A. Martínez (eds.), *Las elecciones autonómicas en España, 1980-1997* (p. 445-501). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Franch, V., y Martín Cubas, J. (2000). Eleccions, partits i sistemes de partits a la Comunitat Valenciana. En R.L. Ninoyles (ed.), *La societat valenciana: estructura social i institucional*. Alzira: Bromera.

- Harrop, M., y Miller, W. L. (1987). *Elections and voters: a comparative introduction*. Nueva 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, Nueva Jersey: Princeton University Press. DOI: 10.1017/CBO9781107415324.004.
- Katz, R. S., y 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., y 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*. España: Fundació Nexe
- Molas, I., y Bartomeus, O. (1998). Estructura de la competència política a Catalunya. *Working Paper*, 138. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials.
- Molas, I., y 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., y 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., y 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 BIOGRÁFICA

Joan Enguer

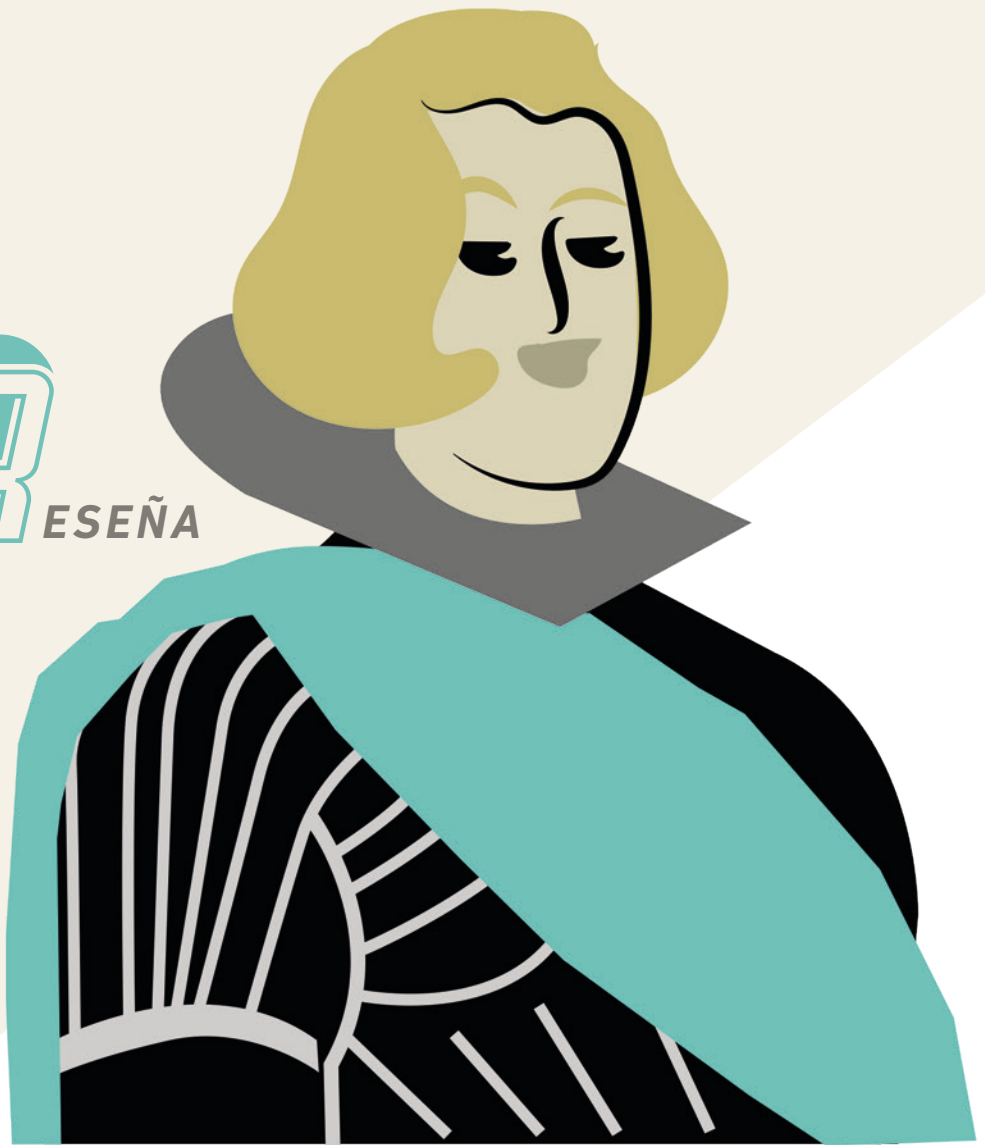
Doctorando en el Instituto de Ciencias Políticas de la Universidad de Heidelberg. Sus intereses de investigación se centran en el rol que los partidos políticos despliegan en la dimensión territorial de la política climática.

Oscar Barberà

Doctor en Ciencia Política y de la Administración Pública. Profesor en Ciencia Política y de la Administración en la Universitat de València. Su campo de interés se centra en los partidos y las élites políticas, tanto en el caso español como comparado.



R ESEÑA



EMA, José Enrique e INGALA, Emma (eds.)

Populismo y hegemonía

Madrid. Editorial Lengua de Trapo.
Primera edición, febrero de 2020.

Héctor Vidal Alonso

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA.
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. MADRID.

hvidal@ucm.es

José Enrique Ema (Departamento de Psicología de la UCLM) y Emma Ingala (Departamento de Lógica y Filosofía Teórica de la UCM) han reunido, en la edición de *Populismo y hegemonía* (288 páginas, Lengua de Trapo, 2020), las aportaciones de diecinueve autores que se dividen entre un enfoque más teórico asociado a la primera parte y una lectura realizada principalmente en primera persona y con un enfoque más descriptivo de situaciones puntuales durante la segunda. Se recorren, por tanto, no solo los amplios matices, lecturas, contradicciones y conexiones del término con el resto de terminología política, sino que el libro ofrece un recorrido por los movimientos populistas emergentes en Europa y América.

La obra de Ernesto Laclau *La razón populista* (2005) sirve como punto de partida para abordar un concepto asociado a toda una serie de fenómenos sociales que se han venido produciendo en la política internacional. *Populismo* como un concepto que, en un principio, era un término manejado de forma peyorativa, pero que ha ido tomando otros significantes más complejos sin,

paradójicamente, abandonar en ningún momento la acepción negativa y descalificadora del término o, por decirlo de otra manera, su lectura más simplista. Nos encontramos, pues, con un concepto que ha ido ganando en complejidad y matices y que ha trascendido del mero debate académico por haber tenido un reflejo intenso en la política de no pocos países.

En un primer momento, fue la emergencia de los gobiernos de corte populista que, con cada una de sus particularidades, aparecieron en América Latina, como en Venezuela, Perú, Bolivia o Argentina. En un segundo momento, podemos señalar que, a raíz de la profunda crisis de 2008, aparecen en Europa una serie de movimientos que terminan por desembocar en partidos de corte populista. Esta emergencia de partidos y otros movimientos se produce, en una primera fase, hacia la izquierda del espectro político, pero ha sucedido que, en los últimos años, esta emergencia ha derivado también en la aparición de entidades vinculadas con la derecha y la extrema derecha, los denominados como destropulismos.

Su inmediato reflejo en las políticas nacionales de numerosos estados, así como el carácter dual del término, en el eje izquierda–derecha y como concepto susceptible de análisis profundo frente a mero descalificativo, han provocado que el debate que se haya generado aborde numerosos puntos de vista y posiciones enfrentadas, tanto en lo político como en lo puramente conceptual, y que se haya visto forzado a definir su relación con conceptos como la hegemonía.

La obra goza de una coherencia propia con cualesquiera que sean los aportes que recibe por parte de cada uno de los autores. Sin embargo, algunos capítulos de la primera parte son necesarios para comprender el perfil general de los términos que se están manejando y, sobre todo, las diferentes aportaciones que sobrecargan de significados el término, en ocasiones contradictorios. No obstante, salvando esta puntualización, el acercamiento a la obra puede ser desordenado, con un acercamiento disperso por cada uno de los enfoques que presenta cada autor, sin que por ello la obra pierda fuerza descriptiva o distorsione el debate.

Samuele Mazzolini ofrece un recorrido por la obra de Laclau para presentar la mirada más conocida y aceptada de los términos *populismo* y *hegemonía*. Lo que parece un aporte netamente teórico se convierte en la articulación de una propuesta de gobierno que desafía el actual modelo de democracia neoliberal pero consciente de sus limitaciones.

Jorge Alemán atribuye al populismo una relación indispensable con la verdad, lo que le lleva a cuestionar el modelo neoliberal como un sistema que se pueda considerar hegemónico. En consecuencia, las teorías populistas generadas desde la derecha, próximas y no enfrentadas a este modelo, no pueden ser consideradas como tal.

Allan Dryer Hansen ofrece una visión que reconoce en el populismo una propuesta coherente en una postura antielitista y que fomenta la participación popular, aunque expone también las posibles dificultades que

conlleva; desde el propio populismo de derechas, que reconoce aunque diferencia sustancialmente, hasta la propia necesidad de la izquierda por hallar su objetivo entre la élite problemática.

Luciano Cadaiha y Valeria Coronel realizan una visión del populismo que rompe con la esencia emancipadora del término para convertirse en una herramienta de oposición transformadora del sistema. Proponen una visión del populismo que pueda, dentro del aparato institucional, transformarlo en el canal por el cual articular las demandas populares. Sugieren, en definitiva, una democratización de las instituciones.

Nuria Sánchez Madrid enfoca el populismo como una oportunidad para una culminación de la modernidad política, abordando, desde la óptica del conocimiento más personal, aquellas tareas que han podido quedar sin acometer en materia de injusticia social por estar, precisamente, ensombrecidas.

Juan Manuel Aragües aborda la necesidad de inventar nuevas propuestas que pongan fin al uso de *populismo*, que puede carecer de auténtica utilidad más allá del debate teórico, debido a las dificultades de uso.

José Enrique Ema trabaja su texto bajo la premisa de la necesidad de las pasiones en el análisis político. En otro enfoque necesario, este texto pone de relevancia el carácter puramente humano de la política y su impacto en el desarrollo de un modelo de gobierno que se convierta en una alternativa al modelo actual.

Lidia Ferrari expone las limitaciones involucradas a la hora de pensar el trabajo sobre los sujetos políticos de un proyecto populista y plantea la batalla que se está dando alrededor del concepto en términos emancipatorios o estigmatizadores. Considera necesaria una resistencia cultural profunda, un modo de hacer silencioso pero constante que, en un futuro, se pueda considerar como una fuerza que tenga capacidad para emanciparse del propio discurso hegemónico.

Cecilia Ipar revisa, utilizando como canal la campaña electoral de 2015 en Argentina, las bases psicoanalíticas

del populismo para exponer la necesidad de una *desidentificación* de la hegemonía capitalista imperante como paso previo a la capacidad de articular una alternativa (demanda) desde la voluntad colectiva.

Siguiendo una línea psicoanalítica, Emma Ingala aborda una perspectiva ontológica del término y su debate.

Como cierre a esta primera parte, Clare Woodford propone, desde una línea psicoanalítica, que la desidentificación puede actuar como un freno momentáneo a un tipo de corriente generada desde el deseo basado en un enfoque individualista y patriarcal. Esta desidentificación permitiría reconfigurar la red política, lo que daría como resultado un sistema emancipador que no reproduzca relaciones anteriores de dominación.

La segunda parte del libro consta de un enfoque más personal, más sujeto a las prácticas cotidianas en la política, que, en algunas ocasiones, veremos que se articulan y armonizan, y, en otras, chocan indefectiblemente con los planteamientos teóricos.

Germán Cano nos alerta sobre el populismo de derechas y la corriente antintelectualista desde una postura que defiende la cultura como patrimonio popular.

Paula Biglieri y Gloria Perelló realizan un enfoque del populismo combatido desde las políticas macristas que pone el acento en la oposición a las subjetividades que genera el concepto de pueblo en Argentina y que han activado mecanismos de desautorización, cuando no de persecución directa, hacia las voces opositoras al pensamiento neoliberal.

Ricardo Camargo analiza los mecanismos a emplear por parte de Frente Amplio en Chile para lograr un populismo exitoso.

Vicente Rubio-Pueyo nos traslada a Estados Unidos y a la complicada tarea de generar, a través de las distintas problemáticas sociales, un frente hegemónico común que sea capaz de generar movimientos autén-

ticamente emancipadores dentro de una estructura social profundamente anclada en el individualismo.

Luis Alegre analiza su experiencia política en Podemos y las dificultades, obstáculos y fallos del proceso de convertir el descontento social en un poder político, analizando tanto las dificultades generadas durante el proceso como los condicionamientos teóricos de los que se partía en la formación política recién nacida.

Miguel Álvarez-Peralta analiza la disonancia producida a la hora de configurar el programa mediático de Podemos y que tiene su punto de fricción entre la necesidad de generar políticas para lograr avances sociales frente a los criterios y las necesidades políticas entendidas como *clásicas* defendidas desde la izquierda más tradicional. Texto directo y sincero, que no duda en asumir responsabilidades personales directas (algo harto inusual) en la toma de ciertas decisiones que, finalmente, se observaron como equivocadas.

Clara Ramas ilustra el caso del populismo en Francia desde la óptica de Alain de Benoist y su importancia para comprender no solo la situación actual en este país, sino la dificultad, en algunos casos, de criticar por igual tanto las posturas de la derecha como de la izquierda y de subrayar la necesidad de superar esta dicotomía.

Para finalizar la segunda parte, Jenny Gunnarsson Payne enlaza el concepto de *populismo* con ciertas posturas antifeministas defendidas desde la derecha como un mecanismo de oposición a la dualidad establecida entre feminismo y pensamiento izquierdista que, a su vez, ha de ser redefinida de forma transversal como un «feminismo del pueblo».

De forma conjunta, encontramos una obra que tiende a abordar el concepto de *populismo* desde un conjunto heterogéneo de posturas teóricas, sobre todo en la primera parte del libro, que no esquivo el debate, sino que lo sitúa en la centralidad de la obra; leeremos a autores que nos presentan la dualidad existente entre un populismo de derechas o de izquierdas, mientras que encontramos voces que niegan la

posibilidad de existencia del término en rigor desde un enfoque que provenga desde la derecha política y se observan posturas que reconcilian el término con el futuro de las iniciativas y demandas sociales frente a la hegemonía neoliberal, así como voces que cuestionan la propia viabilidad actual del término.

La muestra de estas posiciones teóricas se complementa con una segunda parte en la que toma el protagonismo el relato, en ocasiones en primera persona, acerca de la aplicabilidad del término y sus consecuencias en variados escenarios que van desde Estados Unidos, Argentina o España y empuja al lector en dos direcciones, según el grado de experiencia con los términos aquí presentados.

Para un lector menos familiarizado, el libro presenta experiencias directas aportadas desde la primera línea de la política y del trabajo teórico que motivan a co-

nocer más en profundidad la obra de Ernesto Laclau y su terminología. De cara a lectores más familiarizados con el tema, enriquece el debate teórico aportando la motivación adicional para indagar acerca de los debates que se pueden estar produciendo alrededor del término desde los autores más posicionados con el populismo de derechas, que no escriben, como tal, ninguno de los textos.

Para cualquiera de los dos tipos de lectores antes descritos, el libro aporta las experiencias en la primera línea de la política y la entonación de algún mea culpa que aporta credibilidad, honestidad y un verdadero enriquecimiento intelectual que deriva del aprovechamiento y la experiencia que supone el relato de las dificultades encontradas, las asimetrías entre la teoría y la práctica política y la herencia de viejas inercias que la izquierda, siempre autocrítica, se ve constantemente interpelada a revisar.



Normas para los autores de *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*

Normas para el autor o autora

Las personas que envíen trabajos para publicar en *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* deberán verificar previamente que el texto enviado cumple las normas siguientes:

Se aceptarán diferentes tipos de trabajos:

- **Artículos:** serán trabajos teóricos o empíricos originales, completos y desarrollados.
- **Puntos de vista:** artículo de tipo ensayístico en el que se desarrolla una mirada innovadora sobre un debate en el campo de estudio de la revista o bien se analiza una cuestión o un fenómeno social o cultural de actualidad.
- **Reseñas:** críticas de libros.
- **Perfiles:** entrevistas o glosas de una figura intelectual de especial relevancia.

Los trabajos se enviarán en formato OpenOffice Writer (odt) o Microsoft Word (doc) a través del sitio web de la revista. No se aceptará ningún otro medio de envío ni se mantendrá correspondencia sobre los originales no enviados a través del portal o en otros formatos.

Los **elementos no textuales** (tablas, cuadros, mapas, gráficos e ilustraciones, etc.) que contenga el trabajo aparecerán insertados en el lugar del texto que corresponda. Además, se entregarán por separado como archivo adicional los gráficos editables en formato OpenOffice Calc (ods) o Microsoft Excel (xls) y los mapas, e ilustraciones o imágenes en los formatos jpg o tif a 300 ppp. Todos estarán numerados y titulados, se especificará la fuente en el pie, y se hará referencia explícita a ellos en el texto.

Los trabajos enviados serán inéditos y no se podrán someter a la consideración de otras revistas mientras se encuentren en proceso de evaluación en *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*. Excepcionalmente, y por razones de interés científico y/o de divulgación de aportaciones especialmente notorias, el Equipo de redacción podrá decidir la publicación y/o traducción de un texto ya publicado.

Números monográficos

En *Debats* existe la posibilidad de publicar números monográficos. Esta sección está abierta también a propuestas de la comunidad científica. La aceptación de un número monográfico está condicionada a la presentación de un proyecto con los objetivos y la temática del número monográfico, así como una relación detallada de las contribuciones esperadas o bien de la metodología de la convocatoria de contribuciones (*call for papers*). En caso de que se acepte el proyecto de monográfico por parte del Consejo de redacción, el director del monográfico gestionará el encargo y la recepción de los originales. Una vez recibidos los artículos, serán transmitidos y evaluados por la revista. La evaluación será realizada por expertos y con el método de doble ciego (*double blind*). Todos los trabajos enviados a *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* se evaluarán de acuerdo con criterios de estricta calidad científica. Para obtener información más detallada sobre el proceso de coordinación y evaluación por pares de un número monográfico, los interesados deben contactar con el equipo editorial de *Debats*.

Lenguas de la revista

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad se publica en versión en papel y en versión digital en valenciano-catalán y en castellano.

Los trabajos enviados deben estar escritos en valenciano-catalán, castellano o inglés. En caso de que los artículos sean revisados positivamente por los revisores anónimos y aprobados por el Consejo de redacción, *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* se hará cargo de la traducción a valenciano-catalán y a castellano.

Los monográficos se traducirán a inglés y, anualmente, se editará un número en papel con el contenido de dichos monográficos publicados en el volumen.

Formato y extensión de la revista

Los artículos y propuestas de *Debats* irán precedidos de una página de cubierta en la que se especificará la siguiente información:

- Título, en valenciano-catalán o castellano, y en inglés.
- Nombre del autor o autora.
- Filiación institucional: universidad o centro, departamento, unidad o instituto de investigación, ciudad y país.
- Dirección de correo electrónico. Toda la correspondencia se enviará a esta dirección electrónica. En el caso de artículos de autoría múltiple, se deberá especificar la persona que mantendrá la correspondencia con la revista.
- Breve nota biográfica (de un máximo de 60 palabras) en la que se especifiquen las titulaciones más altas obtenidas (y en qué universidad), la posición actual y las principales líneas de investigación del autor o autora. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* podrá publicar esta nota biográfica como complemento de la información de los artículos.
- Identificación ORCID: En caso de no disponer de ella, *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* recomienda a los autores que se registren en <http://orcid.org/> para obtener un número de identificación ORCID.
- Agradecimientos: en el caso de incluir agradecimientos, estos se incluirán después del resumen y no superarán las 250 palabras.

El texto de los artículos irá precedido de un resumen de una extensión máxima de 250 palabras (que expondrá clara y concisamente los objetivos, la metodología, los principales resultados y conclusiones del trabajo) y de un máximo de 6 palabras clave (no incluidas en el título, y que deberán ser términos aceptados internacionalmente en las disciplinas científico-sociales y/o expresiones habituales de clasificación bibliométrica). Si el texto está escrito en valenciano-catalán o castellano, se añadirá el resumen (*abstract*) y las palabras clave (*keywords*) en inglés. Si el texto está originalmente escrito en inglés, el Equipo de redacción podrá traducir el título, el resumen y las palabras clave a valenciano-catalán y castellano, en el caso de que el mismo autor o autora no lo haya hecho.

El texto de los artículos se deberá enviar anonimizado: se suprimirán (bajo el rótulo de anonimizado) todas las citas, agradecimientos, referencias y otras alusiones que pudieran permitir directa o indirectamente la identificación del autor o autora. La redacción de *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* se asegurará de que los textos cumplen esta condición. Si el artículo es aceptado para su publicación, entonces se enviará la versión no anonimizada a la revista, en caso de que difiriera de la enviada previamente.

Salvo casos excepcionales, los **artículos** tendrán una extensión orientativa de entre 6.000 y 8.000 palabras, incluyendo las notas al pie y excluyendo el título, los resúmenes, las palabras clave, los gráficos, las tablas y la bibliografía.

Los **puntos de vista** constarán de textos de una extensión aproximada de 3.000 palabras, incluyendo las notas al pie y excluyendo el título, los resúmenes, las palabras clave, los gráficos, las tablas y la bibliografía. Uno de los textos deberá ser una presentación de la aportación que sea objeto de discusión, realizada por el autor o autora de la misma, o bien por el coordinador o coordinadora del debate.

Las **reseñas** tendrán una extensión máxima de 3.000 palabras, y al inicio se especificarán los siguientes datos de la obra reseñada: autor o autora, título, lugar de publicación, editorial, año de publicación y número de páginas.

También se deberá incluir el nombre y los apellidos, filiación institucional y la dirección electrónica del autor o autora de la reseña.

Las **entrevistas** o glosas de una figura intelectual tendrán una extensión máxima de 3.000 palabras, y al inicio se especificará el lugar y la fecha de realización de la entrevista y el nombre y apellidos, la filiación institucional de la persona entrevistada o de a quien se dedica la glosa. También se deberá incluir el nombre y los apellidos, la filiación institucional y la dirección electrónica del autor o autora de la entrevista o glosa.

El **formato del texto** deberá respetar las siguientes normas:

- Tipo y tamaño de letra: Times New Roman 12.
- Texto a 1,5 espacios, excepto las notas al pie, y justificado.
- Las notas irán numeradas consecutivamente al pie de la página correspondiente y no al final del texto. Se recomienda reducir su uso al máximo y que este sea explicativo (nunca de citación bibliográfica).
- Las páginas irán numeradas al pie a partir de la página del resumen, empezando por el número 1 (la página de cubierta con los datos del autor o autora no se numerará).
- No se sangrará el inicio de los párrafos.
- Todas las abreviaturas estarán descritas la primera vez que se mencionen.

Los diferentes apartados del texto no deben ir numerados y se escribirán tal como se describe a continuación:

■ **NEGRITA, MAYÚSCULAS, ESPACIO ARRIBA Y ABAJO**

- *Cursiva, espacio arriba y abajo.*
- *Cursiva, espacio arriba.* El texto comienza en la misma línea, como en este ejemplo.

Las citas deberán respetar el modelo APA (American Psychological Association).

- Las citas aparecerán en el cuerpo del texto y se evitará toda nota al pie cuya única función sea bibliográfica.
- Se citará entre paréntesis, incluyendo el apellido del autor, el año; por ejemplo: (Bourdieu, 2002).
- Cuando en dos obras del mismo autor coincida el año, se distinguirán con letras minúsculas tras el año; por ejemplo: (Bourdieu, 1989a).
- Si los autores son dos, se citarán los dos apellidos unidos por «y»: (Lapierre y Roueff, 2013); si son entre dos y cinco, se citará el apellido de todos los autores la primera vez que aparezcan en el texto; en las citas subsiguientes, no obstante, se citará únicamente el primer autor seguido de «et ál.» (con letra redonda); por ejemplo, (Dean, Anderson, y Lovink, 2006: 130) en la primera cita, pero (Dean et ál., 2006: 130) en las siguientes. Si los autores son seis o más, se citará siempre el apellido del primer autor seguido de «et ál.».
- Si se incluyen dos o más referencias dentro de un mismo paréntesis, se separarán con punto y coma; por ejemplo: (Castells, 2009; Sassen, 1999). O de un mismo autor: (Martínez, 2011; 2013).
- Las citas literales irán entrecomilladas y seguidas de la correspondiente referencia entre paréntesis, que incluirá obligatoriamente las páginas citadas; si sobrepasan las cuatro líneas, se transcribirán separadamente del texto principal, sin comillas, con una sangría mayor y un tamaño de letra más pequeño.

La **lista completa de referencias bibliográficas** se situará al final del texto, bajo el epígrafe «Referencias bibliográficas». Las referencias se redactarán según las siguientes normas:

- Solo se incluirán los trabajos que hayan sido citados en el texto, y todos los trabajos citados deberán referenciarse en la lista final.
- Se tendrá que incluir el DOI (Digital Object Identifier) de las referencias que lo tengan (<http://www.doi.org/>).

- El orden será alfabético según el apellido del autor o autora. En caso de varias referencias de una misma autoría, se ordenarán cronológicamente según el año. Primero se incluirán las referencias del autor o autora solo; en segundo lugar, las obras compiladas por el autor, y en tercer lugar las del autor con otros coautores o coautoras.
- Se aplicará sangría francesa a todas las referencias.

El apartado «Referencias bibliográficas» seguirá el modelo APA (American Psychological Association) según corresponda al tipo de documento citado:

■ **Libros:**

- Un autor: Anderson, B. (1991). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.
- Dos autores: Harvey, L., y Knight, P. T. (1996). *Transforming Higher Education*. Buckingham/Bristol: The Society for Research into Higher Education / Open University Press.
- Más de seis autores: Se harán constar en la referencia los seis primeros autores seguidos de «et ál.».
- Obras compiladas, editadas o coordinadas y con diferentes volúmenes: Campo, S. del (ed.) (1993). *Tendencias sociales en España (1960-1990)*, vol. II. Madrid: Fundación BBV.
- Referencia a una edición que no sea la primera, la primera edición irá entre claudátores después de la edición utilizada Condorcet, N. (2005 [1793-1794]). *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Chicoutimi/Quebec: Les Classiques des Sciences Sociales.

■ **Artículo 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 autores: Bielby, W. T., y 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.
- Más de dos autores y menos de siete: Dyson, E., Gilder, G., Keyworth, G., y Toffler, A. (1996). Cyberspace and the american dream: A magna carta for the knowledge age. *Information Society*, 12(3), 295-308.

- **Capítulo de un libro:** DiMaggio, P. (1991). Social structure, institutions and cultural goods: The case of the United States. En P. Bourdieu, y J. Coleman (eds.), *Social theory for a changing society* (p. 133-166). Boulder: Westview Press.

En este punto se incluyen artículos en libros de actas, monográficos, manuales, etc.

■ **Referencias de internet:**

- Documentos en línea: Raymond, E. S. (1999). *Homesteading the noosphere*. Recuperado el 15 de enero de 2017 de <http://www.catb.org/~esr/writings/homesteading/homesteading/>
- Generalitat Valenciana (2017). Presència de la Comunitat Valenciana en FITUR 2017. Recuperado el 7 de marzo de 2017 de http://www.turisme.gva.es/opencms/opencms/turisme/va/contents/home/noticia/noticia_1484316939000.html
- Artículos de revistas en línea: Ros, M. (2017). La «no-wash protest» i les vagues de fam de les presonereres republicanes d'Armagh (nord d'Irlanda). Una qüestió de gènere. *Papers*, 102(2), 373-393. Recuperado el 18 de marzo de 2017 de <http://papers.uab.cat/article/view/v102-n2-ros/2342-pdf-es>
- Artículos de prensa en línea. Con autor: Samuelson, R. J. (11 de abril de 2017). Are living standards truly stagnant? *The Washington Post*. Recuperado el 12 de 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

- Sin autor: *La Veu del País Valencià* (11 de abril de 2017). Els valencians són els ciutadans de l'Estat que més dies de treball necessiten per a pagar el deute públic. Recuperado el 12 de abril de 2017 de <http://www.diarilaveu.com/noticia/72769/valencians-pagar-treball-deutepublic>

Se ruega a los autores o autoras de los originales enviados que adapten su bibliografía al modelo APA en todos aquellos casos no ejemplificados en este apartado. Los textos que no se ajusten a este modelo serán devueltos para que los autores o autoras realicen los cambios oportunos.

Normas del proceso de selección y publicación

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad publica trabajos académicos de investigación teórica y empírica rigurosa en los ámbitos de las ciencias sociales y las humanidades en general. Sin embargo, en algunos monográficos se podrán incorporar algunas aportaciones de otras disciplinas afines a la temática de cultura, poder y sociedad, como la historia, la ciencia política y los estudios culturales.

La evaluación será encargada a académicos expertos y se desarrollará por el método de doble ciego (*double blind*) en los artículos de la sección de monográfico llamada «Cuaderno» y en los del apartado de miscelánea de artículos de investigación, denominado «Artículos». Todos los trabajos de estas secciones enviados a *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* se evaluarán de acuerdo con criterios de estricta calidad científica.

Los errores de formato y presentación, el incumplimiento de las normas de la revista o la incorrección ortográfica y sintáctica podrán ser motivo de rechazo del trabajo sin pasarlo a evaluación. Una vez recibido un texto que cumpla todos los requisitos formales, se confirmará la recepción y comenzará su proceso de evaluación.

En una primera fase, el Equipo de redacción efectuará una revisión general de la calidad y adecuación temática del trabajo, y podrá rechazar directamente sin pasar a evaluación externa aquellos trabajos que tengan una calidad ostensiblemente baja o que no efectúen ninguna contribución a los ámbitos temáticos de la revista. Para esta primera revisión, el Equipo de redacción podrá requerir la asistencia, en caso de que lo considere necesario, de los miembros del Consejo de redacción o del Consejo científico. Las propuestas de «Puntos de vista» podrán ser aceptadas tras superar esta fase de filtro previo sin necesidad de evaluación externa.

Los artículos que superen este primer filtro se enviarán a dos evaluadores externos, especialistas en la materia o línea de investigación de la que se trate. En caso de que las evaluaciones sean discrepantes, o que por cualquier otro motivo se considere necesario, el Equipo de redacción podrá enviar el texto a un tercer evaluador o evaluadora.

Según los informes de evaluación, el Equipo de redacción podrá tomar una de las decisiones siguientes, que será comunicada al autor o autora:

- Publicable en la versión actual (o con ligeras modificaciones).
- Publicable tras revisarlo. En este caso, la publicación quedará condicionada a la realización por parte del autor o autora de todos los cambios requeridos por la redacción. El plazo para hacer estos cambios será de un mes y se deberá adjuntar una breve memoria explicativa de los cambios introducidos y de cómo se adecúan a los requerimientos del Equipo de redacción. Entre los cambios propuestos podrá haber la conversión de una propuesta de artículo en nota de investigación / nota bibliográfica, o viceversa.
- No publicable, pero con la posibilidad de reescribir y reenviar el trabajo. En este caso, el reenvío de una versión nueva no implicará ninguna garantía de publicación, sino que el proceso de evaluación volverá a empezar desde el inicio.
- No publicable.

En caso de que un trabajo sea aceptado para su publicación, el autor o autora deberá revisar las pruebas de imprenta en el plazo máximo de dos semanas.

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad publicará anualmente la lista de todas las personas que han hecho evaluaciones anónimas, así como las estadísticas de artículos aceptados, revisados y rechazados, y la duración media del lapso entre la recepción de un artículo y la comunicación de la decisión final al autor o autora.

Buenas prácticas, ética en la publicación, detección de plagio y fraude científico

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad se compromete a cumplir las buenas prácticas y las recomendaciones de ética en las publicaciones académicas. Se entienden como tales:

- Autoría: en el caso de autoría múltiple se deberá reconocer la autoría de todos los autores. Todos los autores deben estar de acuerdo en el envío del artículo y el autor o autora que figure como responsable deberá garantizar que todos los demás aprueban las revisiones y la versión final.
- Prácticas de publicación: el autor o autora deberá notificar una publicación previa del artículo, incluyendo las traducciones o bien los envíos simultáneos a otras revistas.
- Conflicto de intereses: se debe declarar el apoyo financiero de la investigación y cualquier vínculo comercial, financiero o personal que pueda afectar a los resultados y a las conclusiones del trabajo. En estos casos se deberá acompañar el artículo de una declaración en la que consten estas circunstancias.
- Proceso de revisión: el Consejo de redacción debe asegurar que los trabajos de investigación publicados han sido evaluados por al menos dos especialistas en la materia y que el proceso de revisión ha sido justo e imparcial. Por lo tanto, debe asegurar la confidencialidad de la revisión en todo momento, la no existencia de conflictos de interés de los revisores. El Consejo de redacción deberá basar sus decisiones en los informes razonados elaborados por los revisores.

La revista articulará mecanismos y controles para detectar la comisión de plagios y fraudes científicos. Se entiende por plagio:

- Presentar el trabajo ajeno como propio.
- Adoptar palabras o ideas de otros autores sin el debido reconocimiento.
- No emplear las comillas en una cita literal.
- Dar información incorrecta sobre la verdadera fuente de una cita.
- Parafrasear una fuente sin mencionarla.
- Parafrasear abusivamente, incluso si se menciona la fuente.

Las prácticas constitutivas de fraude científico son las siguientes:

- Fabricación, falsificación u omisión de datos y plagio.
- Publicación duplicada y autoplagio.
- Apropiación individual de autoría colectiva.
- Conflictos de autoría.

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad podrá hacer públicas, en caso de que las haya constatado, las malas prácticas científicas. En estos casos, el Consejo Editorial se reserva el derecho de desautorizar aquellos artículos ya publicados en los que se detecte una falta de fiabilidad que se determine posteriormente como resultado tanto de errores involuntarios como de fraudes o malas prácticas científicas, mencionadas anteriormente. El objetivo que guía la desautorización es corregir la producción científica ya publicada, asegurando su integridad. El conflicto de duplicidad, causado por la publicación simultánea de un artículo en dos revistas, se resolverá determinando la fecha de recepción del artículo en cada una de ellas. Si solo una parte del artículo contiene algún error, este se puede rectificar

posteriormente por medio de una nota editorial o una fe de erratas. En caso de conflicto, la revista solicitará al autor o autores las explicaciones y pruebas pertinentes para aclararlo, y tomará una decisión final basada en las mismas.

La revista publicará obligatoriamente, en sus versiones impresa y electrónica, la noticia sobre la desautorización de un determinado texto, y en ella se tienen que mencionar las razones para tal medida, a fin de distinguir la mala práctica del error involuntario. Asimismo, la revista notificará la desautorización a los responsables de la institución a la que pertenezca el autor o autores del artículo. Como paso previo a la desautorización definitiva de un artículo, la revista podrá hacer pública una noticia de irregularidad, aportando la información necesaria en los mismos términos que en el caso de una desautorización. La noticia de irregularidad se mantendrá el tiempo mínimo necesario, y concluirá con su retirada o con la desautorización formal del artículo.

Aviso de derechos de autor

Sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo 52 de la Ley 22/1987 de 11 de noviembre de propiedad intelectual, BOE del 17 de noviembre de 1987, y conforme al mismo, los autores o autoras ceden a título gratuito sus derechos de edición, publicación, distribución y venta sobre el artículo, para que sea publicado en *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*.

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad se publica bajo el sistema de licencias Creative Commons según la modalidad «Reconocimiento - NoComercial (by-nc): Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga un uso comercial. Tampoco se puede utilizar la obra original con finalidades comerciales».

Así, cuando el autor o autora envía su colaboración, acepta explícitamente esta cesión de derechos de edición y de publicación. Igualmente autoriza a *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* a incluir su trabajo en un fascículo de la revista para que se pueda distribuir y vender.

Lista de verificación para preparar envíos

Como parte del proceso de envío, los autores o autoras deben verificar que cumplen todas las condiciones siguientes:

1. El artículo no se ha publicado anteriormente ni se ha presentado antes a otra revista (o se ha enviado una explicación en «Comentarios para el editor»).
2. El fichero del envío está en formato de documento de OpenOffice (odt) o Microsoft Word (doc).
3. Siempre que ha sido posible, se han proporcionado los DOI para las referencias.
4. El texto utiliza un interlineado de 1,5 espacios; letra de tamaño 12 puntos; utiliza cursiva en vez de subrayado. Con respecto a todas las ilustraciones, figuras y tablas, se colocan en el lugar correspondiente del texto y no al final.
5. El texto cumple los requisitos estilísticos y bibliográficos descritos en las instrucciones a los autores o autoras.
6. Si se envía a una evaluación por expertos de una sección de la revista, se deben seguir las instrucciones a fin de asegurar una evaluación anónima.
7. El autor o autora debe cumplir las normas éticas y de buenas prácticas de la revista, en coherencia con el documento disponible en la página web de la revista.

Los archivos deben enviarse a: secretaria.debats@dival.es

En caso de que no se sigan estas instrucciones, los envíos se podrán devolver a los autores o autoras.



BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Nombre y apellidos _____

Calle _____ Ciudad _____ CP _____

Tel. _____ Correo electrónico _____ Fax _____

Deseo suscribirme por un año (dos números) a partir del próximo número de *DEBATS. Revista de cultura, poder y sociedad*, mediante:

Transferencia bancaria a Bankia: 2077 0049 8631 0092 4708 – Código swift: cvalesv
DEBATS/DIPUTACIÓ VALÈNCIA

Domiciliación bancaria:

Entidad bancaria _____ Código _____

Domicilio sucursal _____ Código _____

Número de cuenta _____

IBAN _____

Fecha _____

Firma _____

Por importe de:

España: 10 €; Europa: 14 €; resto de países: 15 €.

Precio por ejemplar: 6 €.

Los ejemplares atrasados (salvo los que estén agotados) se solicitarán a Sendra Marco, distribució d'edicions, SL / Calle Taronja, 16. 46210 Picanya. Tel. 961 590 841 / sendra@sendramarco.com





institució
alfons el magnànim
centre valencià
d'estudis i d'investigació



6,00 €