

La discriminación puesta en escena The staging of discrimination

RESUMEN

Compartir las percepciones de desigualdad que experimentan las mujeres artistas costarricenses es lo que pretende este artículo. En la historia costarricense del arte, las mujeres aparecen como fundadoras/formadoras de las primeras academias de ballet y danza, protagonismo que hace aún más urgente develar procesos de transformación, niveles de percepción (según las generaciones de artistas) y descubrir sus preocupaciones frente a posibles signos de poder e invisibilización. El análisis se construye a partir de las entrevistas realizadas. Que este artículo sea esa primera ventana para asomarse y cuestionarse si la dominación y el patriarcado tienen sus formas propias en el mundo del arte es ya un logro en la visibilización de la trayectoria de las mujeres artistas.

PALABRAS CLAVE

Desigualdad y arte; mujeres artistas; invisibilización de mujeres artistas; arte y feminismo

ABSTRACT

The aim of this article is to share the perceptions of inequality that Costa Rican women artists experience. In Costa Rica's art history, women appear as founders/formers of the first academies of ballet and dance, prominence that makes it even more urgent to unveil the transformation processes, levels of perception (as generations of the artists) and discover their concerns regarding possible signs of power and invisibility. The analysis is constructed from interviews. This article is the first window to look and question whether dominance and patriarchy have their own ways in the world of art is already an achievement, while shows the participation and the career of women artists.

KEY WORDS

Inequality and Art; Women artists; Invisibility of women artists; Art and Feminism

Artículo recibido:

24 de julio del 2015.

Evaluado:

10 de septiembre del 2015.

Aceptado:

2 de noviembre del 2015.

Máster en Violencia de Género por la Universidad de Costa Rica. Activista feminista. Facilitadora en grupos de apoyo: Apropiación del cuerpo a través de la danza. Investigadora del Centro de Investigación en Cultura y Desarrollo de la Universidad Estatal a Distancia de Costa Rica (UNED). Correo electrónico: poliva@uned.ac.cr



**Patricia Oliva
Barboza**

La discriminación puesta en escena

La naturalización y aceptación del poder como regulador de las relaciones sociales limita a quienes son subordinados(as) a este, aunque no lo distingan como perjudicial. Además, la comprensión del poder se complejiza cuando este no solo se manifiesta mediante prácticas de represión, castigo, prohibición, sino que adquiere expresiones más sublimes, más solapadas, por lo tanto, más difíciles de identificar. Foucault (1991) señala algunas de las características que hacen del poder una expresión sublime:

Lo que hace que el poder agarre, que se le acepte, es simplemente que no pesa solamente como una fuerza que dice no, sino que de hecho la atraviesa, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir (p.182).

El presente artículo pretende generar interrogantes en relación con las mujeres artistas costarricenses, más específicamente de las artes escénicas, en cuanto a las transformaciones que podrían estar desplazando o invisibilizando a las mujeres en el arte. Reconociendo las fusiones cada vez más evidentes que hay entre las disciplinas de danza y teatro es importante aclarar que aunque la mayoría de las artistas entrevistadas pertenecen a la rama de la danza, también se invitaron cuatro actrices que han incorporado la danza en sus creaciones o que se han vinculado con ambas disciplinas. Actualmente, una gran parte de las bailarinas están inmersas en proyectos de teatro, y viceversa, así como muchos de los grupos independientes incorporan una gran variedad de expresiones artísticas.¹

1. El Grupo Abya Yala es un ejemplo de un grupo que fusiona muy variadas disciplinas artísticas: la danza, el teatro y la música, entre otros elementos.

Se pensaría que cuando las mujeres incursionan en un espacio público como lo es el arte, históricamente dominado por hombres, se da un salto más que

transgresor, principalmente por la labor nada despreciable de las artistas en la reconstrucción misma del concepto de cuerpo femenino, y así es, sin embargo, las mujeres artistas no se ven libradas de posibles manifestaciones de discriminación al estar inmersas en un espacio público, como ocurre en cualquier otro ámbito público laboral que no les garantiza la igualdad de condiciones o un mismo nivel de reconocimiento. Según Coria (1997), Si bien se han producido cambios, y las mujeres ocupan en el ámbito público espacios impensados por nuestras abuelas, el éxito ha sido y sigue siendo una gran transgresión para los valores tradicionales de la llamada “condición femenina”. Cargar con la transgresión no es fácil.

¿Se vive la desigualdad y la exclusión en las artes? ¿Ha cambiado la participación y presencia de las mujeres artistas en el país? ¿Se cuestionan las artistas las posibles formas de invisibilización? ¿Se cuestionan las artistas la existencia de una posible transformación? ¿Qué tipo de transformaciones perciben las mujeres artistas en la historia de las artes? Estas, entre muchas otras, son algunas de las preguntas que si bien no se tiene la intención de responder en su totalidad, queda la invitación hecha para que las artistas y quienes se relacionan con el mundo del arte lo incorporen en sus mesas de debate.

No es la intención afirmar que todas las mujeres artistas hayan vivido experiencias de exclusión, o que todos los espacios artísticos contactados sean igualmente excluyentes o presenten signos de discriminación, sin embargo, hay una clara intención (invitación) que plantea la urgencia de identificar y profundizar las desigualdades que podrían estarse presentando (niveles de participación, falta de reconocimiento, igualdad de oportunidades para crear, invisibilización y valoración de la creación/talento, entre otros).

Este artículo es el resultado de la investigación *Los movimientos socioculturales contemporáneos de mujeres en Costa Rica. Siglo XXI: Un acercamiento a sus realidades en espacios politizados y artísticos*, que se llevó a cabo durante los años 2011-2012, adscrita al Centro de Investigación en Cultura y Desarrollo (CICDE)-UNED. Metodológicamente, fue indispensable el acercamiento con informantes clave (denominamos informantes clave aquellas artistas con trayectoria y experiencia en las artes escénicas) quienes brindaron información sobre las mujeres artistas que podrían entrevistarse, al mismo tiempo que compartieron su experiencia de vida y realizaron sugerencias muy valiosas a la investigación. Como en toda investigación es difícil lograr una representatividad total, el principal criterio para la escogencia, además de las recomendaciones de las informantes claves, fue que pertenecieran a distintos espacios artísticos, se hizo el esfuerzo por elegir artistas que representaran academias, escuelas y grupos artísticos que existían al momento de la investigación y se contactaron a través de sus propios grupos o bien porque en ese momento se encontraban vinculadas con los distintos espacios

artísticos que existen: Taller Nacional de Danza, Conservatorio El Barco, Compañía Nacional de Danza, Academia Danzay y Danza Universitaria UCR.

La profundidad y amplitud de la información extraída de las entrevistas trascendió la cantidad, por lo que fue bastante satisfactorio el análisis que se logró a través de los datos obtenidos. Es importante aclarar que las artistas cuentan con una dinámica de mucha rotación (o muy rotativa) entre los mismos grupos o espacios artísticos, su participación es muy variable a través de los años. Por ejemplo, una artista puede pertenecer a un “espectáculo equis” montado por una compañía o grupo en un momento dado y al mismo tiempo tener o ser parte de un grupo independiente, así que en las entrevistas hacen referencia no solo a los espacios a los que pertenecen, sino que son conscientes de la situación que se presenta en otros grupos o espacios. Por lo antes expuesto es que la clasificación de las entrevistas no se hace en función de los lugares de proveniencia, pues no es un dato relevante para el análisis. La relevancia del artículo está en la forma en que las mujeres artistas perciben las situaciones de desigualdad. Los lugares o espacios de proveniencia tienen importancia únicamente para lograr representatividad en la muestra.

Las citas textuales que se comparten en este artículo serán diferenciadas según tres categorías: informantes clave, artista independiente e integrante de grupo. Para diferenciar las citas (por participante) sin comprometer el anonimato, se enumeró cada categoría: informante clave 1, 2, 3 y 4; artista independiente 1, 2, 3 y 4 e integrante de grupo 1, 2, 3, 4, 5 y 6. Algunas reseñas o citas que no comprometen a las participantes se mantuvieron con el nombre real.

Como categorías de análisis se exploraron: la historia de la danza; la participación de las mujeres; las transformaciones del movimiento; los aportes de las mujeres artistas y su interés por transgredir desde el mundo artístico, un acercamiento a las contribuciones y los signos de invisibilización que las mujeres perciben en los espacios artísticos. No obstante, en este artículo se expondrán aquellas categorías que mayormente contribuyen a reflexionar la interrogante: ¿Las artistas de lo escénico (danza/teatro) viven situaciones de discriminación?

Para poder esclarecer el proceso de transformación o bien cuestionarse la existencia de posibles rasgos de discriminación en los espacios artísticos, fue necesario reconstruir la historia de la participación de las mujeres artistas a partir de las mismas mujeres contactadas. En principio se evidencia el fuerte protagonismo histórico de las mujeres y al mismo tiempo la falta de reconocimiento que existe hoy día hacia aquellas mujeres precursoras. ¿Cómo describirías la historia de la danza? Pone de manifiesto parte de la transformación histórica del mundo de las artes escénicas, así como la disminución en la participación y presencia de las mujeres.

¿Cómo describirías la historia de la danza?

En un intento por recuperar esa versión histórica contada por las propias mujeres artistas, valorar esos relatos vivos que confirman su protagonismo en la historia, interpretar la forma en cómo “ellas mismas” perciben las transformaciones de la danza y auto definen sus luchas por permanecer activas es que a continuación se presenta una síntesis de los hallazgos relacionados con la reconstrucción histórica.

Primeramente, para describir la historia de la danza en Costa Rica, sin demeritar los esfuerzos hechos por recopilar y reproducir biografías de artistas, se debe iniciar subrayando que no han existido espacios para que sean las mujeres artistas las que a través de sus “propias voces” cuenten su historia. De acuerdo con Amorós, (2001, p.42) “todo lo que se ha dicho sobre las mujeres, lo han dicho los hombres, las mujeres en la historia no han hablado, hay que hablar con las mujeres.”

La pregunta/categoría que inicialmente planteaba: *¿Cuál es la historia de la danza en el país?* se transforma en *¿Cómo describirías la historia de la danza?*

Para las artistas entrevistadas, recordar episodios sobre la historia y los inicios de la danza en el país fue evidentemente una tarea fácil, ya que algunas de ellas se incorporan o inician su participación en el arte justamente durante las primerísimas etapas, compartiendo directamente con las pioneras (a las que se hará referencia más adelante) como sus estudiantes o compañeras. En su mayoría señalaron que aun estando activas en el escenario de la danza, ya sea en solitario o en grupos independientes, nunca antes habían sido entrevistadas. Indicaron además que en muy pocas ocasiones se les ha preguntado sobre la realidad que están viviendo hoy día como mujeres artistas. Con el análisis de las primeras entrevistas fue notorio cómo las artistas perciben que ha disminuido la participación activa y presencia de mujeres en el arte, de allí que este apartado se empeña en rescatar la historia desde “ellas” y sus relatos y no únicamente desde la lectura que actualmente se muestra o se encuentra en la literatura.

La historia de la danza: protagonizada por mujeres

La historia de la danza contemporánea en nuestro país está indiscutiblemente protagonizada por mujeres, aunque, según comentan las artistas, con el tiempo se han hecho intentos por borrar no solo sus huellas, sino por apagar lentamente su participación y su presencia. Fueron las mujeres quienes incursionan en la danza de nuestro país, ya sea desde lo clásico o desde lo moderno o contemporáneo.

Para iniciar la recuperación de esta historia, citamos primero a Ávila (2005) quien relata los antecedentes de la participación de mujeres en la danza, en su publicación "Imágenes Efímeras" dedica un primer apartado que denomina "Las Pioneras del siglo XX". Esta autora se remonta al siglo pasado, principios de los años treinta, década en la que ya se vislumbra la participación de artistas como: Grace Lindo, Margarita Esquivel y Margarita Bertau. Posterior a estos primeros años, en Costa Rica continuaron las creaciones de academias, formadas por alumnas y mujeres seguidoras de Lindo.

No obstante, resulta que Helena Gutiérrez, Cristina Gigirey y Mireya Barboza fueron repetidamente mencionadas en las entrevistas como las figuras que incursionaron en esta expresión artística. Podríamos afirmar que estas tres artistas están muy presentes en la memoria histórica de muchas bailarinas y bailarines de hoy día que formaron parte de una generación inmediata, no así sucede con el movimiento artístico más joven, hecho al que se hará referencia más adelante. Así:

Si hablamos de historia, debemos empezar por Mireya Barboza, quien comienza con la danza contemporánea, es en realidad con ella, donde todo comienza. Luego Cristina Gigirey y Elena Gutiérrez contribuyeron creativamente con técnicas y formación de escuelas. Vino entonces la generación de Marcela Aguilar, considero que hubo un letargo en la creación (Informante clave 1, comunicación personal, 20 de octubre, 2011).

Ávila (2005) también destaca la presencia de Mireya Barboza en 1970, la define como la creadora de la primera escuela de danza contemporánea, quien promovió la danza como extensión comunitaria. Se refiere también a las primeras maestras en Danza UNA, 1974, fundada por Elena Gutiérrez y Cristina Gigirey. Aunque Ávila menciona que también para esa época surgen figuras masculinas como Rogelio López, es interesante destacar que tanto las maestras como las coreógrafas eran Gutiérrez, Barboza y Gigirey:

La historia la empezaron las mujeres por los años 50, con Grace Lindo se inicia el movimiento del Ballet, por algún tiempo no hubo movimiento. Hasta la llegada de Mireya Barboza en los 70 reinicia el movimiento dancístico, con Helena Gutiérrez en la Universidad Nacional, Cristina Gigirey (en algún momento con Rogelio) forman Danza Universitaria. Ellas tres transmitieron el conocimiento, a partir de ahí podemos nombrar a un Rogelio López, Luis Piedra, Marco Lemaire.

Luego podemos decir que hubo una generación intermedia como: Ivonne, Martha Ávila, Doris Campbell, la macha Saborío (Integrante de grupo 3, comunicación personal, 20 de octubre, 2011).

Además, las tres pioneras desarrollaron y promovieron técnicas propias muy diferentes unas de otras, que en décadas posteriores fueron retomadas por otras generaciones de mujeres artistas, que le adaptaron su propio sello y estilo. Pero esa presencia de las mujeres en el movimiento de la danza ha tenido enormes transformaciones que se fueron identificando a lo largo de la investigación. Si comparamos ese protagonismo histórico con la situación actual, es evidente que ha decrecido la cantidad de mujeres que se mantienen liderando en los espacios artísticos. Las "pioneras" fueron mencionadas en la mayoría de las entrevistas, (aunque fueron mencionadas solo algunas, difícilmente se mencionaron todas) también señalaron una falta de reconocimiento: "hoy día esa huella o se ha borrado o se está borrando" (Integrante de grupo 1, comunicación personal, 20 de octubre, 2011). Una de las informantes clave entrevistada manifiesta:

Yo por ejemplo vengo del Castella, estoy influenciada por este lugar, que es uno de los pilares más fuertes de la danza en el país, sino el más importante. Existe una generación fuerte de mujeres bailarinas de los años 60, 70. En los 80, 90 y 2000, aparecen hombres en la escena de la danza, ya no hay tendencia de mujeres, al final siempre aparecen los hombres, en especial sucede en el Taller Nacional de Danza, se reconoce como formador de tantos bailarines, cuando en realidad muchos(as) de ellos(as) se han formado desde antes con muchas de nosotras. ¿Dónde quedó esa formación inicial? (Informante clave 1, comunicación personal, 20 de octubre, 2011).

La dramaturga costarricense Roxana Ávila, fundadora del grupo Abya Yala, aporta datos históricos desde sus conocimientos en los inicios del teatro en el país, aunque esta investigación ha contactado mayor número de mujeres bailarinas, dada la existencia de fusiones artísticas cada vez más entrelazadas dentro del movimiento. Es interesante señalar también cómo en el teatro encontramos una clara invisibilización de mujeres a pesar de tener una fuerte presencia:

Partiendo de la construcción del Teatro Nacional, podemos estar seguras aunque no esté documentado que en el teatro popular las mu-

eres siempre hemos participado, siempre la mujer ha estado ligada con el arte, con la creación de cosas, las reuniones en la casas, no es algo científico, pero haciendo una revisión histórica, hay mujeres en todo el movimiento (Roxana Ávila, comunicación personal, 20 de octubre, 2011).

Se han hecho esfuerzos por recuperar la biografía y algunas de las obras de estas pioneras. Sin embargo, la producción y presencia de las mujeres que les siguieron durante años no se expresa en la bibliografía de la misma manera y carece de reconocimiento dentro del movimiento artístico existente.

Sus historias personales han construido la historia de la danza

Durante la investigación, tomaron fuerza las anécdotas personales que en principio parecían no aportar mucho sobre la historia o la transformación de la danza, pero si persistimos en reconstruir y recuperar una historia a partir de sus experiencias, muchas de esas anécdotas se revaloran y se ubican como datos precisos que reconstruyen la historia misma. Igual sucede con relatos de mujeres que fueron entrevistadas como integrantes de un grupo independiente, que no logran separar la historia o transformación del grupo de su propia transformación e historia personal. Por ejemplo, una de las bailarinas comenta: “Mi hermana y yo fundamos la primera compañía de danza, con eso empiezo un poco la historia, me formé al igual que casi todas las bailarinas en el Taller Nacional de Danza con Mireya Barboza y en la Escuela de Danza UNA por allá por 1975” (Informante clave 1, comunicación personal, 20 de octubre, 2011).

Muchas de las mujeres entrevistadas enmarcan la historia del movimiento desde su historia particular, ya que su historia personal es parte del inicio en la construcción de la historia de la danza, esto se justifica por la estrecha relación que tuvieron con las pioneras. De acuerdo a las entrevistas se podría afirmar que posterior a las primeras mujeres artistas que impulsaron la danza en el país, prosiguió un liderazgo por algún tiempo a cargo de otros grupos de mujeres artistas, algunas de ellas fueron parte de iniciativas importantes como la formación del grupo Los Denmedium, aunque hoy día no se reconoce.

Es importante hacer una distinción entre las mujeres que continuaron activas en el movimiento como artistas independientes o profesoras tales como Vicky Cortés, Ivonne Durán, Florencia Chaves y María Isabel Saborío, que se diferencian de otras que formaron sus propios grupos, en ocasiones mixtos, y

que han aportado a través de sus obras coreográficas: María Amalia Pendo-nes, Sol Carballo y Roxana Ávila, entre otras. En otra categoría de participa-ción se encuentran aquellas artistas jóvenes que se incorporaron a grupos y que formaron sus propios grupos coreográficos.

¿Cómo perciben las nuevas generaciones la historia del movimiento artístico?

La información, pero sobre todo la percepción sobre la participación de las mujeres en el movimiento de la danza en el país, el surgimiento de las prime-ras escuelas o grupos están directamente relacionadas con el grupo etario al que pertenecen las artistas, es decir, dependiendo de las edades y de la ge-neración de la que fueron parte, de esta forma se ha construido una visión propia de la realidad, en ocasiones bastante diversa.

Por ejemplo, apreciaciones sobre fechas, creación de técnicas, participación de mujeres, comparaciones entre técnicas “antiguas” *versus* técnicas nove-dosas y hasta la incursión de artistas hombres o mujeres son algunas de las opiniones encontradas que revelan los testimonios dados por las mujeres entrevistadas. A continuación se detallan algunos:

Creo que sí hubo una época donde personas, como Margarita Es-quivel, Gigirey, Elena Gutiérrez y Mireya Barboza, por lo general mu-teres fueron las que pusieron las semillas. No estoy segura, creo que fue como en los 70, cuando hubo un boom, también empieza la UNA con Elsa Flores y Francisco Ramírez, la Compañía Nacional de Dan-za, la UCR, Rogelio. Por otra parte Margarita Esquivel y Graciela Moreno, que no recuerdo la fecha exacta. Luego los tres lugares se institucionalizaron, fueron pasando muchos como: Marco Le Maire, y otros “los papás de la danza”, sin embargo, hay como otro boom en los 90s con grandes coreógrafos como Jimy Ortíz, que empezaron a aparecer más hombres (Integrante de grupo 2, comunicación perso-nal, 20 de octubre, 2011).

La cita anterior es un claro ejemplo de la poca precisión en las percepciones que existen sobre los orígenes de ciertas instituciones. En este caso es inte-resante, por ejemplo, que se desconozcan los orígenes del antiguo Taller Na-cional de Danza y que no se haga mención directa a Mireya Barboza como la fundadora de este, siendo uno de los primeros espacios de danza moderna

construidos en el país. Artistas más jóvenes obviaron nombres y fechas exactas cuando se refirieron a los orígenes de la danza y aunque tienen una idea vaga de la existencia de las tres grandes de la danza, no siempre se reconoce la importancia y los aportes en el movimiento artístico del país, lo que sí sucedió con más claridad y precisión en las artistas de mayor edad (entre 35 a 50 años), las cuales parecen tener una visión más clara y coincidente acerca de los inicios de la danza en Costa Rica. Un dato relevante y contrastante fue descubrir en las respuestas, sobre todo de artistas más jóvenes, una mayor exactitud sobre la historia post- Taller Nacional de Danza, desconociendo, en algunos casos por completo, la existencia de Mireya Barboza y los grupos de bailarines y obras que le antecedieron.

De manera confusa, las artistas que se entrevistaron describen una transformación en el movimiento, que pasa de una época en la que hubo liderazgo de mujeres hacia otra época, que no pueden definir claramente, en la que poco a poco fueron incursionando grupos mixtos y resienten la presencia de artistas mujeres.

Existe una percepción que ubica el surgimiento de grupos independientes como una nueva etapa de apertura, más experimental y “liberadora” que no necesariamente incorpora los aportes de las artistas que impulsaron la danza en el país: “Yo creo que antes había toda esa visión clásica, después empieza la más moderna, la técnica alemana, danza universitaria, investigación, nuevos coreógrafos que prueban lo no lineal, que llegan rompiendo cosas” (Integrante de grupo 4, comentario personal, 20 de octubre, 2011).

Incluso algunos comentarios vinculan estrechamente el origen de la danza moderna a partir de la creación de grupos independientes, obviando muchas veces etapas anteriores, quizás como producto del aprendizaje que recibieron, desconociendo que, en realidad, la danza moderna inicia precisamente con la fundación del Taller Nacional de Danza.

Según Barboza y Naranjo (s.f.), el Taller Nacional de Danza fue creado en 1980, gracias a la visión, esfuerzo y tesón de Mireya Barboza, con el objetivo primordial de formar bailarines y promocionar la danza en Costa Rica, fomentar el folclor nacional, la danza moderna y la formación de promotores para cubrir las necesidades nacionales. Al principio adscrito a la Compañía Nacional de Danza durante los primeros tres años, luego consiguió independencia administrativa y académica.

¿Cómo no reconocer que el Taller Nacional de Danza sirvió de base para la ebullición de grupos independientes, cargados de innovación y nuevas energías? Definitivamente, saltarse la existencia del Taller Nacional de Danza sería borrar parte de la historia de la danza moderna en el país.

Formas de organizarse y la necesidad de bailar

¿Por qué y cómo se organizan las mujeres en la danza?

*“No te vas a quedar esperando a que alguien llegue y te diga:
¿Querés bailar conmigo? No nos queda otra más que generar
nuestra propia creación y nuestro propio quehacer artístico”
(Ana Paula Rivera. Grupo La Santa Chochera).*

De una manera oculta o indirecta, las artistas mencionaron que el impulso a la hora de tomar la decisión de organizarse o de incorporarse en un proyecto, muchas veces, está relacionado con los sentimientos de exclusión que han sentido. Claro que no se puede afirmar que es el caso de todas, pero la mayoría se refiere a la invisibilización como el elemento determinante que hoy día y en los últimos diez años ha persistido en este movimiento y en la decisión de organizarse bajo nuevas modalidades.

Existe una co-relación entre las formas de organizarse y la urgente necesidad de bailar, ya sea en solitario o invitando temporalmente compañeras o compañeros para montaje y producción. La creación o inmersión en grupos independientes está movida por la enorme necesidad de bailar, es como si la lucha que comparten todas las mujeres en el movimiento de la danza fuera la misma “crear y bailar”. Por supuesto, lo anterior no obvia las luchas propias que pueda tener un grupo o una bailarina, lo cual se detallará más adelante, pero se debe enfatizar en la existencia de esta gran lucha en común: crear y bailar. Una actriz-bailarina señala:

He estado en grupos de danza/teatro como: Danza Móvil, Danza Libre, Zapatos Rotos, y en otros espacios. En obras relacionadas con mujeres como: Manuela Siempre, de Carmen Naranjo, y ahora que estoy montando una sobre mujeres que florecen o dejan de florecer. Lo que deseo es crear y bailar (Artista Independiente 4, comunicación personal, 20 de octubre, 2011).

Tal parece que esa necesidad de bailar y de crear por parte de las mujeres artistas no ha tenido la acogida esperada en espacios formales. ¿Habrían continuado en solitario con sus propias creaciones de haber recibido apoyo de otras instancias? Otros comentarios confirman la necesidad no solo de bailar, sino de coreografiar o producir sus propias obras como el móvil principal para organizarse. Trabajando solas, invitando bailarines o solicitando

apoyo coreográfico con tal de crear: “Mi academia la abrí pegando papelitos sola, sin ayuda de nadie, ni mi familia, ni ningún hombre, ni ningún esposo, para que quede claro” (Informante clave 2, comentario personal, 20 de octubre, 2011).

Son pocas las artistas pertenecientes a generaciones posteriores a “las pioneras” que han logrado consolidarse en compañías oficiales o en grupos estables. Son pocas las que logran posicionar un grupo o un nombre en el tiempo. Por ejemplo, se tiene conocimiento de dos artistas que lograron montar su propia academia, como es el caso de María Amalia Pendones con su Academia Danza y el caso de Ofir León con su taller de movimiento Signos que permaneció por muchos años formando cantidad de bailarines, pero siendo colombiana de origen tuvo que regresar a su país. La mayoría de las artistas entrevistadas han tenido períodos en los cuales han trabajado solas, otros en los que han sido parte de uno o varios grupos, o proyectos específicos, han experimentado procesos de creación, se han unido y separado de sus grupos y vuelven a trabajar en solitario y, así, continúan en constante cambio.

Signos de desigualdad e invisibilización

La desigualdad, las relaciones de poder y la violencia tienen múltiples manifestaciones que no siempre se evidencian como una expresión de discriminación, el poder no siempre se reconoce como tal a “simple vista”, ni por quienes lo ostentan ni por quienes se ven afectados(as) por él. Quienes ostentan el poder en un momento dado o en un lugar específico se empeñan en ocultar esos signos de desigualdad, e intencionalmente, lo revisten de valores, normas, criterios y verdades incuestionables, convirtiendo en tarea nada fácil el descubrir e identificar esas manifestaciones. El juego oculto de poderes se logra evidenciar a partir de los roles impuestos sociohistórico y culturalmente a hombres y mujeres, diseñados sutilmente mediante la asignación de cualidades que a través de la socialización se consideran femeninos o masculinos en relación directa con las características biológicas, de nacimiento, es decir, se determina el comportamiento esperado de hombres y mujeres según mandatos biológicos “inmutables”.

Si tomamos en consideración que una de las características del poder es precisamente la dificultad para darle una definición acabada (ya que su explicación está en constante movimiento y cuestionamiento), pues se trata de una cuestión “no claramente identificada”, se reconoce la necesidad de indagar en sus múltiples formas, caras y representaciones, a lo que debe sumarse la definición de valores morales y normativos establecidos como únicos e incuestionables para regular relaciones sociales. Lipman-Blumen, (1995) se refiere a la construcción de “verdad absoluta” desde intereses propios de grupos hegemónicos: “Las ideologías, discursos y sistemas creíbles que la ac-

tual parte dominante crea o articula, constituyen la “verdad” prevaleciente la cual, en compensación, se convierte en una justificación de la hegemonía del grupo dominante”.

Es importante destacar acá cómo las estructuras de poder están reforzadas no solo por la sociedad, lo que Mackinnon (1989) denomina poder social, sino que justamente al estar aceptadas socialmente se perciben como normas correctas, las cuales son aceptadas por todos y todas, haciendo difícil la tarea de evidenciar la discriminación hacia las mujeres. Amorós (2001) se refiere al poder en su artículo *La teoría feminista y el problema del poder*, y señala:

No se sabe muy bien qué es eso, ni siquiera Foucault, que se ocupó muchísimo tiempo del asunto. Todavía no se sabe lo que es. Pero por lo visto, en el caso de la mujer sí se sabe muy bien lo que es ser la esencia del antipoder. Eso está muy claro (p.67).

Expuesto lo anterior, retomamos la intención principal del presente artículo: generar interrogantes e impulsar el cuestionamiento constante de las situaciones y realidades que viven las mujeres artistas, considerando que fueron las mujeres las que incursionaron en las distintas disciplinas artísticas: ¿Qué tipo de transformaciones están sintiendo? ¿Cómo identifican y definen la discriminación en el espacio artístico? A partir de las entrevistas realizadas, se detallan los signos de discriminación e invisibilización como un primer paso que abra el debate y promueva la indagación crítica por parte de las mujeres artistas.

Percepción de poder en espacios oficiales versus percepción de poder en espacios independientes

Es interesante la diferenciación percibida en cuanto a manifestaciones de poder que las artistas detectan entre espacios formales y espacios independientes. De acuerdo a sus opiniones, se marca una diferencia en espacios como la Compañía Nacional de Danza, Danza U o el Taller Nacional de Danza de lo que pueden observar en el mundo de los grupos independientes. Pareciera que la invisibilización es más claramente sentida en espacios formales o formalmente constituidos, cabe acá la pregunta: ¿Es quizás en los grupos independientes donde las mujeres encuentran su espacio para una mayor participación?

Las mujeres entrevistadas también evidencian que no ha sido solo el acceso de algunos compañeros hombres en puestos de mando en esos espacios formales antes citados, sino su permanencia en esos puestos de dirección, la

falta de rotación y la forma cómo han utilizado o incluso en algunos casos “abusado” del poder. En cuanto a esto, una de las artistas señala:

Quizás el poder no esté totalmente en los hombres, en el caso de Danza Universitaria sí, porque han sido Luis y Rogelio y el caso ahora del Taller con Jimy. En el ámbito independiente, por ejemplo, es distinto, lo que pasa con los que han estado liderando por hombres, ha sido muy fuerte y muchos años, sin rotación de poder (Integrante de grupo 1, comentario personal, 20 de octubre, 2011).

Por otra parte, la dirección de algunos espacios ha invadido también el “sentido coreográfico” y la formación, lo que inevitablemente impacta el aprendizaje. Fueron numerosas las opiniones directas con respecto a la sensación de abuso de poder en algunos espacios específicos, muchas de las artistas son ahora bailarinas independientes o dirigen sus propios grupos, justamente porque no toleraron la forma cómo se ejercía el poder. Al mismo tiempo resienten en ese cambio de dirección, el espíritu artístico inicial que predominaba en el antiguo Taller de Danza, el cual perseguía otros objetivos muy distintos, para muchas se ha desvirtuado la esencia con la que se fundó este espacio liderado por Mireya Barboza cuya visión fue siempre brindar una posibilidad para quienes quisieran conocer y vivir el arte:

Preferí dejar de trabajar en el Taller de Danza, se generan grandes ideas, mucha visión para crear proyectos grandes. Sin embargo, desde mi punto de vista, es un espacio formativo pero deformativo a la vez, que está permeado de prepotencia, por eso decidí salir (Artista independiente 2, comentario personal, 20 de octubre, 2011).

Otra de las artistas señaló:

Creo que el Taller Nacional de Danza es un espacio de mucha efervescencia donde se acumula mucha energía joven, en donde se explotan cualidades pero no se profundiza. Se están dando cosas que no me gustan, como el abuso de poder, y una forma de trabajar muy vertical (Informante clave 3, comunicación personal, 20 de octubre, 2011).

Según las entrevistas, son más las compañías dirigidas por hombres que por mujeres y hay una percepción en cuanto a la existencia de un trato diferencial donde se da preferencia a los artistas hombres.

Imposición de técnicas: Poder en el sentido técnico y coreográfico

“Siento que él tiene su posición aquí, ya tiene como un público y hasta sus fans, entonces él puede presentar cualquier cosa que simplemente lo apoyan y ya, y lo apoyan sin ni siquiera leer el lenguaje oculto que esconde el mensaje” (Integrante de grupo 5, comunicación personal, 20 de octubre, 2011).

Las mujeres artistas afirman la existencia de una imposición técnica por parte de bailarines o coreógrafos hombres. Ellas enfatizan que no solo han tenido el poder del espacio físico y administrativo, sino que se han adueñado simbólicamente de todo, aprovechando esos espacios para imponer sus lenguajes corporales masculinos, lo que a su vez se refuerza con el hecho de que siendo algunos también profesores, multiplican con la formación no solo sus técnicas y lenguajes, sino su visión masculinizada del arte. Visión que será recibida por los y las estudiantes, seguidores tanto de los centros formativos como público espectador. Dicha visión será a su vez leída y replicada como un lenguaje artístico “más valioso”, como “lo mejor”, lo más “novedoso”, desechando todo aquello que se diferencie o no se ajuste, por otra parte, los y las formadores activos reproducirán ese lenguaje técnico que recibieron y valorizaron como el mejor:

Los coreógrafos son todos hombres y todos además con un estilo fuertemente masculino, eso es lo que está de moda. Lo que buscan es que nosotras adoptemos ese lenguaje, las que lo logran son las que están bien, si no logras esa técnica y esa cualidad, lo que vos haces no tiene la misma validez, o sea hay una imposición técnica por parte de los hombres. Pero no solo en la técnica, sino el nivel creativo (Integrante de grupo 1, comunicación personal, 20 de octubre, 2011).

Una de las artistas se refirió al cambio en la proporción de profesores hombres y mujeres, sabiendo de la existencia por muchos años de más cantidad de mujeres y técnicamente mejor preparadas. No es una novedad que espe-

cialmente en la danza se iniciaran una mayor cantidad de mujeres, quienes posteriormente se formaron como coreógrafas, formando a su vez a otras mujeres; sin embargo, según los comentarios de las artistas entrevistadas, de repente aparecen muchos más compañeros profesores, que no necesariamente poseen la misma capacidad técnica ni la misma experiencia en la instrucción: “Fui por algún tiempo la única mujer profesora, todos los demás eran hombres, cuando siempre había sido el contrario. Escuché comentarios como: 'Ah, ese mae es buenísimo'- Sabes que estás dando las mismas clases o mejores y son más valoradas las clases de ellos” (Artista independiente 2, comunicación personal, 20 de octubre, 2011).

Esta imposición, en ocasiones también permea a los grupos independientes, puesto que la enseñanza y validación de la técnica que algunas y algunos estudiantes reciben en sus centros son igualmente traslapadas a lo interno de sus grupos, lo cual, como se mencionó anteriormente, se agrava por el efecto multiplicador. Valorizar una técnica desacreditando otras, por el simple hecho de ser distintas, perjudica también el factor de creatividad que es en principio lo que debería movilizar la danza. En este sentido, una de las artistas señala:

No estás haciendo algo desde tu punto de vista porque tenés tanto miedo, tanta presión de no estar a la moda, que nos olvidamos por completo de lo queremos decir. Todo el mundo con miedo a no ser aceptado, que no se valide tu trabajo, porque quien tiene la palabra es él (Integrante de grupo 1, comunicación personal, 20 de octubre, 2011).

El bagaje y conocimiento de las mujeres versus el poder de los hombres

Las principales instructoras, docentes y responsables de transmitir la técnica de la danza en el país han sido históricamente mujeres. Durante años, y retomando la historia de las pioneras fundadoras, tanto ellas como otras profesoras mujeres fueron las principales responsables de la enseñanza de la danza, sin quitar mérito a los compañeros profesores que poco a poco se fueron incorporando en la enseñanza de nuevas técnicas. Muchas de las mujeres entrevistadas se han destacado como profesoras de ballet o danza de niñas y niños durante muchos años, dentro y fuera del Taller de Danza, como es el caso de Zulay Cubero, María Isabel Saborío, Ivonne Durán y muchas otras.

En congruencia con la historia, es lógico concluir que si fueron en su mayoría mujeres quienes se entrenaron junto con las pioneras de la danza, sean las

mujeres quienes tengan mucho mayor conocimiento, trayectoria y una necesidad particular por multiplicar sus experiencias hacia otras generaciones. Pero, de acuerdo a sus opiniones, tampoco ese reconocimiento como profesoras o instructoras parece estar presente hoy día en las academias o espacios. Una de ellas señala: “ya no hay tendencia de mujeres, al final siempre aparecen los hombres, en especial en el Taller Nacional de Danza” (Artista independiente 3, comunicación personal, 20 de octubre, 2011).

¿Cómo se explica esa discordancia entre el bagaje y conocimiento de las mujeres *versus* el poder y presencia de los hombres? Si bien es cierto, el hecho de que históricamente en la danza existieran más mujeres que hombres, pudo haber generado o promovido la incorporación y formación de compañeros hombres en un inicio, sin embargo, pasado el tiempo y logrado un equilibrio en la cantidad de hombres y mujeres, siguen persistiendo las situaciones de desigualdad principalmente al obviar la mayor preparación técnica de las mujeres.

Existe consenso entre las mujeres artistas cuando señalan que técnicamente las bailarinas han alcanzado un nivel superior como resultado de más años de participación, “reconocidos o no”, dentro del movimiento. Entre ellas identifican logros y enfatizan la calidad técnica de muchas compañeras, pero lamentan y cuestionan cómo paradójicamente la falta de reconocimiento podría estar incidiendo en su participación activa como artistas:

Es más una problemática que una vive como mujer, yo antes no tenía esta percepción pero después con la experiencia de la vida, te vas dando cuenta que en efecto la mujer está segregada, tienen menos posibilidades de imponerse ante las estructuras que el sistema ofrece para proyectar nuestro trabajo, para tener los mismos derechos, posibilidades y condiciones (Integrante de grupo 1, comunicación personal, 20 de octubre, 2011).

La percepción de las artistas sobre desigualdad es un asunto generacional

Las opiniones sobre posibles situaciones de invisibilización que podrían estar afectando a las mujeres y la percepción de desigualdad parecen estar relacionadas directamente con las generaciones o grupos etarios de las artistas. La anterior reflexión tiene estrecha relación con lo descrito anteriormente cuando se hizo referencia a la información o la formación que están recibiendo las artistas más jóvenes.

Existe una diferencia entre las opiniones de mujeres más jóvenes frente a las opiniones de artistas de generaciones anteriores, que hoy día oscilan entre los 40 a 65 años, e incluso menores de 35 años de edad. Este grupo de mujeres, con más recorrido en la danza, tienen más claridad y afirman con propiedad cuando se refieren y caracterizan las muestras de desigualdad que se está viviendo dentro del movimiento, reconocen e identifican la discriminación, incluso algunas han utilizado el término “misoginia”. Por otra parte, lo anterior se relaciona con el hecho de que son artistas que formaron parte de un movimiento que inició y se desarrolló en una época distinta con el impulso de mujeres maestras (las pioneras a las que se ha hecho referencia anteriormente).

Esto no quiere decir que las nuevas generaciones de artistas no sean capaces de percibir los signos de desigualdad, sino que se sienten confundidas entre lo que pueden estar viviendo y lo que están recibiendo de sus profesores. Por otra parte, al desconocer parte importante de la historia y de la existencia de las pioneras carecen de esa información que les permitiría comparar épocas en las que la participación y presencia de las mujeres fue sustancialmente mayor.

Reproducción de roles y estereotipos

Ridiculizar a través de las obras

Haciendo un análisis de los signos y manifestaciones identificadas hasta ahora, resulta lógico pensar que se está dando una inevitable reproducción de estereotipos dañinos para las mujeres que aún persisten en el movimiento y para aquellas artistas más jóvenes recientemente incorporadas.

El que no se les considere con posibilidades para acceder a puestos de dirección; el que no sean reconocidos sus años de trayectoria y experiencia tanto como artistas o formadoras; la permanencia de compañeros hombres en puestos de dirección son una muestra de discriminación, a todo lo anterior hay que añadir que se genera de manera automática una imposición de estilos de dirección y de técnica, y se replica, ni más ni menos, a través de la formación y difusión de obras. Así, una de las artistas señala: “Según las opiniones de las artistas, es un tema delicado, pues consideran que no es suficiente obtener cargos oficiales, es más un tema identitario, de estereotipos y roles que se esperan para hombres y mujeres”.

Esa reproducción de estereotipos, no solo se percibe en la falta de iguales oportunidades para las mujeres, sino que se refleja a través de la producción de obras que se gestan en algunos espacios formativos. Las imágenes estereotipadas que se crean y recrean en el escenario, las representaciones que les son asignadas a hombres y mujeres en algunos montajes son un clarísi-

mo ejemplo de la construcción de feminidad tradicional que se está socializando entre los y las artistas. Con respecto a esto, una de las bailarinas comparte su experiencia interpretativa:

Recuerdo en mi primera coreografía salía haciendo el gusano con un traje de quinceañera, no me sentía nada a gusto, ni por el vestuario ni por los movimientos, pero fue de las pocas oportunidades que tuve de bailar. Todas las mujeres que estábamos quedamos muy sorprendidas. En el actual grupo solo hay una mujer, pero persiste la misma imagen. Con solo ver las fotos pueden ver que el lenguaje es muy claro y siempre es el mismo (Integrante de grupo 2, comentario personal, 20 de octubre, 2011).

En algunos momentos, durante las entrevistas, las artistas externaron cómo llegaron a sentirse humilladas y desvalorizadas. Una de ellas argumenta que no siempre se sentía invisibilizada por parte de su director, solo porque en una única ocasión la invitó a dar una clase, o porque en otra ocasión la incorporó en una coreografía:

Yo sé que él no me va a llamar para nada, en una oportunidad me asombré, porque me dejó a cargo de un grupo y hasta me permitió dar clases, en ocasiones nos invitaba a participar, pero bueno algo es algo (Integrante de grupo 2, comentario personal, 20 de octubre, 2011).

¿Acaso no tenían ella y sus compañeras la misma oportunidad como estudiantes de ser incorporadas en el espacio del que formaban parte? ¿Por qué no considerarse con el mismo derecho o la misma posibilidad de ser tomadas en cuenta como el resto de sus compañeros? Probablemente porque así se lo hicieron creer ¿Por qué tenía ella que agradecer o sentirse agradecida por la oportunidad de acceder a una prueba, coreografía o clase para mostrar su talento?

Maltrato, ridiculización y misoginia

Según las respuestas de las artistas entrevistadas, sí han habido muestras claras de indiferencia, de exclusión y de burla en ciertos espacios formativos, incluso una de las artistas se refiere a la existencia de manifestaciones hasta de misoginia y señalan haber desarrollado estrategias de subsistencia para

continuar en el movimiento. Han compartido anécdotas que sucedieron en producciones en las que claramente se hizo burla o se ha denigrado la participación de las mujeres, hasta un evidente rechazo y desinterés por su talento y sus aportes, una de las artistas comenta: “Ahora resulta cómico contarlo: de repente nos decía “esperáte ahorita te toca bailar” y entonces participabas de todos los ensayos para esperar tu turno, al final siempre nos decía: “¡Ay qué pena con vos, pero es que no tenés cabida aquí, no sé dónde ubicarte!” (Integrante de grupo 4, comentario personal, 2010/2011). Por su parte, otra de las bailarinas comenta: “A mí también me pasaba, llegaba y hacía toda una coreografía de lo mejor y de repente decía: «no, no mejor quitemos esto» y al final, solo quedaban los compañeros hombres bailando, era humillante” (Integrante de grupo 5, comentario personal, 20 de octubre, 2011).

Es sorprendente como llega a desvalorizarse el talento o potencial artístico a partir de las actitudes de ciertos directores en espacio artísticos formativos; muchas de ellas se vieron sometidas a situaciones humillantes, sabiendo en el fondo que nunca serían tan valoradas como sus compañeros por el hecho de ser mujeres, al margen de su capacidad o talento. Muchas de las artistas señalan que tuvieron que aguantar maltrato o aceptar representaciones, papeles o participaciones en las que se sentían ridiculizadas a cambio de la necesidad de aprender y el deseo de participar en algún momento como bailarinas.

A mi compañera y a mí nos puso representando la dualidad, la virgen y la puta, que además salían dos chicas literalmente con co-reas. En otra obra, me tocó representar a una belleza en un tubito, casi desnuda, porque esa era su visión de la belleza, a otras compañeras les tocó de embarazadas, y así fue todo el tiempo. Burlándose, porque desde su visión, eso éramos las mujeres (Integrante de grupo 2, comentario personal, 20 de octubre, 2011).

Con la anterior cita se expresa claramente el mensaje que se intentaba comunicar a través de las obras y la concepción de feminidad que la coreografía se empeñaba en divulgar, por ejemplo, siempre justificaba sus desnudos, aunque ellas no estuvieran de acuerdo. Para una de las jóvenes, esta visión, este concepto y esta intención fue muy perjudicial para ella como mujer y para la imagen femenina que se promovía a través de estos espectáculos. Mencionaron además que tuvieron que hacer sus propios trabajos coreográficos para poder “bailar”, aun así, una de las artistas que hoy pertenece a un grupo independiente señaló que en ocasiones se sintió apoyada en algunas de sus coreografías o montajes propios, y vuelve a colación la pregunta: ¿Por qué no recibir apoyo en sus montajes si eran parte del grupo de estudiantes en formación? ¿No tenían ellas la misma capacidad de aprendizaje y

el potencial para desarrollar su creatividad? ¿No eran igualmente alumnas con posibilidades de crear y coreografiar?

Reflexiones finales

“Si para crear, hay que pagar un alto precio, no sirve, ni para una, ni para la danza misma” (Valentina Marenco, artista independiente e integrante del Grupo Signos).

La imperiosa necesidad de crear y de bailar hace que la lucha continúe en esa búsqueda por espacios artísticos donde poder desarrollarse. Las artistas mencionaron espacios artísticos formales que han permanecido en el tiempo y otros que han surgido como elementos novedosos en el proceso de transformación de las artes, así se menciona, por ejemplo, el caso del Taller Nacional de Danza, institución que fue fundada por Mireya Barboza, que la mayoría de las artistas entrevistadas definen como un espacio artístico abierto y libre que invitaba a todas las personas, sin distinción alguna, que quisieran aventurarse en el mundo del movimiento y de la expresión, posteriormente pasó a ser liderado por otros compañeros artistas. Según las mujeres entrevistadas, este cambio brusco ha repercutido de manera negativa, si se analiza desde la participación y presencia de mujeres bailarinas.

Aunque la transformación de espacios artísticos que fueron contactados a través de las mujeres artistas podría analizarse según décadas o períodos específicos, aquellas artistas que justamente ya tienen más de dos décadas participando describen que ha variado mucho, técnicamente hablando y en cuanto a sus intereses formativos. Se nota un cambio en cuanto a lenguajes técnicos que anteriormente eran más rígidos hacia el surgimiento de lenguajes y técnicas más libres. En este proceso de transformación no todo se percibe como negativo, según sus opiniones, por un lado, aún se encuentran estructuras formativas, aunque algo rígidas, pero que respetan y reconocen la experiencia de generaciones anteriores, citan por ejemplo a la Universidad Nacional; en contraste con espacios novedosos que, de acuerdo a las entrevistas, rescatan expresiones más naturales y frescas, pero con una falta de reconocimiento de antiguas técnicas e invisibilizan el aporte de artistas pioneras: “La actual generación, que cuenta con unos 30 años aún tiene conciencia del cuerpo y respetan y rescatan aportes de mujeres de otra generación anterior, pero las más chicas, no” (Informante clave 2, comentario personal, 20 de octubre, 2011).

Partiendo de las opiniones sobre la transformación de los espacios artísticos contactados (a través de las artistas entrevistadas) y cómo esto ha podido

perjudicar la participación de las mujeres, podemos identificar percepciones encontradas. Como ya se ha mencionado, por un lado, quienes señalan que la transformación responde más a una cuestión de “espíritu artístico”, a procesos de cambio en el lenguaje coreográfico, producto del estilo y gustos de nuevas generaciones, lo que se percibe ambiguamente, como positivo por la frescura que le imprimen nuevos(as) integrantes; y por otra parte, quienes se refieren de forma tajante a esa transformación como negativa, lo definen como un proceso que ha venido a perjudicar el nivel participativo de las mujeres.

Como se ha venido mencionando, se percibe la incursión de nuevas corrientes artísticas y el surgimiento de artistas jóvenes, lo que inevitablemente lleva a comparar la época de los años 60 retomando a las pioneras de la danza, se suman comentarios de quienes consideran que actualmente lo que está moviendo el arte no es el arte por sí mismo, sino la imposición de un sistema que solicita una serie de requisitos para “hacer arte” que implica, por ejemplo, definir un público meta o que pretende que los(as) artistas sean a su vez autogestores de sus obras. Según la opinión de una de las artistas: *“hoy día todo es mercadeo y presupuestos”*. Sin desmerecer la importancia que un apoyo económico le pueda brindar tanto a artistas como a grupos independientes, se cuestiona que esto suponga el cumplimiento de ciertos objetivos y requisitos, dejando de crear por el simple hecho de hacer arte: *“No sé hasta qué punto los artistas estamos más preocupados por la pinche gestión, que por su propio compromiso artístico, que estoy segura que las pioneras si lo tenían”* (Artista independiente 1, comentario personal, 20 de octubre, 2011).

Para algunas artistas que han preferido continuar creando a partir de su propio lenguaje técnico, las nuevas corrientes han sido más negativas que positivas, porque aunque es un beneficio que existan más y más plataformas y oportunidades de financiar proyectos, para muchas se está arriesgando su “arte” o se está transformando y justificando su “forma de hacer arte” para complacer un probable apoyo financiero. Una artista hace referencia a Mireya Barboza enfatizando su congruente *forma de hacer arte*: *“Paradójicamente y tomando a Mireya como punto de partida, no existían tantas estrategias para tener que justificar o darle valor al trabajo del artista, ahora tenemos que estar justificando el valor que tiene el arte”* (Artista independiente 1, comentario personal, 20 de octubre, 2011). Muchas artistas rescatan el sentido limpio originario que artistas como Mireya Barboza buscaban en el arte:

Nos hemos quedado atrapados en esa parafernalia, esas estructuras en las que el arte tiene que cumplir con labores sociales para justificarse. Tenemos que justificar que el arte tiene un valor, pero el arte no tiene valor, no vale nada, no tiene precio, tampoco sé si lo que hago le sirve a alguien, tal vez haga que alguien reflexione, no

lo sé, lo sabe cada uno de los que se sienta ahí y logra entrar con sensibilidad” (Artista independiente 1, comentario personal, 20 de octubre, 2011).

Aunque las artistas señalan que la transformación es inevitable debido a la incursión de nuevas generaciones, lo cual no es del todo negativo, ya que esas generaciones le imprimen un nuevo espíritu artístico, enfatizan que estas nuevas artistas están surgiendo a partir de corrientes y sistemas de aprendizaje que no necesariamente son los mejores.

En cualquier movimiento siempre habrán transformaciones, a través de la incursión de nuevas generaciones, sin embargo, en el movimiento artístico y en especial en la danza parece que lo que empezó siendo un grupo de artistas -sin entrar en detalles de lo que significaba en otras épocas la práctica del ballet o la danza- se ha convertido hoy en una gran variedad de opciones: academias, institutos, grupos, colectivos y espacios en general para los y las jóvenes que deseen practicar la danza, pero no todos técnicamente capacitados.

Por otra parte, las defensoras de una técnica pura en la práctica de la danza y el ballet se refieren a los nuevos aires como una “exagerada fusión” o mezcla de técnicas que han ido dejando atrás las técnicas antiguas, esto tiene relación también con los intereses etarios, mientras para aquellas que pertenecen a generaciones anteriores es posible crear sin perder la técnica, para las artistas más jóvenes, es imprescindible la fusión y el crecimiento creativo abordando nuevos lenguajes. Para quienes defienden la pureza de la técnica, existe una intencionalidad por retomar esos lenguajes iniciales como una urgencia para recuperar la apropiación de la danza por parte de las mujeres: “las mujeres se deberían encaminar hacia la excelencia técnica, no podemos caer en la mentalidad de que debemos seguir a los hombres, nosotras debemos desarrollar nuestras propias técnicas” (Integrante de grupo 1, comentario personal, 20 de octubre, 2011).

Percepción de desigualdad y exclusión

“Sí, eso es lo curioso, que las pioneras fueron todas mujeres en un momento dado y eso nadie nos lo puede quitar” (Florencia Chaves, artista independiente).

“Han habido enormes transformaciones en el movimiento artístico del país en los últimos diez años” es la frase que se menciona de manera reiterada durante las entrevistas. Estas transformaciones han tocado profundamente la

participación, la presencia y la permanencia de las mujeres artistas, así lo perciben muchas de ellas que aunque continúan activas dentro del movimiento han tenido que buscar espacios independientes, no necesariamente reconocidos de la misma forma que los “formales” adscritos al Ministerio de Cultura, los que como se ha mencionado han sido dominados por compañeros hombres.

Con opiniones diversas, las mujeres se refieren a la forma cómo ha variado en cantidad o en porcentaje la presencia de mujeres. Aunque algunas detallan que no es la mayor cantidad de hombres un aspecto negativo, si existiera igualdad de condiciones, la mayoría lo percibe como una desventaja que afecta a las mujeres de una u otra manera: Aunque la mayoría considera un fenómeno interesante y positivo que haya más hombres dedicándose a esto, creen que no compiten de igual a igual, y que siendo mayoría queden supeditadas a una minoría.

Quizás, esto deba relacionarse no solo con la cantidad de hombres o mujeres, sino con el poder que hace unos diez años pasó a manos de directores de compañías, grupos coreógrafos y en general figuras masculinas. Las siguientes son expresiones de artistas de diversos espacios, quienes se refieren a la transformación negativa traducida en ausencia de mujeres: “Perdimos la batuta, por una cuestión de inconsciencia patriarcal. Lo más extraño es que el porcentaje de mujeres sigue siendo mayor, con la cantidad de gente que baila y que hace coreografía, somos muchísimas más mujeres” (Integrante de grupo 1, comunicación personal, 20 de octubre, 2011). Asimismo, otra bailarina agrega:

Hasta hace un tiempo tengo la sensación de que algunos puestos de hoy son legados que ellas han dejado (Mireya B, Elena G y Cristina G) en aquella época habían algunos hombres desde Danza- U como Rogelio López, pero no como ellas (Integrante de grupo 6, comunicación personal, 20 de octubre, 2011).

Las artistas enfatizan en la necesidad de recuperar la calidad técnica que existían en los inicios de la danza cuando justamente el movimiento artístico estaba liderado por mujeres. Sumado a lo anterior el aporte de “las pioneras” se dio en distintas direcciones, cada una tomó caminos coreográficos distintos, creando y desarrollando técnicas propias, justamente de lo que hoy carece el movimiento: “Cada una creó su propia escuela y propios estilos. Mireya empezó muy honesta, rescatando la cultura con un lenguaje simple, accesible e interesante para todo el mundo, Helena y Cristina estaban más en la protesta obviamente por su historia política” (Artista independiente 1, comunicación personal, 20 de octubre, 2011).

Mujeres que han ido desapareciendo de escena

“Las transformaciones que se han sentido pueden haber generado que algunas mujeres artistas se hayan retirado del movimiento” (Ofir León, Grupo Signos).

Cuando las mujeres señalan en las entrevistas que otras compañeras “han ido desapareciendo de escena”, es evidente que han percibido su ausencia. Nótese que se trata de más de diez artistas, mujeres bailarinas muy talentosas de gran trayectoria que estuvieron siempre presentes y activas en el movimiento de la danza, en grupos coreográficos de importancia; presentes como bailarinas independientes o como docentes y formadoras en varias academias. Una de las artistas señala:

Hay mujeres que se han ido apagando, de pronto uno siente como el bombillo cuando ya se le está acabando la resistencia, somos sometidas bajo una estructura que es totalmente machista, donde una propuesta con una visión feminista inclusiva no calza (integrante de grupo 1, comentario personal, 20 de octubre, 2011).

También se refieren a mujeres artistas que han preferido probar suerte por períodos fuera del país, que han tenido la posibilidad de presentar sus obras o participar como elenco de algunas producciones.

Si bien es cierto, también se señalaron razones muy variadas, desde situaciones muy personales como la maternidad (aunque bien sabemos que la maternidad nunca ha sido una limitante para las mujeres bailarinas, ya que conocemos otras que se incorporaron sin ningún problema después de su embarazo), o cuestiones de salud, o de índole familiar, o porque simplemente decidieron retirarse, parece ser una realidad que no todas hayan podido sobrevivir, compartiendo además la opinión de que no ha sido fácil la presión, la exigencia, el menosprecio, la falta de oportunidades y la falta de reconocimiento técnico que han tenido que soportar.

Afirman que las razones de otras compañeras responden a una gran desmotivación y apatía producto de cómo se han sentido desvalorizadas, excluidas, silenciadas, sustituidas y rezagadas. No es relevante si son dos, cuatro, seis, ocho o diez mujeres quienes se han retirado, si ellas comparten esa sensación de exclusión y aseguran que se trata de una estrategia para que las mujeres guardemos y asumamos silencio.

Las opiniones hacen referencia a posibles razones que han impactado en la decisión de retirarse, muchas justamente tienen relación con una sensación

compartida de discriminación. Estas opiniones esconden una interesante reflexión: la relación de las mujeres con la danza está mayoritariamente basada en el enorme y genuino deseo de bailar, según expresan, el placer que les genera el poder bailar es para muchas de ellas una necesidad vital. Enfatizan el significado único y totalmente diferente que representa para una mujer “bailar”, de lo que según ellas podría pensar un compañero. Sin querer generalizar, algunas opiniones se refieren a esa comparación: enfatizan el sentido distinto de “ser bailarín” para un hombre o una mujer, señalando a su vez que el poder de coreografiar prevalece entre los hombres, mientras que para las mujeres bailar es lo más importante.

Cuando se indaga sobre esos procesos de cambio, las opiniones son de naturaleza diversa: algunas lo enfocan simplemente a una cuestión generacional, una cuestión etaria, para otras, está relacionado con el espíritu artístico o lenguaje coreográfico, el surgimiento de grupos independientes marca para muchas el inicio de una gran transformación. Sin embargo, de una u otra forma, la mayoría se refiere a un cambio negativo y a la evidente existencia de desigualdad y abuso de poder que ha perjudicado a las mujeres.

Bibliografía

- Amorós, C. (2001). *Feminismo, igualdad y diferencia. La experiencia de las mujeres, la teoría feminista y el problema del poder*. México: UNAM.
- Ávila, A. M. (2005). *Imágenes Efímeras 10 años bailados en Costa Rica*. Centro Cultural de España. Costa Rica: Ediciones Perro Azul.
- Barboza, L. y Naranjo C. (s.f.) *Una vida para la danza. Biografía de Mireya Barboza*. San José, Costa Rica
- Coria, C. (1997). Cómo se construye y destruye el éxito desde lo femenino, dos recursos clave: la sexualización del dinero y la feminización del altruismo. En L. Berrón (Ed.) *Las Mujeres y el Poder*. (p 26). San José, Costa Rica: Editorial Mujeres.
- Foucault, M. (1991). *Microfísica del poder*. Madrid, España. Las Ediciones de la Piqueta.
- Lipman-Blumen, J. (1994). *The Existencial bases of power relationships: The gender role case in Power/Gender: Social Relations in Theory and Practice*. Radtke, L.H. y Stam, H.J. (eds). “Changing Sex Roles in

American Culture: Future Direction for Research" Archives of Sexual Behavior 4(4). Londres: Sage Publications.

Mackinnon, C. (1989). *Igualdad: Sexos diferencia y discriminación*. Madrid España: Ediciones Cátedra, S. A.