MINISTERIO DE TRABAJO Y ASUNTOS SOCIALES
SECRETARÍA GENERAL DE POLÍTICAS DE IGUALDAD
INSTITUTO DE LA MUJER

Estudios e Investigaciones

LAS MUJERES FLAMENCAS, ETNICIDAD, EDUCACIÓN Y EMPLEO ANTE LOS NUEVOS RETOS PROFESIONALES.

Abstract

2003- 2005

Equipo investigador dirigido por: **Cristina Cruces Roldán**

- Assumpta Sabuco Cantó

Universidad de Sevilla

NIPO: 207-06-052-9

Ref: 671/05

MUJERES FLAMENCAS ETNICIDAD, EDUCACIÓN Y EMPLEO ANTE LOS NUEVOS RETOS PROFESIONALES

MEMORIA FINAL

Investigadora Principal: Cristina Cruces Roldán

Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales

Instituto de la Mujer

Sevilla, 2005

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Primera parte. Introducción teórica

1.1. Flamenco y androcentrismo

1.2. Las construcciones culturales de los géneros

1.3. La actividad musical y la historia: hacia una crítica del etnocentrismo y del esencialismo

1.4. Sexualidad y género en la actividad musical

1.5. Género y etnicidad como factores de desarrollo

1.6. El “don artístico” como valor

1.7. Flamenco y mundialización

2. Segunda parte. Objetivos e hipótesis de investigación

2.1. Hipótesis de trabajo

2.2. Objetivos de la investigación

2.3. Primera aproximación metodológica

2.4. Población afectada

2.5. Ámbito territorial

2.6. Beneficios previstos del proyecto

3. Tercera parte. Metodología

3.1. Métodos y metodologías generales aplicados

3.1.1. Exploración de fuentes documentales

3.1.2. Perspectivas histórica y sincrónica. Análisis longitudinal y seccional

3.1.3. Método comparativo

3.1.4. Método biográfico

3.1.5. Estudios de caso

3.1.6. Método genealógico

3.1.7. Análisis de redes sociales

3.1.8. Aplicación parcial de metodologías de IAP

3.2. Definición de las variables o dimensiones a estudiar

3.3. Metodologías cuantitativas y cualitativas. Técnicas aplicadas

3.3.1. Metodología cuantitativa-estadística

3.3.2. Metodología cualitativa: el trabajo de campo

3.3.3. Grupos de discusión

3.4. Equipo investigador
3.5. Fases de la investigación
- Cuestionario 1. FICHA DE RECOPILACIÓN DE DATOS PARA CONFECCIÓN DEL CENSO DE MUJERES FLAMENCAS
- Cuestionario 2. ENCUESTA MUJERES FLAMENCAS
- Cuestionario 3. ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD MUJERES FLAMENCAS

4. Cuarta parte. Resultados
4.1. El flamenco: un mercado de trabajo
4.1.1. El flamenco como “trabajo”
4.1.2. Las etapas de mercantilización del flamenco
4.1.3. La evolución del mercado de trabajo flamenco
4.1.4. Percepciones y actitudes hacia el trabajo del sector profesional
4.1.5. El “gremio” de los artistas
4.1.6. La intermediación
4.1.7. Formas escénicas y relaciones interpersonales
4.1.8. Las fluctuaciones en el mercado de trabajo
4.2. Trayectorias profesionales femeninas: una visión histórica del preflamenco a los festivales
4.2.1. Etapa preflamenca (mediados del siglo XVIII-1850)
4.2.2. Los cafés cantantes (1860-1920). La “Edad de Oro” del Flamenco
4.2.3. La Etapa Teatral y la Ópera Flamenca
4.2.4. Los tablaos
4.3. Las flamencas. Estimaciones numéricas, estadísticas y tipológicas
4.4. Los límites de “ser mujer”. La profesionalización de las flamencas, un resultado histórico para el siglo XXI
4.4.1. El cante flamenco: voz y estilos como patrones sexuados
4.4.1.1. Las voces
4.4.1.2. Los cantes
4.4.1.3. La profesión: de los festivales flamencos al panorama actual
4.4.2. El toque flamenco: un caso para el estudio
4.4.3. El baile

4.4.4. Participación diferencial de hombres y mujeres en el género flamenco: evolución histórica y situación actual
4.5. El arte y el cuerpo. Límites profesionales de la hipercorporeidad y naturalización de las especialidades laborales entre las artistas flamencas
4.5.1. Análisis de caso: Bailaoras en el "arte flamenco". Desarrollo histórico
4.5.2. La naturalización del baile
4.5.3. La figura
4.5.4. Pies y piernas
4.5.5. Los brazos y las manos
4.5.6. La indumentaria, aliada del sexismo
4.5.7. La intencionalidad
4.5.8. Revisiones a la norma
4.5.8.1. Bailes de gitanas
4.5.8.2. Bailes privados
4.5.9. La hipercorporeidad como categoría dominante
4.5.10. Apuntes sobre algunas modificaciones actualizadas de la norma
4.6. Estrategias de desarrollo y consolidación profesional. Factores limitantes y nuevas oportunidades en tiempos de transición
4.6.1. Matrilinealidad y domesticidad
4.6.2. La estigmatización artístico-profesional
4.6.3. La creación
4.6.4. Vida profesional y vida familiar
4.6.5. Transiciones en los ámbitos personal y doméstico
4.6.6. Nuevos factores, nuevos modelos. Transformaciones recientes y panorama actualizado: una redefinición del “arte” como vía para el desarrollo profesional
4.6.7. La redefinición de la familia y el tratamiento de las relaciones interpersonales
4.6.8. Particularidades de las mujeres gitanas: la superación de las fronteras étnicas
4.6.9. De “objeto de deseo” a “objeto de comercialidad”
4.6.10. La construcción del cuerpo: estética y disciplina

4.6.11. La formación: el poder del aprendizaje institucionalizado

5. Quinta parte. Conclusiones y prospectiva

5.1. Codificación histórica del flamenco y división del trabajo

5.2. Sexuación e hipercorporeidad en el género flamenco

5.3. Los “techos de cristal” de las profesionales

5.4. Estrategias de reafirmación de género

5.5. Estrategias de rechazo

5.6. El conocimiento, el “saber hacer” y la autenticidad

5.7. Compañías y gestión

6. Sexta parte. Bibliografía citada y de consulta

Primera parte

Introducción teórica

Como extrañándolo del resto de la producción, las Ciencias Sociales han contemplado el *arte* como un objeto de reflexión centrado más bien en las artesanías populares o en su definición como expresión característicamente humana. Menos han sido las aproximaciones a los géneros comerciales y al "negocio del arte" como espejos donde mirar qué papeles juegan en estos procesos agentes e intermediarios, cuáles son sus lógicas económicas, cómo definir la aceleración del consumo o la gestión de la creatividad. El mercado global controla hoy estas prácticas que, para los sujetos principales en ella implicados –los y las artistas- significan en muchos casos oportunidades de desarrollo donde se ponen en juego formas de aprendizaje, productos culturales y una organización personal de los recursos de gran interés para comprender los goznes de las culturas locales en los marcos mundiales de la economía, y que nos ayudan a discernir las condiciones estructurales que pueden convertir destreza y talento individuales en procedimientos eficaces de fomento personal y social.

Flamenco y androcentrismo

En esta línea, se abren campos de investigación de alto interés, no sólo teórico, sino también aplicado. El análisis de género en el flamenco, por ejemplo, ha sido una cuestión poco abordada. Uno de los problemas que explican esta escasez se debe al androcentrismo dominante en las ciencias sociales y en las prácticas musicales que redundan en una invisibilización de las mujeres. Sus producciones artísticas, sus relaciones sociales en el mundo del flamenco, aspiraciones, obstáculos y logros se suelen presentar, a partir de la hegemonía masculina, como aspectos secundarios cuando no inexistentes. De ahí que nuestra investigación conceda un valor central a las relaciones entre los aspectos socioculturales y musicales de las mujeres flamencas tanto en el pasado como en el presente.

Nadie duda de que el flamenco es, por definición, origen y desarrollo, mestizo. Lejos quedan los indocumentados textos en que se le atribuía un espíritu purista que habría sido contaminado –y por tanto convertido en espurio- con el transcurso del tiempo, y en particular desde la época de los

cafés cantantes (1860-1920 *circa*). A partir de aquí, progresiva o repentinamente, variadas lecturas exegéticas de lo que serían formas flamencas "auténticas" (en el 22 el *cante jondo*, en los 30 el *cante grande* vs. el *cante chico,* en los 60 el cante *gitano-andaluz*…) apuntaron hacia los contagios mudables de que aquéllas habrían sido objeto, básicamente por mor de la comercialidad. Con mayor o menor fortuna, sistemática o asistemáticamente, gran parte del interés de investigaciones y ensayos históricos se ha volcado en describir estos procesos, consolidando así la idea de que los cambios fundamentales experimentados en el mundo jondo tienen que ver con la *música*, llegando al epifenómeno del siglo XXI denominado "nuevo flamenco" como caso final.

"Lo genuino" del flamenco ha sido atravesado pues por el juicio que en cada momento hayan sufrido sus formas o sus códigos expresivos, incorporando en esta discusión algunos otros asuntos, como el debate comunidad gitana/ no gitana, que fue moda imperante durante unos años. Creo que, en el otro extremo, hemos llegado también a un cierto generalismo acrítico por el cual habría que aceptar como *flamenco* cualquier mezcla musical resultante de los más variados procedimientos, conduciendo así, en mi opinión al menos, a una nada menos reflexiva aún. Pero incluso esto no hace más que insistir en el mismo argumento: la concentración de intereses en torno a los aspectos *morfológicos* de la cuestión.

Introducimos este excurso porque defendemos la apelación a otras unidades de medida en el análisis de las transformaciones históricas de lo jondo. El flamenco no es sólo una música, con lo que sus claves explicativas no son únicamente formales. Los cambios sociales e interpretativos que le acontecen no pueden calcularse sólo en términos de valoración musical: han de tomarse en cuenta otras coordenadas que, lamentablemente, concitan un interés minoritario en la comunidad científica. Y ello tiene su repercusión metodológica: mientras que actualmente hay un vuelco indiscutible hacia estudios avalados por el acopio documental, por poner un ejemplo, acerca de noticias de intérpretes y músicas siguen siendo muy escasos otros métodos de aproximación como el trabajo de campo o técnicas cualitativas que se orienten hacia la realidad social contemporánea del flamenco, al estudio en profundidad,

de forma directa y sin mediaciones instrumentales, de huecos todavía por cubrir: los procesos de aprendizaje, la confrontación de modelos identitarios –incluidos los étnicos-, la formas y procesos rituales de los espacios "privados", la realidad sociocultural de los flamencos y las flamencas jóvenes, las pautas, condiciones y resultados del consumo… O, como el tema que nos convoca, la delimitación de los modelos de género y el papel de éstos en la historia, el presente y el porvenir del decurso flamenco.

En esta línea argumental, el papel de **los géneros** en la historia y el presente del flamenco nos permite detectar claves interesantes en términos de expresión cultural y no sólo –pero también- de sistema musical. Utilizar el concepto "género" supone alejarnos de la dimensión categórica y normalmente inalterable del "sexo". La biología, la genética concretamente, nos otorga un sexo a los seres humanos, que es único: o se es hombre o se es mujer. Y ahí radican algunas capacidades físicas y ciertas habilidades diferenciales, que a menudo se convierten –y esto es lo interesante como objeto de estudio- en *oportunidades generadoras de desigualdad*. El tránsito entre lo uno y lo otro, evidentemente, no es biológico sino **cultural** y **dialéctico**: no existen culturas en que hombres y mujeres desempeñen los mismos papeles sociales, pero en cada caso éstos distintos. Los contendidos que la cultura otorga a la variable del sexo, en suma, son sociales, no innatos o estatutarios.

Pero también desde una perspectiva etnomusicológica, el flamenco ha sido tradicionalmente considerado un *arte masculino*. En la bibliografía podemos distinguir tres perspectivas que han fortalecido esta exclusión:

- En primer lugar, los trabajos de críticas y ensayos destinados a la divulgación en prensa y las biografías de artistas flamencos (Manfredi Cano, 1973; Monleón, 1976; Pohren, 1980; Quiñones, 1994; Serrano y Elgorriaga, 1991). En estos casos, los supuestos dominantes en torno a las mujeres y los hombres sesgan los estudios de una forma no intencional pero determinante. Esto implicaba un protagonismo masculino en la creatividad y la producción flamenca de los hombres mientras que se incluía a las mujeres en el ámbito del baile.

- En segundo lugar, la historia y clasificación de las formas flamencas ha omitido el papel de los sujetos en la producción flamenca. La *cosificación* del arte consolida una invisibilización de los agentes, de las condiciones materiales de ejecución, creatividad y difusión del flamenco a través de la exaltación de las obras en sí que resultan de "un modo de vida" abstracto. Criterios como la localidad o las mentalidades adquieren primacía en detrimento de los individuos que lógicamente carecen de atributos sociales como el sexo o la etnicidad. Se trata pues de lo que algunos autores y algunas autoras han criticado como una esencia atribuida bien a la tierra, Andalucía o las provincias que la integran, bien a grupos marginales como la comunidad gitana. Las repercusiones de esta perspectiva son evidentes: por un lado, la desaparición de los sujetos tanto en la producción como en la experiencia estética; por otro, potencian una irreductibilidad del hecho artístico que fortalece una "manera de ser" esencialista e ahistórica. Esto último explica los debates sobre la autenticidad del flamenco y los enfrentamientos entre localidades, estilos o regiones que son aún tan frecuentes en este ámbito.
- En tercer lugar la llamada flamencología "científica" se ha querido distanciar de la llamada "tradicional" mediante un planteamiento analítico muy formalista. Las clasificaciones y tipologías en torno al cante, al baile y al toque, como tema preferente, conllevan un aislamiento de las estructuras como si fueran ajenas a los contexos socioculturales en los que se originan. Los cambios y la evolución musical se analizan como un desarrollo independiente de los aspectos formales (García Gómez, 1993, García Matos, 1987, Mitchell, 1994, Steingress, 1993).

La etnomusicología feminista ha denunciado el carácter androcéntrico de estas perspectivas de análisis. Sus críticas se centran en las limitaciones de las investigaciones en las que la producción musical, la obra, se convierte en objeto de estudio:

"Al demostrar cómo la teoría de la música está marcada y determinada por las representaciones de género, la musicología feminista ha minado uno de los cimientos básicos de la musicología tradicional. La teoría de la música se ha considerado siempre el nivel más objetivo, neutro y "científico" de la musicología, a salvo de las contaminaciones ideológicas o subjetivas."[1]

Frente a esta aparente neutralidad, nuestro planteamiento considera imprescindible partir de **los sujetos**, concretamente de **las mujeres flamencas**, en los contextos donde se ha desarrollado su producción artística. Aunque su participación se haya visto mermada o calificada en términos ideologizados por buena parte de la bibliografía existente, el papel de las mujeres flamencas demuestra el potencial económico, la creatividad artística y las relaciones sociales de sexo en las que estas artistas asumen sus conocimientos habilidades, su poder y sus estrategias para un mercado cada vez más importante cuantitativa y cualitativamente.

Para revisar estos supuestos, nuestra investigación se inserta en la antropología que, con por su carácter holístico, posibilita la **crítica social a una musicología sin sujetos ni variables de género, clase social o etnicidad** y el análisis de las realidades que viven en nuestros días las mujeres y los hombres en torno al flamenco. Los sistemas sociales, con su especificidad histórica, disponen de una serie de mecanismos para que las relaciones de desigualdad aparezcan como algo dado, inevitable, y en los peores casos, de lo que son responsables los propios sujetos. En el caso de las mujeres, la biología ha servido para justificar las exclusiones sociales haciendo referencia a habilidades, derechos y responsabilidades que las diferenciaban de los hombres. El cuerpo se convierte así en el elemento más visible que apoya esta argumentación social, aún muy interiorizada por los individuos. Sin embargo, la antropología puso de manifiesto desde sus orígenes la pluralidad con la que las distintas sociedades construyen a los hombres y a las mujeres, las cambiantes relaciones entre ellos y las modificaciones experimentadas en torno a la

[1] Ramos López, 2003:135.

reproducción, la creatividad, los tipos de familia o las posibilidades de regular las relaciones de sexo.

Las construcciones culturales de los géneros

A principios del siglo XX, antropólogas como Margaret Mead evidenciaron con ejemplos etnográficos, las diferentes concepciones existentes en lo que respecta a "ser hombre" o "ser mujer". Y también a las cualidades culturalmente definidas que señalaban al artista o lo adscribían al campo de la producción del arte[2]. Más tarde, los movimientos feministas adoptaron un lema, "hacer visible lo invisible", que se fue transformando en un arma contra la exclusión de las mujeres en la historia y en el presente. Desde los años sesenta hasta hoy, sigue siendo una tarea inacabada y permanente que se ha visto enriquecida con los nuevos conceptos y perspectivas teóricas que ofrece la pluralidad de posiciones feministas.

Si en un primer momento la reconstrucción del pasado uniformemente masculino empleó una categoría, "la mujer" para compensar el vacío existente, pronto fue criticado por la reificación biologicista y el esencialismo que anulaba las experiencias múltiples de "las mujeres" y sus diferencias respecto a otros factores de exclusión. El trabajo de autoras como Gayle Rubin y su propuesta en torno al "sistema sexo- género"3 se perfiló como un instrumento conceptual con mayor versatilidad y poder reivindicativo durante los años setenta. Las relaciones entre hombres y mujeres y el poder que se establece en contextos determinados se fueron transformando en el objetivo prioritario de la mayor parte de estudios durante la década de los ochenta. Su articulación necesaria con la clase social, la etnicidad y los procesos de racialización mostraban la diversidad de situaciones y mecanismos por los que las mujeres eran *silenciadas* –y no *silenciosas* como postulan ciertas opiniones sexistas-. El mundo de las artes y el lugar ocupado por muchas artistas era un problema menor al que casi no se le otorgó la atención que merece. El peso de las dicotomías, especialmente de la división entre lo público y lo privado como

[2] Fue también Margaret Mead la que constató cómo en algunas sociedades la señal evidente del alma artística era nacer con el cordón umbilical alrededor del cuello. Desarrollaremos esta cuestión más adelante.

[3] Rubin,1986:95-145**.**

ámbitos masculinos y femeninos, respectivamente actuaron como un marco conceptual en el que lo público equivalía a la política y a los mercados de trabajo remunerados y reconocidos jurídicamente, mientras que lo privado era sinónimo del hogar y el trabajo doméstico que realizaba el ama de casa.

Sin embargo, a lo largo de los ochenta y especialmente en los noventa se incrementó el interés por el papel de las mujeres en la producción cultural. En el Estado español hay que destacar especialmente la influencia de los movimientos feministas para evitar estas omisiones mediante congresos y publicaciones como *La voz del silencio,* que pretendían ofrecer aportaciones metodológicas, historiográficas y teóricas para construir la historia de las mujeres4. Una historia con carácter interdisciplinar que fue asumido más rápidamente en ciertos aspectos que en otros. En el caso concreto de la música este proceso de reescritura y visibilización de las mujeres se ha ido encontrando con obstáculos particulares que queremos poner de manifiesto en este texto. Para ello, haremos referencia a algunas de las mixtificaciones del presente que se proyectan hacia el pasado y que explican las primeras aproximaciones sobre el papel de las mujeres en las actividades musicales.

En la mayoría de los casos se otorgan una serie de cualidades al género femenino que, al universalizarse, redundan en el androcentrismo que señalábamos al inicio de nuestra introducción. El abuso reciente del concepto de género ha originado otro tipo de problemas en las investigaciones. Apropiado por los discursos políticos e institucionales se ha despojado de su capacidad subversiva para transformarse en una especie de comodín de uso ambiguo y criticable5. Y, sin embargo, consideramos necesario su empleo en tanto que herramienta teórica para analizar **cómo se estructuran las**

[4] *La otra historia de la Música. Actas del 8ª Congreso Internacional de mujeres en la música*. Josemi Lorenzo Arribas ha realizado distintas investigaciones en torno a la recuperación de la memoria que, junto a compositoras y feministas han logrado cambiar la ausencia de reflexiones en este campo. El trabajo de Amelia Die Goyanes y Marisa Manchado en 1983 con el programa "Mujeres en la música" de Radio 2, supuso una oportunidad para tener acceso a las obras musicales realizadas por mujeres.

[5]María Jesús Izquierdo critica el uso excesivo del concepto que ha ido recayendo en la asimilación con "lo femenino" (Ver *El malestar de la desigualdad*, Ed Cátedra, Colección Feminismos, Madrid). Para otras autoras el género sería una representación que es difundida e interiorizada a través de los medios de comunicación, las escuelas, las familias, etc. Una de las aportaciones más interesantes al respecto es la obra de Teresa de Lauretis, cuyos trabajos sobre el cine y el feminismo han marcado a muchas investigadoras en su reconstrucción y análisis de la producción artística. Para profundizar en su propuesta ver De Lauretis, 2000: 33-65.

relaciones entre hombres y mujeres con atributos y límites variables. Éste, junto a las definiciones de ideología del neomarxismo y las aportaciones de la antropología del arte, constituye nuestro marco teórico desde el que vamos a revisar las relaciones entre género y música.

Las divisiones dicotómicas que oponen una "música culta" a otra "popular" han sido muy cuestionadas desde diversos ámbitos, pese a que mantienen su vigencia, al menos, como representación. El peso de la ideología actúa también al considerar ciertas expresiones musicales como universales y eternas mientras que en otras se infravaloran las características formales dando prioridad a los significados culturales. No es de extrañar que si tanto una como la otra han sido escritas en masculino, el papel de las mujeres se ubique generalmente en lo popular donde lo misterioso o inalcanzable justifica la ausencia de discursos.

El género nos constituye pues *culturalmente* a hombres y mujeres, y ello genera procesos de exclusión o inclusión de unos y otras en unas y otras parcelas de la vida social. Además, al estar el género tan estrechamente ligado a la dimensión genotípica del sexo, una de las consecuencias más notables que las sociedades tienden a aquilatar en sus códigos de comprensión del mundo es la **naturalización** de las prácticas sociales: entender que cierto tipo de comportamientos tienen que ver con la naturaleza y convertir así en fenómenos *sexuados* lo que en realidad son expresiones *culturizadas*. El correlato lógico es asumir no sólo que éstos son los únicos comportamientos posibles ("las mujeres hacen tales cosas", "los hombres tales otras"), sino que además son *los correctos,* pues no subvierten "la lógica natural" de las cosas.

Este argumento naturalizador ha sido clave en lo que denominaremos la **sexuación histórica del flamenco**, tanto en su interpretación y práctica como en las relaciones sociales y trayectorias profesionales a que ha dado lugar su puesta en activo en el mundo comercial, a través de las lecturas de la naturaleza y de la complementariedad, codificadas en "lo normativo", establecidos sobre formas de participación y estéticas *masculina* y *femenina* distintas, considerando ambas como propias y legitimadas pero cada una "a su modo", como si se tratara de mitades mutuamente necesarias y que se ahorman: lo uno es el contrapunto y de exacto encaje en lo otro.

El progresivo igualitarismo que mujeres y hombres alcanzan en la sociedad y particularmente en ciertas actividades intelectuales y artísticas, promete convertirse y en algunos casos así lo ha hecho, en un detonante de debates y reacciones sobre los que merece la pena hacer una reflexión, pues en algún caso ha llegado a consecuencias notables y que son el fruto de la incapacidad de aplicar al género nuevas miradas que lo presenten como **concepto relacional**: la naturaleza percibida de los géneros se produce por la confrontación contrastiva entre modelos como formas de lectura básica de la identidad. Algunos cambios recientes han potenciado canales de independencia de las artistas flamencas, y la formación de grupos de mujeres donde parecen avanzarse nuevas vías de autonomía, con la consecuente generación de un capital social propio, en particular entre las artistas prestigiadas dentro del género. Entre estas modificaciones, podemos avanzar nuevos modelos educativos, las transformaciones en los estereotipos de género, la redefinición en las relaciones de parentesco, el mayor desarrollo del flamenco como ámbito laboral, y otros factores. Su conocimiento y evaluación son los objetivos principales de nuestra investigación, que tiene como finalidad diagnosticar las medidas necesarias para consolidar procesos de integración que tengan amplia repercusión en las vidas públicas y privadas de estas mujeres.

La actividad musical y la historia: hacia una crítica del etnocentrismo y del esencialismo

La mayor parte de los trabajos que, desde diversas orientaciones, se han centrado en resituar a las mujeres en “la Historia” parten de una serie de supuestos con una fuerte carga ideológica. El primero es suponer o pensar la música como “el” lenguaje más abstracto, más formalizado y de mayor complejidad de lo que nos hace humanos; “la” cultura. Una “racionalidad” que, también como entramado ideológico, se define como masculino en contraste con las actividades de cuidado y transmisión “femeninas”. En este último sentido, se suele reconocer el papel de las mujeres como transmisoras por excelencia de la tradición oral musical. Determinadas composiciones de la cultura popular como las nanas o, en general, las canciones de cuna, y ciertas

conductas ritualizadas que se han atribuido a las mujeres, como las plañideras, se anotan como prueba indiscutible de un “saber hacer femenino” ligado a las características de “ser mujer”. Esto supone uniformizar y excluir a los hombres del uso de una serie de obras que muchas veces se emplean fuera del ámbito doméstico o privado además de convertir en universales, rasgos y divisiones de dudoso valor etnográfico6.

En otros casos se da por sentado que existe “una división de la ejecución musical por razón de sexo”. Esto explicaría la menor proporción de mujeres en la composición o en la interpretación así como el hecho de que su presencia se convierta en secundaria respecto a los hombres. En aquellas ocasiones en las que se busca o señala una causa, ésta se atribuye al patriarcado un concepto susceptible de análisis ya que si se emplea de forma generalizada pierde su capacidad explicativa7. Una presencia que se aplica a todos los contextos históricos y a todas las culturas de manera que su eliminación resulta casi imposible. Hay que tener en cuenta que, en algunas sociedades, la adscripción de sexo, la pertenencia a una categoría sexualizada e, incluso, las posibilidades de pasar de hombre a mujer o viceversa – así como la existencia de otras categorías- depende de la elección de ciertos instrumentos musicales.

Las oposiciones binarias (público / privado, espectáculo, modo de vida, cultura popular /”cultura”) se multiplican en estas revisiones pese a que, desde los años setenta, fueron objeto de una intensa revisión feminista que ponía en duda su utilidad metodológica. Se atribuye a los hombres lo público, la capacidad para alejarse de los modos de vida que “la mujer” debe reproducir, y un protagonismo destacado – casi exclusivo – en la producción de actividades artísticas, económicas o políticas La cultura queda así segmentada en dos bloques que reciben una valoración diferencias: lo popular8, aquello ligado a la

[6] En muchas sociedades el cuidado de los y las niñas no está adscrito a hombres y mujeres sino a grupos de edad (los mayores o los pares, aquellos que forman parte de una mismo estrato de edad).

[7] En este sentido consideramos que como elemento de unión contra las desigualdades de sexo hablar de patriarcado es políticamente relevante pero como elemento de interpretación histórica su empleo se transforma en tautología en lugar de vía o canal para concretar las construcciones de género y las relaciones de poder entre los sexos.

[8] Néstor García Canclini ha desarrollado este concepto de un modo muy crítico (García Canclini 1982 Y 2000).

masa ciudadana o de individuos que carecen de poder - entre los que el papel de las mujeres es reconocido-. Y la producción cultural, masculina, ligada a las élites o a los grupos dominantes.

Establecer que "*las mujeres siempre han estado vinculadas a los procesos vitales más importantes: el nacimiento y la muerte*"9, que existen instrumentos de tradición femenina como el arpa o el piano y de tradición masculina como la percusión o los vientos, especialmente de metal, o que las estructuras musicales pueden dividirse en masculinas o femeninas – como las cadencias- , supone partir de un fuerte sesgo etnocéntrico que merma el valor de estas contribuciones pese a su importancia en el Estado español donde la crítica feminista en música se he desarrollado lenta y difícilmente.

El problema adquiere dimensiones más dramáticas cuando se establece una única línea conductora desde las civilizaciones clásicas – concretamente las grecorromanas- como el origen de la música en concreto y de la civilización "occidental", en general. En esta "historia" se desvanecen las diferencias entre el sistema esclavista y el feudal o, a lo sumo, aparecen como etapas esenciales al igual que se silencian las diferencias intra e inter- género o/y los contrastes que imprime la posición en el sistema de clases o en las relaciones étnicas.

En la mayor parte de los trabajos históricos se asume que en el triunfo de nuestro origen la música no estaba vedada en razón de sexo. Casi, más bien, al contrario las musas eran el origen de la música configurando una concepción que se mantuvo hasta la Edad Media. Pero hay dos grandes peligros en esta atribución mitificada: una de ellas es confundir el mito con la historia y, otra, olvidar las relaciones de desigualdad que se daban de forma evidente entre "los" esclavos y "los" ciudadanos. Uso el masculino genérico para denunciar las dificultades que entraña articular variables estructurales y ver el contexto en el que adquieren sentido. Una muestra de esta primera suposición en la reescritura de la historia es afirmar que: *"…si se hace a las mujeres origen de la música es que se dan las condiciones sociales de posibilidad para que tal teoría se acepte. Eso nos puede llevar a deducir la*

[9] Manchado Torres (Compiladora), 1998.

cotidianidad de la práctica musical femenina en las sociedades preindustriales aunque se halla silenciado de los registros documentales"10

Atribuir un papel central – y casi exclusivo – a las mujeres en la transmisión de la cultura "tradicional" es extremadamente esencialista además de ignorar las diferencias que imprime cada contexto cultural. Se ha escrito sobre las mujeres esclavas y su "papel" como transmisoras culturales en la antigüedad clásica así como de sus expresiones musicales. Y, en la mayor parte de estas revisiones, se ignoran los mecanismos por los que se pasó de un origen femenino mitificado a una activa represión en el acceso a la formación, la interpretación o la composición.

El feudalismo y la Iglesia castigaron a las mujeres que se ocupaban de la música y la relegaron a los conventos y a los orfanatos, precisamente, por asociarla con el poder y la sexualidad. Si en los mitos griegos Ulises debía protegerse del canto de las sirenas – cuya existencia no puede presuponerse como se hace con las musas por el diferente valor que se les atribuye- fueron muchas las instituciones sociales encargadas de confinar el ejercicio de la música a los ámbitos cerrados y limitados en cuanto a la profesionalización y el desarrollo de la creatividad femenina. Y las "musas" siguen vigentes en nuestra mentalidad como inspiración y cuidadoras del genio, de la formación de los grandes hombres a los que está destinado la sublimación del deseo. Las mujeres quedaron excluidas de las universidades y de las cortes, de las relaciones con mecenas y del reconocimiento artístico. Durante este periodo las mujeres quedaron vinculadas a "lo popular" como opuesto a las construcciones cultas que eran monopolio masculino pese a las resistencias de muchas de ellas.

Esta situación no evitó que se tolerase la existencia de cantadoras, juglaresas o danzarinas en la Europa medieval y moderna. Pero su consideración estética quedaba anulada por el efecto de la desigualdad entre los sexos. Funcionaban como un elemento exótico de los sectores subalternos, como un elemento de distracción y de ocio.

[10] Lorenzo Arribas, J., 1998:21.

La música podía seguir siendo una asociación femenina por su carácter efímero, deseable y natural con el que se calificaba al "sexo débil". Pero esto no impidió condenar las acciones de muchas mujeres que rompieron la prohibición de tocar instrumentos, interpretar o componer. Desde el siglo XVI muchas monjas escribieron, firmaron y publicaron sus composiciones como Alleotti que, en 1593, publicó música sacra polifónica o Isabella Leonarda con más de 200 obras en el siglo XVII. Las nobles y aristócratas europeas, especialmente en Italia, Francia, Inglaterra y Alemania, componían como entretenimiento acercándose claramente a esta asociación entre mujeres-música y cultura popular.

Si la participación en las orquestas o el reconocimiento instrumental y compositor a las mujeres fue duramente reprimido hasta el XVIII, el canto fue objeto de debates y controversias desde el siglo XVI[11]. El primer grupo de mujeres cantantes se formó en Ferrara en 1580 aunque las reacciones evidencian el rechazo y el desdén del que fueron objeto cuando formaban parte de una actuación pública. La conducta de uno de los asistentes a estos recitales cortesanos es una más que elocuente muestra del temor y el peligro que provocaban las mujeres dedicadas a la música:

> *"Hablando suficientemente alto para que lo oyesen las señoras y duquesas que estaban presentes el Duque Guglielmo saltó diciendo:"es cierto que las señoras son impresionantes; en realidad, yo sería antes un asno que una señora. Y con esto se levantó e hizo que todos lo siguieran, poniendo, pues, fin al canto"*[12]

Pese a afirmaciones como la anterior el canto fue más admitido que el resto de actividades musicales en las mujeres. La mayor dependencia del cuerpo permitía reproducir las definiciones de género que se estaban consolidando. Era un atributo "natural" que se representaba como más simple, más sencillo que el manejo instrumental permitido sólo para el teclado y la

[11] El Concilio de Trento estableció como restricción que las monjas cantasen música polifónica y está documentada la oposición del clero para que las mujeres actuaran fuera de las capillas hasta el siglo XVIII cuando ante la negativa de muchas monjas el Papa tuvo que intervenir en 1728.
[12] Citado en Green, L., 1999:41.

cuerda – el arpa, como señalábamos antes- precisamente porque, también en estos casos, se reducía la ejecución al ámbito doméstico y se mantenía la inmovilidad corporal con el que la mayor parte de las sociedades han limitado a las mujeres.

Los cambios en la configuración de los estados políticos, con el paso de las dinastías y los privilegios de sangre a la nación y a los derechos del "pueblo", modificaron el panorama musical europeo. Los conventos fueron cayendo en declive y el papel de las mujeres se fue relegando a la exhibición y dirección de salones donde la música ocupaba un lugar destacado en las clases más altas. Las clases dominadas se consideraban vulgares e incultas, al servicio de los grupos dominantes y las actuaciones de las mujeres del pueblo divertían a los hombres con fuertes connotaciones sexuales. Hay que recordar que los músicos eran considerados empleados o trabajadores al servicio de los mecenas o señores. La frustración de esta situación en casos como el de Mozart ha sido bellamente descrito por Norbert Elías que relaciona el desarrollo de la música, especialmente en Italia y en Alemania, con la ausencia de un estado centralizado como el de Inglaterra o el de Francia. Componer fue siendo aceptado como una actividad artística en el que la personalidad del creador perdía importancia frente a las características formales de su obra. Pero la pretendida asexualidad de la producción musical se hacía en masculino genérico.

Las intérpretes femeninas fueron creciendo en importancia a lo largo de los siglos XVIII y XIX permitiéndose incluso que ocuparan un lugar como miembros de orquestas con mayor protagonismo en los instrumentos. Durante esta época aumentó también el número de compositoras, algunas de las cuales, como Ethel Smith, fueron activas militantes por los derechos de las mujeres.

Pero pese a la mayor presencia y protagonismo de las mujeres en la llamada música culta, la participación de las mujeres en la música popular siguió estando devaluada tanto por la consideración de la menor calidad musical como por la hipersexualización de sus intérpretes.

Sexualidad y género en la actividad musical

A las prohibiciones para la formación, el rechazo y la falta de reconocimiento a las mujeres músicas se añadió otro elemento de gran vigencia incluso en nuestros días: la sexualidad. La aceptación al canto de las mujeres desde el XVII permitió que grandes cantantes de la corte obtuvieran prestigio y salarios elevados. Si esto reforzaba las construcciones simbólicas entre hombres y mujeres, la división entre la cultura y la naturaleza, el desprestigio hacia ellas se encaminó a su sexualidad. Barbara Stozzi, que además de cantar componía, tuvo que hacer frente a las sospechas en torno a su "virtuosismo moral". Acusada de ser una cortesana tuvo que defender su "honor" y su "decencia" cuestionada por su inclinación y habilidades musicales. Una actitud que se mantiene en nuestros días hacia las cantantes, sobre todo, a las que no participan de la llamada "música culta". El propio término de "artistas" resume la carga de desprestigio y sospecha sexual que provocan quienes se dedican a estas actividades. Las cantantes de música popular eran asimiladas a prostitutas o mujeres de "vida fácil" y se les negaba el papel de madres o herederas de una tradición familiar "respetable". Y los cantantes, los artistas eran descalificados, no por su virilidad impaciente y promiscua como las mujeres, sino por ser "sospechosos" de participar en demasía del género femenino, de ser o parecer homosexuales. De ahí que tanto ellas como ellos asumieran e interiorizaran códigos de vestimenta que expresen respetabilidad dentro de los límites impuestos por el género.

Esta asociación con la sexualidad ha sido una de las principales fórmulas para estigmatizar a ciertos grupos sociales, especialmente a grupos étnicos dominados. Al atribuir una sexualidad salvaje y descontrolada a los individuos culturalmente diferentes se les reducía a un estado de animalidad lejos de la cultura y del control de los grupos dominantes. En muchos de estos contextos, la música o la propia expresión musical fue una forma de resistencia: de creación de una identidad común o de denuncia contra la explotación y las injurias a los que eran sometidos[13]. El ejemplo más

[13] La prohibición entre los esclavos de usar sus instrumentos o reproducir sus canciones nunca fue totalmente eficaz ya que no se podía negar el uso del cuerpo. La caporeira y las primeras estructuras de canto reflejan los mismos mecanismos que estamos apuntando para las mujeres europeas.

paradigmático es el del *jass,* como se escribía originariamente*,* un término despectivo que significaba *joder* y describía el salvajismo de los negros y sus movimientos incontrolados. Con la apropiación por parte de los blancos de ciertas estructuras musicales modificadas para adecuarlas a los gustos dominantes lo peyorativo se fue haciendo "culto" aunque dentro de un esencialismo étnico por el que a los negros se les permitía expresar su auténtica "naturaleza". En el caso de los hombres, el jazz era el resultado natural de unas características biológicas que se traducían a nivel formal en el predominio de la improvisación y la educación informal aunque esto no fuera cierto en todos los casos. Las cantantes de jazz hicieron gala de su diferencia al romper las definiciones usuales sobre el atractivo corporal de las mujeres y ridiculizar la oposición virgen/prostituta.

Como las "reinas del vudú", desde Bessie Smith a Holiday, las transgresiones a la norma establecida en la construcción de género y en la heterosexualidad han sido frecuentes entre aquellos grupos descalificados previamente por su falta de respeto a los códigos culturales. Ya que no hay nada que perder la modificación de códigos de vestimenta o la exhibición de patrones sexuales diferentes se ha permitido entre aquellas y aquellos que se dedican a la llamada "música popular". Y es en esta interrelación entre la clase, el género y la etnicidad como vamos a adentrarnos en un caso concreto que es objeto de nuestra investigación para el Instituto de la Mujer.

Género y etnicidad como factores de desarrollo

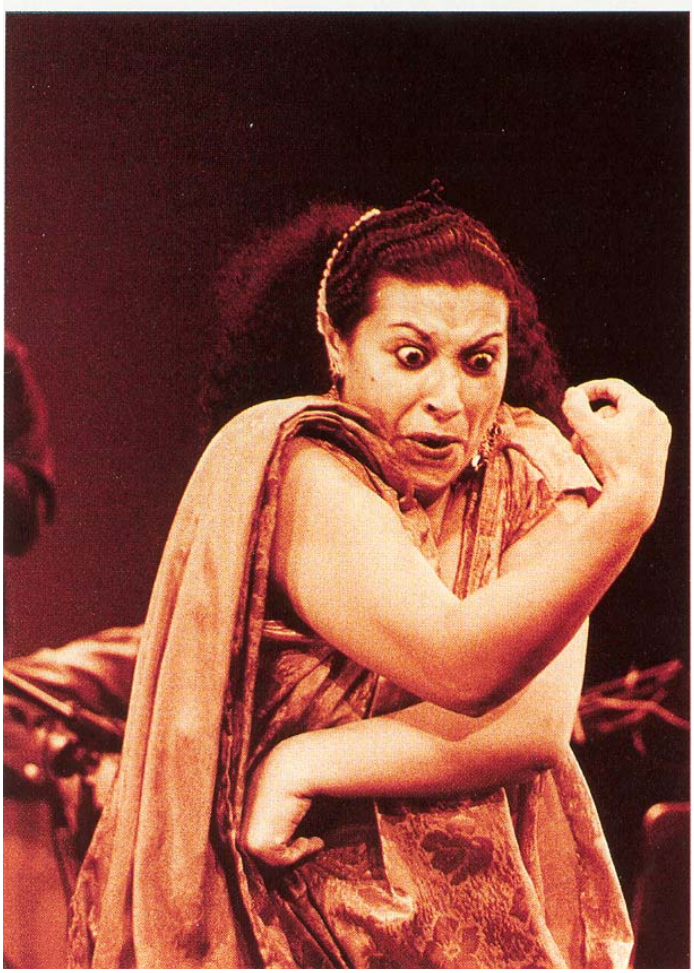
En el marco de los modelos asimétricos de relaciones interétnicas, las minorías sometidas a procesos de exclusión social y de estigmatización encuentran en algunos de los marcadores de su etnicidad, "recursos propios", tal como los entiende Bonfil Batalla[14] en su propuesta de etnodesarrollo, para construir con ellos estrategias colectivas de visibilización social, pero también proyectos de promoción personal. En nuestra conceptualización la identidad étnica no es el resultado de una serie de rasgos fijos, inamovibles que se

[14] Bonfil Batalla, 1982.

transmiten a lo largo de la historia. Desde F. Barth,[15] la etnicidad es más importante como un proceso de diferenciación en el que se establecen unas serie de elementos para delimitar la pertenencia que un conjunto aislado de rasgos culturales. En nuestra investigación esta cuestión es especialmente relevante dada la apropiación con la que el flamenco se considera un rasgo de la comunidad gitana, un elemento de toma de conciencia andaluz o un recurso de resistencia frente a las condiciones de trabajo y de existencia de los grupos marginalizados. En todos estos casos se silencia el papel de las mujeres, que aparecen más como trasmisoras de la cultura que como agentes activos de la misma.

En muchos casos, la adscripción laboral depende de la asignación étnica y, como veremos a lo largo de nuestra investigación, en el caso de los y las gitanas la asociación con el mercado flamenco se efectúa en unas condiciones muy específicas donde la patrimonialización del arte atraviesa procesos como los de aprendizaje, las redes sociales entre los y las artistas y los considerados habitualmente ámbitos domésticos o privados y los públicos [16].

[15] Barth, 1969.
[16] Para una revisión sobre las condiciones en las que se produce la adscripción de trabajos respecto al sexo y las representaciones del mismo en contextos de enfrentamiento étnico ver Davis, 1982.



La “racialidad” gitana como valor. Concha Vargas bailando por bulerías

La revalorización de algunos de los contenidos culturales de la etnicidad como bienes patrimoniales, tanto tangibles como intangibles, y su incorporación a procesos de mercantilización de “lo étnico”, ha representado para algunas minorías la oportunidad de insertarse en determinados nichos del mercado, respondiendo a la demanda creciente de una producción auténtica y singular, así como la opción de profesionalizarse desde el saber hacer de unas prácticas que, hasta muy recientemente, estuvieron encapsuladas en los espacios de la reproducción del grupo étnico. Por ejemplo, la producción artesanal y la creación artística autóctona han funcionado en muchos contextos interétnicos tanto como palancas de visibilización y reconocimiento social de las minorías que como oportunidades de promoción profesional de alguno de sus miembros. La música afrobrasilera o la capoeira funcionan como marcadores de identidad

de la minoría negra de Brasil y, a la vez, han abierto nuevas vías de inserción en mercados de trabajo. La artesanía textil y la música chibcha de los quechuas peruanos o el floklore de los aymaras bolivianos son otros ejemplos de esa transformación de contenidos culturales étnicos en recursos eficientes para el desarrollo.

En el contexto pluriétnico del Estado español, la relación entre arte flamenco y minoría étnica gitana configura un campo de análisis cercano y dinámico para reflexionar desde la perspectiva antropológica sobre la articulación entre etnicidad y desarrollo. Sin embargo, la etnicidad, tanto objetiva como en forma de conciencia de etnicidad, que funciona en principio como referente de identificación grupal y como continente de recursos potenciales para el desarrollo, no puede analizarse haciendo abstracción de su imbricación con otros componentes estructurantes de la identidad social como el género y clase social. El flamenco se reconoce por su intangibilidad y su naturaleza básicamente sensitiva, aunque esté estructurado en procedimientos técnicos singulares y muy escolásticos. Su ubicación oscila entre la especialización y la libertad productiva del arte aunque en el caso del flamenco la fuerte estigmatización que lo etiquetaba como una expresión popular conllevó una desvalorización respecto a la “bohemia artística”. Se trataba de un arte ligado a las clases sociales y a los grupos étnicos más marginalizados como la comunidad gitana, y asociado a “la mala vida”, la falta de normas o de regularidad, consolidando así unas condiciones laborales propias. La configuración de un gremio profesional (los “artistas flamencos”) sigue estando muy atomizado y sin nodos centrales de delegación, con una más que notable jerarquización de las posiciones laborales.

La conciencia histórica de marginalidad de sus intérpretes contrasta con un cierto desarrollo de la autoestima ante las nuevas condiciones de desarrollo de la industria artística flamenca y con unas condiciones de trabajo fuertemente *naturalizadas* en cuanto a la capacitación. El “duende” sirve para legitimar unos límites que responden a las categorías del sexo y la raza como elementos de selección y configuración de habilidades artísticas.

Si bien la normalización del flamenco como *género artístico* se ha producido en relación a su circulación como bien de consumo, no deja de existir una

vinculación de las expresiones flamencas a esferas extralaborales de la vida social como las relaciones familiares, solidaridades étnicas, la personalización de la figura del intermediario, los contextos de nacencia o residencia, etc., en los que el flamenco se vive y se conceptualiza, a nivel emic, como un no trabajo, como la expresión de un modo de vida al que se pertenece. Esto trae consigo una gran dificultad para marcar las fronteras entre el flamenco "mercancía" y el flamenco "de uso" en contextos rituales y laborales, donde expresiones que pueden parecer morfológicamente idénticas no lo son en sentido social. Otro efecto relacionado con lo anterior es el que genera prototipos artísticos construidos más que en torno a la profesionalidad, a la *vivencia.* Los casos de vida calamitosa y desarraigada, los innumerables modelos de "marginalidad", rarezas etc. que se atribuyen a los artistas son ejemplos de estas adscripciones. Y esta adjetivación que se ciñe de atrevimiento y osadía en el caso de los hombres funcionaba como un estigma –pero también como una forma de permisividad hacia la transgresión- en el caso de las mujeres gitanas[17].

Los modelos de transmisión y aprendizaje flamencos, centrados indistintamente en entornos familiares, locales, festivos y laborales así como la indiferenciación de las categorías de arte, profesión, capacidad y afición sugieren una dificultad para definir o aprehender los mecanismos concretos a través de los que se produce la apropiación del conocimiento. Se trataría de un modelo flexible y desreglamentado de organizar y gestionar los recursos en los que hombres y mujeres tienen diferentes posibilidades de participar como veremos a continuación. Unos modelos generizados que han ido cambiando a lo largo del tiempo creando o modificando las condiciones laborales del propio mercado. De ahí que optemos por una perspectiva diacrónica en la que los procesos de naturalización se aplican tanto al sexo de los agentes como a la etnicidad.

La abundante documentación que conocemos respecto al breve periodo que transcurre desde la definitiva codificación del flamenco como género artístico (en la segunda mitad del siglo XIX) hasta nuestros días consolida la

[17] El papel de las mujeres a nivel simbólico es frecuentemente instrumentalizado para valorar en conjunto a los grupos étnicos.

continuada presencia de mujeres en el flamenco, bien fuera en su dimensión de industria artística, bien en sus expresiones privadas. Dos esferas que es necesario diferenciar teórica y metodológicamente, pues artes populares normalizadas por su "popularización artística" como el flamenco requieren una distinción entre la *capacitación técnica* y la *participación en los escenarios*. Esta duplicidad ha afectado la presencia de la mujer en el mundo jondo condenándola en mayor medida al campo de la privacidad, siendo básicamente las mujeres gitanas quienes primero fueron reconocidas como individualidades artísticas flamencas en la faceta del baile. Una división que –con sus matices y dinámicas cambiantes- ha continuado vigente hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, en que los papeles llegan a invertirse con la decidida incorporación de un abultado elenco de mujeres reconocidas al cante flamenco y la conversión de los bailaores en algunas de las figuras más emblemáticas del flamenco contemporáneo.

En este sentido nuestra investigación parte de una concepción del arte flamenco como una producción social que se caracteriza por su **carácter procesual y dinámico**. Son las artistas flamencas las que configuran nuestro objeto de estudio. Pero para analizar sus experiencias, cambios y posibilidades de desarrollo hemos tenido en cuenta tanto las posiciones de clase, etnicidad y las construcciones de género como sus relaciones sociales.

El "don artístico" como valor

En este sentido, secundamos la posición de Bourdieu en torno al hecho artístico, donde la producción debe incluir los contextos y los mecanismos de distribución así como los criterios sociales del gusto. La creatividad ha sido para nosotras otro factor relevante en el que era necesario romper las representaciones dominantes que exaltan la innovación y las rupturas formales para insertarlas en las características del flamenco como expresión musical. "El don" como una habilidad naturalizada se presupone en los hombres que han alcanzado un reconocimiento y un prestigio en el mundo de las artes. A las mujeres se las relega al ámbito de la reproducción o la ejecución sin concederles un valor creativo o innovador. El concepto de *habitus* de Bourdieu ha sido clave en nuestro análisis ya que aborda cómo las culturas del trabajo

se insertan y constituyen los ejes de las vidas cotidianas. La hexis corporal hace referencia a las disposiciones corporales que resultan de esas prácticas laborales y de las rutinas practicadas.

Las nuevas realidades abiertas en los mercados han sido una posibilidad de desarrollo personal y social para grupos particularmente desfavorecidos, cuyas condiciones estructurales han pesado a la hora de adoptar decisiones y provocar su promoción personal como artistas, poniendo en valor habilidades fuertemente *culturizadas* que se convierten en mecanismos óptimos de valoración externa, pero sufriendo también el "peso de la tradición". Decimos que se trata de habilidades *culturizadas* incorporando aquí todas las miradas que pueden atribuirse a lo que en el flamenco se expresa como *"tener arte".* "Arte" en un sentido intangible y hasta inefable: el arte como una medida extraña a la utilidad; como un atributo a veces racializado*,* otras localizado: "ser gitano", "ser andaluz", "nacer en tal provincia, ciudad o barrio"; el arte como un *don* estatutario e irrenunciable asignado a ciertas tramas genealógicas, a la "sangre", o como una esencia depositada en algunos maestros que atesoran el *poder* transmitir: *"Cómo bailan las mujeres de Sevilla"; "Qué arte tienen los gitanos de Jerez". "Se nota que ha estado con Matilde Coral"; "Canta como la gente de su madre. Pa eso es Pinini".*

El flamenco ha pasado de ser para "aficionados" o entendidos, con un componente de clase que marcaba un límite rígido entre los artistas y los señoritos, a un elemento más de consumo donde la popularidad y éxito de los artistas modela *nuevas formas de distinción*. Son muchos los mecanismos para que los criterios sociales del gusto no alteren o difuminen totalmente la producción flamenca, sometida a una mayor presión para alcanzar cotas de ventas y rentabilidad artística. Si antes el hecho de asistir a fiestas privadas o a concursos concedía a los intérpretes una indiscutible capacidad para el juicio estético, la mundialización y el aumento de seguidores del flamenco ha ido incrementando la división entre "los puristas" (los defensores del arte "antiguo", de la "autenticidad" en la ejecución) y los "nuevos flamencos". La defensa de la "tradición", de los estilos y formas territoriales, de la tranquilidad y la pausa en el baile, el cante o el toque, está ligada al mayor impacto de las innovaciones, al vértigo del compás que gusta al público, y a una creciente espectacularidad

centrada en las ropas de moda, adaptaciones literarias o escenografías importadas. Estos elementos aúnan la mayor vitalidad del flamenco a la vez que hacen peligrar un arte propio sujeto a las exigencias de la comercialización del flamenco y las demandas del "gran público". Hay que tener en cuenta que a la mayor aceptación del flamenco como arte globalizado corresponde un cambio y una mayor internacionalización de los artistas, un aumento en los niveles de vida, y una mayor celeridad de las procesos de transmisión de conocimiento y las expectativas sobre ser artista.

Los nuevos engranajes de la industria exigen un uso deliberado de esas capacidades personales con renovadas tácticas, no siempre aquilatadas en las lógicas de las generaciones más añejas y que obligan a redefinir y forzar los modelos tradicionales de organización de la producción. Para muchos artistas que vivieron los mercados domésticos de la postguerra -todavía no tan especializados e internacionalizados- las expectativas se limitaban a la supervivencia a través de la reproducción simple de sus conocimientos y de la difícil separación entre las esferas de "trabajo" y "no trabajo"; tácticas que han definido el conocido perfil de profesional *imperfecto* de muchos flamencos viejos, mitificado en rarezas, bohemias y contradicciones varias que la oralidad hace fluir a través de conocidas leyendas y anecdotarios mil.[18] Sin embargo, las nuevas generaciones de flamencos –que no han conocido la escasez, las "fatiguitas" ni los "cuartos de cabales"- participan de otros intereses y de coyunturas expansionistas en el flamenco que quieren aprovechar mediante eficientes procedimientos de conversión en artistas.

Sin duda, la pertenencia a una u otra generación de flamencos –en tanto expresión de unas experiencias laborales han forjado unas culturas del trabajo específicas- explica en parte la puesta en activo de cuidadas estrategias de gestión de las habilidades artísticas. Lo mismo cabría decir de la etnicidad, variable privilegiada sin duda en los estudios sobre desarrollo: modelos asimétricos de relaciones interétnicas donde las minorías encuentran en sus marcadores de su etnicidad "recursos propios", tal como se ha antedicho. En

[18] Respecto a esta cuestión, consultar Cruces, 2003, donde se hace una reflexión sobre la pertinencia de considerar el flamenco como un "trabajo" o simplemente un "arte" y se sugieren algunos de los elementos definitorios del flamenco como objeto de trabajo: estructuras y modelos de ejecución, aleatoriedad / escolasticismo, repertorios y expresividad, conceptos plásticos, procesos personalizadores y socializados de aprendizaje, etc.

un arte como el flamenco, donde la minoría étnica gitana consigue constituirse no sólo en mayoría estadística sino también simbólica, por su capacidad de irradiar y contagiar sus propios modelos culturales al resto de flamencos, los gitanos funcionan como referentes incuestionables en el análisis de las nuevas pautas de promoción profesional.

Etnicidad y culturas del trabajo funcionan de forma transversal al género, otra dimensión de la identidad social menos destacada en los estudios de desarrollo, que -al construirse como un transmisor de “dones” o “fundamentos esenciales” del valor- en determinadas condiciones y ante expectativas cambiantes, funciona como base para convertir el arte en un recurso, pero también implica límites para la realización efectiva del valor en términos de mercado y profesionalidad.

Las divisiones dicotómicas que oponen una “música culta” a otra “popular” mantienen también su vigencia en las estrategias de comercialización. Frente a ciertas expresiones musicales definidas por su universalidad y permanencia histórica, en las llamadas “músicas étnicas” se infravaloran las características formales y se priorizan los significados culturales. No es de extrañar que el papel de las mujeres se ubique generalmente en *lo popular,* donde *lo misterioso* o *inalcanzable* justifica la ausencia de discursos. Pero, pese a la mayor presencia y protagonismo de las mujeres en la llamada música popular, su participación siguió estando devaluada tanto por la consideración de la menor calidad musical como por la hipersexualización de sus intérpretes.

Nuestro propósito es analizar el modo por el que los contenidos culturales de los géneros se convierten, en un contexto de mundialización de las artes escénicas, en bienes patrimoniales para la inserción en determinados nichos del mercado de trabajo flamenco. Nos centraremos en las “lecturas femeninas del arte” que se están haciendo en el flamenco, entendidas aquéllas como estrategias de desarrollo por parte de sus protagonistas.

Flamenco y mundialización

Como expresión cultural heredada del pasado, el flamenco suele aparecerse ante nuestros ojos como algo inscrito en el campo de "lo tradicional", suponiéndose a la más o menos difusa idea de tradición un sentido epistemológico en algo parecido al del concepto de patrimonio: un conjunto de testimonios que forman parte de modos de vida ya extintos pero que, por su interés o trascendencia material o vivencial merecerían ser catalogados, preservados o, al menos, recordados y puestos en valor. Sin embargo, ninguna de las categorías antedichas –ni la tradición ni el patrimonio- se pueden seguir planteando en los mismos términos, en tanto el flamenco representa hoy, no sólo un soporte identitario y patrimonial, sino también una oportunidad de trabajo y empleo que, como se viene señalando en las páginas anteriores, puede afectar de manera notable a colectivos excluidos de los mercados convencionales, minorías étnicas y mujeres en particular.

El desenvolvimiento del flamenco como género escénico ha hecho que, aun siendo Andalucía el centro nuclear de la mayoría de sus manifestaciones expresivas y de sus colectivos artísticos, se hayan ido complejizando sus modos de exposición, más con la expectativa de consumo que como práctica social. En esto, hay que tomar los conceptos con bastante cautela y diferenciar teóricamente la *mundialización* del consumo, la *globalización* de los procesos y lógicas económicas en los que ésta se ampara, y la *universalidad* de un género como el flamenco. Es así que, por una parte, no se puede obviar el sentido que tienen las artes de resistencia en la modernidad europea, pero tampoco dar al traste –en aras de una cierta coherencia argumental- con el hecho innegable de haber sido, desde su nacimiento, un arte mercantil absorbido por modelos locales de producción del escenario. El control que hoy efectúa el mercado global de sus prácticas no es sino una actualización de aquéllos: que a finales del siglo XX la *Virgin* forzara a los artistas a grabar repertorios de canciones aflamencadas –y no propiamente "cantes flamencos"- no es una lógica muy diferente a la que exigía a la Niña de los Peines impresionar placas de sevillanas a principios de la misma centuria. En esto, el flamenco está haciendo un recorrido muy parecido al que experimentaron otros géneros musicales de origen subalterno y popular. Por ejemplo, la mundialización de su consumo tiene mucho que ver con la del jazz, aunque con diferencias de velocidad e

intensidad: una gestación inicial como músicas étnicas y mestizas con fuerte dosis ritual, un tiempo artístico primigenio en forma de “géneros ínfimos”, periodos suburbiales en sus primeros accesos a los públicos, creciente popularización y amplificación de la creatividad, surgimiento de sucesivas heterodoxias adobadas con los correspondientes lamentos sobre su autenticidad, y finalmente inmersión definitiva en la vorágine de la industria artística, desterritorialización progresiva de los intérpretes, recontextualización de las prácticas, accesibilidad global en su consumo y conversión en referentes estéticos significados –“etiquetas”, “marcas”- del catálogo de ofertas musicales.

Esta última estrategia –la confección de imaginarios sobre el arte que facilitan el acceso organizado a las ofertas- es esencial para entender la gestión actual del consumo artístico. Contraviniendo la libertad que por definición mantiene viva la creatividad, siempre enemiga de cadenas y fronteras, la adopción de categorías inintercambiables supone una norma de clasificación, un conjunto de etiquetas cerradas (jazz, *flamenco*, música brasileña…) que pueden llegar a registrarse o expresarse como “marcas” industrialmente muy eficaces. Etiquetas que a menudo se aglutinan en su diversidad sin más criterio que el que podría situarlas por separado en los anaqueles discográficos: ¿qué razón haría más corporativos a los *Gipsy Kings* y el cante de Chocolate que al taranto de Chocolate y un *raga* indostánico?; ¿por qué el bajista de jazz Richard Bona y el guitarrista flamenco Diego Carrasco habrían de pertenecer a universos independientes de pensamiento sobre la música, si ambos la conciben como una celebración no intelectualizable?

Bajo la etiqueta comercial de las “músicas étnicas” se supone existe alguna suerte de identidad que expresa naturalezas comparables: el carácter tradicional de sus expresiones, lo minoritario de su interpretación, el raro valor de su instrumentación, su excesiva atomización geográfica y –por tanto- la dificultad de acceso a sus registros, serían constantes que harían coherente para el mercado su inscripción compartida como *world-musics*. No es raro encontrar a la música flamenca inscrita dentro de este catálogo –sobre todo en tiendas de fuera de España, donde la especificidad del género se difumina mucho más- a pesar de que no nació únicamente como una expresión *popular*

sino, desde el principio y como seguro para su supervivencia, en forma de *arte* en los escenarios.[19] Un arte contemporáneo y vivo, pues sigue recodificándose sobre el soporte de unas culturas y usos musicales de largo recorrido civilizatorio, aunque fraguó en torno a 1860 cuando justamente aparece el término "flamenco" que así lo denomina.

Siempre fue arte comercial, ciertamente, pero las dimensiones que hoy abarca *el negocio de lo jondo* alcanzan niveles impensados. Sólo por indicar algunas circunstancias que definen el flamenco del siglo XXI, nos encontramos con vertiginosos mecanismos de acceso y transmisión de la información y del conocimiento. Se reeditan programas televisivos para la venta en quioscos, los sellos musicales remasterizan las grabaciones antiguas (*Tablao* BMG, Universal, *Palo Nuevo*, Pasarela…), las ediciones musicales "de velocidad" pueden adquirirse cómodamente en las mantas o bajarse de internet, e incluso comprarse en forma de originales, a la vez que se mantienen los lanzamientos discográficos "de fondo"; se ofrecen cursos, revistas, una bibliografía creciente de flamenco y ciclos formativos del máximo nivel con demanda inusitada.[20]

[19] No nos centraremos en este argumento, pero baste por el momento dudar de la dimensión musical como armadura única sobre la que aproximarnos a un fenómeno de tanta complejidad, cuyas manifestaciones abarcan un mundo de poética cantada (el cante), de expresividad plástica (el baile), de música y composición (el toque) y de apoyos rítmicos y emocionales (jaleos) que sólo pueden entenderse en el marco de unos modelos de ritualidad en su valor de uso, y de creación artística intencional en lo referente a su valor de cambio.

[20] En la Universidad de Sevilla hemos puesto en marcha para el curso 2004-2005 el primer Programa de Doctorado sobre flamenco de este rango: "El Flamenco. Acercamiento multidisciplinar a su estudio". La primera promoción ha tenido 24 alumnos.

Portada de la revista holandesa “Anda”

La proliferación de revistas web de flamenco es comparable al aumento de los métodos de aprendizaje vía telemática y en tiempo real. Pero la posibilidad de contactar con otras realidades no sólo es virtual: el acortamiento de las distancias a través de avanzados medios de transporte facilita la convivencia entre intérpretes y alumnado de todo el mundo, sea en teatros o en academias. Los territorios periféricos producen cada vez más artistas y estudiantes, desde los aficionados japoneses que cuentan con una ya larga tradición, hasta los diletantes que afloran en recónditos rincones del norte de Europa o Australia, desde donde se demandan sistemáticamente profesores de flamenco. Comienzan a aglutinarse nuevos públicos que tienen pautas indiferenciadas de consumo cultural, y se abren mercados transversales al flamenco que abarcan desde la moda al cine y hasta la prensa rosa.

A la vez que aumentan de forma imparable las programaciones y locales especializados de diferente rango –salas alternativas, sesiones *off,* fundaciones, teatros…-, el antiguo clientelismo de los artistas se sumerge en nuevas fórmulas de patronazgo por parte de las administraciones, que experimentan una tensión permanente entre las acciones de recuperación y

promoción del patrimonio a que están obligadas, y la apelación continua a una iniciativa privada que todavía no se siente definitivamente cómoda entre flamencos.

El incremento del número de profesionales o pre-profesionales jóvenes nutre hoy al flamenco de nuevas miradas, ajenas en muchos casos a conceptos excesivamente retóricos como la autenticidad o el *duende*: *"Yo llevo treinta años en esto, y al duende todavía no lo he visto",* nos decía en clase el guitarrista Gerardo Núñez (Jerez, 1961), quien defiende acertadamente que es el toque flamenco el que está haciendo la música contemporánea española actual. Actitudes que tienen su contrapunto neorromántico en los continuados esencialismos de directores y exégetas que insisten en producir películas como "Polígono Sur", *revival* de la Andalucía contada por los extranjeros del exotismo decimonónico -hoy vestido de "barrio marginal donde se respira arte"- o de redactores que insisten en definir al pianista gitano Diego Amador como *"El noble salvaje del Flamenco"* (Babelia, 18-X-2003) mientras él mismo prefiere manifestarse como un multiinstrumentista conocedor de las técnicas de grabación, se declara inspirado por Stevie Wonder o Johnny Guitar Watson, ama por igual a Camarón y a Marvin Gaye, y es considerado como un fanático de los ensayos que ha asimilado perfectamente el concepto del disco como medio expresivo, sin renunciar a las reuniones de familia y a su entorno social. Este es el contexto donde se ha construido una nueva generación de flamencos y flamencas, muchos de ellos procedentes de la comunidad gitana, que encarnan *todos* esos mundos, y *todos a la vez*.

En un sentido no comercial, obviamente el flamenco se va debilitando. Hoy se ven transformados, felizmente, ciertos modos de habitación y escasez, y amplificados los cauces de comunicación y el acceso a otras músicas, el rito antiguo no se sostiene. Lo que existe con más frecuencia es un "nuevo flamenco callejero" que soportado sobre formas musicales pseudoflamencas o simplemente aflamencadas nos escupe una metamorfosis del rito: grupos de jóvenes influenciados por el rock, el jazz, la salsa, la rumba urbana o la música tecno, que no comparten el modelo intergeneracional de la fiesta, que carecen de los mimbres de exquisitez musical que podríamos entender característicos del sistema musical flamenco, y que, sin embargo, producen música y vida en

las calles, es decir cultivan “excelencia cultural” para la música. Por el contrario, muchos de los excelentes músicos de interpretación escasean en experiencias y encuentros sociales. Todo esto se inscribe en unos criterios sociales del gusto bastante polarizados: el discurso *emic* de los flamencos insiste continuamente en la necesidad de vivir y no sólo ejecutar su música: la censura a la perfección de tecnologías y mecanismos de los jóvenes guitarristas que, por contraste, no consiguen impregnar de *arte*, *sentimiento*, *emoción*, *pellizco*… y otras categorías similares el instrumento son recurrentes en los cenáculos jondos, y sin embargo no existe el reconocimiento para quienes, sin hacer un flamenco tradicional, son capaces de engendrar vida para la música destrozando en las calles esas guitarras a fuerza de sentimiento.

A menudo, estos últimos grupos y las/os intérpretes de ellos emanados consiguen entrar en los mercados discográficos con más comodidad que los cantaores reverenciados como “puros” por la afición. Y su “envilecimiento” pluri-musical contamina también a los consumidores, contagiados a su vez por los sonidos que, desde este flamenco espurio, les resultan tan familiares y les incitan a adquirir lo último de Niña Pastori, Chambao, Las Chuches o Andy y Lucas –productos que, más allá de su calidad intrínseca o no, funcionan como obras de temporada a las que se accede a precio reducido a través de Internet o las copias-pirata- mucho antes que las Antologías clásicas, los discos de Esperanza Fernández, Terremoto, El Capullo o Arcángel, a pesar de los esfuerzos de éstos por adaptar sus repertorios.

Lo más sugerente de todo esto es el contraste: la estilización artística se recrea en el escenario, entre las nuevas profesionales, y la música viva anida en cambio entre unos colectivos y en unas circunstancias viejas, allí donde se forjó el flamenco originario que hoy se considera “auténtico”: los suburbios desasistidos de las ciudades, las barriadas periféricas hacia donde fueron trasvasados hace décadas los herederos de los arrabales históricos, la minoría gitana andaluza en situación de exclusión social, grupos flotantes de jóvenes y desempleados que, carentes de otras ofertas de ocio y depositarios al menos de la memoria musical, contienen una forma de arte que practican cotidianamente, pero que sólo mirando de soslayo puede considerarse “flamenco”. El caso del Polígono Sur, en Sevilla –la Triana decimonónica

trasladada al sector meridional de la ciudad- podría ser un ejemplo de lo dicho: las formas de resistencia cultural abarcan aquí la pendulación de las músicas hacia un flamenco a veces clásico (menos), el mimetismo discográfico y sobre todo, vivido y con sentido para quienes lo practican, un flamenco "tecno", de canciones y no de cantes, instrumental más que vocal, acompañado del baile, presente en casas y mercadillos e insistentemente rítmico, que –como novedad- incorpora las versiones en torno al "culto", al evangelismo gitano que con tanto éxito se ha extendido entre amplias capas de esta población.[21] A pesar de su apariencia silvestre, el flamenco es un fenómeno urbano desde su nacimiento, cuyas claves estéticas nacen de culturas diversas que sucesivamente se enfrentaron o convivieron en Andalucía.

Todos estos debates remiten al final a la tensión entre la afirmación identitaria y la observación de flujos globales. Flujos que hoy son cualitativamente distintos a las situaciones históricas de interculturalidad, en parte por la velocidad que experimenta la presentación de ideas y modelos en el espectáculo y, en parte, por su alejamiento de la vida cotidiana. En el flamenco, es clara la existencia de dos dinámicas que actúan de forma paralela pero que contienen puntos de contradicción. Por una parte, la dinámica de la reafirmación identitaria, la consideración de los patrimonios orales e inmateriales de la humanidad como fideicomisos humanos amercantilizables, fuera de la circulación. Por otra, la dinámica de los mercados, la dinámica global, la idea de que el flamenco, en lo que nos toca, es un *recurso* cultural. Y el papel y protagonismo de las mujeres es más central en estos procesos.

[21] Se puede consultar a este respecto el capítulo "El dios de los mercadillos: evangelismo gitano y comercio ambulante" en Cantón, 2004.

Segunda parte

Objetivos e hipótesis de investigación

Tal y como se expuso en la presentación de la solicitud de Proyecto, los objetivos de esta investigación se encaminan, fundamentalmente, al reconocimiento de las condiciones en que se desenvuelven las trayectorias profesionales femeninas de las intérpretes flamencas, dentro de un género que actualmente se encuentra en condiciones de expansión de los mercados nacionales e internacionales. Para tal fin, era indispensable detectar qué factores limitan y cuáles catalizan la toma de decisiones de las artistas flamencas, en particular entre las que forman el colectivo de mujeres gitanas, así como el análisis de los modelos de desarrollo y estrategias adoptadas por las mismas en aras de la definición de "rutas" de empoderamiento.

Este párrafo, que resume una propuesta más amplia y compleja, se sustenta en una argumentación histórico-social: el flamenco es un arte que nace en la marginación y que, todavía hoy, se sirve para su práctica profesional de colectivos populares. Entre ellos, como caso único entre las artes europeas, destacan los intérpretes gitanos. El desarrollo reciente y por venir de la ya magna industria artística en torno al flamenco, indicábamos en la propuesta, genera importantes recursos económicos, oportunidades de empleo y adquisición de prestigio. Cabe argumentar entonces que las capacidades de un gran número de mujeres que parten de situaciones de marginalidad pero ven inscritas sus expectativas y aprendizajes en contextos societarios que facilitan la adquisición de conocimientos sobre la interpretación de cante y baile flamencos, permitirían obtener una posición más ventajosa en la sociedad y una mayor independencia individual. Sin embargo, tal y como planteábamos entonces como **hipótesis inicial**, un dominio tradicionalmente masculino en el mercado laboral del flamenco ha impedido el pleno desarrollo de las potencialidades femeninas y la autonomía económica que podría derivarse de su participación como "artistas" en este mercado.

Hipótesis de trabajo

En torno a esta hipótesis general, cuatro eran nuestras **hipótesis de trabajo específicas**:

1.- En la profesión artística del flamenco la división sexual del trabajo está ligada a procesos de *generización* que han tenido un papel limitador del papel de las mujeres a lo largo de la historia. Los cambios que se viven actualmente en la sociedad española -singularmente la andaluza, donde se fraguan la mayoría de las trayectorias profesionales de las mujeres flamencas-, vinculados a la propia transformación de las demandas del mercado de las artes y a las relaciones entre los sexos, afectan de modo directo a las nuevas potencialidades de las artistas flamencas.

2.- El cuerpo, con una lectura “en femenino”, ha sido clave explicativa fundamental en la segmentación laboral, en base a la naturaleza (voz, en el cante; cuerpo en el baile), frente a las habilidades técnicas masculinas, asociadas también a los instrumentos y al conocimiento. La reformulación de la *hipercorporeidad* femenina, en el sentido de un cuerpo sobredimensionado como único recurso disponible, mantiene su funcionalidad de exclusión pese a los cambios actualizados en los modelos de género.

3.- La distribución sexuada del poder en el mercado del flamenco permite esbozar una tipología tradicional de itinerarios artísticos que habría que confirmar:

a) Mujeres flamencas no profesionalizadas. Su exclusión del mundo artístico puede deberse a la negativa familiar para intervenir en espacios públicos con fines lucrativos, al fracaso en intentos previos de acceso, o a las presiones recibidas en esos mismos entornos. La falta de autoestima que imprime el patriarcado juega un papel decisivo en estas actitudes de aceptación, falta de ambición, bajo nivel de superación, frustración, sumisión, o escaso capital social.

b) Mujeres profesionalizadas sólo parcialmente. Se podrían caracterizar por la escasa remuneración de su trabajo, las inestabilidad laboral, la ocupación de posiciones subordinadas dentro de la industria del espectáculo (cantaoras para el baile, bailaoras de compañía o secundarias, palmeras, jaleadoras...), lo que, unido a la marginalidad de sus economías incrementa

su dependencia de terceros en forma de subcontratas. Su situación puede definirse de empleo sumergido.

c) Cantaoras o bailaoras que se han convertido en figuras de alto reconocimiento y elevado *caché* económico. Sus niveles de ingreso reflejan el prestigio y el reconocimiento social adquiridos, pero no siempre coinciden con una fuerte autonomía en la toma de decisiones o con el diseño de estrategias de promoción artística conscientemente elaboradas. Los casos de “parejas artísticas”, de vínculos familiares en los diferentes eslabones del mercado laboral, o incluso la conversión de cónyuges en *managers,* son suficientemente expresivos de esa dependencia.

a) 4.- La mayor igualdad en las relaciones entre los sexos y el poder adquirido por algunas mujeres están ligados a la expansión de la industria y del mercado flamenco.

Objetivos de la investigación

Nuestro proyecto proponía, pues, una aproximación teórica en torno a estas tendencias, que tendría una posterior efectividad en términos de diagnóstico, y un reflejo en la intervención y participación con los colectivos de mujeres flamencas que nos permitieran, al menos, dar a conocer y difundir la situación desde la que afrontan sus perspectivas profesionales, sociales, familiares y personales: mecanismos de aprendizaje y formación, toma de decisiones en el trabajo, formación de grupos y solidaridades potenciales.

Dentro de este proyecto, y por su singularidad, era importante atender especialmente a las mujeres gitanas y tratar de ofrecer un diagnóstico comparativo respecto a las no gitanas, utilizando desde el análisis de casos hasta la construcción de tipologías, y detectando qué factores generan oportunidades y cuáles se convierten en obstáculos específicamente para este colectivo de mujeres. El diagnóstico de situaciones iría acompañado de anotaciones en torno a estrategias de desarrollo en relación con apartados como la capacitación profesional, la generación de nuevos procesos

educativos, la apertura de campos de trabajo alternativos a sus empleos tradicionales y la mejora general en sus condiciones de vida.

Contemplábamos entonces, asimismo, un objetivo de integración que tendría su reflejo en las iniciativas de creación de redes, formación de grupos y participación de nuestras protagonistas, en aras de conseguir de manera eficaz y sólida una toma de conciencia tanto del hecho de “ser mujer” como de “ser artista”.

En este sentido, establecimos cinco líneas de **objetivos de la investigación** en la propuesta inicial, que ahora reproducimos:

1.- **Análisis histórico**

1.1.- Establecer las variaciones intergeneracionales que ha sufrido la división sexual del trabajo en el flamenco.

1.2.- Baremar la permeabilidad de este mercado de trabajo en expansión, en relación con los cambios generales en los roles de género vividos en la sociedad española.

1.3.- Diferenciar las formas de acceso al poder y al prestigio en los distintos itinerarios artísticos de las mujeres flamencas.

2.- **Análisis sincrónico**.

2.1.- Establecer las posiciones y el papel de las mujeres en el mercado laboral del flamenco.

2.2.- Reconstrucción de las trayectorias vitales de las mujeres flamencas.

2.3.- Elaboración de una tipología de situaciones.

3.- **Diagnóstico de factores condicionantes** en las mujeres para acceder al mercado de trabajo del flamenco, con especial incidencia en el entorno social y en la construcción de estereotipos sobre la profesión artística.

3.1.- Estudio de los mecanismos de aprendizaje y formación –no formalizada *versus* académica- del flamenco, en función del sexo y la etnicidad, detectando cuáles son las exigencias no cubiertas.

3.2.- Análisis de las relaciones entre el ámbito familiar y la adquisición de habilidades para el trabajo, señalando cuáles son las dificultades para el pleno desarrollo de su actividad como "artistas" flamencas.

3.3.- Explicitar los procesos de toma de decisión y el tipo de control de las actividades artísticas que caracterizan a las mujeres flamencas, destacando aquéllas que han accedido al máximo prestigio y repercusión en su profesión.

3.4.- Detallar la situación de las mujeres gitanas –mayoritarias en el mercado flamenco-, para conocer la especificidad étnica en lo concerniente al trabajo y a la autonomía.

3.5.- Señalar los mecanismos de solidaridad i*nter* e *intragéneros* que se producen entre las mujeres flamencas, con especial atención al modo en que la etnicidad se convierte en factor de segmentación para las mujeres gitanas y no gitanas en los procesos estratégicos e identitarios diferenciales.

4.- **Integración de los colectivos de mujeres flamencas**, a partir de un modelo de Investigación-Acción participativa.

4.1.- Lograr que sean las propias protagonistas de estos procesos las que den a conocer sus demandas y necesidades.

4.2.- Fomentar su colaboración en los debates del proyecto y el diseño de acciones estratégicas

4.3.- Conseguir que la mejora sustancial en sus condiciones de vida y trabajo revierta así en la adquisición de conciencia sobre su protagonismo dentro del mercado flamenco.

4.4.- Potenciar un cambio de visión en las limitaciones y recursos corporales que han restringido el desarrollo artístico de las mujeres flamencas.

5.- **Diseño de estrategias de desarrollo**

5.1.- Formular estrategias conjuntas entre los distintos colectivos de mujeres, que faciliten el control de sus habilidades y prácticas.

5.2.- Ampliar la capacitación laboral hacia parcelas de actividad que aún no han sido ocupadas en el flamenco por las mujeres.

5.3.- Generar líneas educativas a nivel institucional donde tengan cabida las prácticas y saberes propios de estas mujeres.

5.4.- Crear redes y grupos que faciliten la inserción laboral de las mujeres en la vida profesional, compatibilizando los ámbitos familiares y de trabajo.

Primera aproximación metodológica

La propuesta de objetivos de la investigación combinaba, y así se ha plasmado en el trabajo de campo, varias perspectivas metodológicas, que se desarrollarán en un apartado posterior:

- La *dimensión cronológica*, estimando la capacidad de comparar los modelos históricos con relación a la situación actualizada de las mujeres flamencas;

- El carácter investigativo, en relación con la *producción de conocimiento teórico*, con la aplicabilidad de los mismos en aras a producir beneficios sociales a los colectivos afectados.

- Las *dimensiones emic y etic de la vida social*: la interpretación que los agentes implicados –en este caso, las mujeres flamencas- hacen de sus condiciones de existencia, demandas y trayectorias (perspectiva *emic*), y el análisis que las investigadoras hemos llevado a cabo desvelando factores que pueden o no ser interpretados como actuantes

por parte de las protagonistas del estudio, pero que afectan profundamente a sus condiciones de existencia.

Población afectada

Dentro del apartado de análisis sincrónico (objetivo 2), el desarrollo de la investigación ha hecho que se intensifiquen las tareas de **delimitación y descripción de la población** o universo de las mujeres afectadas. Una cuantificación inicial se hacía indispensable y -dadas las limitaciones de los datos estadísticos disponibles- era fundamental el trabajo de campo para delimitar el número de mujeres involucradas en el mercado de trabajo flamenco. Como advertíamos en nuestro proyecto, y así se ha constatado, no existen censos o fuentes oficiales del número concreto de artistas profesionales, ya no sólo por el carácter sumergido de su profesión, sino también por otros dos factores que se han revelado a lo largo del trabajo de campo: la falta de especificidad de su clasificación en las fuentes censales y el carácter "provisional" que muchas de estas mujeres asumen como propio dentro de un proyecto más o menos difuso de empleo. Tal y como previmos, el uso de datos indirectos ha sido también fundamental, si bien –como se apuntará más abajo- se han visto limitados, dadas las posibilidades presupuestarias, a la Comunidad Autónoma de Andalucía (donde residen, según los últimos datos, algo menos de 400.000 gitanos) y al colectivo de mujeres efectivamente profesionalizadas, al menos trabajadoras en forma parcial o que se hallan en los inicios de sus trayectorias artísticas, excluyendo, como se indicó, el amplio volumen de aficionadas y profesionales de otros géneros que se acercan puntualmente al flamenco, estudiantes de diverso rango –academias, conservatorios, etc.- y otras muestras menos cualificadas, así como todas aquellas mujeres que, estando capacitadas, no se han profesionalizado en el flamenco y mantienen su interpretación circunscrita al ámbito doméstico.

Por otro lado, el **análisis de redes** era un objetivo perfilado como fundamental para nuestra cuantificación, dada la capacidad que esta técnica presenta para la localización y establecimiento de relaciones que se han

demostrado especialmente fructíferas en lo tocante al trabajo cualitativo de campo. Los propósitos de la investigación, que sólo se han cubierto parcialmente por el obligado ajuste de los objetivos a presupuesto disponible, era recoger una muestra final de **entrevistas** no inferior a 100 mujeres, de las cuales 30 serían **entrevistas en profundidad**, distribuidas según una cuidada combinación de variables, además de un *survey* cuantitativo que produjera **información estadístico-censal** que, finalmente, se ha cuantificado en casi 500 mujeres flamencas.

Ámbito territorial

El ámbito territorial es la segunda variable que tendremos en cuenta para perfilar nuestro universo. El proyecto inicial era ambicioso: abarcar la totalidad del marco estatal, en dos fases, combinando el conocimiento con la comparación, la caracterización con las diferencias y semejanzas entre las mujeres vinculadas al mercado flamenco de toda España, con especial) con una primera fase de 10 meses centrada en Andalucía y una segunda fase de 8 meses en el resto del país, fundamentalmente en las Comunidades de Madrid, Cataluña y Murcia, donde se concentraban los focos industriales del flamenco en auge y algunas genealogías flamencas, bien autóctonas, bien resultantes de procesos migratorios originados en Andalucía.

Sin embargo, las limitaciones obligadas en los costes del trabajo de campo y tal y como se puso en conocimiento del Instituto de la Mujer en su día, nos obligaron a limitar la unidad de observación del estudio al territorio andaluz. Sin duda, la elección no era aleatoria: Andalucía concentra la mayor densidad de manifestaciones flamencas de todo el estado y, por añadidura, aquí radica el origen y domicilio de la gran mayoría de las mujeres profesionales del género. Habría sido de gran interés el acercamiento a otros focos de concentración de la oferta de espectáculos y trabajo, situados en grandes ciudades y enclaves fuera de la región de forma permanente o temporal, y el desarrollo de la investigación demuestra que, aun no estando previsto en el proyecto y no habiendo podido ser realizado en este tiempo- sería de gran interés conocer el amplio y creciente mercado internacional que, localizado

fundamentalmente en Centroeuropa, Japón y Estados Unidos, demanda la presencia de mujeres profesionales. Hemos solicitado, a este respecto, una nueva convocatoria en las ayudas para 2005-2008 de esta misma convocatoria en aras de completar estos objetivos y de centrarnos en los sectores avanzados de su empresariado más dinámico de autogestión profesional que hemos detectado como de mayor interés para los objetivos institucionales de promoción.

El alcance de nuestro estudio, por tanto, ha tenido una prospectiva nacional, pues nacionales han sido los focos de trabajo donde se desenvuelve la profesión de nuestras informantes, pero el trabajo de campo se ha circunscrito básicamente a Andalucía, con puntuales visitas fuera de la comunidad autónoma. En cuanto a la afectación de objetivos, el diseño de estrategias de formación de redes de interés mutuo, comunicación de información y desarrollo de líneas de empoderamiento femenino, que en este proyecto ha tenido lugar con la realización de jornadas, foros de debate y grupos de discusión, se han centrado igualmente a mujeres flamencas de la comunidad.

Como se comprobará en la exposición de resultados, en el momento actual nuestra investigación ha alcanzado conclusiones provisionales para los objetivos 1, 2 y 3, quedando los resultados de los objetivos 4 y 5, y fundamentalmente este último, pendientes de elaboración en un momento, el de redacción de esta memoria, en que la síntesis final de resultados todavía no ha sido posible.

Beneficios previstos del proyecto

En relación con los objetivos presentados, el proyecto inicial preveía una serie de beneficios que tenían efectos en la producción general de conocimiento y en las trayectorias profesionales de los grupos de mujeres implicados.

1.- **Producción y difusión de conocimiento**. La investigación presenta un primer nivel de beneficios en el **ámbito general del conocimiento** de las

Ciencias Sociales, al permitir la reconstrucción de una historia olvidada sobre las mujeres españolas. La **publicación de los resultados** ha tenido lugar en las distintas fases del proyecto, y ha significado la difusión de una producción nueva, en torno a las mujeres flamencas, cuya amplitud se detalla en el apartado de resultados. Se han manifestado a través de ella los cambios experimentados en las relaciones sociales de sexo y las estrategias empleadas por las artistas flamencas, dentro de las iniciativas necesarias para abrir el campo de posibilidades que eviten el sexismo y favorezcan la igualdad.

2.- **Desarrrollo.** Un segundo tipo de beneficios tiene que ver con la detección de los **obstáculos** y las **potencialidades** que se insertan en uno de los colectivos marginales de mujeres con mayor significación en el flamenco: las gitanas. La *etnización* del flamenco y el marco económico que produce, son un caso excepcional donde la promoción individual de las habilidades personales y el reconocimiento social no son ajenos a la *generización y sexuación* del trabajo.

El **diagnóstico**, como se ha explicitado, está asociado a la presentación de **propuestas estratégicas** para superar aquellos obstáculos que impiden la plena consolidación de las trayectorias profesionales de las mujeres flamencas, así como potenciar los condicionantes positivos que promueven una mayor autonomía tanto económica como social.

3.- **Integración.** Un tercer beneficio del proyecto se deriva de la detección de los mecanismos a través de los cuales se producen redes efectivas de **solidaridad de género.** Entre estos colectivos de mujeres, la acción-participación que forma parte de nuestra propuesta metodológica, tenía como objetivo hacerlas participar y aumentar su conciencia en torno a su propio valor como *mujeres* y *artistas* en el mercado de las artes. El alcance de esta expectativa se ha visto limitado por la imposibilidad de conciliar grandes propuestas, dada la disponibilidad de medios con que ha contado el equipo investigador. No obstante, y en la medida que nos ha sido posible, creemos haber logrado, sobre todo entre algunas artistas flamencas de menor edad, una

circulación de información siquiera sea básica respecto a la necesidad de generar espacios de diálogo y, sobre todo, formular estrategias conjuntas que faciliten el control de sus habilidades y prácticas.

4.- **Fomento.** En este sentido, las mujeres participantes en esta profesión o aquellas que, sin hacerlo, cuentan con las potencialidades y la decisión de integrarse en ella, podrán ser beneficiarias de esa toma de conciencia en torno a su capacidad de proyección artística. Si bien los resultados han sido sólo iniciáticos, la génesis de algunos vínculos profesionales puede convertirse en un factor de emergencia de **estrategias colectivas** eficaces.

La transferencia de los resultados de esta investigación se produce hacia el deficitario campo de estudios sobre la **minoría gitana y otros colectivos socialmente marginados.** La búsqueda de diseños de desarrollo **interculturales** es pertinente en este campo, ligados a la evolución del **mercado de trabajo** de las artes tan proclive últimamente a la *etnización* como marca de consumo y prestigio social.

Tercera parte

Metodología

Métodos y metodologías generales aplicados

Los métodos y metodologías aplicados en nuestra investigación han sido los siguientes:

1.- Exploración de fuentes documentales

La aproximación metodológica consiste en la consulta de todos aquellos soportes de texto escrito o iconográfico que sirvan para la obtención de datos para la investigación. Habría que diferenciar, en este sentido, tres líneas de trabajo que se han aplicado en su desarrollo:

a) Análisis bibliográfico

A lo largo del periodo de realización del proyecto, hemos desarrollado un completo examen de una amplia selección de textos, tanto en formato de libros como revistas especializadas, en dos direcciones: de un lado, una actualización de la bibliografía en torno a las relaciones entre género y mercados de trabajo; de otro, una revisión de la bibliografía más reciente en torno al flamenco que, sin embargo, sólo en contados casos se detiene en el género como unidad de análisis. Su aplicación se puede constatar, aunque a fecha de realización de esta memoria sólo de forma parcial e incompleta respecto a la redacción final, en el anexo de bibliografía citada y de consulta.

b) Prospección de fuentes para obtención de datos

Nos hemos servido de las principales fuentes de información estadística o cualitativa donde se recogen datos relacionados con la participación de las mujeres en los sectores profesionales vinculados a las actividades artísticas, localización de grupos de población gitana en relación con focos de emergencia de profesionales del flamenco, y listados explícitos de participación femenina en las diversas expresiones laborales del mundo jondo, principalmente listados de empresas de intermediación y anuarios e informes-memorias flamencos. Estos últimos se han demostrado registros de

información incompletos y discrecionales, lo que nos ha obligado a intensificar la recolección de datos de campo sobre el terreno para conseguir el objetivo de elaboración de un censo –lo más completo posible- de mujeres en la profesión flamenca en las zonas que quedaron definidas en la revisión del proyecto posterior a su aprobación.

c) Análisis iconográfico

La investigación ha permitido reunir un conjunto de más de 500 registros iconográficos de carácter documental que, extraídos de fuentes documentales provenientes de archivos, bibliografías y colecciones, convierten a la mujer en centro histórico de las representaciones gráficas del flamenco, algunos de los cuales se han vertido, aún de forma provisional, en la presentación de resultados que se detalla en el apartado 4 de esta memoria (Cuarta parte. Resultados). A ellos hay que añadir toda la documentación iconográfica y audiovisual que hemos obtenido en el transcurso del trabajo de campo, a la que nos referiremos más abajo.

2.- Perspectivas histórica y sincrónica. Análisis longitudinal y seccional

Tal y como se expone en la propuesta de objetivos, nuestro estudio tiene un doble carácter, seccional e histórico, en cuanto al conocimiento de las trayectorias profesionales femeninas en el mercado de trabajo del flamenco.

Por una parte, hemos combinado la perspectiva metodológica de los denominados **“estudios transversales o seccionales”**, que suponen la recogida de información en un único momento, con la de los **“estudios longitudinales”,** en los que, dada la duración del estudio, se ha podido organizar en varias fechas la aproximación a la profesión de las mujeres flamenca, desde las perspectivas de tendencias (enfocada a la descripción de la población total) y de cohorte (utilizando una subpoblación con un rasgo en común, concretamente las mujeres gitanas).

A estas formulaciones metodológicas hemos de unir el **análisis histórico** propiamente dicho, cuyos resultados finales están más perfilados a fecha de hoy, a través del despliegue de un estudio de biografías y fuentes que, incluyendo la memoria oral, nos acercan a la profesión de las mujeres flamencas desde el nacimiento mismo del género flamenco e incluso en la etapa pre-flamenca. Una exposición puede consultarse, en forma de resumen, en el apartado de resultados, donde, tal y como se exponía en la idea de proyecto, se han reconstruido las trayectorias vitales y profesionales, se han analizado los cambios en la configuración del mercado laboral del flamenco, se han construido tipologías de todo ello, evaluando los mecanismos históricos de acceso al mercado de trabajo de las mujeres flamencas y estableciendo cuáles han sido los modelos de género dominantes y sus cambios evolutivos.

3.- Método comparativo

Un tercer acercamiento metodológico ha sido el modelo comparativo. Mientras que los estudios longitudinales implican el estudio del mismo grupo a lo largo del tiempo, la comparación implica comparar una serie de medidas, relativas en nuestro caso a lo que hemos planteado como objetivo fundamental de la investigación -el reconocimiento de las condiciones en que se desenvuelven las trayectorias profesionales femeninas de las intérpretes flamencas y las oportunidades abiertas en los tiempos cambiantes de los mercados de trabajo del género- entre varios casos o grupos.

Hemos elegido esta aproximación a través de varios elementos comparativos, que tienen que ver con las variables de investigación indicadas más abajo:

- El **género**, como dimensión estructurante del estudio. Multitud de manifestaciones se han medido en términos de valoración comparativa entre hombres y mujeres dentro del género flamenco en términos formales (códigos morfológicos de cante o baile), ocupación profesional, procesos creativos, etc.
- La **edad**, entendida como concepto *social*, esto es, en tanto que implica una posición diferenciada en las oportunidades y

condicionantes antedichos de las mujeres flamencas, y en tanto que –a través de esta variable- cabe diferenciar modelos étnicos que separan expectativas y realizaciones profesionales.

- La **etnicidad**, distinguiendo las trayectorias de las mujeres gitanas de las que no lo son, e identificando cuáles son los factores actuantes en los diseños, logros, expectativas y también “miradas culturales” que caracterizan a unas y otras.
- Los **subsectores de actividad** (cante y baile fundamentalmente) que dan lugar a los elencos más destacados de cantaoras y bailaoras flamencas. Sin embargo, hemos incorporado también una serie de subdivisiones más o menos tradicionales (cantaoras “de atrás”/”de adelante; bailaoras “de cuadro”/figuras, etc.) o emergentes (nuevas profesionales de la percusión flamenca, los coros, los jaleos…) que instalan rangos jerarquizados en el alcance de su trabajo.

En los resultados de la investigación pueden observarse algunas aplicaciones de los métodos antedichos en términos de analogías y diferencias, aunque hay pendientes muchas otras conclusiones: estudio comparativo del baile de mujer y de hombre tradicionales, de las atribuciones creativas en las formas cantaoras, modos de aprendizaje diferenciales entre gitanas y no gitanas, grados de permisividad, códigos de expresión corporal de unas y otras, modelos de acceso a las especialidades de hombres y mujeres a lo largo de la historia del mercado profesional, expectativas de empleo en cohortes de edad, etc.

Conviene advertir, en este sentido, que se ha tenido en cuenta también una perspectiva que denominamos de “comparación longitudinal”, en la que se combinan estudios de caso del mismo grupo en dos o más momentos diferentes. Nos ha interesado en este aspecto fundamentalmente, la evolución vivida por las mujeres gitanas en el pasado, y dentro de las generaciones actualmente integradas en la profesión, entre segmentos de edad o cohortes diferenciadas.

4.- Método biográfico

La aplicación de lo que J.J. Pujadas denomina “método biográfico” (1992) ha sido esencial para alcanzar algunos de los objetivos propuestos. Se han realizado un total de 12 historias de vida en profundidad a mujeres flamencas de distinto rango profesional y experiencias profesionales, cuatro de las cuales van a ver la edición próximamente en un relato encargado por la Fundación Machado, con independencia de la información biográfica que, en general, se contiene en otros tipos de entrevista más extensivo o de entrevista semiestructurada a informantes-tipo. En la elaboración de las historias de vida, el procedimiento metodológico ha sido la promoción e inducción por parte de las investigadoras, quienes han solicitado la exposición de trayectorias y modelos cognitivos, de la información, produciendo un discurso oral al que se han unido toda una serie de documentos externos, información polifónica (relatos cruzados) y reconstrucciones que han permitido detallar las dialécticas entre mujeres y sociedad a través de estos relatos, de carácter no sólo descriptivo, sino también interpretativo y reflexivo. Los **relatos únicos** producidos –las historias de vida particulares- se encuentran todavía en fase de elaboración, ya que han significado más de trescientas horas de grabación que, para su codificación, clasificación y ordenación, aparte del análisis, multiplican por seis el tiempo de transcripción. La perspectiva metodológica escogida para su estudio en profundidad será la de **relatos paralelos**, que se emplea para sistematizar las circunstancias, establecer comparaciones, categorías o tipos sociales y establecer generalizaciones. En la confección de las historias de vida nos hemos remitido a la sección correspondiente de los cuestionarios de entrevistas en profundidad (3) incluidos en este capítulo de la memoria amplia de investigación, combinando las perspectivas socio-estructural y simbólica.

5.- Estudios de caso

En algunos de los elementos centrales que articulan el cuestionario en profundidad antedicho, y aun no abandonando la perspectiva comparativa, también se ha aplicado en la investigación la mirada **única** referida a aspectos concretos y empíricos de la investigación. Elementos parciales dentro del trabajo más general para los que se escogen a informantes y temáticas que, en

la singularidad de casos concretos, manifiesta la totalidad sociocultural. Los estudios de caso generalmente funcionan entonces como una *ilustración* que tiene una conexión directa con la inferencia teórica que sugieren, actuando la singularidad en su representatividad, que aquí no está medida en términos estadísticos sino por sus relaciones de carácter teórico, como la expresión de relaciones teóricas entre elementos conceptuales definidos, y no de cantidades o porcentajes. El caso, por tanto, se utilizará en la redacción final dentro un texto más amplio y no como monografía completa.

Los estudios de caso han sido especialmente indicados para las unidades de análisis siguientes:

- *Corporeidad*. El cuerpo como elemento expresivo del flamenco: cuidados, usos y problemáticas físicas asociadas al baile flamenco.
- Relaciones entre *composición familiar y formación de grupos de trabajo*.
- Desarrollo de *estrategias* y *pautas matrimoniales*.
- Ocupación de *nichos de empleo*: las bailaoras y su pase a docentes en academias propias.
- Intereses en torno a la *maternidad* y su afectación a la profesión.
- Análisis de procesos de toma de decisión.

6.- Método genealógico

Aunque no hemos asumido como propio el método genealógico clásico de la Antropología Social, en su conjunto y en los mismos términos que se aplicaron para los estudios clásicos de parentesco, sí que hemos hecho uso de las oportunidades gráficas que nos permite esta metodología para dos conclusiones de resultados, algunas de cuyas referencias pueden encontrarse en la cuarta parte de esta memoria. Otras se encuentran actualmente en fase de realización.

Las genealogías han sido una metodología importante para la construcción de los lazos familiares y de parentesco de las mujeres artistas,

vinculando su dedicación a otros casos de profesionales del flamenco, fundamentalmente artistas. Hemos diferenciado a estas mujeres de aquellas otras que, siendo buenas intérpretes, no accedieron a los mercados de trabajo regulares, y hemos tomado los criterios de *sexo* y *generación* como categorías correlacionadas con la toma de decisiones.

A través de estas representaciones genealógicas se visualizan de forma clara las tendencias de desarrollo, en las que la etnicidad actúa como variable explicativa muy importante. Así por ejemplo, y en las generaciones de jóvenes flamencas, contrasta el surgimiento de muchas diletantes no gitanas sin recorrido genealógico de vinculación al mundo jondo, frente al retraimiento de las cohortes de gitanas de menos edad que, por razones como veremos de formación y actitud, resultan finalmente menos competitivas en los escenarios actualizados del flamenco de mercado.

7.- Análisis de redes sociales

El análisis de redes sociales, aun siendo de otra naturaleza, también es susceptible de expresar gráficamente las relaciones de cada *ego* estudiado en los diferentes *dominios* de su vida social, los *campos* en los que se inscriben estas relaciones, la intensidad de las mismas y la interconexión de todas ellas con las relaciones sociales vinculadas a los ámbitos y prácticas laborales. Esta metodología, desarrollada por U. Hannerz, está siendo aplicada en la actualidad para la construcción de redes comparativas entre mujeres, en las que se vienen constatando varias tendencias, que apuntan hacia una constricción mayor de las mujeres gitanas en el desarrollo de unas carreras cuya realización, y frente a las no gitanas y sobre todo en las generaciones medias, ha tenido una mayor aceptación social en sus entornos. Aunque no se trata de resultados definitivos, podemos anotar algunas conclusiones provisionales de este análisis de redes:

- La mayor densidad de las redes sociales de las mujeres gitanas y la imbricación entre éstas de variados dominios: familiares, vecinales y socio-laborales.

- La marcada segmentación étnica en la construcción de redes sociales de estas profesionales.
- La presencia de “nodos” de mediación entre que se sitúan en el entorno familiar y, en muchos casos, corresponden a los varones del grupo inmediato (padres y esposos).
- El carácter mucho más disperso de las redes sociales de las generaciones más jóvenes de profesionales, donde los dominios de las relaciones personales, familiares, de amistad y formación se entrecruzan mucho más ocasionalmente.
- La práctica inexistencia de grupos de intereses entre las mujeres flamencas que las concilien hacia una estrategia conjunta que cree lazos intensos y duraderas, frente a la constatación de relaciones mucho más flexibles –“de tránsito”, incluso-, eventuales y efímeras.

8.- Aplicación parcial de metodologías de IAP

Más que una metodología continuada de Investigación-Acción Participativa (IAP), nuestro trabajo ha tenido una dimensión aplicada que, como aquélla, pretende promover la participación de las mujeres flamencas para, más que reformar una situación social aquilatada (lo que exigiría cuantiosas investigaciones en programas de intervención), partir de la exposición directa de sus necesidades, de los problemas sentidos y vividos por la propia población con la perspectiva, compartida con la IAP, de conocer para transformar. En este sentido, hemos aportado una finalidad práctica, que tiene que ver con la población interesada, aunque no hemos seguido la clásica secuencia metodológica que exige el análisis de la realidad, la participación y la transformación, ocupando un papel fundamental la educación participativa.

Aunque las investigadoras hemos coordinado situaciones de encuentro y verbalidad entre las mujeres, entre las que destacan los grupos de discusión, nuestra función debe entenderse por tanto más bien como la de catalizadores que permiten facilitar la expresión de ideas y valores de los sujetos sociales.

Definición de las variables o dimensiones a estudiar

Las variables privilegiadas en el estudio, como e evidente a partir de los objetivos expuestos, son las siguientes:

- Configuración de las categorías y trayectorias artísticas en el mercado laboral del flamenco a partir de:
  - . contexto histórico
  - . articulación del sistema sexo/género
  - . etnicidad
  - . posición en la estructura social
  - . edad
  - . redes de parentesco
  - . ámbito territorial
- Participación en el proceso de aprendizaje y formación flamenco de hombres y mujeres.
- Contexto artístico en el que se ejecutan y prueban las habilidades aprendidas, en función de variables como el control emocional, la preparación para el escenario, etc.
- Categoría profesional y nivel de formalización de las economías femeninas.
- Capital social, entendido como el contexto de relaciones sociales que potencian o no la inclusión laboral.
- Construcción de habilidades y representación del cuerpo, técnicas de ejecución, mecanismos correctores, recompensas.
- Rangos comparativos de autoestima entre hombres y mujeres y niveles de frustración.
- Canales de solidaridad/exclusión intra e intergéneros.
- Proyección y diseño estratégico de las trayectorias profesionales, autonomía en la toma de decisiones y expectativas futuras.

Metodologías cuantitativas y cualitativas. Técnicas aplicadas

Aunque nuestro estudio aborda los objetivos a través de una mirada cualitativa que aboga por un nuevo humanismo en las ciencias sociales, se ha hecho indispensable un reconocimiento prospectivo del universo a estudiar. Detallemos estos extremos.

1.- Metodología cuantitativa-estadística

En el *survey* cuantitativo, las actividades centrales han sido:

- La elaboración del censo de mujeres profesionales del flamenco.
- La creación de una base de datos gestionada en programa SPSS de estas mujeres flamencas, a través de una ficha de recopilación estadística.

Aunque elaborado a lo largo de los años 2003 y 2004, ha sido a lo largo del año 2005 cuando se ha trabajado con los primeros resultados del **censo de mujeres flamencas**, utilizado con posterioridad para elaborar la base de datos elaborada e instrumento de localización para los estudios de casos. El censo ha incorporado a profesionales flamencas de toda España, con especial incidencia en la Comunidad Autónoma Andaluza.

En lo relativo a la creación de la **base de datos**, diferentes variables estructuran los registros mínimos de entrada de información: edad, sexo, clase social, tiempo de profesionalización, dedicación-especialización, localización de sus nichos de empleo, etnia y zona geográfica, a las que se ha añadido –por la fuerza que se demuestra adquiere como factor explicativo de las trayectorias profesionales- la condición socio-familiar en que se inscriben las informantes. Se ha elaborado con ellas una ficha de recopilación de datos de mujeres flamencas, con las siguientes unidades de información:

I. Datos básicos
II. Datos personales-familiares

III. Datos territoriales

IV. Especialización profesional

V. Ámbitos o espacios profesionales

VI. Años de dedicación profesional plena

VII. Caché

VIII. Rango profesional

IX. Relaciones familia-trabajo

X. Diversificación económica

La selección de datos se ha producido a través de varios procedimientos:

- El estudio de las fuentes de información elaboradas. Se incluyen aquí:
  - Las fuentes documentales de carácter convencional (listados de agencia, bibliografías,...)
  - Internet, cuyo acceso fácil y cómodo ha proporcionado una reseña básica de conteo, siquiera sea haber localizado a la intérprete, conocer su nombre artístico, su dedicación (cante, baile, representación, percusión, toque....) y su ámbito de residencia y/o trabajo.
- La segunda de nuestras herramientas ha sido la toma de contacto a través de e-mail o telefónicamente con productoras de flamenco, fundaciones de flamenco, “sitios flamencos”, peñas, academias, etc. No siempre la respuesta ha sido lo positiva que cabría esperar: en bastantes casos no se ha devuelto la información demandada, si bien cabe resaltar que, en compensación, las repuestas efectivamente recibidas han sido muy completas.
- En tercer lugar, hemos hecho uso de la toma de contacto real con artistas y managers, donde hemos podido recabar información más fidedigna aunque menos abundante por ser más contadas las artistas

inscritas en sus actividades. Esta herramienta ha demandado más tiempo y movilidad.

- La cuarta de las fórmulas de localización de datos utilizada ha sido la prensa gráfica diaria, el acceso a la bibliografía flamenca y revistas especializadas, que han proporcionado datos escuetos pero también muy fidedignos.
- En quinto lugar, hemos utilizado las programaciones de flamenco en espacios culturales de Andalucía.
- Finalmente, se ha desplegado una encuesta telefónica, remitida por correo o a través del contacto personal a una muestra seleccionada de 150 mujeres profesionales del género flamenco, en base a una selección de variables que combinan los criterios anteriores y cuyo desarrollo puede consultarse completo en el cuestionario 2, anexo a este capítulo de la memoria.

Como se ha indicado, tanto los resultados del censo como de la encuesta se han incorporado a un programa de gestión estadístico SPSS confeccionado especialmente para el caso a con 37 opciones seleccionadas y creadas, que hemos entendido apropiadas para nuestro análisis. Los resultados obtenidos, actualmente en fase de clasificación y cruce y cuyo análisis en profundidad está pendiente de conclusiones definitivas, supondrán la más completa información extraída hasta la fecha de este colectivo socio-profesional. Con ellos se podrá obtener una visión estadística global de la situación que atraviesan las mujeres flamencas en España.

2.- Metodología cualitativa: el trabajo de campo

La investigación de campo, el conjunto de métodos que implica un el contacto directo en los contextos profesionales y artísticos que, además de la verbalización de contenidos de las entrevistas, nos permiten un acercamiento en profundidad y de alta calidad de los datos, es una aproximación clásica en Antropología. Repetidamente hemos apelado a la pertinencia de las técnicas

cualitativas como un conjunto de protocolos con los que abordar de forma densa y trabada, y con una alta consideración de los imaginarios y las representaciones *emic* que los sujetos sociales hacen de sí mismos y de sus expectativas.

El procedimiento que articula este conjunto de técnicas, entre las cuales se inscriben también las entrevistas en profundidad a las que hemos hecho referencia, es el denominado **trabajo de campo antropológico** que, pasados los primeros meses de iniciación en contactos y presencias cotidianas por parte de las investigadoras en los entornos naturales y profesionales de las mujeres, se ha demostrado especialmente valioso en la investigación, permitiendo asimismo una continua circularidad en los planteamientos teóricos en relación con los estudios empíricos.

Los espacios y entornos de investigación han servido para la aplicación de dos técnicas cualitativas nucleares en el estudio: la observación participante (o interactuante) y la realización de entrevistas en profundidad.

Respecto a las **técnicas de observación**, la práctica de campo ha combinado la técnica de observación externa con la de observación participante propiamente dicha. Ha ocupado básicamente tres contextos:

XI. **Ámbitos profesionales**. Los objetivos fundamentales de nuestro estudio, la comparación de las influencias de las variables étnicas y sociales en la participación en el mercado de trabajo (mujeres gitanas), el análisis de los procesos de toma de decisiones, estudio de las redes sociales de las mujeres flamencas, el desarrollo de los estudios de caso y análisis comparativo, se han mantenido de continuo en los espacios profesionales, manteniendo las relaciones personalizadas con las artistas. Aquí se ha trabajado en festivales, recitales y eventos flamencos. La temporada estival de festivales al aire libre, los recitales en peñas, festivales, salas privadas y otras localizaciones y, sobre todo, la celebración del Ciclo “Flamenco Viene del Sur” de la Junta de Andalucía, el Festival de Jerez en el Teatro Villamarta, los Jueves Flamencos de El Monte, la Bienal de

Flamenco de Sevilla el Festival de Música de Granada han sido emplazamientos privilegiados para los contactos y la participación de las investigadoras en el marco de la profesión, donde se han supervisado especialmente los modelos de interrelación femenino, la conformación de redes de solidaridad-competencia y los mecanismos de empleo y gestión de las economías profesionales de las mujeres flamencas por contraste a los masculinos. Compañías flamencas, estudios donde se realizan tareas de composición, interpretación y arreglos para discografía y otros escenarios dispersos han servido a nuestros objetivos. En el último año se ha demostrado fundamental la investigación en los tablaos flamencos de Andalucía. Al tratarse de ámbitos de trabajo diario, asalariado y con residencia estable, las artistas vinculadas a los tablaos suponen un perfil notable en la construcción de tipologías.

1) **Ámbitos de aprendizaje**. Singularmente, academias de baile y escuelas privadas donde se toman clases de baile y cante, con alguna representación femenina en la percusión y la guitarra que nos han resultado especialmente importantes. Las técnicas de transmisión-apropiación del conocimiento y los modelos de sexuación de las habilidades han sido ejes articuladores del análisis.
2) **Ámbitos de domesticidad, familiares y de sociabilidad**. Gracias a los contactos personales de algunas investigadoras del proyecto, hemos tenido acceso a diferentes rituales y situaciones (celebraciones, reuniones privadas) donde la presencia de las profesionales del flamenco adquiere una dimensión que se ha demostrado diferente a la de los ámbitos profesionales y de aprendizaje anteriores, lo que ha provocado numerosas aportaciones a los contenidos del proyecto que se redactarán convenientemente en el informe final.

En la observación participativa, como en las entrevistas, se han puesto en activo **técnicas de registro audiovisual**, que ha dado lugar a un importante registro de material, parte del cual se presenta en esta memoria. Su objetivo es

recepcionar, reproducir y tratar como información adicional, ilustrativa pero también susceptible de ser leída como texto con entidad propia, situaciones, actitudes, corporeidad, prácticas de interacción, modelos de relaciones familiares, pautas de aprendizaje, y todo el conjunto de objetivos etnográficos de nuestro trabajo.

Las entrevistas suponen una de las técnicas más interesantes y productivas de la metodología cualitativa. Son un modo de aproximación privilegiado, por sus posibilidades en relación con lo *emic*, lo valorativo, por su capacidad de ofrecernos información de prácticas no externalizables, privadas, externas a las situaciones concretas de contacto y, finalmente, por su eficaca en la transmisión de información de situaciones pasadas.

A lo largo de los años sucesivos, se ha trabajado insistentemente en los contactos personales, desde una primera búsqueda de informantes privilegiados e intérpretes que pudieran abrir campos de información, pasando por las entrevistas directas y la observación participativa en los entornos de trabajo, hasta –en el tercer año- el mantenimiento de mantenido los contactos directos, especialmente los que no tienen que ver de forma directa con la profesión de las mujeres y menos tratados con anterioridad (la vida doméstica, las relaciones sociales primarias), o bien que permitieran confrontar estrategias profesionales con diseños de trayectorias personales y familiares. El detalle en los ”grupos de trabajo” de las flamencas (cuadros compuestos por familiares, parejas artísticas, etc.) ha sido especialmente productivo en este último sentido.

Salvados los escollos de la desconfianza inicial o de los límites de la comunicabilidad y de la memoria, las entrevistas han sido claves en nuestra investigación, y no sólo por los datos en ellas obtenidos, sino por servir de nexo de unión empático con las flamencas y de conducción para –mediante la técnica de selección añadida en “bola de nieve” a los criterios de selección de informantes etnográficos- localizar nuevas informantes.

Tres han sido los tipos de entrevistas aplicados, en función de los agentes receptores: entrevistas a testigos privilegiados, entrevistas en

profundidad a informantes-tipo y entrevistas biográficas para las historias de caso-único. Ya se ha tratado con anterioridad el método biográfico: la aplicación de las entrevistas biográficas se ha orientado a la realización de las 12 historias de vida de nuestra investigación. Centrémonos pues en los otros dos modelos.

- Las entrevistas **a testigos privilegiados** o **informantes cualificados** se aplican a personas con conocimiento escogido, capaces de dar una visión global del fenómeno estudiado, por su especial relevancia social dentro o fuera de los universos de estudio proporcionan una información matricial, contrastada y de alta calidad de contenidos. La aproximación se ha producido a través de guiones muy personalizados y específicos, y se orientan a aspectos nucleares de la investigación. Su realización ha tenido lugar a lo largo de toda la investigación, aunque se han demostrado especialmente valiosas al principio de la misma.
    - Se ha realizado un total de 14 entrevistas a testigos privilegiados, incluyendo viajes a Madrid y Barcelona para asentar nuestros contactos, vinculados básicamente al mundo de las instituciones, la intermediación y la producción flamenca: managers, escenógrafos, coreógrafos y empresarios de locales flamencos, utilizando un guión de contenidos como se ha dicho flexible, abierto y no intrusivo. Hemos clasificado como tales asimismo a algunas de las artistas en las que hemos centrado el trabajo, fundamentalmente por sus capacidades organizativas, sus largas trayectorias de profesión o su privilegiada información respecto a la formación de grupos.
- Para las entrevistas **en profundidad a informantes-tipo** hemos elegido un número limitado de mujeres que detenten el carácter de *representación teórica* que orienta nuestra investigación. Preveíamos inicialmente en torno a 30 mujeres flamencas que pudieran servir como informantes-tipo, aunque finalmente este número se ha ampliado, y contamos con un total de 62 entrevistas en profundidad

de este formato. Se ha dado lugar con ellas a resultados de muy alta densidad informativa.

- Para su desarrollo dispusimos inicialmente una lista de temas más o menos cerrados, aunque no expuestos con preguntas literales obligatorias ni que exijan orden mimético en su desarrollo, que se puede consultar en su versión íntegra como cuestionario 3, anexo a este capítulo de la memoria. Después de una aplicación del cuestionario en una fase-piloto o pretest, con el objetivo de evaluar la validez de las mismas como instrumento de recogida de información, optamos por dejar mucho más abierta su realización al objeto de facilitar el *rapport* con nuestras informantes. Así, aunque al principio aplicamos cuestionarios de investigación estructurados progresivamente hemos ido otorgando mayor valor a las técnicas no obstrusivas que abogan por la no mediación instrumental entre investigadoras y sujetos investigados. Finalmente las entrevistas han terminado por combinar contenidos abiertos, sin sujeción a guión y confiadas en las informaciones emergentes, de tono más naturalista, temáticas tratadas de forma semidirectiva, más constreñidas a un pequeño guión, y también preguntas codificadas o estandarizadas, que se estructuran por temas clasificados, permitiendo así un intercambio y cruce de información, incluso si ha sido de tipo cualitativo.
- Las variables y criterios de selección de las informantes son complejos y múltiples. Se han escogido las técnicas de *debriefing* o despliegue gráfico y las de índices estandarizados, matizadas por las de “bola de nieve” y criterios emergentes.

Grupos de discusión

Dentro de las técnicas de desarrollo de discursos, aunque distanciadas de las entrevistas en profundidad, La aplicación de la técnica de los grupos de discusión se ha demostrado fructífera, aunque sólo hemos llevado a la práctica, a fecha de hoy, tres sesiones. En ellas ha tenido especial relevancia la participación de mujeres profesionales, si bien ha existido una resistencia inicial de algunos de los perfiles femeninos a colaborar en las situaciones de encuentro.

En una primera fase de la investigación se realizó un solo grupo de discusión, a modo de pretest, y la problemática de su puesta en marcha provocó la necesidad de aplicar un nuevo formato, con lo que la dinámica de grupos se ha diseñado de forma específica y con metodología propia. Algunos de los encuentros han respondido a la metodología propia del modelo según fue descrita por J. Ibáñez (combinando en la selección de forma sociodramática diversos perfiles en base a variables de rango profesional, condición familiar, etnicidad y origen geográfico e impulsando los encuentros a través de moderador y relator) pero, en otros casos, más bien deberíamos hablar de relaciones personalizadas y ámbitos más asistemáticos de contraste y contingencia discursiva.

También se pueden incorporar en este epígrafe toda una serie de encuentros más o menos casuales, no intencionales, aunque también formalizados, como la participación en jornadas de estudio, en los que se ha producido una estructura cruzada de información femenina que, sin constituir grupo de discusión en sentido estricto, da lugar a situaciones de reflexividad como las que busca la discusión de grupos, aunque sin tantas exigencias de preparación, relato y moderación y exquisita selección de informantes como en el modelo originario. Se trata de situaciones provocadas por la participación en momentos del trabajo de campo que, aunque de manera espontánea, nos han permitido obtener una sustanciosa y privilegiada información por la desinhibición que caracteriza estas reuniones.

Equipo investigador

El equipo investigador ha estado formado por cinco personas:

- Investigadora Principal,

- Dos profesores de Antropología Social de la Universidad de Sevilla

- Dos investigadores de campo

Las exigencias presupuestarias han hecho necesario limitar la participación de uno de estos últimos a sólo algunas actividades de campo, siendo la Lcda. Eusebia López Martínez la encargada de realizar las principales tareas, con la dirección y asesoramiento de las profesoras Dra. Cristina Cruces Roldán (Investigadora Principal) y Dra. Assumpta Sabuco i Cantó, quienes, además, han colaborado en las actividades de la investigación-base, fundamentalmente en el trabajo de campo y la realización de entrevistas. El profesor Dr. Pablo Palenzuela Chamorro ha tenido un nivel de dedicación parcial, limitado a la redacción de algunos textos y la aportación de recursos teóricos.

Fases y calendario de la investigación

(se presenta en forma de cuadro para los tres años)

	Año 2003	Año 2004	Año 2005
Objetivos	- Preparación de materiales de investigación - Primeras tomas de contacto en el campo y con los agentes implicados - Recopilación documental, tanto de fuentes como bibliográfica	- Comparación de las influencias de las variables étnicas y sociales en la participación en el mercado de trabajo (mujeres gitanas) - Análisis de los procesos de toma de decisiones - Estudio de las redes sociales de las mujeres flamencas - Desarrollo de los estudios de caso - Análisis comparativo	- Clasificación y ordenación del material - Análisis de datos - Aplicación del método comparativo - Enfoque holístico - Negociación, debate y discusión con protagonistas - Redacción de resultados - Difusión de conclusiones
Equipo de investigación	- Investigadora Principal - Dos investigadores pertenecientes al organismo solicitante	- Investigadora principal - Una profesora investigadora-coordinadora perteneciente al organismo solicitante - Un investigador perteneciente al organismo solicitante, tiempo parcial - Una licenciada investigadora de campo a tiempo completo - Un licenciado investigador de campo (actividades parciales)	- Investigadora principal - Una profesora investigadora-coordinadora perteneciente al organismo solicitante - Una licenciada investigadora de campo a tiempo completo

<table>
<tr><td rowspan="2">Actividades realizadas</td><td rowspan="2">- Análisis bibliográfico (barrido Antropología del género
Música, profesión artística y género, mujeres en el flamenco)
- Prospección de fuentes documentales (principalmente listados de empresas de intermediación y anuarios e informes-memorias flamencos)
- Primeras entrevistas a informantes-tipo
- Elaboración de guiones, cuestionarios y guía de observación
- Fase de pretest en las entrevistas en profundidad
- Reformulación y revisión del proyecto</td><td colspan="2">- Continuación localizada del análisis bibliográfico y de fuentes de información
- Otras entrevistas a informantes-tipo
- Elaboración del censo de mujeres flamencas
- Continuación localizada del análisis bibliográfico y de fuentes de información
- Análisis de trayectorias profesionales contemporáneas</td></tr>
<tr><td>- Encuesta a mujeres flamencas (primera fase)
- Observación participante: ámbitos de trabajo y algunos espacios rituales. Comprobación de la guía de observación
- Entrevistas en profundidad (primera fase)
- Análisis de trayectorias profesionales contemporáneas
- Primer grupo de discusión. Elaboración del modelo metodológico de la investigación. Reuniones informales</td><td>- Encuesta a mujeres flamencas (segunda fase)
- Observación participante: ámbitos de trabajo (tablaos) y domésticos y de sociabilidad
- Entrevistas en profundidad (segunda fase)
- Segundo y tercer grupos de discusión. Aplicación del modelo metodológico de la investigación</td></tr>
<tr><td>Métodos y técnicas empleados</td><td>- Análisis documental
- Prospección analítica y pruebas-piloto
. Análisis de fuentes documentales
. Revisión bibliográfica
. Método biográfico
. Entrevista a testigos privilegiados e informantes cualificados
. Trabajo de campo de prospección en ámbitos privados y públicos</td><td colspan="2">. Entrevistas a informantes privilegiados
. Entrevistas en profundidad a informantes-tipo
. Trabajo de campo directo en los contextos artísticos
. Trabajo sobre el terreno en ámbitos familiares y de socialización de las mujeres flamencas
. Construcción de historias de vida a mujeres de destacado prestigio
. Grupos de discusión
. Selección de casos de control según variables especificadas</td></tr>
</table>

Resultados	- Análisis histórico de trayectorias femeninas - Detección de los factores de comparación - Reconocimiento del campo: instalación y primeros recorridos	- Censo de mujeres - Base de datos de profesionales flamencas - Análisis en profundidad de objetivos de la investigación - Elaboraciones gráficas - Estudios de caso - Redacción de contenidos - Ajuste de referencias	
Presentación de resultados (ver anexo en capítulo de resultados)	- Participación en congresos y reuniones - Redacción artículos - Génesis de base de datos histórica	- Foros - Publicaciones - Dirección de Jornadas Instituto Andaluz de la Mujer - Continua clasificación y ordenación de los datos - Redacción parcial de resultados	- Foros - Publicaciones - Continua clasificación y ordenación - Elaboración de memoria final

Cuestionario 1

FICHA DE RECOPILACIÓN DE DATOS PARA CONFECCIÓN DEL CENSO DE MUJERES FLAMENCAS

1. DATOS BÁSICOS

- 1.1. Nombre
  - 1.1.1. Real
  - 1.1.2. Artístico
- 1.2. Datos personales
  - 1.2.1. Dirección
  - 1.2.2. C.P.
  - 1.2.3. Teléfonos de contacto

2. DATOS PERSONALES-FAMILIARES

- 2.1.1. Edad – Fecha de nacimiento
- 2.1.2. Estado civil
- 2.1.3. ¿Tiene hijos?
  - 2.1.3.1. Cuántos
  - 2.1.3.2. De qué edad
- 2.1.4. Gitana / no gitana

3. DATOS TERRITORIALES

- 3.1. Nacimiento
- 3.2. Residencia habitual
- 3.3. Zona de trabajo

4. ESPECIALIZACIÓN PROFESIONAL

- 4.1. Cante
  - 4.1.1. "Alante"
  - 4.1.2. "Atrás"
- 4.2. Baile
  - 4.2.1. De compañía
    - 4.2.1.1. Institucional
    - 4.2.1.2. Privada
  - 4.2.2. De cuadro, tablao etc.
  - 4.2.3. Solista
- 4.3. Jaleos
  - 4.3.1. De compañía
    - 4.3.1.1. Institucional
    - 4.3.1.2. Privada
  - 4.3.2. De cuadro, tablao etc.

5. ÁMBITOS O ESPACIOS PROFESIONALES

(¿dónde trabaja actualmente / habitualmente?; en algún caso, se puede indicar concretamente dónde, como tablaos, compañías, casas discográficas, para la administración etc.)

- 5.1. Recitales en festivales
- 5.2. Recitales en peñas
- 5.3. Compañías particulares
- 5.4. Compañías institucionales
- 5.5. Tablaos
- 5.6. Bolos varios
- 5.7. En dirección de espectáculos
- 5.8. Producción de espectáculos
- 5.9. Creación de coreografías
- 5.10. Composición musical
- 5.11. Grabación de discos
- 5.12. Otros (indicar cuáles)

6. AÑOS DE DEDICACIÓN PROFESIONAL PLENA

6.1. Menos de 5
6.2. Entre 5 y 15
6.3. Entre 15 y 30
6.4. Más de 30

7. CACHÉ

(establecer el más habitual o bien separar en 2/3 niveles máximo)

8. RANGO PROFESIONAL

(estimación del investigador)

8.1. Máxima figura
8.2. Profesional medio
8.3. Profesional menor

9. RELACIONES FAMILIA / TRABAJO

9.1. ¿Algún otro miembro de la familia es
9.1.1. profesional del flamenco?
9.1.2. intérprete de flamenco no profesional?
9.2. En las actividades laborales habituales ¿trabaja con algún miembro de su familia?
9.2.1. Consanguinidad
9.2.1.1. De orientación
9.2.1.2. De procreación
9.2.2. Afinidad

(ojo: los datos se recogerán literalmente –p.e. "hijo"- y se incluirán clasificados en el apartado que corresponda –p.e. "consanguinidad de procreación")

10. ALGUNA OTRA ACTIVIDAD ADEMÁS DE COMO PROFESIONAL DEL FLAMENCO?

10.1. No
10.2. Sí
10.2.1. Profesión
10.2.2. Lugar/es de trabajo

Cuestionario 2

ENCUESTA MUJERES FLAMENCAS

1. PRIMER APARTADO: HISTORIA PROFESIONAL

1.1. DATOS GENERALES

1.1.1. AÑOS DE DEDICACIÓN

1.1.2. MOTIVACIONES: PORQUÉ DECIDIÓ HACERSE PROFESIONAL DEL FLAMENCO

1.1.3. DE QUÉ FORMA ACCEDIÓ AL MERCADO DE TRABAJO DEL FLAMENCO (por un concurso, porque estaba con la familia, por casualidad, alguien la ayudó…)

1.1.4. CUÁLES FUERON EL/LOS PRINCIPALES MOMENTOS DE CONSOLIDACIÓN PROFESIONAL

1.1.5. MOMENTOS EN QUE SE DETIENE SU CARRERA Y PORQUÉ. CUÁNDO LA RETOMA

(PARA LAS DOS ANTERIORES: cuidado de no confundir con 1.3: centrarlo en su vida personal, relacionarlo con su matrimonio, hijos, independencia familiar, conocer a qué personas etc.)

1.1.6. QUÉ ESPERA HACER EN LOS PRÓXIMOS AÑOS

1.1.7. ¿CREE QUE EXISTEN DIFERENCIAS ENTRE LA TRAYECTORIA PROFESIONAL DE HOMBRES Y MUJERES EN EL FLAMENCO? (cuáles)

1.1.8. CUÁLES SON LAS PERSONAS CON LAS QUE HA ESTABLECIDO RELACIONES PROFESIONALES MÁS DURADERAS A LO LARGO DE SU VIDA (guitarristas, amigos, su propio marido o familia, su representante…)

1.1.8.1. Ver claramente si es hombre o mujer. Si no menciona mujeres, solicitarle cuál sería la mujer de más constancia en sus relaciones profesionales

1.1.8.2. Intentar ver si son relaciones horizontales o verticales

1.2. HISTORIA FAMILIAR ARTÍSTICA (en su caso)

1.2.1. BREVE GENEALOGÍA DE LA FAMILIA DESDE EL PUNTO DE VISTA DE:

1.2.1.1. conocimiento y afición al flamenco

1.2.1.2. dedicación profesional

1.3. **APRENDIZAJE: ANALIZAR LOS PROCESOS DE TRANSMISIÓN Y APROPIACIÓN DEL CONOCIMIENTO**

1.3.1. CÓMO APRENDIÓ EL FLAMENCO:

1.3.1.1. Academias

1.3.1.2. Centros especializados

1.3.1.3. Vía familiar

1.3.1.4. Por compartir escenario en la profesión

1.3.1.5. etc.

1.3.2. ¿HA TOMADO ALGÚN TIPO DE APRENDIZAJE FUERA DEL ÁMBITO FLAMENCO? (especialmente para las bailaoras)

1.3.2.1. Danza contemporánea, clásica, danza española en conservatorios, con maestros especializados…

1.3.2.2. Coreografía, escenografía, etc.

1.3.2.3. Interpretación

1.3.2.4. Logopedia

1.3.2.5. Ejercicios corporales

1.3.3. ¿ENSEÑA?

1.3.3.1. Regladamente: academias, compañías etc. Ver si es propia, de otro, etc.

1.3.3.2. En la casa: a sus hijos.

2. SEGUNDO APARTADO: PROCESOS DE TRABAJO

2.1. (ESTO YA LO DEBEMOS SABER PERO HAY QUE METERLO EN LA BASE DE DATOS: **QUÉ HACE**)

2.2. **GRUPOS DE TRABAJO**: con quién trabaja habitualmente: sola, con la familia…

2.3. **PRESENCIA O NO DE INTERMEDIARIOS**: ¿trabajas tú misma o tienes representante, o las dos cosas?

2.4. ESTABLECIMIENTO DE CONTACTOS Y ANÁLISIS DE LA CAPACIDAD DE GESTIÓN DEL TRABAJO

- 2.4.1. Quién pone el caché a su trabajo. ¿tiene oportunidad de decidir sobre esto?
- 2.4.2. Qué porcentaje de las ofertas coge
- 2.4.3. Repertorios
  - 2.4.3.1. Cómo decides qué vas a cantar / grabar (libertad, negociado con el guitarrista, imposición de la casa de discos…)
  - 2.4.3.2. En el baile:
    - 2.4.3.2.1. ¿coreografía?
    - 2.4.3.2.2. ¿monta sus espectáculos ella? ¿recibe ayuda de otros? (de quiénes)
  - 2.4.3.3. Jerarquización de la profesión: distinguir si es figura o subalterno
    - 2.4.3.3.1. En el primer caso:
      - 2.4.3.3.1.1. ¿tiene algunos "empleados"? (producción, bailaores de compañía…?
      - 2.4.3.3.1.2. Distinguir quién lleva el trato directamente con ellos
    - 2.4.3.3.2. En el segundo caso: bajo qué dirección se encuentra actualmente

2.5. GRADO DE DEDICACIÓN

- 2.5.1. Número de actuaciones / año (poner como ejemplo este que ha pasado)
- 2.5.2. Otras actividades (p.e. anuncios, grabaciones…)
- 2.5.3. Número de horas de ensayo por semana

2.6. ESTIMACIÓN DEL NIVEL DE INGRESOS Y GASTOS

- 2.6.1. Derivar la información del caché, planteárselo como si ve que está bien pagada… Cuánto gana, caché…
- 2.6.2. Qué tipo de gastos tiene más importantes para "salir a trabajar"

2.7. OBJETIVOS DE LO QUE GANA

- 2.7.1. Ayuda familiar
- 2.7.2. Soporte familiar fundamental
- 2.7.3. Una parte del mismo se reinvierte. ¿En qué porcentaje?

2.8. ¿CREE QUE HAY ALGUNA DIFERENCIA ENTRE HOMBRES Y MUJERES EN TODO ESTO?

3. TERCER APARTADO: PROBLEMÁTICAS Y OPORTUNIDADES DE LAS MUJERES EN EL FLAMENCO

3.1. INDIQUE CUÁLES SON LOS PRINCIPALES PROBLEMAS QUE TIENE EN SU OPINIÓN SER MUJER PARA SER UNA PROFESIONAL DEL FLAMENCO

3.1.1. saldrán cosas como trabajar de noche, los desplazamientos geográficos, la atención a la casa, que los maridos no quieran, la familia no esté de acuerdo, esté mal visto socialmente, tener que trabajar muchas horas…)

3.1.2. ¿Cuáles son los que más le han afectado a ella?

3.1.3. ¿Cree que hay diferencias entre las mujeres gitanas y las que no lo son? ¿Porqué?

(si se menciona aquí la especialización profesional: lo que tiene que ver con no poder tocar, etc. pasar a 3.3 y luego volver a 3.2)

3.2. POR EL CONTRARIO, CUÁLES SON LAS VENTAJAS

3.3. ESTIME EN GENERAL LA PRESENCIA O NO DE LA MUJER EN

3.3.1. El cante, el baile: qué aporta, hasta dónde puede llegar, cuál es la situación actual, la coreografía o la escenografía, la discografía,

3.3.2. No presencia en el toque o la percusión: ¿Porqué?

3.3.3. Las representatntes

3.3.4. Valorar especialmente los límites que ponen desde el punto de vista de:

3.3.4.1. el cuerpo

3.3.4.2. la adquisición de poder

3.4. ¿CREE QUE COMO INTÉRPRETES LAS MUJERES TIENEN UNA FORMA PARTICULAR DE EXPRESARSE, DIFERENTE A LOS HOMBRES?

3.4.1. Cuál, en qué se manifiesta

3.4.2. Estas formas, ¿han sufrido cambios a lo largo del tiempo? ¿cómo valor a la evolución desde hace 50 años?

3.5. CUIDADOS FÍSICOS LIGADOS A SU TRABAJO Y PRINCIPALES ENFEREMEDADES Y MANERA DE REMEDIARLAS

3.6. HASTA QUÉ NIVEL CONSIDERA SU TRABAJO COMOUN ARTE, UNA PROFESIÓN, UNA EXPRESIÓN PERSONAL O UNA FORMA DE COMUNICACIÓN

3.7. QUÉ HA APORTADO LA ACTIVIDAD PROFESIONAL FLAMENCA A SU VIDA PERSONAL:

3.7.1. Compensación económica: el flamenco como ayuda, como manera de tener dinero,

3.7.2. reconocimiento

3.7.3. prestigio profesional

Cuestionario 3

ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD MUJERES FLAMENCAS

11. DATOS BÁSICOS
    - 11.1. Nombre
        - 11.1.1. Real
        - 11.1.2. Artístico
    - 11.2. Datos personales
        - 11.2.1. Dirección
        - 11.2.2. C.P.
        - 11.2.3. Teléfonos de contacto

12. DATOS PERSONALES-FAMILIARES
    - 12.1.1. Edad – Fecha de nacimiento
    - 12.1.2. Estado civil
    - 12.1.3. ¿Tiene hijos?
        - 12.1.3.1. Cuántos
        - 12.1.3.2. De qué edad
    - 12.1.4. Gitana / no gitana

13. DATOS TERRITORIALES
    - 13.1. Nacimiento
    - 13.2. Residencia habitual
    - 13.3. Zona de trabajo

TRAYECTORIA Y SITUACIÓN PROFESIONAL

Biografía. Momentos en que ha entrado o ha dejado la actividad profesional

Factor/es que la decidieron a la integración profesional – Elementos desencadenantes y en qué momentos

Qué vías de acceso tuvo a la profesión

Valorar la influencia de la familia y las redes de decisiones en la toma de decisiones y las oportunidades acerca de todo lo anterior

Cuánto tiempo le dedica al trabajo (cuánto trabaja)

En qué periodos

Estimación de días de trabajo

Estimación de nivel de dedicación

Número de actuaciones / año

(diseñar tramos)

Qué cosas hace

Cante

"Alante"

"Atrás"

Baile

De compañía

Institucional

Privada

De cuadro, tablao etc.

Solista

Jaleos

De compañía

Institucional

Privada

De cuadro, tablao etc.

ÁMBITOS O ESPACIOS PROFESIONALES

(¿dónde trabaja actualmente / habitualmente?; en algún caso, se puede indicar concretamente dónde, como tablaos, compañías, casas discográficas, para la administración etc.)

Recitales en festivales

Recitales en peñas

Compañías particulares

Compañías institucionales

Tablaos

Bolos varios

En dirección de espectáculos

Producción de espectáculos

Creación de coreografías

Composición musical

Grabación de discos

Otros (indicar cuáles)

Modelo de inserción

Con representante

Redes familiares (cuáles)

AÑOS DE DEDICACIÓN PROFESIONAL PLENA

Menos de 5

Entre 5 y 15

Entre 15 y 30

Más de 30

CACHÉ
(establecer el más habitual o bien separar en 2/3 niveles máximo)

RANGO PROFESIONAL

(estimación del investigador)

Máxima figura

Profesional medio

Profesional menor

RELACIONES FAMILIA / TRABAJO

¿Algún otro miembro de la familia es

profesional del flamenco?

intérprete de flamenco no profesional?

En las actividades laborales habituales ¿con quién más trabaja? ¿Qué formas de reclutamiento tiene?

El que sale

Un grupo habitual de profesionales

¿Con algún miembro de su familia?

Consanguinidad

De orientación

De procreación

Afinidad

(ojo: los datos se recogerán literalmente –p.e. "hijo"- y se incluirán clasificados en el apartado que corresponda –p.e. "consanguinidad de procreación")

ALGUNA OTRA ACTIVIDAD ADEMÁS DE COMO PROFESIONAL DEL FLAMENCO?

No

Sí

Profesión

Lugar/es de trabajo

Estimación de ingresos

Dejar abierta y que respondan anualmente, por festivales, peñas etc.)

Cuál es la actividad mejor / peor pagada

Objetivos de lo que gana

Gastos que suele tener por la profesión (detallar)

SOBRE EL APRENDIZAJE TÉCNICO DEL FLAMENCO

¿Cómo llegó al mundo del flamenco?. Detectar familia, afición, muy tarde, más temprano, primero como aficionada y luego como intérprete…

¿Cuáles fueron sus procesos de aprendizaje?

Cuándo aprendió, a qué edad

Dónde: academia, familia, práctica con iguales, escuchando discos…

¿Aprendió sólo flamenco o alguna otra disciplina? ¿Dónde? (p.e. danza contemporánea en una academia en NY, solfeo en conservatorios, etc.)

Evaluación subjetiva de cuáles son los alcances de uno y otro tipo de aprendizaje ("=": sin valor; "5": máximo valor)

Aprendizaje en academias y escuelas 0 --------1----------2---------3--------4--------5

Experiencias familiares / Sociabilidad 0 --------1----------2---------3--------4--------5

Práctica en espacios De trabajo 0 --------1----------2---------3--------4--------5

Escuchando discos / videos 0 --------1----------2---------3--------4--------5

Otros (indicar cuáles) 0 --------1----------2---------3--------4--------5

Evaluación de qué cree que es lo más importante que ha aprendido en cada caso

Aprendizaje en academias y Escuelas Experiencias familiares / Sociabilidad	
Práctica en espacios De trabajo	
Escuchando discos / videos	
Otros 1 (indicar cuáles)	
Otros 2 (indicar cuáles)	

En relación con el aprendizaje que nos acaba de explicar ¿Qué cosas se aprenden diferentes para hombres y mujeres?

Cosa que se aprende	Hombres	Mujeres
(Ej. Uso del braceo)		

¿Cuáles son las enfermedades o males más frecuentes de los que padece por su trabajo?

¿Tiene algún tipo de disciplina de control del cuerpo? (ej. Ponerse pañuelos, hacer footing, gimnasia, tai-chi…)

SOBRE LAS ACTIVIDADES QUE SE HACEN EN EL FLAMENCO

Evaluación sobre los campos de actividad. La idea sería responder a ¿Porqué cree que las mujeres trabajan en unas cosas y los hombres en otras en el flamenco? (respuesta generalista)

¿En qué tipo de trabajo cree usted que hay más mujeres y hombres en el flamenco? ¿Lo considera adecuado de hombres o mujeres, o indistinto?

TIPO DE ACTIVIDAD	HAY MÁS...			ES MÁS ADECUADO PARA...		
	Mujeres	Hombres	Indistinto	Mujeres	Hombres	Indistinto
Cante adelante						
Cante atrás						
Baile en compañía						
Baile en cuadro, tablao...						
Baile solista						
Jaleos (palmas, etc.)						
Toque de Guitarra						
Cajón						
Otros instrumentos						
Dirección de espectáculos						
Creación de coreografías						
Grabación de discos						
Producción de espectáculos						
Producción de discos						
Composición musical						
Otros (indicar cuáles)						

Siendo cierto que cualquier mujer y cualquier hombre podrían cantar cualquier cosa ¿Qué repertorios cree propios en una mujer y un hombre en el cante?

TIPO DE CANTE	CANTE MÁS BIEN DE MUJERES	CANTE MÁS BIEN DE HOMBRES	INDISTINTO
Toná			
Seguiriyas			
Soleá			
Bulerías			
Tangos			
Fandangos a compás			
Malagueñas			
Cantes mineros: tarantas			
Sevillanas			
Cantes camperos			
Guajiras y otros cantes de ida y vuelta			

¿Y respecto a las voces?

TIPO DE VOZ	MÁS PROPIA DE MUJERES	MÁS PROPIA DE HOMBRES	INDISTINTA
Afillá			
De falsete			
Natural			
Laína			

¿Qué tipo de técnicas debe utilizar un hombre y una mujer en el baile flamenco?

TIPO DE TÉCNICA	MÁS APROPIADA PARA MUJERES	MÁS APROPIADA PARA HOMBRES	INDISTINTA
Braceos			
Movimientos de cintura y caderas			
Vueltas de tornillo			
Zapateados rápidos			
Tirarse al suelo			
Saltos			
Paseos			
Pitos o palillos en las manos			
Marcajes			
Escobillas			
Manos en arabesco			
Golpes en las piernas o en el pecho			

¿Cuál es la indumentaria que usted considera apropiada para un bailaor y una bailaora?

En resumen, ¿cree usted que existen limitaciones "físicas"?

- Para el toque
- Para el baile
- Para el cante

¿Está usted de acuerdo con esta distribución de las cosas? (autodefinición y posicionamiento sobre lo ortodoxo y lo heterodoxo)

Cultura del trabajo

Hasta qué nivel considera su trabajo comoun arte, una profesión, una expresión personal o una forma de comunicación

¿Le permite el flamenco expresar sus características o condiciones?

Relaciones entre la carrera profesional y el flamenco como una forma de hacer lo que le gusta.

Qué ha aportado la actividad profesional flamenca a su vida personal:

Compensación económica: el flamenco como ayuda, como manera de tener dinero,

reconocimiento

prestigio profesional

Problemas que supone en lo personal (insistir en detalles de si les gusta o no relacionarse con el público, con los agentes, problemas familiares con hijos o no…)

Qué expectativas le depara su profesión actualmente ¿Qué le gustaría que fuera su profesión?

Qué cosas deberían, en su opinión, mejorar de su carrera

Cómo considera que se valora el flamenco por la sociedad. ¿Subsisten las imágenes estigmatizadas?

Respecto a su trabajo particular, cómo reaccionan

¿El entorno familiar?

¿Los vecinos?

¿La sociedad en general?

Organización familiar en los tiempos en qué trabaja. Con quién deja a los niños. Cómo arregla las comida y la casa, por ejemplo

Una persona contratada

El marido

La familia (¿quiénes?)

Porcentaje que aporta su trabajo a la economía familia

La 1/3 parte

La mayoría

La totalidad

Relaciones con otras mujeres del flamenco en términos de

Amistad

Competencia y pique

Simple trato cordial

(Se trata de establecer la solidaridad, funcionamiento de grupos y redes más informales: con quiénes, en qué contextos)

Tercera parte

Resultados

Iniciamos la presentación de resultados del proyecto “Mujeres Flamencas. Etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales” estableciendo algunos contenidos temáticos vinculados a las unidades de análisis, hipótesis y objetivos sugeridos en los capítulos 2 y 3 de esta memoria. Queremos advertir que, en tanto la fase de clasificación, análisis y preparación de conclusiones se encuentra todavía vigente, la información contenida en este epígrafe debe considerarse provisional, y en algunos casos responde a textos que han sido editados a lo largo del trabajo de campo en forma de artículos o participación en jornadas, congresos y seminarios. Resultados más completos y definitivos serán remitidos, oportunamente, al Instituto de la Mujer, y serán objeto de redacción y ajuste para su publicación en forma de libro.

Comenzamos la exposición con una presentación introductoria que sitúe a los lectores y las lectoras en el panorama del mercado de trabajo flamenco, desde tiempos considerados “preflamencos” hasta el momento-bisagra en el que se puede considerar se sitúan las claves para entender el mercado actual. Incluiremos una presentación de tipologías e interpretaciones, particularmente cómo las condiciones materiales de desenvolvimiento de los contextos laborales han generado modelos culturales, “culturas del trabajo” específicas, de las que, naturalmente, participan las mujeres flamencas. Estimaciones numéricas, estadísticas y tipológicas en torno a éstas articularán la segunda parte del capítulo, pendiente de elaboración concluyente: aunque hemos realizado estimaciones finales de censo y encuestas, la incorporación permanente de datos, hasta –entendemos- el último momento de elaboración es recomendable, pues amplían hasta el límite la prospectiva analítica.

La sexuación de los patrones de participación de las flamencas en el actual panorama del mercado flamenco es el producto de un recorrido histórico. Tales contenidos se incluyen en la tercera parte de la presentación de resultados, en la que cante, toque y baile se presentan en su virtualidad para exponer modelos naturalizados en torno al arte y situar a las mujeres en el panorama actual de realización de estas especialidades, incorporando nombres representativos de las más destacadas intérpretes de la actualidad, y cuáles son sus aportaciones, o las razones por las que, como sucede en el toque de guitarra, se han aquilatado situaciones de exclusión profesional difíciles de

romper la evolución histórica y la situación actual de la participación diferencial de hombres y mujeres en el género flamenco concluye el subcapítulo.

Las relaciones entre “arte” y “cuerpo” son especialmente interesantes de examinar para el caso del baile flamenco. El estudio específico de esta faceta interpretativa ocupa el quinto subapartado del capítulo de resultados, donde –en base al concepto *hipercorporeidad*- exponemos cómo el cuerpo se convierte en texto sexuado en la tradición de los “bailes femeninos” del flamenco, así como las excepciones significativas de los bailes de gitanas y los bailes “cortos” dentro de estas pautas de ortodoxia, contestadas hoy en una serie de modificaciones actualizadas que, siquiera sea en forma de apunte y pendiente de mayor desarrollo en la redacción, también se exponen en el epígrafe.

Las estrategias de desarrollo y consolidación profesional de las mujeres flamencas, y el contraste entre los factores limitantes –tradicionales y vigentes- y las nuevas oportunidades que se abren en tiempos de transición para las profesiones artísticas centran el sexto y último apartado de la presentación de resultados. La matrilinealidad enculturadora, la estigmatización del flamenco como “trabajo”, la vida familiar y reproductiva y las limitaciones a la creación, chocan con una mayor insistencia de las flamencas en redefinir sus redes de parentesco y el tratamiento de las relaciones interpersonales, con un panorama redefinido del “arte” como vía para el desarrollo profesional y con nuevos modelos de cuerpo, formación y conversión en “objetos de comercialidad” más que en “objetos de deseo” en el que las mujeres gitanas, históricamente beneficiadas de la “exclusión étnica” para participar en un mercado de trabajo entendido como “marginal”, deben afrontar retos particulares para adaptarse a la industrialización progresiva de un género cada vez más complejo organizativamente e ideológicamente intelectualizado.

Finalmente, incorporamos a la sección una anotación respecto a la participación en foros y congresos de reconocido prestigio en los que se han expuesto algunos de los resultados parciales de la investigación, la publicación de resultados de la investigación, la organización de jornadas y los trabajos que se encuentran actualmente en preparación como resultados añadidos del Proyecto I+D al que la memoria responde.

Cuarta parte

Resultados

El flamenco: un mercado de trabajo

La difusión del flamenco ha alcanzado en las últimas fechas una dimensión desconocida que trasciende las fronteras culturales de Andalucía. Sin embargo, algunas de las manifestaciones de este complejo cultural, tan o más eminentes que la musical, no son fácilmente transferibles fuera de sus espacios sociales de origen. Nos referimos a aspectos tales como el contenido de sus letras, expositivo de las condiciones de vida y las ideologías de las clases populares andaluzas,[1] el desgarramiento expresivo, que supera con creces la fijación del ejecutante al canon de las estructuras melódicas, o la vivencia personal y las relaciones de sociabilidad que se establecen en los contextos y ambientes flamencos.

Temas como el mercado de trabajo, el papel de los géneros, las "culturas del trabajo", los procesos de transmisión, o la interacción social en el flamenco están aún hoy abiertos al análisis. Abordarlos es complejo, en parte por la segmentación étnica, de afición y de género que lo caracterizan, y en parte por el modo en que una multiplicidad de elementos quedan entrelazados en el cante:[2] intersección de clases sociales y grupos étnicos, relaciones entre arte, vocación y profesión, doble dimensión socializada y mercantil del producto... Estas interconexiones aparecen de forma muy evidente cuando nos detenemos en el estudio del *trabajo* y la *profesión* flamencos, que constituirán la base de este capítulo, en el que -al hilo de una reflexión sobre la naturaleza laboral del *cante* y la evolución de su mercado de trabajo- presentaremos algunos apuntes sobre las culturas del trabajo de las que participan los profesionales del flamenco. Las condiciones laborales y la cultura del trabajo de los flamencos están además incardinadas en otro conjunto de relaciones

[1]La necesidad de considerar el flamenco un "todo completo" no ha escapado a la propia expresión popular. Entre los flamencos no se utiliza tanto el verbo "cantar" (excepción hecha de la referencia al palo o al estilo que se ejecuta, como en el caso *"cantar por seguiriya de Manuel Torre"*) cuanto "decir el cante", lo que es muestra del enraizamiento conjunto de la melodía y la letra. La conexión es tan fuerte, que no siempre es fácil a los cantaores hacer un mismo estilo si la letra varía o, proveniente de una producción culta, se intenta adaptar a una estructura musical previa.

[2]En Andalucía, se habla de "cante" como una especie de sinónimo-sinécdoque de "flamenco": "Ser aficionado al cante" incluye el repertorio completo de cante, baile, toque y jaleos.

externas a las específicamente laborales (familiares, de vecindad, de afinidad, afición, etc.) que enriquecen el análisis por su combinación junto a las variables étnica y de género. El concepto "culturas del trabajo", que engloba una conexión de elementos técnicos, sociales e ideológicos, se convierte en uno de los principios generadores de identidades colectivas, junto a la "cultura de género" y la "cultura étnica", que componen lo que Moreno ha definido como la "matriz cultural".[3]

El flamenco como “trabajo”

Uno de nuestros informantes, al ser preguntado acerca del flamenco en los *tablaos*, respondía significativamente: *"No, yo no estoy hablando de trabajo, sino del flamenco de verdad. Lo que se hace en el tablao es trabajar, y el flamenco es otra cosa"*. En efecto, el primer problema que plantea el flamenco entendido como un "empleo" es la duda misma sobre su naturaleza laboral. El debate suscitado recientemente en torno a este argumento es la reconducción, en tiempos nuevos para la investigación, de la vieja controversia sobre los orígenes mismos del flamenco. Gran parte de la misma se fundamenta en la conocida hipótesis sobre la "etapa hermética" del cante, en la cual éste se habría mantenido secreto como patrimonio exclusivo de las familias de gitanos.[4] Las investigaciones efectuadas más recientemente, en base a textos y documentos extraídos de muy diversas fuentes (hemerotecas, archivos, novelas costumbristas) vienen a contradecir en parte la propuesta anterior, aduciendo la contemporaneidad de la conformación del flamenco tal y como hoy es conocido -un producto resultante de variadas culturas musicales, gitanas y no gitanas, sincretizadas en el periodo romántico a través del costumbrismo y el ensalzamiento del "majismo"- y su inscripción en el repertorio de actividades escénicas disponibles desde sus primeros tiempos.[5]

---

[3]Moreno, 1991: 603. Constituido así no sólo en instrumento teórico, sino también metodológico, el concepto "culturas del trabajo" ha sido formulado en diversos textos y aplicado en las investigaciones de los miembros de GEISA en varias zonas de Andalucía, demostrándose su utilidad en objetivos de estudio tan diferentes como el trabajo industrial, las "nuevas agriculturas" o los sectores sociales jornaleros. Ver también Palenzuela, 1995.

[4]Es la propuesta de dos gitanófilos que exponen su hipótesis en Molina y Mairena, 1976, /1962/, pp. 30-36.

[5]En esta línea se sitúan los escritos de Ortiz Nuevo (1990) y Gerhard Steingress (1993).

El flamenco ha sido un producto cultural indisolublemente unido a su condición mercantil. Pero en su proceso de difusión se hace indispensable resaltar la distinción entre dos conceptos: lo que denominaremos el *valor de uso* de la expresión flamenca, y su *valor de cambio*, una vez que ésta se convierte en mercancía. El "valor de uso" del flamenco tiene como objetivo satisfacer una necesidad social, como la interacción o la expresividad, y por ello su puesta en práctica no tiene posibilidad de intercambiarse monetariamente o de repetirse en los mismos términos funcionales y de significación, y no sólo formales. Mediante su "valor de cambio", el flamenco se convierte en una producción accesible a la ley del intercambio de productos y su medición en base el patrón-moneda, de tal modo que puede adoptar la forma estandarizada y de consumo en masa propia del capitalismo tardío.

En alguna ocasión[6] nos hemos referido a la cuestión distinguiendo el *"flamenco público"* del *"flamenco privado"*, para cuya definición no estamos teniendo en cuenta como variable determinante -tal y como en ocasiones se aduce- el marco espacial o el número de asistentes, sino el *valor* otorgado a la forma flamenca. El hecho de que en una boda haya doscientas personas no elimina el carácter privado del contexto, y una fiesta pagada en la cual sólo haya ocho personas puede tener carácter público. Los términos no remiten, por tanto, a la accesibilidad atribuida a cada uno de estos espacios, sino a la apropiabilidad o no de los mismos a través del intercambio. Ambas formas sociales del valor se han encarnado históricamente en el flamenco, que ha vivido paralelamente los mundos de la fiesta y del escenario, del ocio y del negocio, de lo no utilitario y del trabajo. De hecho, la codificación y popularización del flamenco como género artístico en el siglo XIX tiene que ver no sólo con unas claves estéticas e ideológicas del Romanticismo, sino también con la liberalización burguesa del mercado de las artes, en el que el flamenco apareció como la muestra alambicada de “lo tradicional” y “lo popular” siendo, en cambio, un producto nuevo, completamente *moderno*.

[6]Cruces, 1990, 1991 y 1993.

Las etapas de mercantilización del flamenco

La generalización del flamenco-espectáculo en espacios comerciales y de carácter empresarial a mediados del siglo XIX se localiza en los cafés cantantes, que tuvieron un importante papel en el mantenimiento y recreación de estructuras rítmicas y musicales, y acogieron espectáculos de gran aceptación social, asequibles a una clase obrera ausente de otras convocatorias culturales de élite. Su difusión fue espectacular en las grandes ciudades o los enclaves de zonas en desarrollo, como los focos mineros, y alcanzó toda la geografía del estado.[7] Estos ambientes, asociados a la prostitución y el consumo de alcohol, declinaron en su fuerza y arraigo en los años 1910-1920, y su desaparición fue acompañada del surgimiento de una nueva forma de espectáculo flamenco: la Ópera Flamenca, que, aunque ya existía, alcanzó su auge entre las décadas 1930-1950. En la ópera -así llamada por un empresario debido a los beneficios fiscales que se obtenían con esta denominación- se aglutinaba por primera vez a miles de personas en grandes escenarios públicos, teatros y plazas de toros, y se ofrecía un flamenco muchas veces liviano y asociado, como en los cafés, a pequeños pasillos de comedias y espectáculos humorísticos.

La participación en las *troupes*, compañías más o menos estables de Ópera Flamenca o variedades, los contratos de los primeros grandes empresarios de flamenco o de las empresarias y los empresarios que a la vez eran figuras (como La Niña de la Puebla o Pepe Marchena), constituían en estas fechas la oferta más cualificada y normativizada a la que sólo accedían los considerados como "estrellas" del género. Las y los artistas percibían un sueldo y, a veces, una participación en los ingresos, y existía una relativa sumisión a la disciplina del espectáculo, en cuyo organigrama se distinguían con relativa claridad el agente, los técnicos, los artistas el público, y las reglas a seguir por todos ellos en el más puro estilo empresarial. La fórmula de creación de demanda de unos nuevos modos musicales, cuya interconexión con la copla es evidente, es un síntoma más de la modernidad de estas producciones. A

[7]Los cafés estuvieron en ciudades de tan poca relevancia flamenca en estas fechas como Bilbao o Barcelona, por no hablar de Madrid o La Unión (Murcia), que alcanzó a disponer de 20 cafés en una misma calle en su momento de máximo esplendor minero.

menor escala, se formaban los denominados *bolos*, compañías esporádicas que realizaban una sola función o erraban por los pueblos y distribuían los ingresos de taquilla en partes desiguales, según la categoría otorgada a cada uno de sus transitorios miembros.

Otras modalidades del mercado de trabajo flamenco son las que representan las academias de baile, las fiestas y las ventas. El flamenco, asociado a otro tipo de danzas populares y de salón, tuvo una vertiente docente fundamental ya a finales del siglo XVIII y en el siglo XIX. De estas manifestaciones, carentes de la dimensión de espectacularidad propia de los cafés pero mercantiles, son continuación las cada vez más numerosas academias dedicadas al flamenco en Andalucía y fuera de nuestro país, en las que la transacción se realiza entre alumnos/as y profesores/as, quienes encuentran en esta dedicación didáctica una alternativa al mercado de trabajo del espectáculo artístico.

En el modelo común a las fiestas, sucedía que a través de tratos verbales, *de palabra*, se "arreglaba" la presencia de un número no determinado de artistas en una fiesta o reunión en los *reservados* de cafés, ventas y locales célebres. Una forma de contacto característica era el aviso dado por una reunión al camarero de la empresa para que les condujera a un grupo de concelebrantes entre los que no sólo se encontraban los cantaores, sino también un guitarrista, por lo común un hombre "de gracia", divertido y ocurrente, y, con cierta frecuencia, prostitutas.

Los papeles eran intercambiables: a veces el guitarrista servía de intermediario, el "gracioso" ejecutaba unos pasos por bulerías, y las mujeres (llamadas precisamente "mujeres del arte" en el habla popular) otorgaban sus favores a la misma clientela a la que ofrecían sus cantes y bailes. El artista se veía obligado a completar sus rentas con actividades alternativas de las que hoy denominaríamos "informales", y gozaba de remuneraciones proporcionalmente más bajas que las de otros cuerpos de artistas, cambiantes, no estipuladas y siempre dependientes de la voluntariedad de los clientes. Entre quienes, a lo sumo, se distinguía a aquellos que solían retribuir de manera más generosa de los que actuaban de manera cicatera e incluso despótica.

Y, sobre todo, las fiestas, largo tiempo asociadas a las figuras de los "señoritos", han sido una de las muestras permanentes de comercialización del flamenco a lo largo de su historia. Aún cuando haya variado la extracción social de sus protagonistas, las fiestas son quizá la forma mercantil más continuada y resistente al paso del tiempo, creemos que en parte debido a la adecuación de su estructura al modo de entender el trabajo que tienen los flamencos. En ocasiones no ofrecen la apariencia de envolver relaciones mercantiles, pero las fiestas no serían muestra del flamenco "privado" en el sentido que le hemos dado anteriormente, en tanto producto del pago, compra, consumo y apropiación de una parte de la producción del pueblo por un sector de la aristocracia y burguesía tradicionales. Y no están en absoluto desaparecidas: en nuestros días, los clientes forman parte de nuevos sectores sociales, *"nuevos señoritos"* como los denominó algún informante, y se han alcanzado en ellas retribuciones significativamente más dignas.

Frente a las fiestas, contratadas como *unidades* al servicio del pagador, que podía desplazar a los artistas para animar actos o encuentros por encargo, el flamenco en las ventas se originó con la parada de las auténticas gentes *"de a caballo y a camino"* (arrieros, tartaneros, caballistas), y, algo más adelante, sufrió una reconversión hacia su constitución en lugar "de alterne" para parejas ocasionales en las últimas horas de la madrugada, a las afueras de las ciudades.

Si las compañías eran mucho más formalizadas en sus actividades, por contra las particularidades de esas otras formas "difusas" de flamenco han construido un juicio esterotipado del flamenco en la memoria histórica de gran parte del pueblo andaluz como propio de ambientes degenerados y marginales, de “mala gente”. La discontinuidad y limitación de los emolumentos, la nocturnidad y las deshoras, la falta de una alimentación adecuada,[8] la ingestión masiva de vino y licores como entretenimiento para los ratos de actividad y de

[8]Las historias de vida realizadas constatan el padecimiento sistemático de hambre física por los artistas flamencos y sus familias. Hay una anécdota que no nos resistimos a comentar, en torno a sus condiciones de vida y trabajo. Estando dos artistas a la espera de ser llamados a una reunión, uno de ellos sacó un cigarro, prueba arrogante de haber comido. Cuando el compañero le pidió un cigarro para sí, interpuso el primero: *"Nada más que tengo éste, pero te lo doy si me adivinas qué he cenado hoy"*. Respondió el segundo: *"Te voy a decir lo que tú has comido hoy. Tú has comido... ná"*. Y, con el tono que caracterizaba a aquellos flamencos de gracia y sabiduría aquel contestó: *"Pá tí el cigarro"*.

inactividad, eran parte de la atmósfera que, no sin razón, se atribuía a cafés cantantes, ventas y "juergas de señoritos".

El consumo de flamenco enlaza con nuestros días con los Festivales, cuya trayectoria se inicia en 1957 a iniciativa de los mismos "cabales" o aficionados como un intento de recuperación de formas musicales ancestrales y a la vez una forma de dignificar al profesional del cante. Los festivales -que ocupan la canícula de las noches andaluzas a modo de circuito- se mantienen hoy dentro de un sistema de contratación bastante fijo, y suponen para muchos artistas la mayor parte de sus rendimientos anuales. Reducido el número de *tablaos*, en fechas recientes están proliferando representaciones puntuales de montajes escénicos más elaborados, que ocupan las tablas de teatros y salas, ya no como sucesión de actuaciones consecutivas e independientes -participación de una lista de intérpretes, cada uno de los cuales ejecuta una serie de *palos*-, sino con una dramatización, una dosis argumental y una disciplina y reglamentación del trabajo de las que carecen festivales y reuniones.

Estos ejemplos de conversión del flamenco en "espectáculo pagado", han contrastado pero también persistido con los canales naturales y privados que se han dado en el flamenco a lo largo de su historia. El cante se da con la dimensión individual de su valor de uso en las tareas domésticas o en las actividades laborales, pero también de modo socializado, en las reuniones de cabales, los descansos de trabajo, las tabernas y casas de vecinos andaluzas. En ambos contextos persisten, si bien en los últimos con cada vez menos asiduidad, entre otras razones porque no permanecen la base social y el espacio que los caracterizaron tradicionalmente, y restringidos a situaciones de sociabilidad colectiva unidas a acontecimientos festivo-ceremoniales y rituales, como bodas o bautizos.

La evolución del mercado de trabajo flamenco. Percepciones y actitudes hacia el trabajo del sector profesional

Las tradicionales características del trabajo y la profesión han variado relativamente poco desde los orígenes mismos del flamenco-mercancía hasta

la década de los 70, época dorada de los festivales. En realidad, el flamenco siempre ha creado una oferta de trabajo peculiar, en que escasamente se institucionalizaron los papeles de los profesionales, los contratantes o los lazos mercantiles de su relación. Excepción hecha de las "figuras" y los participantes en compañías estables, gran parte de los flamencos conformaban un ejército itinerante de "jornaleros del arte", siempre disponibles desde la noche hasta la madrugada, y a los cuales, como en las plazas de los pueblos andaluces, se elegía para trabajar eventualmente al servicio de terceros de más elevada posición social. Fuera de las compañías y los teatros, e incluso en éstos, se trataba de un trabajo no normalizado fiscalmente ni registrado en parte alguna, un mercado de ocupación que presentaba importantes deficiencias.

La evolución sufrida en las décadas de los 80 y 90 ofrece un panorama en parte transformado, en el cual la dimensión privada ha ido perdiendo terreno e importancia en favor de la pública, de consumo, globalizadora y homogeneizadora.[9] Aún en favor de su conversión en elemento del capital simbólico para los andaluces, normalmente no se avisa de que este proceso conduce a la ficticia anulación de los distintos niveles sociales de significado del flamenco, como su carácter contestatario (étnico y de clase), o la plurifuncionalidad de los contextos situacionales en que se desenvuelve, y que forman parte inexcusable de su verdadera definición.

Por su parte, la dimensión pública del flamenco conforma lo que no dudamos en denominar un *mercado imperfecto*, si utilizamos términos estrictamente economicistas. En efecto, se ha consolidado una demanda propia conforme a la ley de la oferta y la demanda, la fiscalización de las actividades, la incorporación a los escenarios y medios de difusión de masas y la propia renovación del género. Sin embargo, algunos aspectos centrales para el desenvolvimiento de la actividad no han variado. Antes al contrario, la cultura del trabajo que caracterizó el flamenco en épocas pretéritas, así como cierto tipo de condicionantes propios de las culturas étnicas, han sido puente de

[9]El proceso de superposición de niveles culturales y de absorción de las culturas populares por el capitalismo requiere una distinción entre la "cultura oficial" o "dominante", normativa y de gran alcance, de la "cultura de masas", caracterizada por su carácter estandarizado, y la "cultura popular, de menor extensión que la cultura dominante, desvalorizada y subalterna, con cierto nivel de organización propia pero expuesta a manipulación por parte de la cultura mayor. Consultar al respecto Lombardi, 1978, Bronzini, 1980, y García Canclini, 1982.

transición para la redefinición de la vertiente comercial del flamenco. Desde entonces y hasta hoy se da un proceso de progresiva regularización del flamenco como actividad laboral que resumimos en el siguiente cuadro, distinguiendo entre dos etapas separadas por el "puente" de los festivales flamencos, hito histórico en su reconversión como género artístico:

Los mercados de trabajo flamencos: factores, tendencias tradicionales y actualizadas

FACTOR DE MERCADO	MERCADO DE TRABAJO TRADICIONAL	MERCADO DE TRABAJO ACTUAL
Modelos de contratación	- Contratación directa, antes que a través de agentes	- Marginalización de la contratación directa a favor de los agentes de intermediación
Agentes de intermediación	- Escasez de agentes mediadores. Vinculaciones familistas	- Proliferación de intermediarios. Competencia
Naturaleza de las ofertas	- Mercado primario	- Mercados derivados
Contratación	- De palabra: contratos verbales. Excepcionalmente, contratos documentados (p.e. compañías)	- Coexistencia de contratos reglamentados (espectáculos) y ajustes verbales (peñas y otros)
Procedimientos de selección	- Fuerte personalización de las relaciones entre las partes en el establecimiento de los acuerdos	- Se combinan los procedimientos personalistas y aquéllos que dependen exclusivamente de los intereses del mercado
	- Relaciones de reciprocidad	
Salarios y remuneraciones	- Remuneraciones cambiantes, difícilmente establecidas de forma fija	- Cachés relativamente fijos.
	- Voluntariedad en los emolumentos	- Mayor participación del artista en la estipulación económica
Retribuciones	- Proporcionalmente más bajas que las de otros cuerpos de profesionales-artistas	- Elevación exponencial de los cachés en un limitado periodo de tiempo
Fiscalización	- No normalización fiscal ni cumplimentación de pagos a la Seguridad Social (falta de cotizaciones de la mayoría de los artistas de edad)	- Pagos con retención e IVA. Altas generalizadas en Seguridad Social y fisco para los trabajadores a tiempo completo
		- Menor regularización en los trabajadores flamencos a tiempo parcial
Tiempo de actuación	Indeterminado	- Coexiste la falta de regularización con procedimientos consensuados o contractuales

Como consecuencias de lo anterior, podemos delimitar las siguientes transformaciones en el mercado de trabajo del flamenco actual respecto al tradicional, que resumimos a continuación:

1. Los mediadores y agencias de contratación han sido los primeros interesados en fijar las remuneraciones percibidas por los artistas flamencos y elevarlas considerablemente.[10] En ello ha tenido mucho que ver el "mecenazgo institucional" de la Administración, principal subvencionadora de los actos flamencos desde la década de los 80.

2. Lo anterior ha obligado a la cumplimentación de ciertos requisitos formales y administrativos antes desconocidos. Por otra parte, la memoria colectiva no olvida que la inmensa mayoría de los antiguos intérpretes se encuentran hoy sin otros ingresos que los de una pensión mínima, y el creciente aburguesamiento en las prácticas sociales y pautas de consumo de los artistas recomienda revisar la obligada costumbre de "vivir al día" en favor de consolidar un futuro confortable, posible en tanto que el nivel de ingresos facilita la desviación de partidas para atender ciertos pagos, inversiones e incluso el ahorro.

3. Hoy se permite la exclusividad laboral de algunos profesionales, muchos de los cuales lo son como resultado del abandono paulatino de empleos previos, en aras de dedicarse al flamenco a tiempo completo.

4. Se fijan más claramente y con fronteras mejor definidas los papeles asignados a los diferentes agentes de producción e intermediación del flamenco. En los años 90 se ha producido una significativa

[10]Piénsese que, en los años 60, participar durante toda una noche en una "juerga flamenca" podía suponer una media de 500 pesetas. En 2005, las primeras figuras del cante alcanzan a cobrar entre 6.000 y 9.000 euros por participar en un festival con tres o cuatro cantes y el fin de fiesta, abriendo una lista que remata, por abajo, en los 300 euros que puede cobrar un aficionado por dar un recital completo en una peña. Los rangos son muchos, y las diferencias entre unos y otros podrán apreciarse en los resultados del trabajo. Los cuerpos de baile suelen ser mejor retribuidos que los intérpretes individuales, pero también comportan más gastos: vestuario, músicos, palmeros, cantaores... Los guitarristas -excepción hecha de los tres o cuatro concertistas que pueden evitar convertirse en "acompañantes" y un sector en el que las mujeres no tienen todavía ningún protagonismo- llegan, en el mejor de los casos, a 1.200 euros en un festival. En las peñas, sin embargo, la proporción con la cantaora o cantaor a que acompañen va de 1-2 a 10.

proliferación de mediadores al amparo de las previsiones de venta, han aparecido las "subcontratas", y se constata una mayor participación del artista en las condiciones del contrato, ya no sujeto por completo a la voluntad de la parte pagadora.

5. Se ha producido una diversificación de las actividades al hilo de la penetración de grandes compañías multinacionales, que han creado lo que podríamos denominar "mercados derivados". El artista flamenco ya no se limita a los espacios restringidos de la fiesta, y ni siquiera al espectáculo que puede suponer un festival o un teatro. La oferta de trabajo se ha ampliado hacia las industrias audiovisuales (el disco, ya conocido desde principios de siglo, el vídeo) y los medios de comunicación de masas, como la televisión, e incluso algunos flamencos se han convertido en objetivo de la prensa rosa. Más aún, una cierta vuelta a la moda del gitanismo y el casticismo ha llegado a convertir a algunos flamencos en eventuales modelos de pasarela o anuncios publicitarios de rango internacional. La todavía incompleta equiparación del flamenco a otras formas escénicas obliga a sus profesionales a disciplinar algunas costumbres que no se adaptan a los nuevos formatos de los teatros o las grabaciones de discos o televisión.

La descripción anterior haría pensar en una radical reformulación de los procedimientos de compra-venta del cante, en el marco de un sistema de mercado que modularía a su conveniencia a los sujetos creadores y los procedimientos de gestión empresarial. Sin embargo, el carácter "imperfecto" con el que hemos caracterizado este mercado de trabajo es el resultado de la permanencia de algunos rasgos que conviene señalar, y que se desarrollarán en los apartados siguientes.

El “gremio” de los artistas

Como sucede en su realización escénica, el gremio de los y las artistas flamencos no es homogéneo, ni su composición fija. Existe un cierto “excedente” de artistas que, según el transcurso de los acontecimientos,

ingresan de manera intermitente en la oferta disponible. Frente a una minoría de profesionales a tiempo completo, en torno al flamenco rondan una serie de profesionales a tiempo parcial, encontrándonos así con una variada tipología de intérpretes que intercambian sus papeles y expectativas al hilo de las conveniencias.

Entre los y las profesionales a tiempo completo hallamos figuras, profesionales de tablao, bailaores/as de compañía, cantaores/as *pa bailar*, coristas, guitarristas de acompañamiento, concertistas, palmeros/as, etc. Algunos de ellos participan de otras ocupaciones como, en el baile, las academias o la docencia en otros centros y en la guitarra los arreglos discográficos. Los tablaos siguen siendo hoy un ingreso fijo y diario para algunos de estos artistas, realizándose en ellos una "rotación" de figuras contratadas, aunque existen algunos que podrían considerarse "de nómina" o prácticamente "fijos de plantilla". Nombres que, a más de su carrera profesional, las convenientes giras o la participación en otras actividades, trabajan por un sueldo de entre 50 y 200 euros diarios, este último como caso excepcional. Otros profesionales de acompañamiento que pueden, incluso, formar cuadros estables con el bailaor o la bailaora, gozan de remuneraciones muy inferiores, en niveles que se mueven desde los 35 hasta los 150 euros diarios, teniendo que participar de la repetición, incluso en dos sesiones, de estilos y cantes, en un mercado en gran medida todavía desregulado y donde la dependencia del contratante adquiere una fuerza notable.

Por otra parte están los y las "profesionales de concurso" y otros de segundo orden que a menudo, como en el caso de los palmeros, utilizan el flamenco como una fuente de ingresos adicional. Entre ellos, un sector interesante de jóvenes están iniciándose y utilizan, por una retribución mínima, los pequeños escenarios de bares o salas de concierto que al amparo de la difusión de lo flamenco han abierto en las capitales más importantes. Estos “semi-profesionales”, algunos de limitado repertorio y otros todavía en fase de formación, son pertinentes en un género como el flamenco donde, a ciertos niveles, no se solicita una gran formación profesional ni una férrea disciplina artística. Las cualidades y el aprendizaje naturales parecen ser suficientes para *"ganársela con el cante"*. Muchos de estos trabajadores se limitan a esperar

que, al menos algunas veces al año, se les concierte alguna actuación que implemente en algo las rentas principales de su trabajo personal que tienen otras fuentes de origen. Estos son los "flamencos a tiempo parcial", cuya estrategia económica es *"trabajar lo que se pueda, aunque se gane poco"*. Cuando los costes de oportunidad son bajos, y tal vez olvidadas las ansias de fama y popularidad iniciales, la dedicación parcial puede suponer una salida menos mala que el abandono. Pero incluso los trabajadores del flamenco a tiempo completo se encuentren sometidos en ciertas épocas a las fluctuaciones de la oferta, tan características del mercado de trabajo flamenco, siempre cambiante y, todavía hoy, en gran medida desreglamentado.

Los criterios y variables de clasificación aplicables a los trabajadores y trabajadoras del flamenco nos permiten construir la siguiente tipología de artistas flamencos profesionalizados:

Tipología de profesionales en el flamenco

CRITERIO DE DISTINCIÓN	TIPOLOGÍAS
Rama de actividad	- Cantaores/as - Bailaores/as - Guitarristas - Palmeros/as
Sexo/género	- Femenino - Masculino
Generación-experiencias laborales (en muchos casos, vinculado a la edad)	- Intérpretes veteranos - Generaciones medias - Flamencos jóvenes
Etnicidad	- Gitanos - No gitanos
Régimen de dedicación y fluctuaciones de la demanda	- Profesionales a tiempo completo - Profesionales a tiempo parcial - No profesionales o eventuales
Alcance económico y proyección pública	- "Estrellas" del género o grandes figuras - Figuras consolidadas - Profesionales intermedios - Aficionados

Son muy notorias las diferencias entre los cuerpos de trabajadores y trabajadoras de las ramas de cante, baile, toque y jaleos. Cantaores y cantaoras son los más abundantes en el conjunto, pero también los que crean más subcategorías y donde se produce, juntamente con los jaleos, una mayor proporción de artistas a tiempo parcial. Los cantaores, de todas edades y estilos, son quizá el cuerpo más heterogéneo del mundo flamenco, cosa que no sucede con los bailaores y bailaoras para quienes la edad es un criterio de discriminación de mayor peso. En los tramos de edad intermedios entre 35 y 45 años, predominan bailaores y, sobre todo, bailaoras, plenamente consolidados. En su mayor parte han pasado a contar con compañía propia o bien conforman los más insignes nombres a quienes se encargan coreografías y dirección de las compañías estatales y autonómicas de danza flamenca. Junto a ellos se encuentra el nutrido grupo de los jóvenes “bailaores de compañía”, intermitentemente ocupados en una u otra formación dancística, y algunas figuras que ni siquiera han llegado a la treintena.

Por su parte, los tocaores, hombres en su totalidad, suponen un número escaso en el conjunto, y aún de los 115-120 guitarristas flamencos profesionales localizados, sólo una veintena aparece con significativa frecuencia en los festivales flamencos acompañando al cante. Materia distinta es la participación en cuadros flamencos (lugares de aprendizaje usuales en las historias de vida de los artistas), donde el guitarrista tiene menor protagonismo y ha de adaptarse a la secuencia del baile. Vale recordar que el pleno reconocimiento de la guitarra como elemento trascendental en los escenarios flamencos es relativamente reciente, aunque todavía no ha alcanzado -excepción hecha en la guitarra de concierto- la misma condición económica que el cante. La guitarra es aún heredera de la marginalidad que se le concedía en otras épocas al acompañamiento a pesar de que, objetivamente, precisa de una tenaz disciplina de aprendizaje y de un entrenamiento continuo. Gracias a la evolución técnica que se desarrolló desde Montoya hasta Sabicas, y a la gran revolución técnica y sinfónica que supusieron Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar, una nueva generación de guitarristas aparece como plenamente capacitada para cubrir juntamente las

facetas del solista y del acompañante, y la guitarra se ha convertido uno de los campos del flamenco más acreditados internacionalmente.

En el cante se distinguen los *"cantaores de atrás"* y los *"cantaores de alante"*. Los primeros acompañan al baile, suelen tener menor proyección o virtudes canoras de menor alcance, o bien se trata de cantaores que empiezan. Consiguen así adaptarse al compás de los distintos palos, los ritmos de trabajo propios del flamenco y, sobre todo, adquieren el conocimiento a través de la mucha experiencia que ha curtido a una gran parte de los hoy "cantaores de alante", quienes sólo necesitan del recurso de su voz y del conocimiento para satisfacer a la concurrencia. Así llamados por el lugar que ocupan en el escenario, directamente de frente al público, los "cantaores de alante" son el resultado de la plena consolidación del cante como materia individualizada del flamenco.

Frente a una minoría de profesionales a tiempo completo, que viven exclusivamente de este trabajo, en torno al flamenco circulan una serie de profesionales a tiempo parcial que combinan su dedicación artística con otras fuentes de ingreso, así como los que hemos denominado "no profesionales" o "eventuales", entre quienes se localizan muchos de los "palmeros". Estos son jaleadores que circunstancialmente interpretan a su vez "cante de atrás" o salen al escenario como bailaores festeros de una pieza corta. En su mayor parte, combinan el flamenco con otros oficios o con el desempleo, llegando a ser incluso retribuidos con lo que se verbalizan como "regalos" consistentes en una pequeña donación económica o en especie, que se detraen informalmente del caché del artista al que acompañan. Salvo casos, los jaleadores o palmeros dependen, de nuevo, de los entramados familiares y de amistad para ser convocados a servir como mano de obra simple, sin especializar, en citas puntuales, si bien una nueva figura –la del percusionista- avanza francamente entre los profesionales escogidos y más demandados.

Los "no profesionales" o "eventuales" prueban que en el flamenco existe un excedente de artistas que según el transcurso de los acontecimientos ingresan de manera intermitente en la oferta disponible siguiendo las fluctuaciones de la demanda. Lo cual da señal de la irregularidad y mudanza características de este mercado de trabajo, que, en los niveles más altos,

dispone sin embargo de un *ranking* de posiciones plenamente diferenciadas y fijas por lo que refiere al alcance económico y la proyección pública de los intérpretes. Pongamos como ejemplo el cante flamenco, donde distinguiremos entre cuatro situaciones, protagonizadas mayoritariamente por masculinos, lo que da idea cabal de la tradicional masculinización de los mercados de trabajo flamencos:

1. Las "grandes figuras" del cante pueden alcanzar renombre internacional, como sucedió a Camarón. En el toque, la equivalencia serían Paco de Lucía o Manolo Sanlúcar y en el baile el desaparecido Antonio o el aplaudido Joaquín Cortés. Estos profesionales se han caracterizado por romper en uno u otro sentido las convenciones escénicas o musicales del flamenco, como le sucedió a Enrique Morente, a quien ya se considera un clásico del género. Se trata de profesionales a tiempo completo cuyo caché supera normalmente el millón de pesetas (1996) y cuyo nivel de ingresos anual se puede equiparar a algunas figuras de otros géneros musicales. Sin embargo, no es esta la diferencia fundamental con las "figuras consolidadas", sino el hecho de que en contados casos llegan a tocar el mercado de trabajo ordinario del flamenco (festivales, peñas, etc.). Son habituales sólo en escenarios teatrales o grandes ciclos, y periódicamente realizan ediciones discográficas nuevas.

   Las "figuras" son, en lenguaje propio de los artistas, aquellos que tienen una posición consolidada y de largo tiempo en los circuitos el mercado flamenco (Menese, El Cabrero, Manuel Mairena, Pansequito...) o bien quienes, aun jóvenes, han alcanzado a estar en los primeros puestos de la oferta (José Mercé, Calixto Sánchez, Carmen Linares, Aurora Vargas...). Su caché se puede estimar entre los 5.000 y los 9.000 euros, y tienen aseguradas un número de actuaciones anuales muy por encima del resto de sus colegas: actuaciones en teatros y ciclos de música, decenas de festivales y algunas actuaciones en peñas flamencas. Frente a la categoría siguiente, éstos son directamente requeridos por los organizadores de espectáculos, a los cuales sus nombres otorgan el mayor prestigio. En el camino a esta posición jerárquica se encuentran

en la actualidad algunos intérpretes jóvenes - El Pele, la Macanita- que ascienden desde la inferior a fuerza de constancia o por los avatares de las novedades estilísticas. En la actualidad acaparan un importante número de actuaciones anuales, aunque por debajo de los niveles económicos de los anteriores.

2. Situamos en una categoría de "profesionales intermedios" a quienes se han estabilizado en una posición moderada entre sus colegas y a menudo han de hermanar su eventual trabajo como artistas con otros empleos. Incluimos también en este epígrafe a quienes se ubican todavía en la primera fase de su carrera, estando todos ellos a unos niveles muy inferiores a los precendentes por lo que refiere a cachés (entre 900 y 3.000 euros) y disponiendo de un número de actuaciones más escaso. Antes que ser demandados por los organizadores de certámenes flamencos, se suelen combinar sus nombres para integrar los carteles según el coste y la popularidad que merezcan.
3. Entre los profesionales "a tiempo parcial", que no alcanzan a cubrir una veintena de actuaciones anuales entre peñas, concursos y festivales, se han destacado en las últimas fechas los que vienen en llamarse *"profesionales de concurso"*. A pesar de que, en principio, los concursos están enfocados fundamentalmente hacia el descubrimiento de nuevos valores y la promoción de los aficionados, esta contradictoria denominación refiere a quienes son profesionales cualificados pero no han alcanzado la categoría de "figuras". Recurrentemente participan en el mercado de trabajo a través de su intervención en certámenes remunerados en forma de "premios" y no con emolumentos fijos por actuación. De mayor o menor cuantía, entre 300 y 6.000 euros, los premios pueden llegar a constituir para algunos artistas una sustancial fuente de ingresos en el caso de que acumulen varios a lo largo de un año.
4. Finalmente, los "aficionados" son quienes no han llegado siquiera a adquirir la categoría de profesionales y muchas veces no alcanzan a constar en los listados de las empresas de espectáculos. Su dedicación, en tantas ocasiones desinteresada, combina la participación en

concursos con el trabajo en peñas o fiestas particulares y algún que otro festival flamenco de carácter local, para cuya contratación se suele hacer indispensable, aunque sea de modo puntual, incorporarse al circuito de intermediación flamenca.

Otra de las variables tipológicas que enumerábamos al principio del epígrafe es la experiencia adquirida por el artista. En apariencia, estas diferencias vienen marcadas por la variable "edad", pero, en realidad, el criterio no es tanto la edad biológica cuanto la trayectoria seguida en la carrera artística, las condiciones de trabajo dominantes en el tiempo que tocó vivir a cada profesional. En este sentido resulta muy interesante analizar las diferencias en la "cultura del trabajo" que caracteriza a los que denominaremos "profesionales de largo tiempo", "profesionales consolidados" y "flamencos jóvenes".

Los primeros, los intérpretes "de largo tiempo", iniciaron su carrera con anterioridad al pleno robustecimiento de los festivales como oferta nuclear del flamenco de nuestra era (años 60). Su trayectoria vital pasa recurrentemente por las fiestas particulares, tan desestimadas por el vejatorio tratamiento del que eran objeto los artistas, por los tablaos y salas de fiesta de Madrid, Barcelona o Sevilla, o incluso por las compañías de ópera flamenca en gira por pueblos y ciudades del Estado. Sólo más recientemente han pasado a transitar por festivales y peñas, donde algunos de ellos han pasado de ser "cantaores de atrás" de los tablaos e incluso personajes "chistosos" de las fiestas a figuras de primera fila en los elencos festivaleros o las demandas peñísticas.

La elevada dignificación que ha supuesto su condición de profesionales convierte a este grupo en el que más transformaciones ha vivido en el recorrido de sus carreras. Sin embargo, los artistas que comenzaron en los años 60 o se incorporaron en pleno apogeo festivalero en los años 70 y 80, encontraron ya hecho el camino de la dignificación del artista flamenco y, aun con alteraciones, han vivido épocas de mayor consideración social, a más de retribuciones más elevadas, una relativa estabilidad en el trabajo y un cierto control y organización del mercado por parte de algunos intermediarios. De los y las profesionales ya experimentados, algunos de ellos y ellas son figuras consolidadas y otros todavía se mantienen a nivel intermedio, pero sin duda

tienen una percepción diferente sobre su trabajo, unos más altos niveles de autoestima, y han contado con una serie de facilidades económicas y artísticas envidiadas por los más veteranos.

Finalmente, una nueva generación de aspirantes a artistas, de menor edad y con anhelos de fama y popularidad similares a las de otros géneros musicales, se destaca en las últimas fechas como "flamencos y flamencas jóvenes". En el mal llamado "nuevo flamenco", por su parte, conviven las tradiciones musicales flamencas con otras músicas populares, entre las que destacan las orientales, africanas y latinoamericanas, y las influencias del jazz, el rock y el *rhythm and blues* anglosajones. Sus peculiares formas de inserción en los mercados artísticos aconsejan estudiar este grupo por separado. Tampoco nos centraremos, en este momento, en el modo en que la variable sexo-género está en la base de la caracterización de unos y otros tipos profesionales. Valga finalizar este apartado señalando que nos encontramos con una variada tipología de artistas, muchos de los cuales intercambian sus papeles y expectativas al hilo de las conveniencias. Esta es una de las variables que se han de tener en consideración a la hora de implementar cualquier actuación desde la perspectiva del fomento o la promoción del flamenco.

La intermediación

Las principales oficinas de contratación de flamenco son verdaderos lugares de tránsito y trasiego de representados, cuyas relaciones con los empresarios y socios superan lo estrictamente profesional mediante una familiaridad en la relación que se advierte tanto en la afectuosidad cuanto en la disconformidad de alguna de las partes. Las formas de representación tradicionales tuvieron el relevante papel de conseguir sustanciar una nueva fórmula de representación flamenca antes desconocida (los festivales) que permitió, a más del beneficio industrial, la dignificación económica y profesional de tantos flamencos itinerantes. El acercamiento a éstos se realizaba por el intermediario muchas veces desde la categoría percibida de “bienhechor” y “protector”, bien es verdad que en espera de la devolución del favor, socorriendo a los artistas mientras llegaran las épocas de trabajo en

abundancia y captándolos sin otra oficina que, en principio, la calle misma. Es así que, todavía hoy, las relaciones comerciales entre artistas y agentes se revisten de una apariencia familista, un trato personalizado, e incluso una actitud de protección paternal por algún empresario con sus representados, a modo de "padrinazgo".

Tales formas de hacer son muestra de la especificidad de la intermediación en el flamenco, que nunca se separa de lo personal. En la mayoría de los casos, y ahí radica la atipicidad de los agentes artísticos en el flamenco, se limita a asignar artistas a espectáculos en preparación o ya montados, muchos de los cuales no tienen otra elaboración que la ya conocida para los festivales: la secuencia de un número de artistas durante unas horas sin más composición escenográfica, guión u horarios que los decididos en el momento. En otros casos, las grabaciones no directamente consentidas por sus representados se difunden sin control, y son contados los contratos donde se establecen el acomodo que se ha de dar al artista, las retribuciones indirectas, la tarea a realizar (no se suelen comprometer los cantes), la indumentaria con que se producirá la aparición pública, la contemplación de dietas de desplazamiento o manutención o el segmento horario de su participación, tal modo que muchos artistas practican el *doblete* algunas noches, para no perder uno de sus contratos.

¿Cuál es, entonces, la naturaleza del agente flamenco? La estrategia empresarial es manifiestamente la limitación de los factores de riesgo. Se dispone de una numerosa nómina de artistas y éstos se asignan a cuota estipulada en festivales, peñas o eventos excepcionales. Sólo en casos contados la empresa se arriesga a producir invirtiendo sumas de dinero considerables. A su vez, tal número de representados incapacita a cualquier sociedad a cumplir con todos en la tarea de promoción propia de otros géneros: publicidad, edición de carteles, garantía de un número de actuaciones anuales... Muchos y muchas profesionales que se contratan *en exclusiva* atribuyen de hecho la falta de ofertas de trabajo a la dedicación del *manager* a varios nombres, con los que se repetirían la mayor parte de los carteles, y al relativo "abandono" de los artistas menores o de filas intermedias, de quienes se obtienen menos beneficios en forma de comisión. La discrecionalidad con

que los exclusivistas pueden organizar espectáculos no es mayor, sin embargo, que la demanda de artistas concretos por parte de los Ayuntamientos o la propia composición del circuito de ofertas flamencas.

Formas escénicas y relaciones interpersonales

La uniformización con otras formas escénicas no ha alcanzado a las condiciones materiales en que el trabajo de los flamencos se desenvuelve, excepción hecha de las grandes compañías de baile, que funcionan como verdaderas empresas. Es así que, como se ha dicho, no se suelen ajustar todavía hoy las condiciones de trabajo en los contratos. El caso de los guitarristas es evidentísimo: su participación, a cuota fija, se entiende en algunos festivales como un "comodín" reasignable a uno o varios cantaores, se establece en el propio recinto, y el profesional no suele conocer de antemano cuánto tiempo trabajará, a quién acompañará o qué piezas habrá de ejecutar. Por no hablar de la excepcionalidad de los ensayos previos de sonido, los de intérprete y acompañante, e incluso de los profesionales del cante en lo que debería constituir su tarea diaria de aprendizaje de repertorios nuevos, modulación y cuidado de su voz.

Junto a la atipicidad de los representantes en el mundo del flamenco, que –como se ha dicho- no son verdaderos "gestores" de los intereses del artista y no siempre cuidan del cumplimiento completo de las condiciones de los contratos, el profesional flamenco suele enfrentar estas circunstancias con la indolente actitud que caracterizó su cultura del trabajo en otras fechas: anclados en el recuerdo de restricciones mucho mayores, comparando sus circunstancias actuales con antiguas condiciones laborales, de las que participaban por lo común sus familiares más directos (no olvidemos que los intérpretes se forman comúnmente por vía familiar), las perspectivas actuales salen victoriosas. Naturalmente, la casuística es variada, pero existe una constatada tendencia –en particular para ciertas generaciones- a comportamientos de este tipo.

En la misma línea conviene enjuiciar ciertas actitudes que no dudaríamos de calificar como "serviles" por parte de los artistas, ahora ya no

respecto a la aristocracia o la burguesía agraria, como sucedía en las fiestas, sino a quienes tienen en sus manos la asignación de los presupuestos culturales. Se transfieren así más allá del "nosotros flamenco" una aparente familiaridad en el trato, ciertos gestos, contactos y discursos con que éstos se han tratado y autorreconocido entre sí, y que sin duda se confunden, como tantos otros aspectos de su cultura del trabajo, con las redes y relaciones sociales características de los gitanos andaluces: tratar de *"primo"* o *"sobrino"*, saludar con dos besos, en vez de con el consabido apretón de manos,... en definitiva, hacer partícipe al cliente de una *máscara de acercamiento* que siempre ha servido de recurso a las estrategias de estos "profesionales imperfectos", estrategias aprendidas y transmitidas más acá de las condiciones en que se generaron.

Las constantes imbricaciones entre lo personal y lo comercial en el flamenco se observan también en los espectáculos, que difícilmente son calificables de "anónimos" y puramente "mercantiles" y que, en la mayoría de los casos, son efímeros en su puesta en escena, abiertos en su confección y realización, e imprevisibles en su alcance. La representación escenográfica del flamenco tiene mucho que ver con la sociabilidad natural del cante, aquella que se produce en contextos inmediatos que facilitan las relaciones sociales directas. Esa tradición no escapa al profesional porque es el entorno mismo en que se ha producido su aprendizaje: el flamenco no es una disciplina académica, y aunque sus procesos de transmisión se apoyan cada vez más en el soporte audiovisual, y la creatividad personal se va sustituyendo por la imitación y copia de otros intérpretes, la mayoría de los profesionales son el resultado de un aprendizaje socializado en la familia o la vecindad.

De otro lado, y como consecuencia del proceso de aprendizaje flamenco y la confusión existente entre su carácter de "arte", "afición" y "profesión", existe una gran dificultad a la hora de ajustar a los artistas a lo que ellos mismos consideran "severidad del escenario". La falta del mínimo conocimiento de las características técnicas de los espacios escénicos, las condiciones de sonido, iluminación, incluso del "protocolo" indispensable a la hora de la presentación o despedida del público, son bastante más habituales en estos trabajadores de lo que sería recomendable.

Las fluctuaciones en el mercado de trabajo

En el mercado del flamenco juegan un papel esencial las fluctuaciones de la oferta, entre las que podemos distinguir las de largo tiempo y las cíclicas. En las fluctuaciones de largo tiempo incluimos las que provocan las alteraciones definitivas de los cachés iniciales, que forman parte de la evolución del artista mismo, o bien las derivadas de los cambios de orientación en los agentes de promoción, de las cuales podemos poner como ejemplo la la contracción de la oferta que obliga en periodos concretos a la generalizada estabilización de las cantidades a percibir, incluso a la baja para algunos de los artistas, o bien a una subida siempre contenida y tímida para el caso de las grandes figuras. Las fluctuaciones cíclicas o de corto alcance son aquellas que se producen en el seno de un mismo periodo anual, en razón de cambios en el marco de la actividad (festivales, teatros, peñas, veladas, televisión) y del momento del año (movilización en el periodo estival, ralentización entre los meses octubre-mayor, irregularidad de otro tipo de ofertas).

Las cotizaciones suelen alterarse hacia la baja y, eventualmente, al alza, según las fluctuaciones de la demanda, bien en periodos largos como consecuencia de las contingencias del mercado del arte (podemos poner como ejemplo la transformación avenida desde principios de los 90, caracterizada por la contracción de la oferta de subvenciones por parte de la Administración, que ha mantenido el nivel de las retribuciones, e incluso las ha llevado a la baja en algunos casos), bien en tiempos cortos, por el entrecruzamiento de fuentes de ingreso diversas a lo largo del ciclo anual. Así, y frente a los pactos establecidos con instituciones o firmas comerciales, en que se suelen respetar los *cachés* estipulados, el acuerdo entre artistas y peñas flamencas está bastante más desreglamentado: se realiza en forma de pacto verbal, no se le aplican descuentos fiscales o gastos de representación, y puede llegar a suponer tan sólo una quinta parte del valor de mercado del artista, llegándose incluso a sustituir el *caché* por el pago "a taquilla", proporcional a las entradas vendidas. Esta flexibilidad tiene que ver con un tradicional sistema de complementariedad en la ocupación: en el ciclo invernal predominan recitales

más largos y completos en las peñas, y en el ciclo estival se alcanza un mayor nivel de ingresos con los festivales.

La eventualidad que caracteriza a las ofertas de trabajo se relaciona con la transitoriedad de los tiempos laborales de los artistas, que también se ven sometidos a "modas" por las cuales, y excepción hecha de algunos de participación constante el mercado, sus posibilidades laborales no tienen un carácter fijo. Su profesión depende casi con exclusividad de la disposición externa de los espectáculos (raramente son ellos mismos sus propios productores), que no están planificados en el ciclo anual. La extraordinaria atomización de las convocatorias se acompaña de una falta de ordenamiento y previsión de los contenidos y fechas de recitales, festivales etc., sólo salvadas para el caso de eventos fijos como la Bienal de Arte Flamenco de Sevilla o el ciclo “Flamenco Viene del Sur”, de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía –hoy bajo el auspicio de la recién creada “Agencia Andaluza para el desarrollo del Flamenco”-, el Festival de la Guitarra en Córdoba, el Festival de Música de Granada o los encuentros públicos de Diputaciones, Ayuntamientos, etc. y patrocinios privados de Bancos o Cajas de Ahorro. Muchas veces, la confección de estos eventos es independiente, y no puede hablarse de una auténtica “red” de citas flamencas.

Pongamos algunos ejemplos de lo dicho. Uno puede ser la particular forma de relación entre "vendedores" y "compradores" de flamenco, entre productores y consumidores, que facilita a menudo la relación personal de manera muy directa e inmediata en los espacios y de trabajo y entre los trabajadores mismos, que actúan de manera autónoma e independiente. Los "equipos de producción", salvo en los grupos o cuadros artísticos fijos, están normalmente compuestos de manera intercambiable: por ejemplo, un guitarrista con varios cantaores. Asimismo, pueden ser ejemplificadoras las condiciones fundamentales de la práctica profesional: intermitencia, irregularidad, nocturnidad, relaciones personales, desplazamiento constante, ausencia de espacios de trabajo concretos y repetitivos... Unos factores tienen que ver con otros, consecuencia clara de la falta de reglamentación de los festivales: horaria, de diversificación de contenidos, de exigencia a los artistas en el cumplimiento de repertorios... Piénsese que en un festival difícilmente se

solicita al contratado que ejecute un cante determinado: se deja a la libre elección del mismo los palos que va a cantar, y, todo lo más, se hace constar en el contrato el minutaje. De otro lado, no suele producirse el adecuado ajuste de la nómina artística: hemos sido testigos de adjudicación perversa de guitarristas de un corte clásico a cantaores y cantaoras festeros, habiendo disponible un segundo más adecuado para ellos. El artista se limita a repetir los mismos palos, las mismas letras, incluso los mismos *jipíos* en los diferentes lugares para los que está contratado.

Aunque el flamenco es un arte flexible, materializable de muy diversas formas y con aptitudes para distintos tipos de dramatización y ritualización, sus virtualidades han sido poco cultivadas y todavía hoy existe un cierto déficit, junto a una falta de destreza y costumbre, en considerar a nuestro arte más universal como un recurso potenciable por otras disciplinas de la escena. Si tuviéramos que calificar brevemente el modelo de formas escénicas flamencas incluidas en este apartado, y salvo excepciones, las calificaríamos como atomizadas, efímeras y circunstanciales. Por una parte, las únicas compañías de flamenco más o menos estables su trayectoria, no en su composición, son las compañías de danza. Incluso para el caso de las agrupaciones más arraigadas, el artista flamenco se ve sometido a la irregularidad e indeterminación de la demanda sin que, por otro lado, las retribuciones que se obtienen en estos elencos permitan cubrir largos periodos de inactividad. La mayoría de los bailaores y bailaoras combinan así su participación eventual en compañías regentadas por otros colegas, como parte de los "cuadros" de acompañamiento, con las actuaciones en solitario e incluso la enseñanza. La "rotación" de bailaores y bailaoras del flamenco es una constante, articulada con su individual participación en festivales, peñas y otros acontecimientos puntuales.

Finalmente, mencionemos al menos el papel de los técnicos y las técnicas en el flamenco, entre los que conviene distinguir un nuevo grupo de profesionales autónomos incorporados al flamenco y vinculados a dirección escénica, dirección musical (por lo general, en manos de un artista), coreografía, guiones y letras, diseños y confección de escenografía, vestuarios, iluminación, maquinismo, sonido, diseño gráfico, grabación... Se incorporan así

por vez primera de manera generalizada las jerarquías propias de otros géneros: directores, ayudantes, asistentes, regidores, realizadores, productores ejecutivos, etc., aunque sólo tímidamente. El gran reto de la producción flamenca está aquí, como también en perfilar sus objetivos e intereses, y crear las redes económicas y de promoción y difusión cultural necesarias para superar su actual condición desestructurada y atomizada. Ya hemos tenido ocasión de comentar las condiciones subyacentes a los espacios y foros donde se ofrece y presenta el flamenco, y deben quedar claro cuáles son algunos de los problemas fundamentales para la concurrencia de iniciativas con visos de éxito promocional y, bueno está el recordarlo, rentabilidad monetaria. A este problema se une la mencionada cuestión del finalismo de las producciones, muchas veces pensadas y planificadas como montajes *ad hoc* que, a pesar de su coste, no superan la media docena de actuaciones en su corta vida, y no siempre distribuidas geográficamente de la mejor manera.

Trayectorias profesionales femeninas: una visión histórica del *preflamenco* a los festivales

Para conocer la situación de las mujeres flamencas en los mercados de trabajo flamencos de nuestros días, es indispensable –y así se ha expresado en los objetivos iniciales de la investigación- un detalle acerca de la sucesión de etapas que, en la cronología de la profesión, han significado transiciones y cambios en el papel de las mujeres como artistas del género flamenco. El presente epígrafe, necesariamente un resumen de los datos extraídos y un avance de conclusiones que habrá de ampliarse en la redacción final, tiene como objetivo la presentación de la información histórica, actualizada en lo que refiere a elencos y figuras, de las mujeres flamencas. La estructura del apartado recoge, en lo sustancial, las etapas reconocidas en la anterior presentación del mercado de trabajo flamenco, incorporando algunos elementos más personalizados y la identificación de algunas de las intérpretes más significativas de cada momento.

Etapa preflamenca (mediados del siglo XVIII-1850)

Ya a finales del XIX Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* recogió una antigua lista de cantaoras ofrecida por Juanelo de Jerez entre las que incluía a las seguiriyeras La Josefa, de Sevilla, María la Jaca, de Jerez de la Frontera -de la que dice "intérprete de playeras-seguiriyas"-, María la Mica, de Sanlúcar de Barrameda, hermana de La Bochoca, respectivamente especializada en soleares y cantiñas, y La Junquera, especialista en toná y liviana. Sin duda, nombres de cantaoras menos conocidas alcanzaron a actuar en teatros y otros establecimientos de mediados del siglo XIX, pero, si nos atenemos a los textos disponibles, constatamos que lo fundamental en esos tiempos son las noticias sobre *mujeres que bailan*. Las primeras referencias escritas rigurosas que podemos considerar al menos *preflamencas* de bailes femeninos las hallamos en

libros sueltos, textos costumbristas o de viajeros románticos, y, en general, toda la hemerografía que asocia a la mujer con el baile en las fiestas populares (los llamados “bailes de candil”) o en sesiones de “escuela bolera”, con famosas bailarinas “a lo flamenco” y con bailaoras gitanas (todavía no aparece el término “flamenco”) que exhibían comercialmente sus bailes, como se cita en el *Libro de la Gitanería de Triana*, de mediados del siglo XVIII, donde se cita –como se verá en el apartado dedicado al baile- a la nieta de un gitano llamado Balthasar Montes que acudía *obsequiada* a las casas de los aristócratas.

Amén de referencias anteriores -como en 1770 el poema "Las gitanillas", de Don Ramón de la Cruz, en que se alude al femenino taconeo de las seguidillas, o las descripciones de José Cadalso a finales del XVIII- los primeros testimonios ya reconocidos como inmediatamente preflamencos de Serafín Estébanez Calderón nos presentan conjuntamente a las mujeres como cantaoras y bailaoras, destacando estas últimas, que sirvieron a sus cuadros costumbristas. La Jabera aparece como una “célebre cantaora" que daría nombre a un estilo de malagueña; Dolores, María de las Nieves y La Perla se mencionan en la archicitada "Asamblea General", mientras que en "Un baile en Triana" el autor promociona a la bailarina Guy Stephan que –como Fanny Essler, que en 1834 aprende a bailar flamenco y tocar castañuelas y se presenta en París con las españoladas y el fandango- participan de cierta moda extranjera por los bailes españoles que irradia a toda Europa. Pocos años más adelante, a mediados del XIX, el Barón de Davillier también destaca a figuras femeninas en los bailes de negros (el tango) que se hacían en Triana, o en las seguidillas. Bailes que se repiten en las noticias hemerográficas de toda la segunda mitad del siglo XIX e incluso en los primeros tratados de baile andaluces como el del Maestro Otero de 1912.

Otro ámbito de realización dancística de las mujeres fueron las zambras y bailes circulares de los gitanos del Sacromonte granadino. Para unos, influenciados por los rituales moriscos y gitanos, para otros por norteñas danzas guerreras, estas zambras fueron desde temprana fecha una de las fórmulas de comercialización para gusto de visitantes y turistas de las que más rendimiento extrajeron aquellos artistas granadinos y que tan bien retratara Lorca a través de la figura de la vieja La Golondrina. Uno de sus bailes característico, la cachucha,

tuvo una trayectoria muy similar a la de otros bailes populares de la época; originariamente la bailaban dos mujeres, pero el modismo de la época llevó a introducirlos en espectáculos teatrales de París y Copenhage. Así fue retratada una actuación por el pintor sueco Egron Lundgren en 1849:

> *"unas gitanas, bastante guapas, danzaron una especie de minué... Luego vino la cachucha, y después de esto siguió un "pas de deux" llamado "el toro"... el verdadero baile gitano es más bien un girar en torno con vueltas lentas o espasmódicas, aunque todo el tiempo con movimientos flexibles de piernas y brazos. Las gitanillas se esfuerzan por el mismo ideal en su danza, como las bayaderas indias o las almés de Egipto"*[1]

En la época iniciática del flamenco las mujeres sobresalieron en las danzas boleras o “bailes de palillos”, más propios de la fiesta popular y de los teatros, donde eran comunes el vito, la tonadilla escénica, así como las soleares, el zorongo, el jaleo, los panaderos, el zapateado, el ole, el fandango, de cuya ejecución conocemos algún nombre como La Campanera, Amparo Álvarez, célebre bolera de la que se conoce su ejecución del "Jaleo de Jerez". Y también fueron fundamentales en las academias y salones -como el Salón de Oriente o las academias de los hermanos Barrera en Sevilla- donde, por un módico pago, los visitantes extranjeros podían contemplar los ensayos de las alumnas que retratara Doré para mediados del siglo XIX. En ocasiones, y debido a las demandas comerciales de la época, se llevaban a los salones *"grupos de gitanas que aportasen la nota exótica de color y ¿cómo no? de voluptuosidad"*,[2] y a mediados del XIX ya tenemos noticias de que se contrataban en ellos *"ciertos bailes, sobre todo los llamados jaleos y tocar las palmas"*.[3] Esto nos está mostrando, a no dudarlo, formas plenamente diferenciadas de los "bailes nacionales" dentro de una estética ya más propiamente flamenca.

En cuanto a las celebraciones y reuniones privadas, debieron existir por entonces algunas particularidades que no pasaron los escenarios pero que

[1]Texto citado por Molina Fajardo, E., en *El flamenco en Granada*, pp. 44-46.
[2]Pablo Lozano, 1995:66-7.
[3]Blas Vega, 1995:47.

siguen vivas en el mundo de la fiesta: la iconografía nos presenta a mujeres tocando la guitarra y diversos instrumentos de percusión; mujeres que concentran su actividad en el baile y en danzas de pareja fundamentalmente y que participan en condiciones de igual –diría que incluso protagonista- en relación con la participación masculina.

Los cafés cantantes (1860-1920). La "Edad de Oro" del Flamenco

La presencia de las mujeres en los teatros, academias y fiestas populares se mantendría en este periodo. Pero ahora ya conocemos algunos nombres históricos de cantaoras fundamentales, como La Andonda, solearera y conocida amante de "El Fillo", a quien Núñez de Prado nos retrata como bebedora y pendenciera, y La Serneta, Mercedes Fernández Vargas, nacida en Jerez en 1837 pero residente en Utrera durante muchos años hasta su muerte en 1910, y en cuya casa residió un tiempo la Niña de los Peines. Un caso excepcional de dulzura y creatividad en el cante, dedicado al lamento amoroso, que creó varios tipos de soleá, entre ellos el que se canta con la letra:

Presumes que eres la ciencia

Y yo no lo entiendo así

Porque siendo tú la ciencia

No m'has comprendío a mí

Donde realmente despunta la mujer como cantaora profesional en este periodo es en los cafés cantantes, unos locales similares a lo que podría ser un tablao actual, y que ocuparían la vida flamenca aproximadamente entre 1860 y 1920. Estos cafés, accesibles a las clases populares y tenidos en la crítica cívica del momento por amigos de la procacidad y el trago, fueron los establecimientos donde aparece el género flamenco propiamente dicho –en estas mismas fechas- y el nombre por el que hoy es reconocido. En ellos adquieren protagonismo el cante y el toque por sí mismos con relativa autonomía de su dependencia previa respecto al baile, haciendo los artistas las

veces de "depuradores" de un género anteriormente dancístico y convirtiendo los ingredientes que hasta entonces habían sido conjuntos de la fiesta popular (baile, toque, cante, incluso percusión) en especialidades profesionales del género.

Rosario Robles (a la izquierda), Carmen Borbolla (a la derecha).

Fotografías de flamencas. Fernando el de Triana

En los cafés, algunas cantaoras adquirieron fama y renombre como intérpretes y creadoras. Fernando el de Triana nos proporciona en su texto *Arte y Artistas Flamencos* de 1935 un retrato impagable de la profesión entre los siglos XIX y XX, donde se menciona todo el elenco femenino de los cafés cantantes que después otros autores han documentado más detalladamente.[4] Es una verdadera

[4] Consultar Triana, F., 1986 /1935/, y como estudios monográficos sobre esta etapa en distintas provincias, por citar algunos, Blas Vega, 1987; Sneeuw, 1989; Ortiz Nuevo, 1990 y Sevillano

"época dorada" del cante femenino en estilos como la soleá, las alegrías o las malagueñas; el de Triana rememora figuras de solearerας como Soledad la del Juanelo, la Bilbá o la Serrana, hija de Paco La Luz y hermana de la Sordita, La Rubia de Cádiz, Antonia La Lora, cantaora de cabales o siguiriyas de cambio, su hermana Ana La Lora y La Loca Mateo, hermana de El Loco Mateo. Como se comprueba, son mujeres frecuentemente emparentadas entre sí con otros componentes de los cuadros artísticos. De cantaoras de estilos gaditanos, Fernando el de Triana menciona a Juana Ruca y La Juanaca, ambas al socaire de uno de los estilos que se impusieron en la época para bailar: las alegrías de Cádiz.

Otro retrato de María Valencia, la Serrana.
Hija de Paco el de la Luz gloria del cante gitano,

La Serrana

Miralles, 1996.

En la familia del fandango, vale decir que las mujeres fueron grandes ejecutoras y los inscribieron en los gustos de la época. África la Pezeña hacía cantes, al decir del de Triana *"muy duros y bien musicados"*; fueron grandes fandangueras Las Pompis, hermanas del Niño Gloria, y Dolores la de la Huerta, nacida en Lucena en el siglo XIX, que, según Ricardo Molina *"cantaba en la puerta de su casa, acompañándose a la guitarra sin falsetas ni variaciones. Su voz era dulce y melosa hasta en la vejez"*.[5] Empezaron a despuntar en este momento unos cantes libres de creación artística que hasta entonces venían documentándose como bailables: las malagueñas. Las malagueñas se han definido como estilo femenino por excelencia, tanto por la ternura de su composición y arco melódico como por el gran número de intérpretes femeninas que las crearon y ejecutaron, desde La Bocanegra (copista de El Canario) hasta La Rubia de Málaga, tristemente célebre por el asesinato de su amante El Canario a manos de su padre. Y sobre todo La Trini, Trinidad Navarro Carrillo, quien regentó un negocio de bebidas y que acogió en su casa a cantaores como Chacón, Niña de los Peines y el propio Fernando el de Triana. De ella diría Núñez de Prado que era *"el Chacón hembra del estilo malagueño"*, que ejecutaba con gran ternura y capacidad musical, presa de las propias angustias de su vida. Aunque cultivó varios estilos, se le atribuyen tres sobre todo, entre ellos el que se canta con esta copla:

Haciendo por olvidarte

creí que adelantaría

cuando pasaron tres días

como loca fui a buscarte

porque ni el sueño cogía

Otras artistas para el recuerdo fueron Paca Aguilera, imitadora de La Trini, La Chirrina y María la Chilanga. Y, por supuesto, Concha la Peñaranda, cartagenera y extraordinaria intérprete de los estilos mineros, de la que decía

[5] Molina, 1977:101.

Fernando el de Triana que tenía una *"voz clara, limpia y admirablemente administrada, a más de unos estilos compuestos con delicado gusto y fino paladar artístico"*. Se habla incluso de la malagueña de la Peñaranda, delicada y lastimera, como todas:

Ni quien se acuerde de mí,

Yo no tengo quien me quiera

Ni quien se quiera acordar de mí,

Porque el que desgraciao nace

No merece ni el vivir

Como se observa, y aunque en contado número, fueron tiempos de creatividad femenina también en el cante, fundamentalmente en los estilos melódicos. También fue entonces cuando principian las grabaciones discográficas, primero de cilindros de cera, después discos monofaciales y más tarde placas de pizarra. En ellas participaron algunas cantaoras como La Rubia de Málaga, quien impresionó varios estilos como malagueña, cantes de Juan Breva, cartagenera, guajiras y soleares. Mencionaba Fernando El de Triana que *"aquella época fue la más completa y natural representación de cantadoras notables"*. Pero el autor ensalza particularmente a dos cantaoras del momento: La Parrala y La Niña de los Peines. Respecto de Dolores La Parrala, Dolores Parrales Moreno, su propio nombre queda en el cantar popular. Hermana de Trinidad La Parrala, también artista, onubense, cantaora general y enciclopédica, La Parrala llegó a cantar en París y sirvió de puente entre los siglos XIX y XX pues compartió los papeles de discípula de Silverio Franconetti y maestra de Antonio Silva "El Portugués". Respecto a Pastora Pavón, Niña de los Peines, en una época en que la figura femenina había quedado desplazada del mundo artístico (los años de 1930), Pastora fue el relumbrón en el cenit del cante flamenco formando terna con Chacón y Manuel Torre, al decir de Fernando el de Triana. Sus extraordinarias facultades, su timbre de voz, su enciclopedismo y su carácter de "puente cantaor" para las generaciones sucesivas no son sino

algunas virtudes que añadir a una completísima trayectoria, que ocupó desde las fiestas y los cafés cantantes hasta la Universidad, pasando por el teatro y las grandes compañías. La influencia de Pastora ha de considerarse referente histórico del cante femenino, y su influencia estilística ha llegado a intérpretes contemporáneas del rango de Carmen Linares, Aurora Vargas, Esperanza Fernández o Estrella Morente.

Aurora Vargas, en un actuación

Respecto al baile, los cafés cantantes sirvieron al establecimiento del canon de los mínimos desplazamientos por la escena; en ellos se implementan los adornos y la estética que ya serán definitivos para el flamenco por venir y se pierden, por contraste, algunas particularidades de la escuela bolera, como las castañuelas y las zapatillas. Lo que se populariza en los cafés es sobre todo el baile flamenco femenino. Fernando el de Triana destaca aquí otro buen puñado de nombres artísticos, como Fernanda Antúnez -hermana de Juana-, las célebres Coquineras de El Puerto de Santa María, Concha la Carbonera -

bailaora del Burrero especialmente por tangos-, Rita Ortega, La Roteña, La Pitraca, La Cuenca -caso excepcional de bailaora y guitarrista que introdujo el zapateado en las soleares y que parodiaba la lidia completa de un toro-, Soledad Lozano La Guerrita -que era (torera!- y hasta la Sordita, sorprendentemente afectada de esta merma física. En los cafés tuvieron su sitio igualmente "cantaoras-bailaoras" como La Mejorana, madre de Pastora Imperio y primera que levantó los brazos en el baile por soleá, Pastora la de Malé, La Niña Robles, La Bizca, La Tanguera, La Chicharrona, La Curra, María Pantoja, Enriqueta la Macaca o La Jeroma.

En esta época se forjan, además, los que serán reconocidos desde entonces como "baile de mujer" y "baile de hombre". Las mujeres en favor del garbo y la gracia; los hombres con una más frenética actividad de pies. El baile masculino se caracterizaría por el mayor desgaste energético, la permisividad de movimientos acrobáticos, la insistencia en el *zapateado*, la verticalidad en la figura y la sobriedad de la indumentaria. En los cafés se dispone un ajuste entre la “naturalización” del cuerpo femenino y la sensualidad, estética y gracilidad que se ha dado en asignar a la danza flamenca de mujer, una constante desde las primeras noticias sobre bailes ya en el siglo XVIII que se generaliza en el XIX. En el baile femenino se tienen en alta estima la gracilidad de la figura, la elegancia en el contoneo, el braceo o juego de brazos (bailar *"de cintura para arriba"*), la ausencia de brusquedad ("*ligar el baile"*), el erotismo de “dejar suponer” antes que “mostrar” y la vistosidad y gracia en el arreglo. Queda de la época de los cafés la definitiva instalación en el baile femenino de tangos -baile de picardía, donde se utilizaba a menudo el mantón y el sombrero de ala ancha-, alegrías, tientos, soleás, milongas y garrotín, así como una forma de bailar sistematizada:

> *"Las bailaoras empiezan ahora a utilizar la bata de cola, lo que realza su figura y les confiere la belleza plástica que ha llegado hasta nosotros, a la vez que obliga a la bailaora a recortar sus desplazamientos y crear una forma de baile más intimista e introspectiva, componiendo figuras y actitudes casi rituales..., y separando así definitivamente el flamenco de los clásicos bailes boleros o de palillos. El hombre por el*

contrario concentra su técnica en la fuerza y virtuosismo del zapateado, adoptando posturas de cintura y brazos mucho más sobria"[6]

Café cantante. J. Llovera

En esta línea de “baile de mujer” hay que resaltar a las grandes figuras, casi míticas, de La Malena, La Macarrona, la ya citada La Mejorana, Pastora Imperio y Gabriela Ortega. El estilo elegante de La Malena contrastaba con la gracia de la Macarrona, Juana Vargas, de la que se dice que nada más "señalaba" el baile con un zapateado apenas esbozado y movía gentilmente los brazos y la cabeza. Longeva bailaora, desarrolló su carrera entre giras al extranjero y cafés cantantes, donde compartió cartel con casi todos los cuadros de su tiempo, para acabar sin blanca alternando en fiestas privadas. Tanto La Malena como La Macarrona son ejemplos de bailaoras ya del siglo XX en la línea de lo que después representaría la inmarcesible Pastora Imperio, que vivió desde niña la época de los cafés y puso de moda bailar con bata de cola. Pertenecieron a esta época también las Hijas del Ciego, y, aunque algo más tardíamente, Las

[6] Casado, 1995:259.

Roteñas, María Pantoja y tantas otras que sería excesivamente prolijo detallar aquí.

La Etapa Teatral y la Ópera Flamenca

Con la crisis de los cafés se inician la “Etapa Teatral” y posteriormente la denominada “Ópera Flamenca”, que ocupan los años 1930-1950. La grandiosidad escénica y la masificación de los públicos del público, desconocidas hasta entonces, supusieron la popularización de algunas figuras femeninas que habían actuado también en los cafés, como la Niña de los Peines. A cambio, tuvo que padecerse en la época la expatriación de algunas artistas acaecida después de la Guerra Civil.

Ciertas cantaoras, amparadas en el buen momento que atravesaba la música aflamencada, se convirtieron en empresarias de *troupes*. La Niña de la Puebla fue un ejemplo de ello. Vinculada durante años a su padre en su actividad profesional, casada con el cantaor Luquitas de Marchena y madre de Adelfa Soto, Dolores Jiménez fue más que conocida por su versión de los campanilleros. Desplegó asimismo un amplísimo abanico de cantes fundamentalmente melódicos y realizó numerosas giras de la mano de El Carbonerillo, Corruco de Algeciras, Cojo de Huelva, Pepe Marchena, Vallejo, el Pinto, el Sevillano y Juanito Valderrama, entre otros.

La Ópera Flamenca significó para el cante una cierta confusión entre los estilos de "cantaora" y "cancionetista", lo que contribuyó a que este periodo fuera posteriormente despreciado por su ablandamiento estético. Pero sin duda aportó también una fórmula escénica más refinada y fue una época muy creativa en las estructuras cantaoras, nutrida por muchos artistas de elevadísima talla. De esta misma época habría que citar nombres fundamentales como la Niña de Antequera, célebre sobre todo por sus canciones acupletadas, o la inolvidable Niña de la Alfalfa, quien se hizo famosa por sus saetas.

Por contraste a estas grandes figuras embarcadas en giras y *troupes* artísticas, en otros casos la mujer quedó en esas décadas dentro de las paredes del hogar, desconocida o alumbrada sólo por la referencia a su íntima ejecución flamenca, o bien trabajando esporádicamente en ventas y colmaos. Estos fueron

los casos, respectivamente, de la solearera La Roezna, intérprete de los estilos de Alcalá, y La Gilica de Marchena. Y es que también vivió la mujer flamenca la disciplina de los cuartos, de las juergas en los reservados. Reconocidos son ahora nombres como La Moreno, jerezana que dio nombre a un estilo personal de interpretar la bulería por soleá y que trabajó en los colmaos de la Alameda de Hércules. De esta misma tierra también fue Isabelita de Jerez, que impresionó bastantes placas, y Luisa Requejo, más encumbrada que las anteriores.

Juerga en un reservado. Década de 1940

Respecto al baile, esta época abre para el baile de mujer dos líneas estéticas que continuarán hasta hoy. Lo más destacable de estos años es la aparición y desarrollo internacional del "Ballet Flamenco", donde algunas mujeres fueron a la vanguardia de montajes escénicos con guiones en los que se alternaban palos más estrictamente flamencos con la música clásica española. El caso de “El Amor Brujo” es quizá su mejor ejemplo. Amplios y renovados repertorios permitieron superar la crisis posterior a la decadencia de los cafés y la adscripción a los siempre difíciles colmaos, tabancos, ventas camineras o fiestas varias de los que ya hemos hablado. Esta etapa significó una renovación estética y casi una elaboración intelectualizada del baile, en

base al desarrollo técnico. Las compañías de baile incorporaron nuevos elementos, desde la coreografía y los decorados hasta el vestuario, y un régimen de formación profesional más disciplinaria.

Todo esto significó una cierta regresión del espíritu del anterior baile flamenco menos evolucionado en favor de la denominada “danza española”. Al decir de Martínez de la Peña (1995), el flamenco perdió parte de su esencia con iniciativas de baile colectivo en vez de individual, su espontaneidad y sentido intimista quedaron eclipsados por una elaboración más culta, se establecieron la figura del coreógrafo y el concepto de "compañía" con su interna jerarquización, y se sustituyó la guitarra por la orquesta.[7] Pero también fue este un tiempo extraordinariamente creativo para el flamenco, pues se crearon bailes para lo que antes sólo eran cantes, como la seguiriya y algunas bailaoras y bailarinas jugaron también un papel muy interesante como "mujeres-empresarias" durante las décadas de 1930, 40 y 50, como La Argentina, La Argentinita, Pilar López y Carmen Amaya, que formaron compañía propia. En definitiva, a medio camino entre flamenco, danza clásica y española, estas artistas hicieron lo necesario para que el flamenco adquiriera un lenguaje más democrático respecto a los públicos, aunque también más academicista.

[7] Martínez de la Peña, 1995.

La Argentina

Las dos figuras iniciáticas de este apogeo fueron Vicente Escudero y La Argentina, que ya en 1914 actuaba en Londres. Criada en ambientes artísticos y academia de baile y cante, amiga de compositores cultos como Manuel de Falla y Albéniz, La Argentina se instaló en París y enriqueció el ballet flamenco permitiendo abrir nuevas perspectivas y mercados de trabajo. Después vendrían otras: La Argentinita fue fiel recopiladora de la tradición folklórica de trajes, bailes y cantos, musa de intelectuales y famosa por su estreno de "Las calles de Cádiz", aunque también se inclinó al modelo dramático (caso de "El Amor Brujo", "Capricho Español" o "El Café de Chinitas"), incorporando al flamenco la novedad de los "elencos artísticos" y la participación en giras internacionales. Su hermana Pilar comenzó con ella y culminó su carrera como el prototipo de baile estilizado, ejecutado en muchos casos con pareja, de enjundia flamenca pero con elaboradas coreografías inscritas más bien dentro

de las estructuras normativas del teatro. Pilar López enseñará más tarde a una generación de bailaores de la talla de Antonio Gades, Mario Maya, José Greco, Manolo Vargas, Roberto Ximénez y hasta Farruco. Las tres, la Argentina, La Argentinita y Pilar López, fueron bailarinas flamencas que, y no es casualidad, nacieron fuera de Andalucía: su estética academicista fue la que se “aflamencó” y no al revés.

Algún tiempo después despuntaron otras figuras en esta línea. Rosario fue la bailaora y bailarina sevillana que formó pareja artística con Antonio el Bailarín y desde pequeños funcionaron como "niños prodigios", consiguiendo acumular un gran repertorio de bailes a base de números como el "zapateado de Sarasate" o el "zorongo gitano". Actuó durante largos años fuera de España, y tras su ruptura con Antonio, que desde 1952 despega su carrera de éxitos en solitario, Rosario forma compañía propia con esporádicos montajes donde su papel es más bien de bailarina, dedicándose a partir de ahí fundamentalmente a la enseñanza. Mariemma, por su parte, gozó de notable formación en ballet español y compartió con las anteriores su disciplina formativa, el acercamiento a la música nacionalista y la combinación de la profesión artística con la enseñanza. En estas décadas intermedias del siglo XX destacaron igualmente nombres como los María Albaicín o Eloísa Albéniz, instalada en su academia sevillana y casada con el hermano de Pastora, Arturo Pavón.

En cuanto a la estética más propiamente flamenca, el periodo no significó solución de continuidad con algunas bailaoras anteriores. La misma Macarrona y La Malena alcanzaron a aparecer en los teatros, y Pastora Imperio pasó de los cafés a enrolarse en montajes coreográficos como “El Amor Brujo” o “Gitanerías”, y llegó incluso a participar en el cine con “María de la O”. Sin embargo, será el genio de Cataluña, Carmen Amaya, quien romperá con una vertiente de flamenco más propiamente gitana, pasional y visceral, “de temperamento”, que después imitarán desde Fernanda Romero hasta Lola Flores. Fue "La Capitana" una bailaora gitana extraordinaria e irrepetible a la que se censuraron su excesiva sujeción a la familia y su persistencia en arroparse de profesionales secundarios, al modo de una verdadera matriarca. Es quizá el caso más claro de bailaora "de impacto" considerada “masculina” no sólo por vestirse “de hombre” -patrimonializando un gesto que hasta

entonces sólo habían puesto en práctica algunas bailaoras decimonónicas como La Cuenca- sino sobre todo por su *"zapateo portentoso, la violencia en la acción, la fuerza de sus brazos, los tirones enérgicos del cuerpo, el gesto fiero de su cara impenetrable donde nunca aparece una sonrisa"*.[8] Famosa en España y América, Carmen Amaya siempre mantuvo el primitivismo dancístico como estética total, sin concesiones al refinamiento, aun dentro de una cuidada técnica.

Los tablaos

La transición entre las troupes y los festivales –que ya enlazan directamente con la época actual- se produce a través de los tablaos, que, si bien banalizaron la representación flamenca, significaron un entorno que todavía no ha sido bien ponderado por su carácter de puente de transmisión entre generaciones de flamencas. Los tablaos tuvieron importancia crucial para el aprendizaje de los entonces incipientes de artistas gracias a la convivencia que allí compartieron los flamencos, que combinaban sus actuaciones diarias con las fiestas privadas en los reservados. Fueron espacios-bisagra en la recuperación de cantes clásicos, y sirvieron de plataforma para la grabación de las primeras antologías flamencas, en las que –sin embargo- apenas encontramos voces femeninas. Cantaoras de esta época, mayoritariamente emigradas desde Andalucía a Madrid, fueron entre otras Adela la Chaqueta, extraordinaria festera y parte de una familia de artistas en cuya fuente bebieron tantos cantaores, y la Perla de Cádiz, quizá la más excelente en estilos gaditanos y *mater* artística de Camarón de La Isla. Como ellas, Dolores de Córdoba fue sensacional en sus rancheras por bulerías, al igual que Flor de Córdoba con los cuplés por bulerías, tan de moda en el momento, o más adelante La Cañeta, hija de la tanguera del Pechel malagueña La Pirula. Figuras del momento fueron también La Paquera de Jerez, Fernanda y Bernarda, Pepa de Utrera, María Vargas o La Sallago.

[8] Martínez de la Peña, 1995:109.

El mítico “El Guajiro”. Entre otras, Matilde Coral y Manuela Vargas

(archivo Matilde Coral)

Y algunas de las actuales cantaoras fundamentales, como Carmen Linares, iniciaron en los tablaos sus carreras artísticas y también gracias a ellos han llegado hasta hoy como ejemplos de conocimiento de antiguos cantaores. Lo que no ha estado reñido con la renovación de estilos en su repertorio o la participación en nuevas propuestas musicales y escénicas. Y muchas más: piénsese que la época de los tablaos llega hasta nuestros días y ocupó diversas ciudades españolas, con lo que en su trayectoria ha sido espacio de profesionalización de numerosas cantaoras relativamente jóvenes y plenamente vigentes como Aurora Vargas o Remedios Amaya.

El Café de Chinitas

Sucedió lo propio con el baile. Indiscutiblemente, hay mucho de cierto en la mixtificación turística de estos establecimientos. Fundamentalmente en los años 60, cuando se puso de moda la exhibición de las muchachas de los cuadros con "bikinis" que acompañaban a la falda rociera. Pero también en los tablaos se iniciaron y evolucionaron como "atracciones" nombres de bailaoras de extraordinaria calidad artística, alguna de las cuales llegó incluso a regentarlos. En Madrid, por ejemplo, Zambra, Torres Bermejas, El Duende o El Corral de la Morería fueron tablaos de gran prestigio donde era frecuente que trabajara durante largas temporadas –e incluso casi vitaliciamente- una bailaora puntera como gran estrella del local: Rosa Durán en Zambra; Lucero Tena y María Albaicín en El Corral de la Morería; La Chunga en Café de Chinitas... Y también se dieron casos de grupos mixtos de baile, como Los Bolecos o el Trío Madrid que formaron Carmen Mora, Mario Maya y El Güito. En los tablaos se produjo la transición desde los brazos de Pastora Imperio hasta el zapateado de Manuela Carrasco o las coreografías de Carmen Mora y el estilismo de Merche Esmeralda, a través del magisterio de Matilde Coral, Rosita Durán, Maleni Loreto, Fernanda Romero, Lucero Tena o Blanca del Rey. En muchos casos fueron negocios

orientados hacia fórmulas facilonas e incluso de dudoso gusto, pero también gozaron de la presencia irrepetible de artistas de renombre histórico: Flora Albaicín, Trini España, Mariquilla, Manuela Vargas... En la actualidad, sin embargo, es más frecuente la modalidad de “bailaora invitada” que desempeña ese papel principal un tiempo, eventualmente, y mantiene sus actuaciones personales en espectáculos fuera del cuadro. Hoy, sin embargo, a nadie se le oculta que los tablaos no son lo que fueron, y demasiados de los que se mantienen lo hacen con una programación *ad hoc* dirigida fundamentalmente al turismo.

Las flamencas

Estimaciones numéricas, estadísticas y tipológicas

En nuestra propuesta de estudio, avisábamos de la dificultad de delimitar el número de mujeres empleadas o potencialmente empleables en el mercado de trabajo flamenco actual. La inexistencia de censos o fuentes oficiales del número concreto de artistas profesionales, el carácter sumergido de sus economías, la falta de reflejo de sus nombres y profesiones en los listados de empresas de contratación y el desenvolvimiento de tareas intercambiables, auxiliares y subalternas, contingentes y eventuales son, como se ha visto, aspectos que han dificultado nuestro trabajo.

Sin embargo, y de los casi tres centenares de mujeres flamencas en España que anunciábamos en nuestra propuesta, hemos ampliado a casi 500 un número censal que, como se comprueba en la estadística anexa, aún está **pendiente de desarrollo en sus resultados**.

No queremos realizar afirmaciones categóricas sobre contenidos de la estadística ni presentar los resultados derivados de la aplicación del programa SPSS a estos datos hasta tanto no adoptemos una fecha de cierre definitiva de un listado de nombres que sigue abierto, siquiera sea a incorporaciones puntuales.

Por tanto, este capítulo debe considerarse más un título intencional que una presentación de resultados definitiva. Sí podemos realizar algunas afirmaciones, no obstante, sobre sus perfiles. En primer lugar, se trata en su inmensa mayoría de mujeres completamente profesionalizadas, en un pequeño 22% de los casos de trabajadoras en forma parcial, y casi el 40% de las cuales se hallan en los inicios de sus trayectorias artísticas. En segundo lugar, que la tipología de mujeres flamencas está muy influenciada por la distribución sexuada del poder en este mercado de trabajo, pues fundamentalmente se dedican al baile y al cante, siendo testimonial la presencia de instrumentistas,

Intermediarias o técnicas escenográficas en sus variadas acepciones. En el censo de mujeres flamencas que hemos reunido para nuestro proyecto, aún inacabado, de casi 500 que hemos incluido, sólo había 2 casos de gestoras de compañías, otros 2 de *managers* –uno de ellos, en una empresa familiar-, 1 compositora, cinco directoras de compañías, 4 productoras, y un número indeterminado de coreógrafas de las cuales, en sentido estricto y por encargo, no superarían la veintena, lo que nos confirma los techos de cristal de estas profesionales.

Como se advirtió, un sector minoritario de ellas son cantaoras o bailaoras que se han convertido en figuras de alto reconocimiento y elevado *caché* económico, de entre 3.000 y hasta 8.000 euros. Las menos profesionalizadas, o incipientes, apenas alcanzan a percibir 600 euros de remuneración (con unos 350 de media). Entre ambos extremos, sólo un 30% de las flamencas realizan ingresos medios entre 600 y 3.000 euros medios.

Estas proporciones, que no deben considerarse definitivas, no incluyen a las numerosas alumnas y aficionadas que hemos podido encontrar, como mujeres flamencas también pero no profesionalizadas, a lo largo de nuestro trabajo.

En espera de un mayor desarrollo de este apartado cuantitativo que, en realidad, sólo tiene un carácter de escenario-base sobre el que tiene lugar la aplicación de metodologías cualitativas, fundamentales en nuestra investigación, resumimos en archivo adjunto los contenidos estadísticos del censo a los que hacíamos referencia.

Los límites de "ser mujer"

La profesionalización de las flamencas, un resultado histórico para el siglo XXI

Uno de los objetivos del proyecto "Mujeres Flamencas. Etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales" es el abordaje del modo en el que las mujeres edifican sus trayectorias profesionales dentro del flamenco. En un capítulo anterior hemos detallado cuáles han sido las condiciones históricas en que se ha desenvuelto la participación femenina en el mercado de trabajo del flamenco, argumento este último que, igualmente, ha ocupado el primer capítulo de presentación de resultados. El carácter minoritario e invisible –en términos de centralidad creativa y salvo excepciones- de la presencia histórica en el mundo jondo, al menos en los niveles más altamente valorados, ha sido una realidad que hoy se encuentra en entredicho: a pesar de los factores que dificultan la plena inserción femenina en la industria flamenca, la incorporación de las mujeres y su creación artística funciona mucho más acentuadamente como palanca de reconocimiento social.

Respecto a la interpretación y práctica del flamenco por parte de las flamencas, ya se ha advertido que, cuando se codifica definitivamente el género flamenco artístico en la segunda mitad del siglo XIX, lo hace de una forma sexuada y desigualitaria. En este capítulo queremos acercarnos a cómo las lecturas sociales han construido mecanismos de acceso a las especialidades flamencas de cante, toque, baile y otras actividades que todavía actúan en la profesionalización de las artistas. Dos son las interpretaciones *emic* que se hacen de esta especialización profesional:

- La de **la naturaleza***,* que afecta a los modos de acercamiento al cante, a la mayorización de las mujeres en el baile y a su exclusión en el toque flamenco;
- La de **la complementariedad**: para la "mirada flamenca", la mujer aportaría una estética *distinta* a la masculina, entendiéndose ambas como propias del género jondo pero *cada una a su modo*: "la mujer canta" y "el hombre toca"; o "el hombre canta" y "el guitarrista toca",

pero no, por ejemplo, “la mujer toca la guitarra”. Como veremos de inmediato, se atribuyen a las mujeres unos cantes, al hombre otros. Lla mujer baila “de cintura para arriba” y el hombre “de cintura para abajo”. Toda una serie de argumentos se construyen como si hombres y mujeres representaran mutuamente *necesarias* para construir el género flamenco.

Mäs allá de los ámbitos puramente interpretativos, el mundo artístico flamenco se ha caracterizado siempre por una fuerte **masculinización del poder**, tanto el *poder de la gestión* como el *poder de la afición*, mayoritariamente masculina a lo largo de la historia. La posición de la mujer ha ocupado básicamente dos ámbitos, y los dos muy limitados:

- Primero, el de **la transmisión familiar**: eran han sido las encargadas de formar y probar las habilidades de hijos e hijas, de ser depositarias del *saber hacer* recogido en el flamenco como “modo de vida”, como “cultura” en el seno de la casa, y fundamentalmente en tiempos de fuerte dependencia en el aprendizaje de estos entornos. El caso de las mujeres gitanas es especialmente revelador en este sentido, pues –en base a los grupos genealógicos- han funcionado no sólo como *objetos de intercambio* (en el más puro sentido estructuralista), sino también como *elementos de continuidad*.
- En segundo lugar, y este es un aspecto fundamental en el epígrafe que ahora nos ocupa, la mujer ha jugado en el flamenco el papel de **bailaora**. Piénsese que, cuando se forja el género flamenco, se hace como un mercado profesional especializado por sexos: la mujer se asocia al baile –siguiendo la romántica acepción de su sexualidad desbordante, el mito de la “bailaora poseída” que todavía alcanzara a retratar Lorca- mientras que participa sólo parcialmente en el “cante alante” y queda literalmente excluida de la instrumentación. No sólo del toque de guitarra, que a partir de entonces será una especialidad masculina, sino también de todas las modalidades de percusión que habían sido características de la etapa preflamenca.

El cante flamenco: voz y estilos como patrones sexuados

Los ámbitos más claros de naturalización de los papeles profesionales femeninos son el baile y la instrumentación de guitarra y percusión, donde se han bifurcado históricamente las trayectorias femeninas en razón, no sólo del tipo de instrumento de que se trate, sino del entorno donde se produce su realización instrumental. Pero, sea en el marco íntimo y no mercantil de la reunión o el de la profesión artística, el cante flamenco también se nos aparece naturalizado en su ejecución.

Las voces

Los dos códigos que han definido los cánones generizados de la expresión flamenca -la naturalización de habilidades de hombres y mujeres y la aplicación del criterio de hipercorporeidad como categoría determinante de la actividad femenina- no son ajenos a la parcela del cante flamenco, donde, aunque no son tan evidentes los atributos, posibilidades y límites masculinos y femeninos por no encontrarse tan visualmente corporeizados como en el baile, también existen ciertas cualidades aparecidas tradicionalmente como intransferibles, y también las maneras de hacer "propias de mujeres" y las "propias de hombres" han funcionado linealmente como imágenes de representación independientes y contrastivas y que, de hecho, funcionan en las rutinas de las ejecutantes.

Tres testimonios de nuestras entrevistas, todos ellos de cantaoras, nos hablan de sus voces de forma *naturalizada*. Incluso una de ellas adscribe los cambios que personalmente vincula a su modo de cantar a un hecho que marca su propia vida como mujer: la maternidad:

> *”Yo, desde que tengo hijos, desde que soy madre, me ha cambiado la voz. Me siento como más segura, he vivido más”.*

> *“La voz de la mujer está más templada, es más dulce. Es como somos las mujeres, que no necesitamos gritar para que nos entiendan”*

“Claro que hay una Periñaca, o una Paquera, pero en general no. Las voces de las mujeres son más de mujer, no tan rotas. Cuando cantamos expresamos la emoción que tenemos dentro, más interior, más melódica tal vez”

El cante flamenco también se nos aparece naturalizado en la factura de su “materia prima”: sin explicitarlo, parece que todos los aficionados comparten una suerte de reglamentación por la cual ciertos cantes serían *naturalmente masculinos*, o ciertas voces *naturalmente femeninas*, a través de una atribución lateral de ciertos registros sonoros a los hombres y de otros a las mujeres. Aunque no de forma tan radical y explícita como las distinciones del canto lírico (bajo, barítono, barítono lírico, tenor, contratenor para los hombres; mezzosoprano, soprano, contralto para las mujeres), **las voces se perciben como cualidades flamencas sexuadas**, inscribiendo a las mujeres en una pauta dualista que atraviesa la estética del cante flamenco y quiere diferenciar, principalmente, dos “formas de cantar”, dos lógicas expositivas que los aficionados separan de forma simplificada. Las variables utilizadas para ello tiene que ver con la expresividad, la emocionalidad, la velocidad y la ornamentación. Una estética sería entonces más básica, radical y patética; otra más lírica y exuberante, ornamentista.

La Paquera de Jerez

Un cuadro comparativo entre estas formulaciones que, insistimos, son “imágenes” construidas acerca de los modos de ejecución de más amplio calado que las formas “masculinas” y “femeninas” podría establecerse en base a los siguientes extremos:

DUALISMOS EN EL CANTE FLAMENCO

Vehemencia	Exuberancia
Profundidad	Apariencia
Rudeza	Blandura
Suciedad	Limpieza
Primitivismo	Racionalidad
Radicalidad, patetismo	Ornamentismo
Sobriedad (pocos adornos)	Virtuosismo (“cantar bonito)
Solemnidad	Airosidad-dinamismo
Expresividad, vehemencia	Serenidad, equilibrio
Visceralidad	Desgana
Emoción	Sentimiento
Intuición	Técnica
Expresividad	Formalismo
Impulsividad-descontrol	Conocimiento-control
Imprevisión	Cálculo
Voces duras, *afillás*	Tendencia a las voces “blancas”, *acanariadas*
Cante seco	Cante fluido
Cante *corto*	Cante largo (*ad libitum)*
Sonidos negros	Colores y matices
Poca extensión de voz	Amplio ámbitus melódico
Ajuste de la melodía al compás	Grandes recorridos melódicos
Poca velocidad o velocidad rítmica	Velocidad melódica
Sencillez, simplicidad	Complejidad técnica
Dionisiaco	Apolíneo
Gitanos	No gitanos
“MASCULINO”	“FEMENINO”

El anterior no deja de ser un cuadro muy sintético que no responde, *strictu sensu,* a la amplia cantidad de combinaciones que podemos encontrar en el flamenco. Sin embargo, sí nos habla de la distintividad en la forma de concebir el cante que tienen o tuvieron intérpretes como Juan Talega o Fernanda de Utrera, respecto a otros como Marchena o Angelillo. Incluso hay quien dice que la primera columna respondería, básicamente, a los cantaores gitanos, frente a la segunda, más propia de los *gachés*, como la primera a los hombres –la esencia, la autenticidad y *distintividad* del flamenco respecto a otras modalidades vocales- y la segunda a las mujeres –el cante "ficto".

Estrella Morente

Si lo anterior fuera cierto, ¿qué sucedería con casos como los de Pastora Pavón y Estrella Morente, ambas gitanas, ambas mujeres? En unos extremos participarían de la columna de la izquierda, en otros de los de la derecha, y sus voces no se encuentran en ninguno de los dos epígrafes que se resumen en el cuadro. Y es que las técnicas de cante son tan variadas, las facultades tan personales, las vías de acceso al conocimiento tan

diferenciadas, que *no cabe diseccionar modelos únicos*. Cada intérprete responde a procesos de aprendizaje, cualidades vocales, personalidades interpretativas, experiencias particulares y familiares, tradiciones locales… que actúan como factores conjuntos que explican una determinada forma de cantar.

Sin embargo, el virtuosismo canoro (arabescos, gorjeos, adornos, floreos, trinos… lo que se llama “cantar bonito”) y las voces de falsete o laínas características de los cantes "ad libitum" se considerarían en el flamenco técnicas y modos “propios de mujeres”, como las voces natural, redonda y cantaora, rectas y sobrias, afillá, gitana y rajá, las más oscuras y negras del repertorio, que alcanzan arrebatos interpretativos simpares por su extraordinaria capacidad evocatoria del sufrimiento, serían "propias de los hombres". Y masculinas serían entonces técnicas como el grito, los ayeos dolientes, los quejíos, los “soníos negros”, “pelearse con el cante”, “tirar el cante”...

Se escucha decir, en los testimonios, que la jondura de Fernanda de Utrera consiste en que es profunda, masculina; que La Paquera “cantaba como un hombre”, no sólo por su voz sino por su fuerza, por su carácter turbulento, mientras que habría voces de cantaores más líricas, menos acompasadas, donde predomina el preciosismo fácil como las de Vallejo o Pepe Marchena, que se consideran "afeminadas" en su exquisitez. Así, se siguen reclamando las voces de Mayte Martín o Laura Vital como “femeninas” y como “hombrunas” las de La Periñaca o La Fernanda.

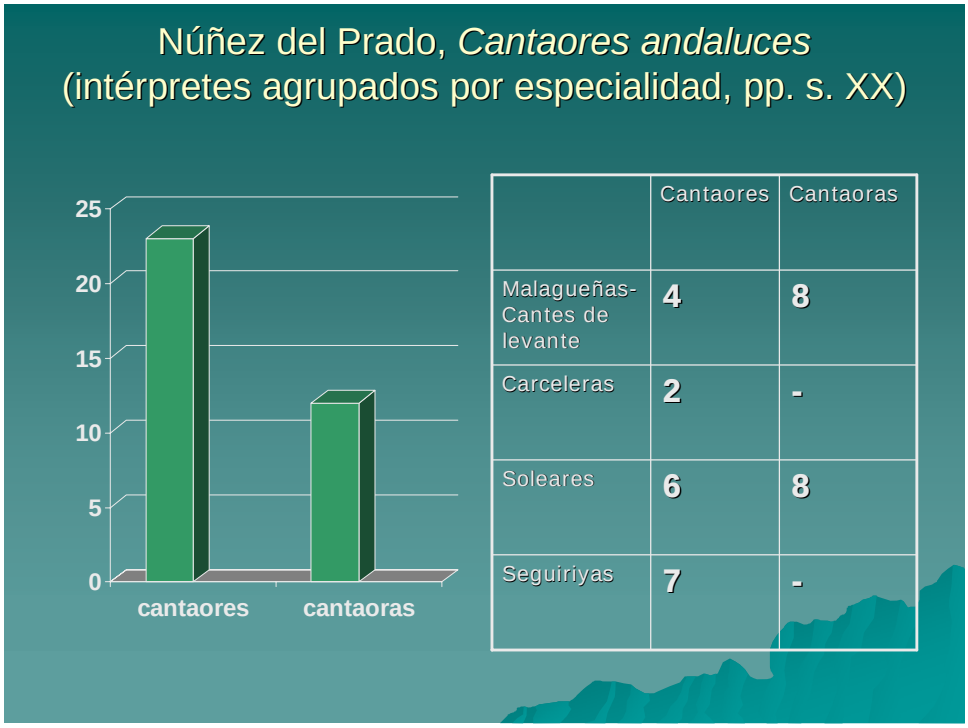
Un error de concepto y una nueva versión espuria del arte: en el panorama artístico del siglo XXI hallamos desde las voces afillás de Fernanda o Montse Cortés, hasta la de pecho de la recién desaparecida Paquera de Jerez, la afillá dulce de Aurora Vargas, la natural-laína de Mayte Martín o la cristalina de Estrella Morente. Lo interesante, como comentaba, es que este argumento de “la naturaleza” sirve a los flamencos, no sólo como forma de argumentar o explicar su arte, sino también como balanza de *idoneidad* para percibir e interiorizar estos contenidos. No olvidemos que Bourdieu nos habla del *habitus* como la pauta estructurante por lo estructurada de que los individuos nos servimos sin cuestionamiento para emprender nuestras actitudes y comportamientos cotidianos en sociedad. Siendo así, una dicotomía

de sexos como la cultural e históricamente vivida en Andalucía, que confiere la ternura o la dulzura al carácter femenino, asociándolo a su condición materna, también establecería en justa coherencia un pronunciamiento artístico inscrito en esta misma línea. Es también el establecido ideológicamente por el movimiento romántico: la mujer como sujeto portador de vida la acerca al plano básico de la naturaleza, de la carne, de la sangre, y al hombre al de la razón y el pensamiento. La concatenación con la división estética resulta evidente, como también con la división de papeles de la que ya hemos hablado: el hombre como soporte de la música, de la instrumentación, la mujer como continente del baile a través del cuerpo.

Los cantes

Pero el cante no es sólo la voz, sino también los estilos, en los que la tradición ha tenido a bien diferenciar igualmente los cantes más duros, sobrios, viriles, frente a los cantes líricos. Los primeros, masculinos; los segundos femeninos. Se dice que los cantes de ida y vuelta o las malagueñas *son femeninos* por su dulzura, y que María Fernández Piña, hermana del Viejo de La Isla, era *"aficionada a los cantes duros, de hombre"*. La denominación de su "macho", el “Macho de María Borrico” como remate de la seguiriya, es sólo uno de los ejemplos de excepcionalidad de los estilos broncos y crudos, frente a la asignación a la mujer de cualidades como los tonos agudos, la sinceridad en el mensaje o la identidad de las letras que canta e identifica con su propia vida. Se dice que María Fernández Piña, hermana del Viejo de La Isla, era *"aficionada a los cantes duros, de hombre"*, y lo contrario se dice de los cantes de ida y vuelta o las malagueñas: que son femeninos por su dulzura.

Nótese que, cuando Núñez del Prado redacta en 1904 *Cantaores andaluces*, ofrece una lista en que, salvo en la soleá –casi alícuotamente repartida entre hombres y mujeres- la pendulación de las mujeres citadas hacia los estilos considerados “suaves” (como los de levante) y de los hombres hacia los “duros” (martinetes y seguiriyas) está demostrando una sexuación de las formas que sigue fielmente el sentido de naturalización de habilidades, actitudes y estéticas al que nos referimos.



Fuente: elaboración propia en base al análisis cuantitativo de los datos

Hace ya un siglo del listado, y hoy es justo aclarar que uno de los logros de los artistas flamencos contemporáneos es haber alcanzado gracias a la profesionalización el carácter de “cantaores generales”, aunque sin duda con sus especialidades. Y aquí la mujer ha sabido imponerse como profesional generalista a pasos agigantados. El futuro de las cantaoras en el siglo XXI nos hace suponer sus carreras en esta misma línea de progresión.

La profesión: de los festivales flamencos al panorama actual

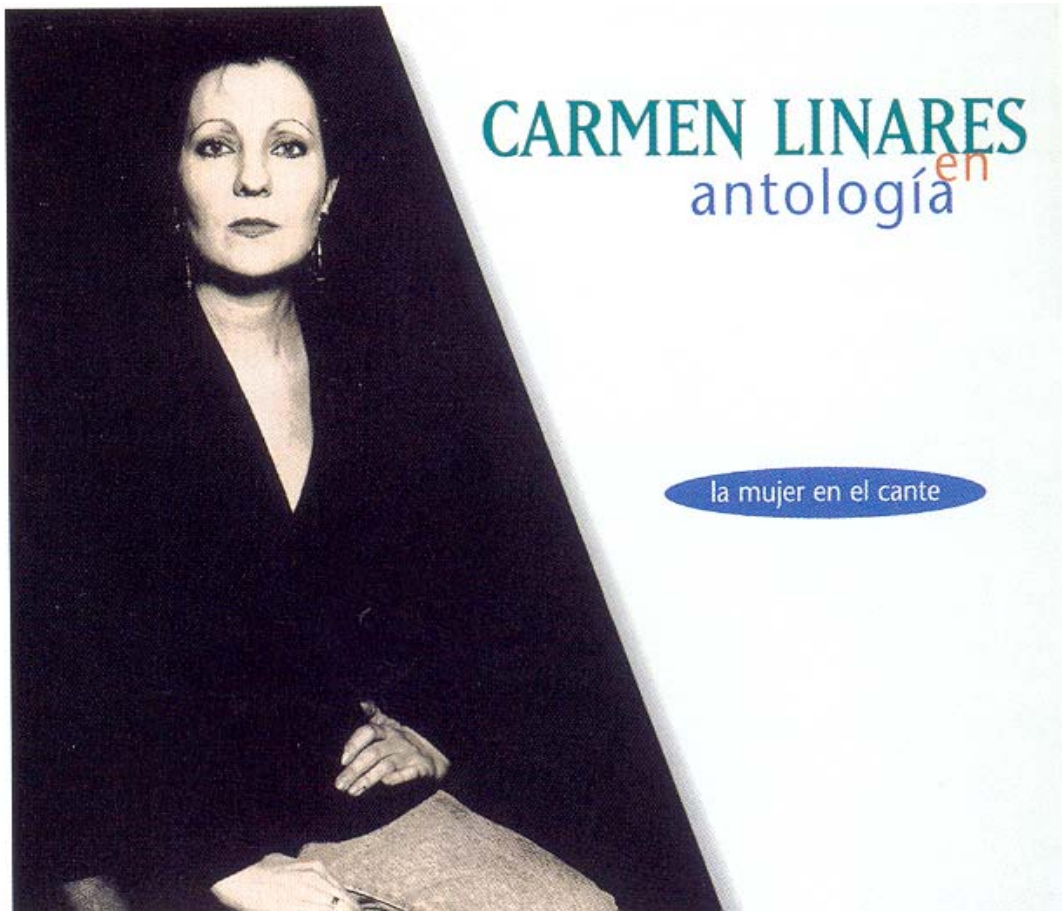
Como se ha dicho, muchas de las cantaoras de tablao son ahora puntales de los festivales y siguen trabajando como profesionales. La aparición de los primeros festivales ocupó la época denominada de “Neoclasicismo” flamenco a partir de 1960, y supuso para los artistas una dignificación que cobró cuerpo a partir de la década de 1970 y especialmente los 80. Con los festivales, algunas cantaoras que hasta entonces habían trabajado en los tablaos se incorporaron como figuras a escenarios mayores, y a partir de

entonces se puede afirmar que **la mujer se instala definitivamente en la profesión cantaora**, consiguiendo arrasar por derecho propio en una parcela para la que siempre fue minoritaria.

Aquí encontramos cantaoras de todo tipo y estilos, desde tradicionalistas a experimentalistas, variadas generaciones que ocupan hoy los escenarios jondos con orígenes y arenas profesionales diferentes. Entre las de más edad, nombres como La Paquera de Jerez –fallecida a lo largo de nuestro periodo investigador- o La Negra (madre de Lole Montoya) se mantienen e incluso estrenan viajes internacionales y espectáculos, y junto a ellas nos queda el recuerdo de los cantes de Fernanda de Utrera y los todavía disponibles de su hermana Bernarda. Cerca de esta generación de intérpretes se encuentra un grupo de cantaoras de trayectorias más o menos locales, menores o difuminadas, como María Soleá, Pepa de Benito o María Vargas, que aún tienen actuaciones esporádicas o en pequeños escenarios.

Más jóvenes, otros nombres ocupan las cabeceras de carteles dentro de los que García Reyes llama la "generación de los 70".[1] Notable es la figura ya citada de Carmen Linares, amiga tanto de los estilos más clásicos como de participar e incluso protagonizar nuevas aventuras, cual sucede en "Locura de brisa y trino" con Manolo Sanlúcar, y la grabación de discos dedicados a los cantes de mujeres o las canciones tradicionales.

[1] García Reyes, 2002.



Antología de cantes de mujeres, editada por Carmen Linares

Otras intérpretes, como Aurora Vargas, Juana del Revuelo, Mariana Cornejo o Encarnación Fernández, especialista en cantes mineros, se mueven entre las actuaciones festivaleras y las peñas flamencas. De esta misma generación, Remedios Amaya ha conseguido cierta celebridad discográfica; La Susi, también de familia de artistas, no termina de alcanzar la proyección merecida y Lole Montoya se mueve en forma intermitente, entrando y saliendo en la profesión y contrayendo diversos riesgos musicales.

Aunque los escenarios laborales de las jóvenes intérpretes todavía son bastante intercambiables (alteraciones de caché, de repertorio, diferentes despliegues de facultades técnicas, disparidades estacionales en el calendario de trabajo...) se puede decir que las cantaoras actuales se mueven entre escenarios de siempre y otros de tipo emergente:

- Entre los primeros, **los tablaos** permanecen como emplazamiento básico desde el que se proyectan algunas voces, como las de Chonchi Heredia –hoy ya convertida en solista- y la Nitra. Una de las vías de popularización, aunque ya bastante desdibujada respecto a lo que sucediera en los años de 1970, siguen siendo **las peñas flamencas**, donde acuden algunas de las intérpretes noveles y también las más consolidadas, fundamentalmente en la temporada de invierno.
- Por otra parte, se ha afianzado profesionalmente en el flamenco **la figura de la "cantaora de atrás"** que han representadon Montse Cortés o Charo Manzano, nacidas ya fuera de Andalucía. La participación en cuadros y compañías de baile obliga a estas intérpretes a una expertización mucho mayor, y algunas de ellas ha llegado a pasar del acompañamiento al baile a una carrera personal en solitario: La Tobala, La Macanita o Marina Heredia son ejemplos de lo dicho.
- Los **alineamientos familiares, de amistad y grupo de iguales** son desiguales en las trayectorias de unas y otras, y ayudan a explicar el modo en que, como veremos, sus vidas afectan a sus recorridos profesionales, desde el relativo apartamiento de unas por sus compañeros, hasta el papel secundario que adoptan éstos detrás de las carreras de sus mujeres; desde el apego directo a grupos de cantaores más o menos instalados, pero jóvenes, con los que mantienen lazos de relación personal y directa en plano de igualdad, hasta la mayor dependencia todavía de los acompañantes locales para las actuaciones.

Esperanza Fernández

- Si bien muchas cantaoras jóvenes siguen trabajando en tablaos, actuando en peñas o presentándose a los interminables concursos -no siempre con efectos positivos para sus carreras-, el ideal aspirativo es poder participar en **grandes eventos y festivales de música**. Desde luego, algunos de estos concursos han sido de inestimable valor para proyectar sus carreras (como sucede con Laura Vital, Rocío Bazán o Melchora Ortega, casada también con el excelente cantaor David Lagos), siendo uno de los variados procedimientos por los que las nuevas cantaoras se convierten en grandes intérpretes: desde quienes, como Esperanza Fernández, nacen en familias artísticas y, a partir de ahí, expansionan sus posibilidades y ámbitos canoros, hasta quienes llegan al flamenco

desde Barcelona o Madrid, donde sus familias se instalaron como emigrantes en las décadas de los 50 y 60 al socaire de los tablaos.

Laura Vital

Melchora Ortega, con Fernando Moreno

Las estéticas en las que se mueven las voces de estas mujeres son, asimismo, diversas, como disímiles las figuras en las que se miran, de las que beben de forma más o menos mimética a consecuencia de un aprendizaje técnico en el que la discografía es procedimiento general. La modalidad “acamaroná” en la forma interpretativa, sobre todo en voces afillás, queda representada hoy por cantaoras como Chonchi Heredia y, con singularidades expositivas, Montse Cortés o Marina Heredia.

Arcángel, Marina Heredia y Miguel Poveda

Pero también se advierte la influencia gitanista femenina de La Paquera y Fernanda en cantaoras como Tomasa la Macanita. Carmen Linares y Enrique Morente tienen especial influencia en otro tipo de voces, entre las cuales ha alcanzado especial proyección la hija del granadino, Estrella Morente, alimentada también de los ecos de Pastora. La Niña de los Peines sigue siendo muy influyente en las cantaoras actuales, como en Mayte Martín, intérprete cuidada de voz laína y preciosista, investigadora del género como pocas. No cabe duda de que el despliegue de la industria del disco ha facilitado el acceso a estas voces, así como a otras que, nacidas en el flamenco más genuino, se desenvuelven hoy más bien en la comercialidad, cual sucede con Niña Pastori.

Mayte Martín

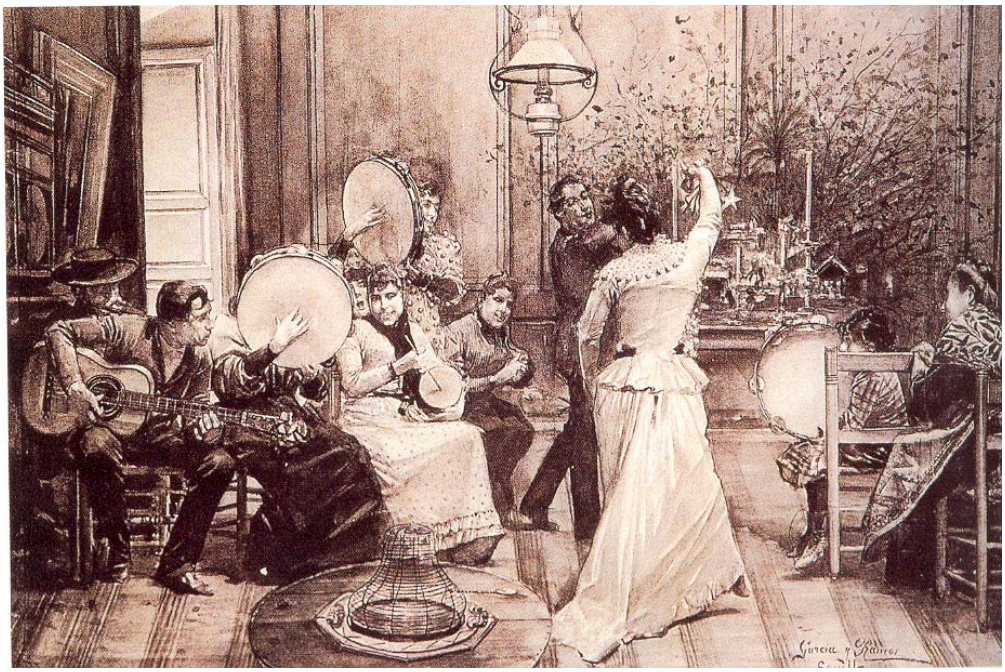
En este sentido, es también interesante otro dato que comprobamos en nuestro estudio: que las generaciones de cantaoras más jóvenes presentan una **capacidad de investigación y una curiosidad por el enciclopedismo inéditas**, pues hasta ahora la presencia cantaora femenina ha tenido que ver, más bien, con procesos de aprendizaje y entrenamiento vivenciales y no intencionales. Mucho tiene que ver en esto la proyección del flamenco en espacios nuevos y de mayor rango que requieren una formación más completa, como los teatros, y la mayor concentración en las carreras profesionales con una buena dosis de inteligencia, diseño y proyección: la malagueña Rocío Bazán ha investigado –como Mayte Martín y antes Carmen Linares- los cantes de mujeres, y en torno a ellos tiene elaborada una conferencia ilustrada; Laura Vital es universitaria, al igual que otras como Ana Real, y desde su despegue en el Giraldillo de la Bienal ha conseguido actuar como compañera de José Menese.

El toque flamenco: un caso para el estudio

La guitarra flamenca es un estudio de caso muy interesante en la línea de exposición que proponemos, un modelo todavía insuficientemente estudiado y donde sin embargo se concentran algunas claves interpretativas muy sugerentes para la teorización, así como uno de los retos fundamentales para las mujeres del siglo XXI.

Uno de los objetivos fundamentales de nuestro proyecto el análisis de las historias de vida de las mujeres artistas del flamenco, pasadas y presentes, al objeto de establecer cuáles son los factores que explican la participación o no de la mujer en el mundo profesional y en qué parcelas. En relación con la instrumentación, en general, es un hecho que las primeras fiestas propiamente flamencas que nos relatan los autores costumbristas para principios del XIX[2] nos ofrecían un variopinto elenco de sonajas, panderos y otros instrumentos en manos femeninas; y, al menos hasta principios del siglo XX, existe también abundante información acerca de mujeres que tocaban la guitarra, representadas en fotografías y citas documentales.

[2]Con el recurrente Estébanez Calderón a la cabeza, y sus *Escenas andaluzas* en torno a 1830-1840 (Estébanez Calderón, 1995).



Percusión femenina en la etapa preflamenca

Para los tiempos germinales de lo jondo, hemos de recordar no sólo a esas “mujeres distinguidas” que incorporaban a sus repertorios de piano o guitarra piezas populares como fandangos o malagueñas, sino también a las flamencas La Antequerana, La Serrana, La Serneta (que además era maestra de guitarra) o la más tardía Anilla la de Ronda, que se acompañaban como todavía en el periodo de los cafés cantantes hizo Juan Breva, como Camarón o Juan el Lebrijano, como hoy siguen haciendo -a modo de recordatorio del carácter trovadoresco de la música popular andaluza- Manuel Molina o Diego Carrasco, Fernando Terremoto o El Pele en su intimidad, o como aún sucede en las cuadrillas de trovos alpujarreñas. Y, además, en nuestros días, y en el marco de la fiesta popular o familiar, es común que la mujer ocupe rango protagonista en las percusiones de vibráfonos (panderos y panderetas), crótalos (palillos, castañuelas) y todo un conjunto de instrumentos domésticos de percusión (cántaras, botellas, etc.) que sirven básicamente como marcas de compás, además de haber bastantes casos de mujeres que, en los cantes más folclorizados como las sevillanas, se acompañan a la guitarra.

Guitarrista femenina tocando en la fiesta preflamenca

Esta remoción de la mujer del monopolio de la instrumentación escénica que en el género artístico flamenco protagonizó la guitarra tiene, por el contrario, fecha y emplazamiento: finales del XIX y los cafés cantantes. Cuando se instala el café cantante, el flamenco de escenario desprecia el uso de percusiones, vibráfonos, cordófonos, aerófonos e idiáfonos que habían formado parte de la música popular en favor de una especialización instrumental de la guitarra que llega hasta hoy y de un reemplazo por el modelo coreico-musical del cuadro flamenco, donde la especialización de papeles en lo que podríamos denominar la *división técnica del trabajo* (separación de guitarristas, cantaores, bailaores y palmeros “profesionales”, antes confundidos en la fiesta) se produce con una *división sexual* paralela: las mujeres quedan conferidas a los dominios del baile y –en menor medida- del cante.

El apartamiento definitivo de la mujer de la sonanta, a la vez que la catapulta hacia el baile como faceta más "decorativa" del género flamenco se manifiesta con claridad en la nómina de artistas relacionados (mencionados) en el impagable texto “Artes y Artistas Flamencos” de Fernando el de Triana (aunque de 1935, recoge las historias de los flamencos interseculares entre el siglo XIX y el XX), encontramos los siguientes resultados al respecto. Comencemos por el de Triana:

Número de mujeres y hombres citados en los distintos subapartados del flamenco, según la nómina de “Artes y Artistas Flamencos” de Fernando el de Triana

	Cante	**Baile**	**Toque**
Hombres	97 (30.99%)	37 (11.82%)	52 (16.62%)
Mujeres	30 (9.58%)	96 (30.68%)	1 (0.31%)

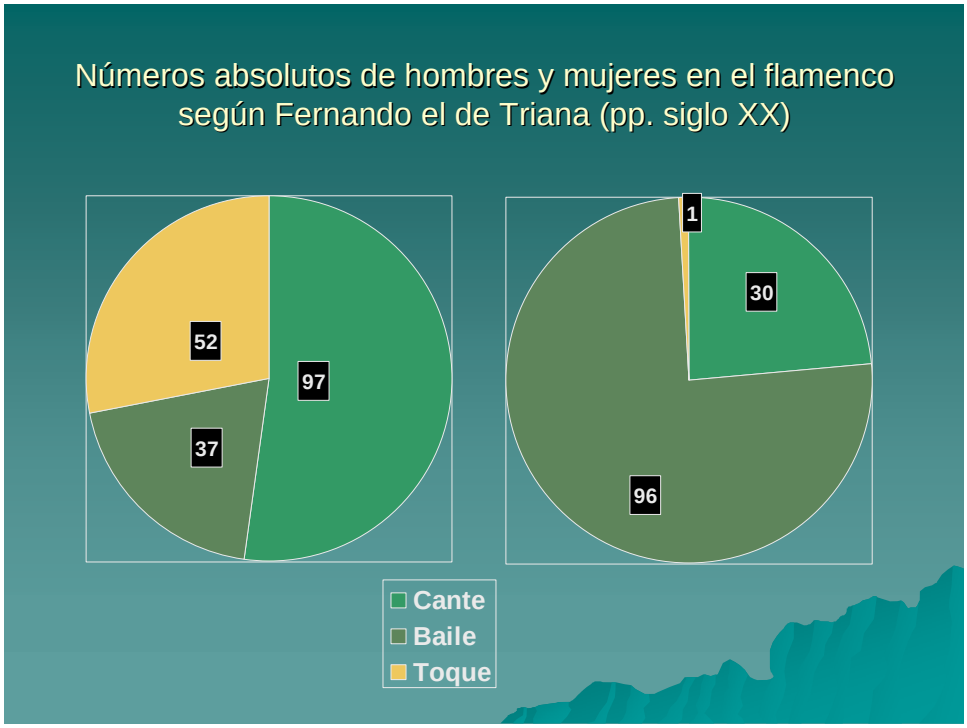
Porcentajes de dedicación profesional masculina y femenina

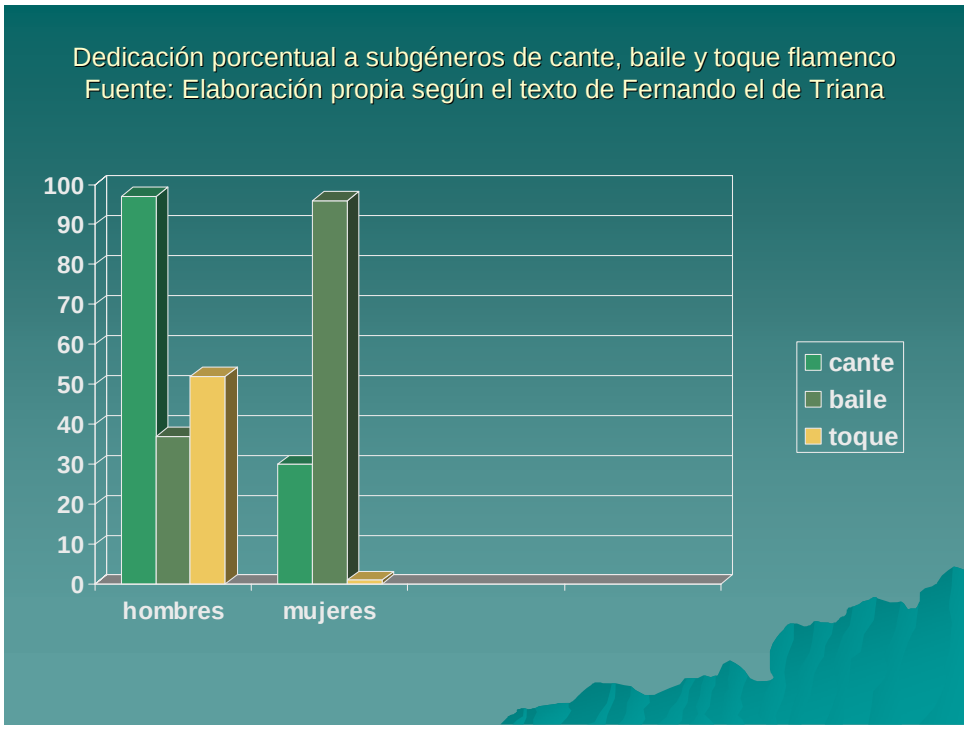
TOTALES		% CANTE	% BAILE	% TOQUE
HOMBRES	186 (59.42%)	52.15	19.89	27.96
MUJERES	127 (40.58%)	23.62	75.59	0.79

Fuente: Elaboración propia, en base a los datos del texto original

(se incluye sólo la dedicación fundamental de los artistas citados)

Expuestas las cifras en forma gráfica, la distribución queda como sigue:





Hemos tenido ocasión de entrevistar a algunas jóvenes –pocas- guitarristas flamencas del panorama proto-profesional actual. Cuando se les pregunta porqué no hay guitarristas flamencas, recurren normalmente al desvaído argumento de la tradición: *"No hay costumbre".* Otras responden:

“Pues la verdad es que no sé, porque las mujeres podemos hacerlo igual de bien”. Pero son las menos. La mayoría de las que proporcionan una respuesta coherente (como también la mayoría de los hombres, guitarristas o no) utilizan el argumento de la fuerza. La lectura dominante de los discursos *emic* vertidos por los flamencos y las flamencas es también a menudo naturalista a la hora de explicar la inexistencia de mujeres guitarristas en el flamenco, en clave técnica y sexuada: *"la guitarra flamenca es dura"*, *"hay que tener mucha fuerza para pulsar y mucha velocidad para el picado"*, *"la mujer no puede rasguear como un hombre"*, y *"las mujeres no tienen los dedos largos que se necesitan para trabajar todo el mástil, y los acordes, y los transportes..."*,[3] cuando no verdaderas justificaciones anatómicas: *“Es la anchura de hombros, que no te deja tocar cómodamente aplicando tanta fuerza”,* o incluso *“El pecho de las mujeres estorba la posición”.*

¿Tenemos que pensar, como llegó a decir algún insigne guitarrista, que es una cuestión de tamaño, resistencia y solidez de las manos, que la mujer tiene menos fuerza, no puede poner la cejilla, las manos son más débiles, los dedos más cortos, es decir, no está *naturalmente capacitada* para el toque? ¿Realmente es tan importante la fuerza en los mecanismos de “ataque” de la guitarra? Quizá en los picados, el alzapúa o el toque de pulgar. El rasgueado, que ha sido una de las marcas de identidad de la guitarra flamenca, no requiere exclusivamente fuerza, sino maniobrabilidad de la muñeca; los trémolos y arpegios tienen más que ver con la ductilidad de los dedos que con la fuerza; los ligados y transportes con la rapidez digital y desde luego con la anatomía de la mano. Sin embargo, las justificaciones físicas para explicar la dedicación masculina a la guitarra se ven refutadas por, al menos, tres evidencias que hemos podido constatar empíricamente:

- Muchos tocaores hombres no gozan de los característicos “dedos de guitarrista” ni tienen la fuerza que se les solicita;

- Existen importantes guitarristas concertistas o de acompañamiento que son mujeres y han destacado históricamente en la música andaluza, como las tañedoras andalusíes de laúdes y *qtaras* y la

[3]Extractos de entrevistas a tres guitarristas flamencos/as: M.J.P., 39 años, D.N., 34 años y M.M., 76 años.

larga tradición de mujeres que interpretan la variante de guitarra clásica o guitarra española, aun sirviéndose de técnicas algo menos "radicales" que las del toque flamenco, y que han alcanzado notable éxito y mérito académico y social. Mujeres, y excelentes, en el concertismo clásico o el clásico español son, por ejemplo, Dª América Martínez y María Esther Guzmán.

- Finalmente, y como se ha indicado, han existido de hecho guitarristas flamencas. Las litografías y los cuadros costumbristas de la etapa pre-flamenca están repletos de estas fiestas con mujeres anónimas tocando la guitarra. Por demás, la guitarra no parece implicar menos fuerza ni menos disciplina que la que se puede depositar en el baile, donde el papel femenino deslumbra hoy en los zapateados.

En el caso de la guitarra flamenca, el criterio de hipercorporeidad femenino se aplica, como se ve, con especial fortuna. Sin embargo, no podemos conformarnos con esa explicación naturalista al desapego femenino hacia la guitarra flamenca, ni tampoco servirnos de tímidas apelaciones abiologicistas en torno a la repetición de las rutinas como único argumento (*"no hay mujeres guitarristas porque no hay tradición, pero podría haberlas, ¿porqué no?"*).[4] La clave hay que buscarla en cómo un instrumento musical se ha transfigurado en un *instrumento de poder*.

La especialización de la guitarra en los orígenes del flamenco, en la segunda mitad del siglo XIX, no fue sólo la de un instrumento musical, sino que también adquirió un perfil de exclusión profesional. En efecto, el modelo de organización del trabajo en estos establecimientos -cuando se codifica, insistimos, el género flamenco, independiente de la fiesta popular- fue la formación de "cuadros", grupos flamencos compuestos por una o dos guitarras, cantaores, bailaores y palmeros o jaleadores "esquineros", en un diseño que continúa hasta hoy. Lo relevante es que en los primeros salones de baile, cuadros de zambras y cafés cantantes, el guitarrista era *algo más que un artista*, era una figura-clave, bisagra de contactos en la organización y la

[4] A.G., 38 años, guitarrista flamenco profesional.

gestión de los eventos. El guitarrista pactaba los contratos y el dinero con frecuencia, y seleccionaba a los intérpretes, una antigua tradición que retratara ya en 1862 el Barón de Davillier, señalando para Granada que las bailaoras *"De ordinario acuden al hotel, conducidas por un capitán, gitano que se encarga de organizar el baile, armar el baile y que las acompaña con su guitarra".*

Sabemos asimismo que una gran parte de las grabaciones de todas fechas han sido inducidas por los guitarristas que también aquí asumieron el papel de "intermediarios" en los tratos con las casas discográficas. Eran los guitarristas quienes aconsejaban a los cantaores impresionar las placas viejas de pizarra (Miguel Borrull, por caso) apañando ellos los tratos, como pasaría en los años 60 con la Magna Antología de Perico el del Lunar. Los guitarristas flamencos mantienen hoy el monopolio de los arreglos discográficos, de la composición, y son casi únicos como productores de las grabaciones, de mayor o menor tirada. Los casos de Niño de Pura, Vicente Amigo, Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Isidro Muñoz, Gerardo Núñez, Cañizares y tantos otros, demuestran ese control del poder dentro de los sectores más dinámicos de la industria y su actual conversión en *corredores* de la gestión la industria comercial del flamenco de la que quedan excluidas las mujeres.

Otro tanto sucede con las compañías de baile, que han multiplicado intérpretes y tareas, pero no siempre han diferenciado organizativamente tantas funciones. El guitarrista principal de una compañía o cuadro flamenco, como el guitarrista "de la casa" en los antiguos colmaos o en los tablaos, suele actuar como más que un instrumentista. Aunque tal vez se haya visto oscurecido por su posición "atrás", acompañando al baile, sus papeles intercambiables como director de escena, maestro de cuadro, intermediario contractual, reclutador de recursos humanos, creador, compositor, arreglista discográfico, y otras tantas actuaciones indirectas han hecho en definitiva del guitarrista una pieza esencial en la gestión del flamenco, entre el artista y los distintos agentes de la ingeniería comercial de lo jondo, así como para la constitución de nuevos grupos familiares a través del recurrente tándem bailaora-guitarrista que funciona a modo de “pareja artística” e instala el poder masculino a la sombra de la figura más visible.

La Kaíta, tocando la guitarra

Aportaremos un dato interesante en este sentido: muchos de los testimonios recogidos en las entrevistas hacen referencia a los “peligros” de asociar el toque de guitarra a la falta de femineidad o a la homosexualidad de sus instrumentistas. Sin embargo, y no sin cierto enfado por su parte, hubo una informante que puso el dedo en la llaga, cuando aludió al **poder a través del control del conocimiento**: “La guitarra flamenca es un mundo de hombres”, contestó. “Ellos se enseñan, ellos se juntan, ellos están solos, sin mujeres”. Confundió la causa con el efecto, pero acertó sobradamente en un sentido: el mundo del aprendizaje y de la interpretación de la sonanta ha sido patrimonializado por los hombres a través del control del conocimiento, una

estrategia (consciente o no: en este caso los procesos son menos interesantes que los efectos) de exclusión de las mujeres del aprendizaje. Pero sólo del aprendizaje flamenco: mientras que durante toda la historia de Andalucía tocar la guitarra “por lo fino” suponía una práctica reconocida y de prestigio para las familias burguesas que se jactaban de hacer cantar a sus muchachas acompañadas a la guitarra ante el público de amigos, por malagueñas o peteneras, el toque “a lo barbero” de los guitarristas aficionados por lo flamenco era despreciado por la élite. Las “buenas familias” llevaban a sus hijas a aprender con profesoras, y los maestros que enseñaban la guitarra flamenca, primero de forma más o menos desreglamentada, después a través de conocidos especialistas que crearon escuela (como en Jerez la línea Javier Molina-Rafael del Águila-Moraíto-Diego Carrasco-Fernando Moreno… y sigue) terminaron siendo *hombres que han dado clase a los hombres*. Además, eran los únicos que tañían en la fiesta del reservado, del *colmao*, donde por procedimiento imitativo han sido los hombres los que acogían la guitarra como instrumento propio, y no las mujeres, apartadas del “cuarto”.

Procesos masculinizados en el aprendizaje del toque flamenco. Clase de guitarra

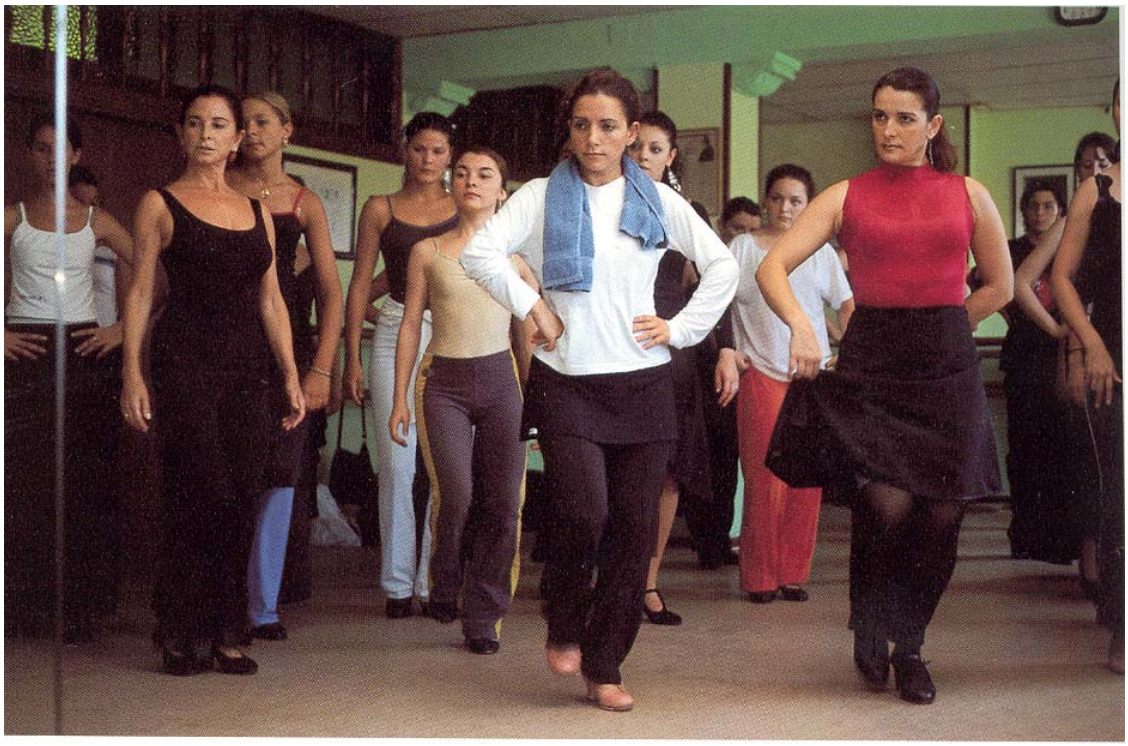
El hecho de que la mujer haya sido apartada del toque, no se haya fomentado su aprendizaje y su profesionalización en la guitarra flamenca, no puede ser ajeno por tanto a todos estos procesos. La guitarra representa un elemento de control extracorporal, un instrumento instalado más allá de la naturaleza, es decir, supera el carácter corporeizado de la actividad laboral de la mujer. El hecho de que la mujer haya sido apartada del toque, no se haya fomentado su aprendizaje y su profesionalización en la guitarra flamenca, no puede ser ajeno a este proceso. La guitarra representa un elemento de control extracorporal, un instrumento instalado más allá de la naturaleza. Este es un reto que, inexcusablemente, tienen las flamencas del siglo XXI: ser tocaoras de flamenco. Las similitudes que puedan existir con los intentos de introducción de las mujeres en el mundo del toro son fáciles de sugerir, aunque en nuestra opinión éste resulta bastante más hermético a las mujeres, incluso en los tiempos que vivimos. En el flamenco tal vez costará menos trabajo, pero costará porque implica organizar y distribuir los medios de conocimiento y aprendizaje, y como hemos señalado la linealidad masculina es aquí la norma.

El baile

El baile flamenco merece tratamiento aparte ya que sus efectos, en términos de construcción cultural del cuerpo y de aplicación del criterio de hipercorporeidad, resultan especialmente influyentes en la profesión femenina actual. Es por ello que le dedicamos el capítulo siguiente –“El arte y el cuerpo. Límites profesionales de la hipercorporeidad y *naturalización* de las especialidades laborales entre las artistas flamencas”- donde, con todo detalle, queremos acometer estas temáticas.

Sin embargo, se hace necesario presentar, como en los epígrafes anteriores, una descripción de cómo se manfiesta, en términos de mercado de trabajo, el de las mujeres en las últimas décadas, sus escenarios, generaciones y escuelas. Como sucede con el cante, se trata de una situación heredera aún del tiempo de los festivales, que –al menos inicialmente- significaron el intento de puesta en valor de la modalidad más "auténtica" del flamenco clásico. En sus comienzos, coincidieron en ellos la solidez de Los Bolecos (Matilde Coral, Rafael el Negro y Farruco) con el despuntar de Pepa Montes, Milagros

Mengíbar o Manuela Carrasco, entre otras intérpretes aún en activo y cuyo recorrido profesional hemos analizado en profundidad, contando incluso con ellas para algunas de nuestras reuniones, foros, jornadas y grupos de discusión.



Cursos y academias como complementos de ingresos femeninos

Clase de baile de Eva Yerbabuena

Sin embargo, desde los tiempos festivaleros de los primeros años ha cambiado bastante el espacio de la danza flamenca: mientras en general, el baile ha tendido a desaparecer de estos escenarios a favor de las fastidiosas “academias de baile” locales, se ha producido una excelente renovación del ballet flamenco, que se inició con una cierta paridad entre el protagonismo masculino de Mario Maya o Antonio Gades y el femenino de Manuela Vargas o Merche Esmeralda. Muchos de los nombres que hoy siguen vigentes en el panorama de primera línea del baile flamenco provienen, como las anteriores,

de los tablaos madrileños. Estos son los casos de Cristina Hoyos, la ya citada Manuela Carrasco o Blanca del Rey. Bailaoras que mantienen o han mantenido compañías propias con montajes más o menos transitorios, donde los bailaores han quedado en ocasiones subordinados al magisterio femenino. No obstante, siguen siendo más los grandes coreógrafos respecto a las grandes coreógrafas.

Otros nombres alternan el desarrollo de su actividad en festivales y teatros con la dedicación a la docencia, que permite complementar las rentas de una profesión que, no olvidemos, se caracteriza por la irregularidad y eventualidad de los contratos, a la vez que encontrar una ocupación para la época en que la agilidad y las condiciones físicas del cuerpo no resisten el envite continuo de la carrera artística. Entre las bailaoras ya retiradas de los escenarios hay que citar a Manuela Vargas y Matilde Coral, esta última baluarte aún de la denominada "Escuela Sevillana" y testigo fiel del trabajo con la bata de cola que han heredado discípulas como Milagros Mengíbar y Pepa Montes. Si la mayoría de las academias son independientes, otras están reconocidas institucionalmente y, por fortuna, alguna bailaora ha conseguido incorporarse a la enseñanza reglada de la danza en el conservatorio, como Inmaculada Aguilar.

Una fórmula de profesionalización más tiene que ver con los pequeños espacios del flamenco. Algunas artistas toman junto a sus familias las riendas de pequeños establecimientos como los tablaos o, en el caso granadino, las zambras. Puente histórico hacia nuestra época han sido en este sentido Dolores la Capitana, Rocío o María la Canastera, con sesiones alternas de trabajo en la parrilla del hotel Alhambra Palace, que encarnan la escena donde se ha formado gran parte de la actual generación de bailaores y bailaoras granadinas, de la que Mariquilla representa aún un estilo bravío amante de los bailes de la tierra, los tangos, la cachucha o la mosca.

En el elenco de bailaoras actualmente en activo coexiste el magisterio de las mayores con otras de mediana edad, algunas de las cuales ya han sido

citadas y entre las que hay que incluir también a una pléyade de artistas raciales y de jondura arrebatadora como Concha Vargas, La Tati, La Tolea, Ana Parrilla o Carmen Ledesma. Junto a ellas encontramos otras de gran formación académica como María Pagés, Concha Calero o Ana Mari Bueno. Y es que en las últimas dos décadas, en particular, el baile y la guitarra han sufrido una vertiginosa evolución en el flamenco. Tradicional en la ocupación flamenca femenina, el baile ha vivido un indiscutible encumbramiento a través de academias y enseñanzas regladas en los conservatorios que son signos de su ímpetu. El baile se convierte en pocos años en una afición apreciada para la juventud, fomentada en Academias privadas de reconocido prestigio (Manolo Marín, Merche Esmeralda, Matilde Coral, "Amor de Dios"...) y también gracias a la inclusión de jóvenes artistas en compañías de baile. Importantes figuras que vivieron otras épocas siguen trabajando ahora como intérpretes, maestros o coreógrafos.

Pero, sobre todo entre las bailaoras más jóvenes, se produce un efecto interesante que sólo se conoce desde hace un par de décadas: la formación múltiple. Ninguna bailaora lo es por generación espontánea, sino que han tomado clases de intérpretes y maestros como Enrique el Cojo, La Quica y tantos otros, pero la diferencia con la generación más joven -la que está en la veintena- es básicamente formativa: ésta puede acceder al academicismo libremente, se forma en compañías privadas o financiadas con dinero público, y tiene influencias complementarias de la danza española o la danza contemporánea, puestas al servicio de una concepción del baile experimentalista que, sin negar el estilismo tradicional, construye coreografías elaboradas y resulta en una habilidosa demostración de facultades, particularmente en el zapateado. Buenos ejemplos de todo ello son bailaoras como María Pagés, La Yerbabuena, Beatriz Martín o Belén Maya. Artistas que combinan la ortodoxia con la preocupación por incorporar nuevos lenguajes al flamenco, muy versátiles en sus técnicas y su expresividad y generadoras de espectáculos propios cuya correcta producción y en ocasiones complejas coreografías son ya una preocupación constante también para las intérpretes.

Modelos de ejecución de grupo y construcción de coreografías en compañías de baile

Como consecuencia de todo esto, hay bailaoras que los aficionados reconocen como modelos de “inversión” del baile femenino tradicional. Ejemplo del dominio del zapateado -en olvido a veces de las caderas y los brazos-, Sara Baras demuestra la importancia que en la proyección de un artista tiene encontrar una buena intermediación, a la vez que ser capaz de ajustarse al impacto previsible en el público. Extraordinaria bailaora de flamenco tradicional, su danza sufre una evolución materializada en su traslado definitivo a Madrid y su decidida incorporación a los circuitos de la industria artística. Otras intérpretes se mantienen dentro del modelo de baile que desplegara Carmen Amaya, como Juana Amaya, representante de la gitanería canastera de Morón y exuberante en sus zapateados. Nombres y modelos estéticos se suceden en el flamenco a velocidad de vértigo, y casi cada año asistimos a la presentación de nombres nuevos, unas con carreras artísticas que duran ya bastantes años (como Lalo Tejada o Hiniesta Cortés), otras más jóvenes que han sido ganadoras de concursos (Rosario Toledo o Mercedes Ruiz) o que comienzan a despegar a partir de un trabajo previo vinculado a academias o compañías de baile, públicas como el Ballet Nacional de España o la Compañía Andaluza de Danza (CAD), o bien privadas (Pastora Galván). Muchas de ellas son bailaoras muy

jóvenes, empapadas de técnica y que han afrontado de este modo el nuevo mercado flamenco, ampliado ya hacia el “mercado de la imagen", que lo ha hecho parte indispensable de su proyección internacional. Y aquí lo que se priman son los adornos continuados, el efectismo del baile masculino, la acrobacia, el contratiempo más que la armonía, la fuerza. Tales demandas han contagiado el baile femenino de forma no sabemos si coyuntural o irreversible. El choque generacional es fuerte: las bailaoras jóvenes defienden la liberación que para ellas ha supuesto poder evitar la bata de cola, por ejemplo; las que defienden el modelo tradicional señalan que ponerse un trajecito de crep no es sino "aliviarse" y renegar de la herencia del baile.

Finalmente, el baile puede ser también un aditamento para las cantaoras, en particular en las cantaoras gitanas. Rematar el cante festero con una “patá por bulerías” es una práctica clásica en las profesionales flamencas, desde las antiguas intérpretes de tablao como Dolores de Córdoba o Adela la Chaqueta a, entre las actuales, Aurora Vargas, Juana la del Revuelo, Remedios Amaya, Esperanza Fernández o La Macanita.

La Macanita, cantaora jerezana

Participación diferencial de hombres y mujeres en el género flamenco: evolución histórica y situación actual

Ya se ha señalado que, en el baile y el cante, sobre todo en el primero, la presencia femenina ha sido constante desde el nacimiento del flamenco. Sin embargo, en la actualidad, ambas parcelas presentan novedades respecto al desenvolvimiento histórico que les fue propio hasta la década de 1980 y que suponen un nuevo panorama de mercado para las flamencas del siglo XXI.

Si diseccionamos las transformaciones vividas en la participación diferencial de hombres y mujeres en el género flamenco, detectamos una interesante alteración de las pautas de especialización masculina y femenina en las últimas décadas. No sólo se incrementa el número de mujeres cantaoras, que en el total ya representan un porcentaje mucho mayor que a

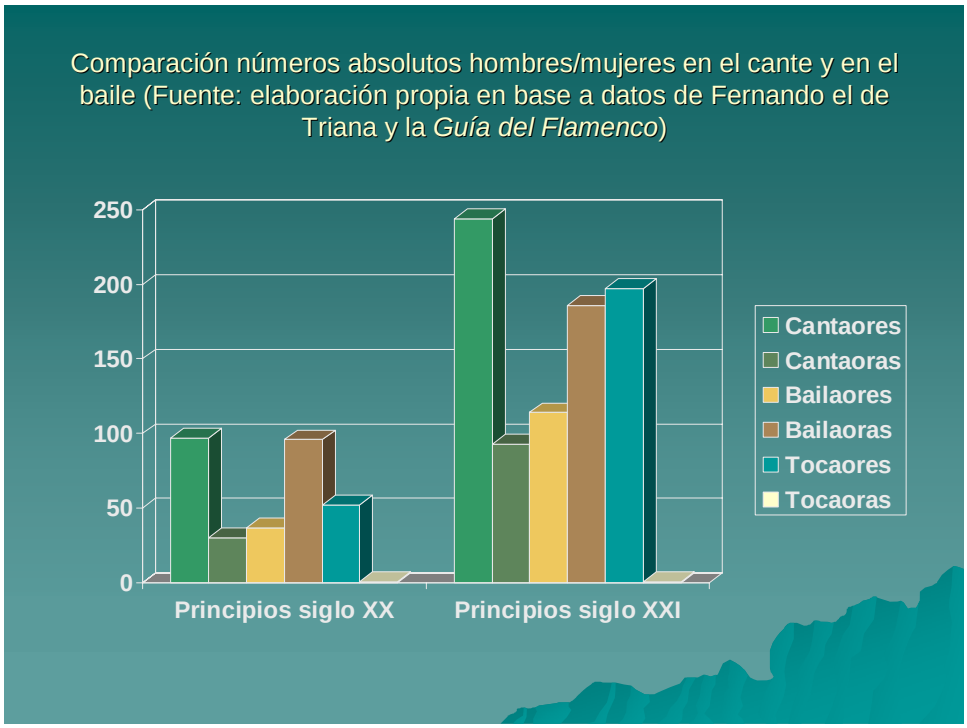
principios del siglo XX, sino que, desde el punto de vista cualitativo, de entre estas cantaoras hay un porcentaje importante de figuras respecto al total de cantaores. Si tomamos como referencias documentales el texto de Fernando el de Triana *Arte y Artistas Flamencos* de 1935 –sobre datos de finales del XIX y principios del XX- y la edición de la *Guía del Flamenco* de 2003, y expresados tanto en números absolutos como en las proporciones que suponen unos y otras en la relación, observamos cómo a lo largo del siglo XX crecen los porcentajes de presencia femenina en la profesión de cantaoras se incrementan a la par que la de los hombres bailaores. El toque queda prácticamente inamovible, si bien la representación de los instrumentistas en el conjunto de los profesionales se eleva de forma significativa:

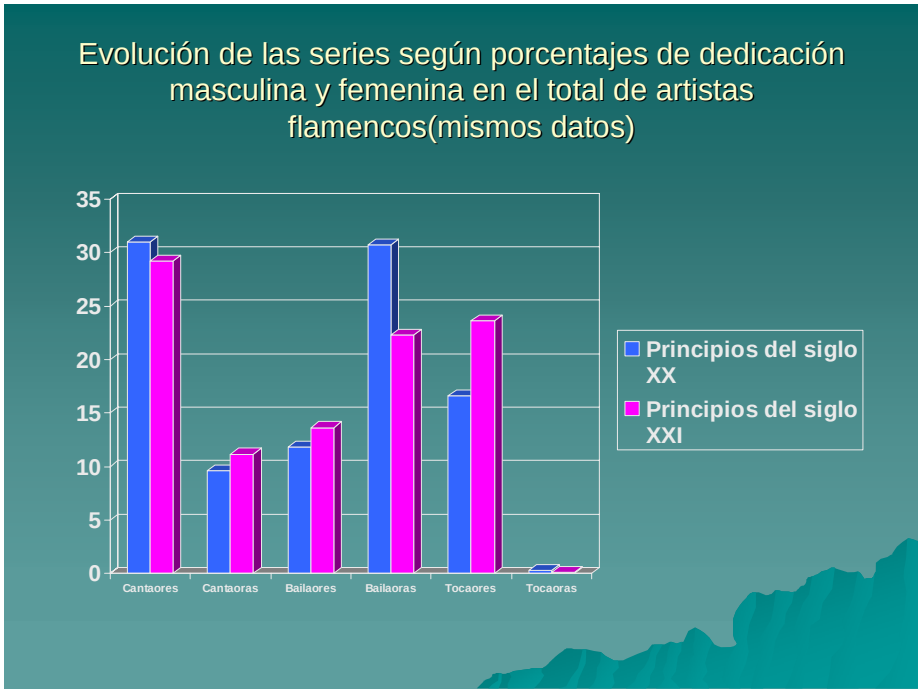
Número de mujeres y hombres citados en los distintos subapartados del flamenco, según la nómina de "Artes y Artistas Flamencos" de Fernando el de Triana y la Guía del Flamenco (2003)

	Cante		Baile		Toque	
Hombres	97 (30.99%)	244 (29,22%)	37 (11.82%)	114 (13,65%)	52 (16.62%)	197 (23,59%)
Mujeres	30 (9.58%)	93 (11,17%)	96 (30.68%)	186 (22,28%)	1 (0.31%)	1 (0,1%)

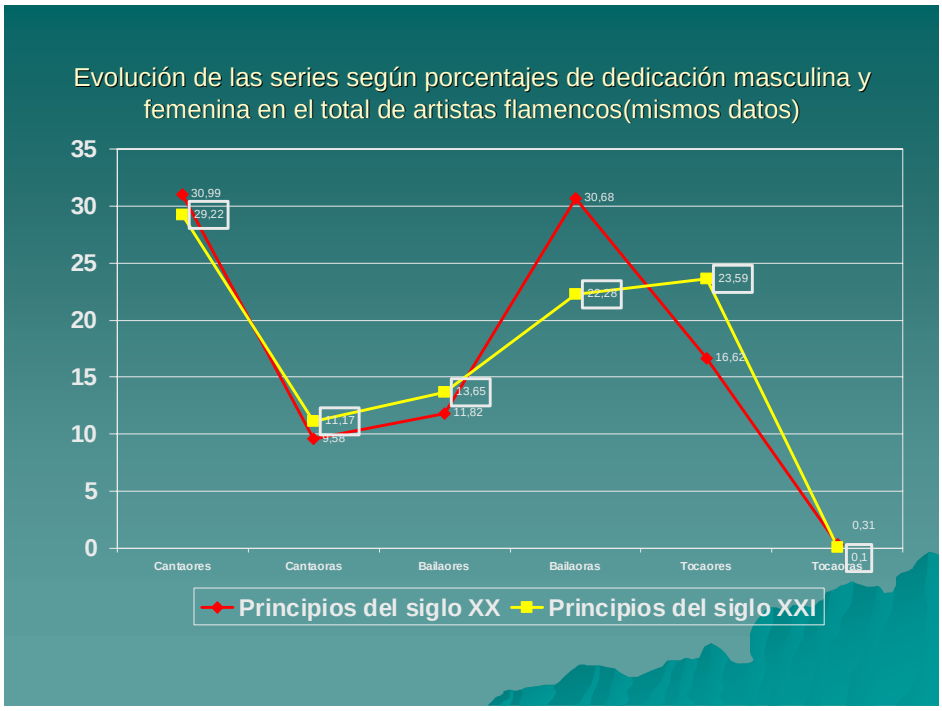
Total artistas "Arte y Artistas Flamencos": 313; Total artistas "Guía del Flamenco": 835 (no se incluyen 46 instrumentistas, 1 familia y 39 grupos que se citan en la fuente)

Fuente: Elaboración propia, en base a los datos de los textos originales (se incluye sólo la dedicación fundamental de los artistas citados)





Expuestos en forma comparativa, los puntos porcentuales expresan las mismas tendencias:

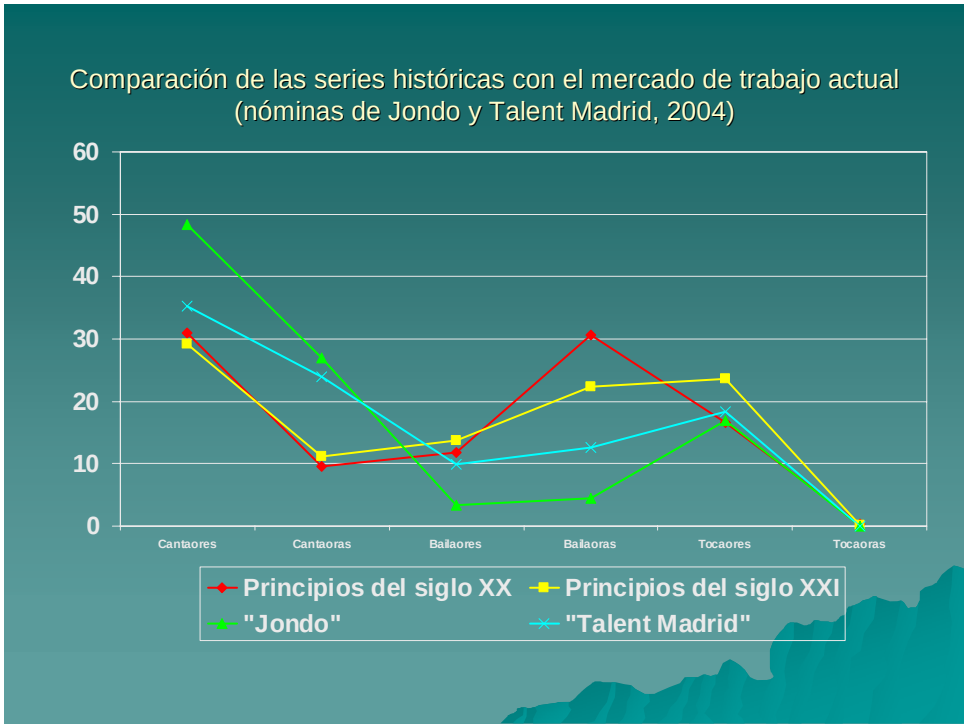


Sin embargo, tomando al azar los artistas representados en la actualidad en dos empresas de Sevilla y Madrid para observar las posiciones femeninas entre “las figuras”, es decir, los artistas de mayor número de contrataciones y *cachés* más altos, se observa que -aunque el número de bailaores y bailaoras está ligeramente infravalorado por su menor incidencia en las contrataciones- los datos de crecimiento se disparan, catapultando a las mujeres en el cante por comparación a las figuras masculinas:

Número de mujeres y hombres en los distintos subapartados del flamenco, según la nómina de “Jondo” (89, no incluye 3 cuadros y una familia) y “Talent Madrid” (71 representados)

	Cante		**Baile**		**Toque**	
	Jondo	Talent	Jondo	Talent	Jondo	Talent
Hombres	43 (48,31%)	25 (35,21%)	3 (3.37%)	7 (9.86%)	15 (16,85%)	13 (18,31%)
Mujeres	24 (26,97%)	17 (23,94%)	4 (4.49%)	9 (12,68%)	-	-

Fuente: Elaboración propia, en base a los datos de las empresas citadas



Los gráficos de evolución nos muestran una tendencia clara hacia el incremento en las mujeres cantaoras de este rango. La conquista del cante para las mujeres significa **la conquista de la palabra**, del bien preciado, del capital cultural del verbo que las aparta de la exclusiva fijación de la carne, del cuerpo, como único vehículo de comunicación al que habían sido confinadas a través del baile.

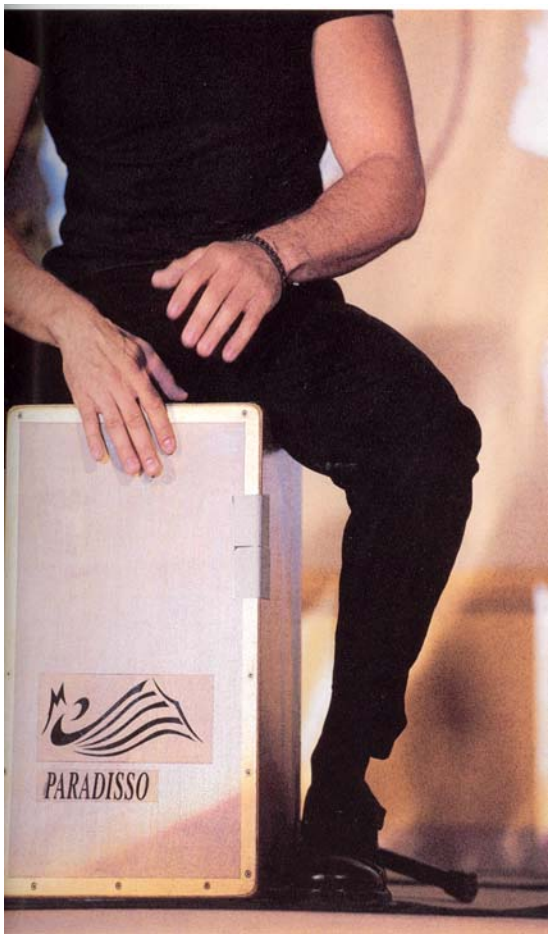
En la parcela del baile, en la formación de los “cuadros”, cabe significar la aparición de una nueva modalidad de profesional femenina desconocida hasta no hace mucho: la “cantaora de atrás”, la cantaora *para bailar.* Nombres de reciente aparición comparten este papel de profesional “menor” habitualmente reservado para los hombres y que, sin embargo, ha sido trascendente para la elaboración de las trayectorias personales. Al haber sido vedada a las mujeres la escuela “de atrás”, la escuela del cante para el baile que sólo puede cursarse directamente en los escenarios, se les impidió el acceso a los primeros escalones del aprendizaje de la escena, la adquisición de “tablas”. Lo cual significó un confín en el camino de la consagración como posterior “cantaora de adelante”. Sólo algunas –Carmen Linares es un ejemplo- han conseguido recorrer este sendero, a menudo tortuoso

y abierto ahora para las cantaoras “de atrás”, que frecuentemente combinan sus papeles con los de palmeras y jaleadoras.

Pero en lo referente a la guitarra, las mujeres siguen quedando fuera. Van apareciendo crecientemente alumnas en los cursillos de toque, pero todavía no han cristalizado en los catálogos profesionales. En el fondo, se reproduce el problema del acceso al conocimiento: en tanto la guitarra se nutre en su aprendizaje de procedimientos de patrilinealidad muy arraigados –tanto en la fiesta como en la escuela- la presencia de mujeres se hace muy complicada. Frente al recurso a las habilidades físicas como filtro a su participación, las mujeres atribuyen más esas ausencias a sistemas de exclusión no explícitos, pero que siguen actuando de manera fulminante:

> *“En la guitarra, yo me he sentido discriminada, y eso llega un punto en que, si tienes ganas, llega un punto en que te aburres. No sé si a lo mejor no me ha cogido la época adecuada, o no me ha cogido el sitio adecuado, pero lo cierto es que llega un momento que te aburres, que tú te pones a queré buscá y no hay sitio, no hay salida”* (M. J. M., guitarrista)

El criterio de hipercorporeidad que se aplica claramente a la guitarra, instrumento rey del flamenco del siglo XX, se ha mantenido además en la formación de bandas flamencas (ya no simplemente “cuadros”) a la que hemos asistido en las dos últimas décadas del siglo XX, y que amenaza con no cambiar esta exclusión femenina: prácticamente ninguna mujer está participando de la profesión de percusionista flamenca en el cajón, las darbukas, los panderos, etc. que sin embargo muchas culturas instalan preferentemente en manos de mujeres, como en Andalucía también había sucedido en la etapa preflamenca y aún hoy en el seno doméstico de las músicas. En la lista de artistas de la *Guía del Flamenco* de 2003, por ejemplo, sólo aparece una mujer guitarrista, y –de entre los instrumentristas, multiinstrumentristas o percusionistas- no encontramos ninguna mujer en las 46 entradas totales. Sólo cuando se produce el desplazamiento hacia el flamenco de músicas de formación clásica como violinistas o violonchelistas hay una cierta presencia de mujeres en las formaciones. Eso sí, para actuaciones eventuales y no propiamente como tales “artistas flamencas”.



El cajón flamenco, una especialidad masculina. Juan Ruiz

En tanto las mujeres consideran sus cuerpos como única materia prima de trabajo, quedan excluidas de estas especialidades mientras que los hombres no encuentran prácticamente ninguna restricción a las múltiples especialidades de cante, toque, baile, jaleos, escenografía, coreografía, luminotecnia o intermediación del flamenco. Todo ello forma parte del *habitus* femenino, pues depende y afecta a la concepción que las mujeres tienen de sí mismas, generando procesos autoexcluyentes respecto a oportunidades laborales alternativas que incluyen no sólo otras actividades flamencas *tecnificadas* (aparte del toque de guitarra, el de piano flamenco, las percusiones instrumentales...) sino también la *gestión directa* de recursos

económicos y administrativos (contabilidad, presentación de proyectos, trato empresarial directo...) las innovaciones frente a la tradición (procesos creativos de composición, fusión, arreglos...) y las de tipo organizativo o que obliguen a *mandar* en los contextos artísticos (dirección de compañías, control y autoridad sobre los trabajadores...).

Siendo esta afectación al toque y al instrumentismo todavía bastante difícil de transformar en los próximos años, y no se vislumbra la posibilidad de grandes cambios en este sentido, la sociedad está cambiando, y ello se verá reflejado con probabilidad a largo (ni siquiera medio) plazo. Sin embargo, en otros apartados, el progresivo igualitarismo que mujeres y hombres alcanzan en la sociedad y particularmente en ciertas actividades intelectuales y artísticas, no sólo se ve reflejado sino que promete convertirse y en algunos casos así lo ha hecho, en un detonante de debates y reacciones sobre los que merece la pena hacer una reflexión, pues en algún caso ha llegado a consecuencias. En torno a esta temática, el desarrollo de conclusiones se enriquecerá en versiones sucesivas de nuestro texto que, por el momento, permite más bien apuntar tendencias que establecer modelos únicos.

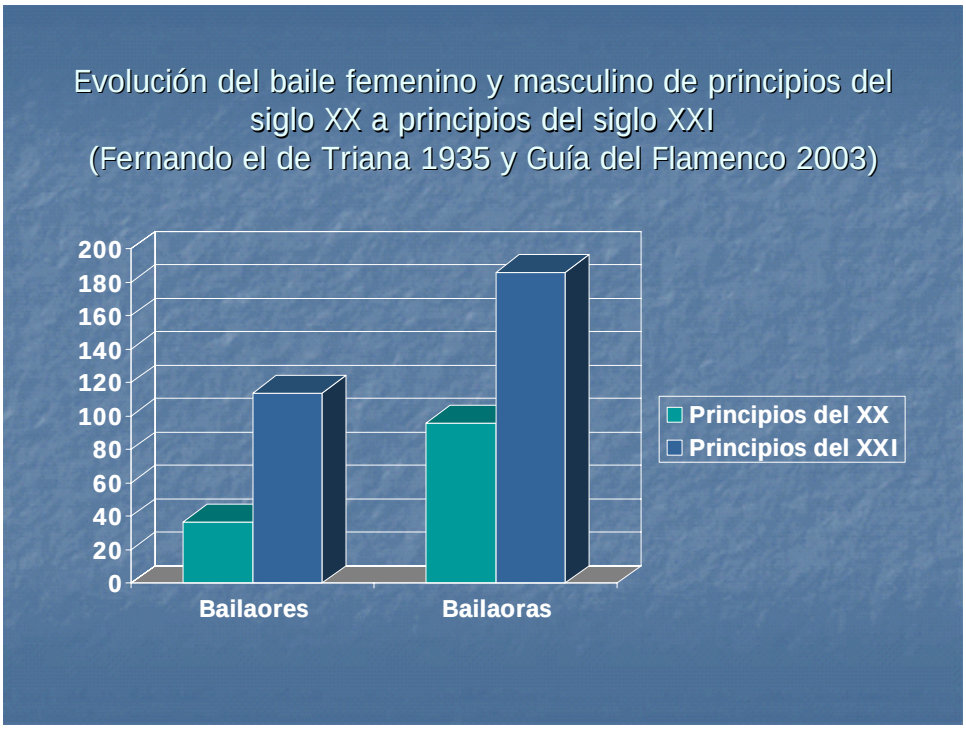
Respecto a lo sucedido en el baile, estos procesos tienen su paralelismo en la mayor proyección de los grandes bailaores en el panorama flamenco actual. El arrollador símbolo masculino, impregnado de magnetismo, y una mayor equiparación de centralidades sociales entre hombres y mujeres explican en parte el proceso de relativo "desbancamiento" de la mujer del baile flamenco y la valoración femenina para la parcela artística de mayor relieve: el cante. En la evolución del baile flamenco desde principios del siglo XX hasta principios del XXI, y siguiendo con las fuentes anteriormente citadas, los resultados suponen un decrecimiento considerable de 10 puntos, según el cuadro que ya se ha expuesto con anterioridad:

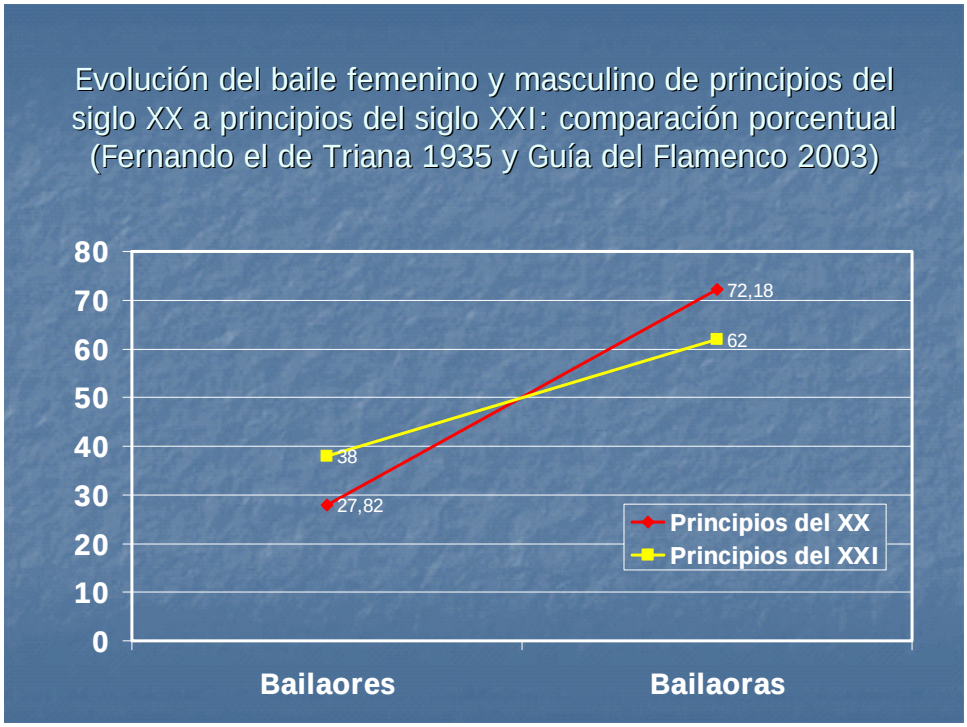
Número de bailaores citados por Fernando el de Triana y la Guía del Flamenco (% respecto al total del subgénero)

	Bailaores	Bailaoras	Total
Arte y Artistas Flamencos	37 (27.82%)	96 (72.18%)	133

Guía del Flamenco	114 (38%)	186 (62%)	300

Fuente: elaboración propia en base a los textos (dedicación de cada artista según la de mayor incidencia de su trabajo)





Esto tiene que ver, sin duda, con las nuevas maneras de construir culturalmente los cuerpos y las cualidades consideradas como especialmente relevantes y su grado de adecuación social en la relación que el flamenco ha establecido para cada momento histórico. Si, como veremos, en los inicios del flamenco el modelo normalizado que se escoge para el baile está completamente sexuado, el desarrollo de los nuevos modelos de cuerpo y las nuevas expectativas profesionales, los nuevos horizontes de igualdad, están produciendo importantes modificaciones formales. El cuerpo de la mujer y el del hombre, en sus manifestaciones plásticas, mudanzas, movimientos, figuras, etc. funciona como un texto cultural y no sólo estético: hay que leer en ellos indicios de cómo la sociedad percibe a unos y otros. En torno a estos argumentos desarrollaremos, como se ha anunciado, el capítulo siguiente.

El arte y el cuerpo

Límites profesionales de la hipercorporeidad y *naturalización* de las especialidades laborales entre las artistas flamencas

Las relaciones entre música, etnicidad y género se tornan especialmente significativas en tanto afectan a la corporeidad. De hecho, el baile flamenco se ha visto caracterizado tradicionalmente por modelos técnicos y sociales de sexuación que se han inscrito, igualmente, en una división sexual del trabajo característica del género flamenco y a la que nos hemos referido en los epígrafes anteriores. Ya se ha expuesto en la introducción teórica cómo, en el flamenco, la etnicidad se presenta, junto al sexo-género, como fundamento naturalizado del modo en que se construyen y representan los códigos normativos de la danza que, por tanto, no sólo están *generizados*, sino también *etnizados.*

El baile es uno de los modelos de ejecución que con más claridad ha implicado históricamente diferencias notables entre hombres y mujeres, que han construido, de hecho, la imagen social del propio género a partir de los códigos privativamente interpretados como “adecuados” para unos y otras. En las últimas dos décadas, novedades importantes en la percepción de las mujeres respecto a las habilidades interpretativas contribuyen de modo especialmente interesante a redefinir los históricos roles profesionales de género, su afectación al uso del cuerpo y a la profesión de *bailaora* y a la propia autoestima femenina. Objetivos similares podrían aplicarse en el cante, los jaleos y el toque de guitarra -del que la mujer ha quedado excluida-, pero, en esta memoria profesional, hemos escogido el baile por su externalidad, que hace nuestras afirmaciones más evidenciables. No obstante, se harán referencias a lo largo del texto a esos otros subgéneros flamencos, siempre en relación la temática escogida.

Análisis de caso: *Bailaoras* en el "arte flamenco". Desarrollo histórico

El baile flamenco es, como la música, un resultado sincrético de culturas y escuelas de danza de rememoranza oriental, emparentadas posiblemente con bailes hindúes y de manera cierta con las danzas moriscas (zambras, leilas...),

ciertos modos afrocubanos, y las formas interpretativas gitanas que, a su vez, son en muchos casos el producto de una fusión de las anteriores. La danza flamenca bebe también, más cercanamente, de los bailes folklóricos pre o para-flamencos, la escuela bolera o bailes de palillos (evolucionados hasta la llamada "danza española"), y, naturalmente, las creaciones artísticas personales, tanto en técnicas concretas de ejecución (zapateado, desplantes, cierres, llamadas, escobillas, ondulación, torsión, vaivenes, pateo, braceo, oposiciones, giros de muñeca, quiebros, paso arrastrado, paso de cigüeña, vueltas...) como en la confección de coreografías. Hoy se puede incorporar aquí la danza contemporánea, que penetra a pasos crecientes en el flamenco y lo dota de actitudes y movimientos extravertidos que se contradicen con el carácter básicamente introvertido de su estética tradicional.

Siempre y cuando no esté ceñido a los márgenes estrictos del espectáculo, el baile flamenco concede un extraordinario protagonismo a sus intérpretes individuales, que, frente a lo que sucede en otras artes escénicas, son dueños de su propia inspiración. En el baile, el respeto primero es el compás, el soporte máximo del baile no profesional, también llamado "corto" precisamente por su tiempo de ejecución limitado, bien sea acompañando al baile, como remate o desplante espontáneo, bien en su ejecución no ensayada, sin formato fijo. Aquí, el intérprete domina una serie de pasos, que intercala mediante variaciones que pueden resultar infinitas, aunque se suelen combinar momentos de paseo, escobillas, zapateados, y el respeto a adornos y figuras convencionales que forman parte del protocolo de los movimientos.

Desde la Antigüedad existen referencias ciertas a cantos y bailes en Andalucía, de las que se han celebrado especialmente las notas acerca de las "bailarinas gaditanas", las *puellae gaditanae*, cimbreantes, lascivas y obscenas que, con sus bailes de crótalos, eran afamadas e insustituibles en el deleite de patricios y senadores romanos, y que fueron glosadas por Plinio el Joven, Estacio, Marcial y Juvenal. Sin embargo, estas notas sueltas, excesivamente magnificadas como prueba de un temprano aviso de "lo flamenco", y otras muchas que encontramos en época andalusí para los bailes y reuniones moriscas (las *zambras*, y las *leylas*), no son sino la advertencia de lo porvenir en el cristalizar, aún lejano, del arte flamenco, allá por la segunda mitad del siglo XIX, siempre en torno a bailes que, al decir de

Rodríguez Marín para la seguidilla, tenían *"una musiquilla tan ligera y alegre y un baile tan retozón, provocativo y afrodisíaco que no había más que pedir"*.

Figura danzante con crótalos

Permanentes prohibiciones, sobre todo por motivos religiosos, transitaron por católica Modernidad de Andalucía, jugando intermitentemente un papel represor frente al éxito que conseguían las múltiples fórmulas de danza pública que con el Renacimiento inundaron las calles andaluzas: desde la *chacona* y la *zarabanda* mencionadas por Cervantes y Quevedo para el siglo XVI, y vinculadas al folklore negro, hasta la *pavana* del XVII y los *bailes cortesanos* donde llegaron a instalarse felizmente más tarde las *seguidillas*, *boleras* y hasta el *fandango*.

Ya se ha visto cómo, aunque popular en su emergencia y desarrollo primero, el flamenco cristaliza en un contexto de definición-deformación romántica de la imagen de "lo andaluz", configurada en base a estereotipos popularizados que se confundían: desde el "bandolero" o el "torero" al "gitano", que se convirtió de inmediato en sinécdoque del recién nacido flamenco. De hecho, la palabra

"flamenco" aparece en los textos inicialmente como sinónimo de "gitano". Todavía hoy, es de uso común en algunas comarcas de la Baja Andalucía la confusión de ambos. Tipos populares todos ellos, asociados a la fiesta y ciertos hábitos mundanos, que confluyeron en la llamada "etapa pre-flamenca" (1740-1850) en torno a unos cantes y bailes rápidamente instrumentalizados por la burguesía agraria y la aristocracia: los "bailes de gitanos" o "del país" se convirtieron en símbolos nacionales para un movimiento de reacción casticista que está en la base del surgimiento y primera popularización del género flamenco.[1] En casas particulares, teatros, academias y salones de baile, se representaba ese nuevo arte junto a otras variedades como la ópera o el sainete; gacetilleros y literatos comenzaban a dar las primeras noticias sobre flamenco, y algunos intelectuales redactaban episodios inaugurales de lo que estaba llamado a ser, como pesimista reacción modernizadora, el "Antiflamenquismo" de la Generación del 98.

Danzantes moriscos del siglo XVI

En el XIX se fusionan de un modo singular diferentes tradiciones dancísticas existentes en Andalucía para fraguar una estampa nueva en el subgénero que, quizá con mayor fuerza, ha extendido su difusión internacional como imagen de Andalucía e incluso como generalización españolista: el baile flamenco. Lo que

[1]Consultar, para un desarrollo de estas hipótesis, García Gómez, 1993, Steingress, 1993 y 1998 y Zoido, 1999.

sucedió en mediados del novecientos no fue sino la reconversión de una afición muy popularizada hacia la danza, que ahora se instala, junto al toque y al cante “de adelante”, como un género independizado para lo comercial, independizado del rito que continuaba en la fiesta y en la reunión privada. Es decir, la aparición y codificación del baile en el flamenco es -contra lo que puede pensarse- el motor de arranque que explica los procesos a través de los cuales se gestó lo jondo y no al revés. Veamos cómo sucedió todo eso.

Las primeras observaciones documentadas de algo cercano a lo que hoy llamamos "flamenco" tienen que ver con el baile, y esto no es casualidad. Bailes en las fiestas, bailes de gitanos, bailes en los teatros. El *Libro de la Gitanería de Triana*, quizá el texto primero donde se mencionan ciertos estilos protoflamencos, señala, para las décadas de 1740 y 1750, que...

> *"Para la danzas son las gitanas muy dispuestas y en las Casas de Landín, el pandero de cascabeles suena en fiestas por cualquier pretexto que en esto no admiten ruegos. Una nieta de Balthasar Montes, el gitano más viejo de Triana, va obsequiada a las casas principales de Sevilla a representar sus bailes y la acompañan con guitarra y tamboril dos hombres y otro le canta cuando baila y se inicia el dicho canto con un largo aliento a lo que llaman queja de Galera porque un forzado gitano las daba cuando iba al remo y de este pasó a otros bancos y de estos a otras galeras. Es tal la fama de la nieta de Balthasar Montes que el año pasado de '46 fue invitada a bailar en una fiesta que dio el Regente de la Real Audiencia, Don Jacinto Márquez, al que no impidió su cargo tan principal tener de invitados a los gitanos y las Señoras quisieron verla bailar el Manguindoi por lo atrevida que es la danza y autorizada por el Regente a súplicas de las Señoras, la bailó, recibiendo obsequios de los presentes.*
>
> *Otra gitana llamada Dominga Orellana y autora de danzas y con ellas va a los pueblos en las fiestas y este año de '50 ha cantado los villancicos en la Parroquia de Santa Ana. Otra gitana que llaman La Flaca que también es autora de danzas está ahora en la Corte para pedir la libertad de su marido y dos hijos que fueron a la Carraca el año pasado de '49 y no han vuelto con los que devolvieron"* (s/p)

Baile del vito

Trascribimos el documento completo por lo impagable de su valor. Las pistas que ofrece sustanciosas. Primero, atendamos a la solidez histórica de Triana como uno de los primeros barrios flamencos, particularmente por haber allí gitanos. Segundo, a cómo la mujer *va obsequiada*, es decir, cobrando, a bailar, lo que desmonta la hipótesis de la "etapa hermética", en la que el flamenco no habría salido de los círculos secretos de los gitanos. Tercero, a cómo ya ha salido un gitano cantando una *"queja de galera"* (¿es este el primer sonido *jondo*?). Cuarto, a que las danzas *se inventan*, y no sólo se copian; esto es, se refuta desde antiguo la extendida idea de que los gitanos nunca han sido "creadores". Y, finalmente, a las influencias de danzas provenientes incluso de allende los mares (el *manguindoi* es cubano), constatación que desmiente por igual la existencia de una línea exclusivista del flamenco gitanos, a salvo de influencias, frente a otras en las que se habría producido un "aflamencamiento" del folklore. Conclusión: nada en el

flamenco puede ser considerado "puro". Como escribe Ortiz Nuevo, *"la pureza es un camelo"* y *“una calle de Triana”.*

Esto no quiere decir que no existieran entre los siglos XVIII y XIX diferentes modalidades estéticas y hasta sociales de baile preflamenco. La documentación disponible habla, al menos, de tres modalidades:

1.- Los bailes de pareja, **bailes populares** o bailes "de candil" entre los que, ya en el XIX, se encuentran el fandango y la seguidilla sevillana;

2.- El **baile bolero**, singularmente expuesto en los teatros de la época, como el vito o los panaderos, que se creara en torno a 1760 como un conjunto de bailes con pasos y mudanzas de polos y tirana, como por ejemplo la Chacona;

3.- Los **bailes de gitanos** -y más comúnmente gitanas- como la zarabanda y el zorongo del setecientos, como se demuestra en el cartel anunciador que sigue, fechado en 1781:

> *"El demonio duerme en el cuerpo de las gitanas y se despierta con la zarabanda, 1781. Bayles de Jitanos. Aviso. En la Venta el Caparrós, a media legua de Lebrija a nueve días de Julio de mil setecientos ochenta y un años. Danzas de la autora Andrea la del Pescado, Mojiganga de El caracol. Zarabanda. Cuatro parejas de hombres y mujeres"*

Bailes de gitanos en el Sacromonte

Precisamente, en la esfera de los bailes gitanos se inscriben las **zambras y bailes circulares** de los gitanos del Sacromonte, derivados tal vez de la fusión entre los rituales moriscos y gitanos, tal vez de danzas guerreras provenientes del norte y de los que hemos hablado en la breve recensión histórica del flamenco del segundo subcapítulo de este epígrafe.

Zambra de Juan Amaya, sacromonte granadino, finales del siglo XIX

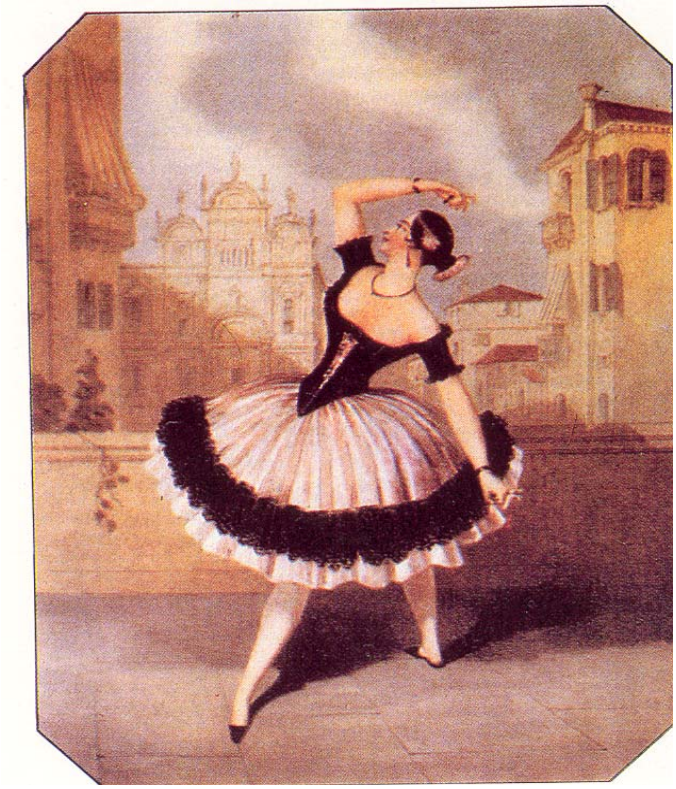
A lo largo de todo este proceso, el baile fue motor de exhibición pública y de fiesta privada. Célebres y muy practicados fueron los bailes populares o "de candil" (bailes de pareja: panaderos, seguidillas, mollares...), las danzas boleras (el vito, la malagueña y el torero...) y naturalmente los "bailes gitanos" (zarabanda, zorongo, bailes circulares de la zambra: mosca, cachucha...) que se conocían desde el siglo XVIII. La documentación disponible y la amplia iconografía costumbrista constatan que en los albores del flamenco el baile fue, sobre todo, *un asunto de mujeres*. Todavía hoy existen oportunidades diferenciales en la fiesta popular en este mismo sentido: los bailes por sevillanas, por ejemplo, o el encuentro a dos por bulerías autorizan las parejas de mujeres y las formadas por hombre y mujer, mientras que el eventual surgimiento de parejas hombre-hombre debe atribuirse más bien a la mascarada que se alcanza en pleno *climax* ritual.

Ese es uno de los primeros ambientes que se nos describen en las crónicas para el baile del XIX. Después está todo el contingente de noticias acerca de los bailes en los teatros y las academias, donde el flamenco representaba la oposición más aceptada a la ópera italiana, a lo largo del siglo. En muchos de ellos se

representaba junto a otros géneros de variedades -desde la tonadilla escénica al sainete- pero públicamente exhibido, demostrando de nuevo el error del hermetismo como propuesta teórica.

Los cantes y bailes que se hacían por entonces eran el zapateado, que para el flamenco creara “El Raspao”, el polo, la caña, el tango, el zorongo gitano, la rondeña, el jaleo, los panaderos, el zapateado, el ole, la malagueña y el torero, el vito, el fandango, la malagueña (a compás ternario, pues todavía no habría despegado como cante libre)... lo que vinieron en llamarse "bailes nacionales", pues la palabra "flamenco" sólo aparecerá en la década de 1860 y como sinónimo de "gitano", en un uso intercambiado de los términos que aún sigue vivo en el habla popular de Andalucía. En casi todos ellos, era la mujer la que bailaba y tocaba las castañuelas mientras el hombre cantaba y tañía la guitarra o la multitud de instrumentos como violín, vihuelas, flautas, panderos, adufes, etc., que se estilaban en la época.

Destacó en estos tiempos en los salones y teatros sevillanos La Campanera, Amparo Álvarez, célebre bolera de la que se conoce su ejecución del "Jaleo de Jerez", posiblemente baile flamenco ya, antecedente de la bulería y plenamente diferenciado de los "bailes nacionales" o "de palillos". Y se produjo un interesante intercambio profesional en el momento: algunos de estos artistas preflamencos llegaron a hacer giras en Europa, a la vez que tenemos noticias de bailarinas europeas que copiaban el estilo de moda del baile flamenco, como Guy Stephan o Fanny Essler, quien en 1834 aprendió a bailar flamenco y tocar castañuelas y se presentó en París con las “españoladas” y el “fandango”. Todo ello, a modo de irradiación romántica *popularizada* de un género que en su urdimbre primera había tejido mimbres populares. Y es que el flamenco toma cuerpo en el contexto europeo de cristalización romántica de "lo andaluz", inscrito en una imagen generalista donde se confundieron los estereotipos del bandolero, el gitano, el torero y una serie de "tipos populares" que, asociados a la fiesta y a ciertos hábitos mundanos, se inscribían fácil pero deformadamente en una nueva apuesta artística.



Guy Stephan

En resumen, existen abundantes noticias para los siglos XVIII y XIX de bailes preflamencos, bailes pagados para el público, como se ha visto, pero también bailes en populares, en el ámbito privado de la fiesta. Aquí hay que situar los bailes "de candil", fandangos, rondeñas, seguidillas... muchos de ellos en parejas y otros colindantes con la escuela bolera. Referencias hay muchísimas, desde el poema "Las gitanillas" de Don Ramón de la Cruz (1770), donde se menciona ya el taconeo de las seguidillas, hasta González del Castillo en sus sainetes o Don Preciso, ya hacia finales del setecientos. Y, a partir de ahí, documentos en que las fórmulas dancísticas aparecen muchas veces mezcladas: José Cadalso, por ejemplo, hace mención a bailes de gitanos a finales del XVIII en Cádiz.

Los primeros testimonios ya reconocidos como *auténticamente* flamencos son los que publica en la década de 1830 Serafín Estébanez Calderón, describiendo costumbristamente los bailes de reunión del barrio de Triana, de nuevo. Aquí se citan los primeros nombres no profesionales de bailaoras, como Dolores, María de las Nieves y La Perla. Los bailes que acontecen en ese patio trianero se repiten en las noticias hemerográficas de toda la segunda mitad del siglo XIX:

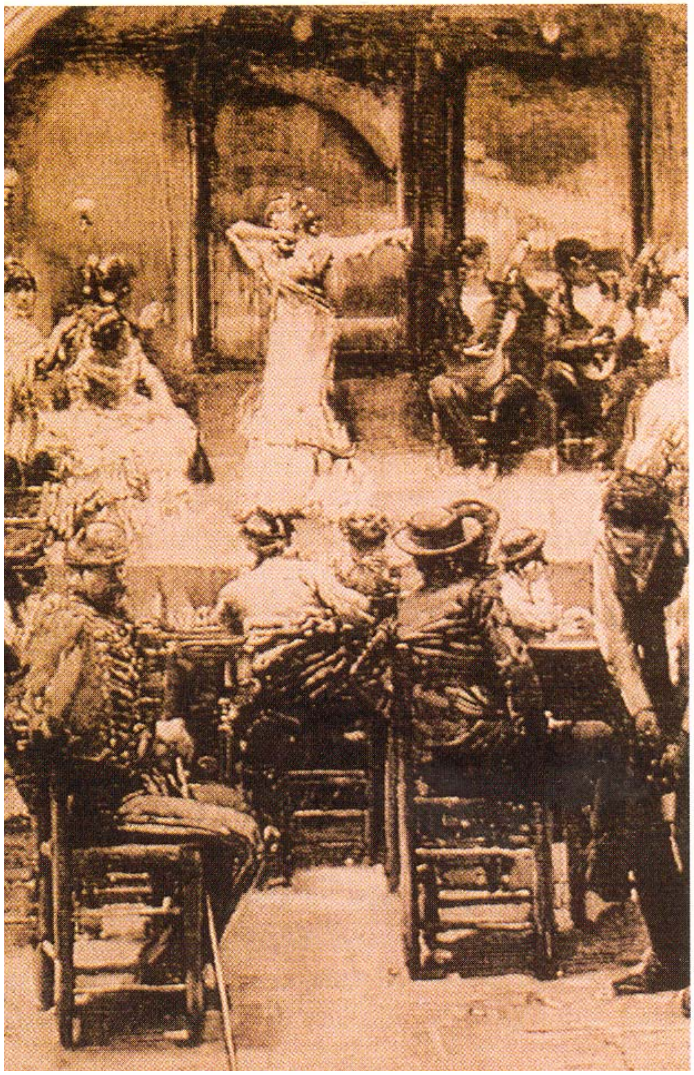
Boda organizada en una casa de vecinos de la calle Teodosio, donde se dice: *"anoche hubo festejo, baile y canto del país en una casa de vecinos de la calle Teodosio. Nosotros, a fuer de ser inquisidores de toda novedad, supimos que se celebraba una boda, y previo el competente permiso, formamos parte de la alegre reunión, donde brillaban mozas como mosquetas, mozos crúos, bailadores y cantadores de mistorró*. *La función estuvo tan divertida como pacífica, y al retirarnos a la una y minutos hacia nuestros hogares vibraba en nuestros oídos la siguiente* seguidilla gitana*"* (*La Andalucía*, 30 de julio de 1858, citado en Ortiz Nuevo, 1987:16)

El Barón de Davillier destaca a mediados del XIX figuras femeninas en particular en el de baile de negros (el tango) que se hacía en Triana y las seguidillas, en cuya ejecución *"Eran casi todos artesanos, pues las personas de la clase alta rara vez se dignan asistir a los "bailes de palillos", es decir, a los bailes de castañuelas"* (Davillier, 1984). Y, a mediados del XIX, Alfonso Puig recoge esta semblanza:

"1860. "Bailes de candil" o de "cascabel gordo". Lo mismo en Madrid que en Andalucía, las "majas", mujeres "de tronío", "de cuenta y cascabel", "de rompe y rasga", "de rumbo y trueno", "de botarga y cascabel", según epítetos descriptivos de la época, acostumbraban ser cigarreras de oficio, castañeras o vendedoras de freiduría, y alternaban su pasión por el toreo... con la afición al baile, terminando la tarde del domingo en las botillerías, bodegas o "ermitas"a derramar su sal y pimienta, entre los acordes de un fandango" (Puig Claramunt, 1944:89)

Los bailes existentes no debían ser, al momento, excesivamente refinados o elaborados, aunque ya tendrían algunos elementos que nos conectaban con lo que ya sería la codificación definitiva del baile flamenco en los cafés cantantes. Así, y volviendo de nuevo a Davillier, se habla de unos brazos que ya reconocemos (*"ora medio extendidos, ora doblados con suavidad, se alzan y bajan y siguen graciosamente las ondulaciones del cuerpo"*), de un vestido que ya conocemos (*"alzando y bajando alternativamente a la derecha y a la izquierda el filo de su traje*

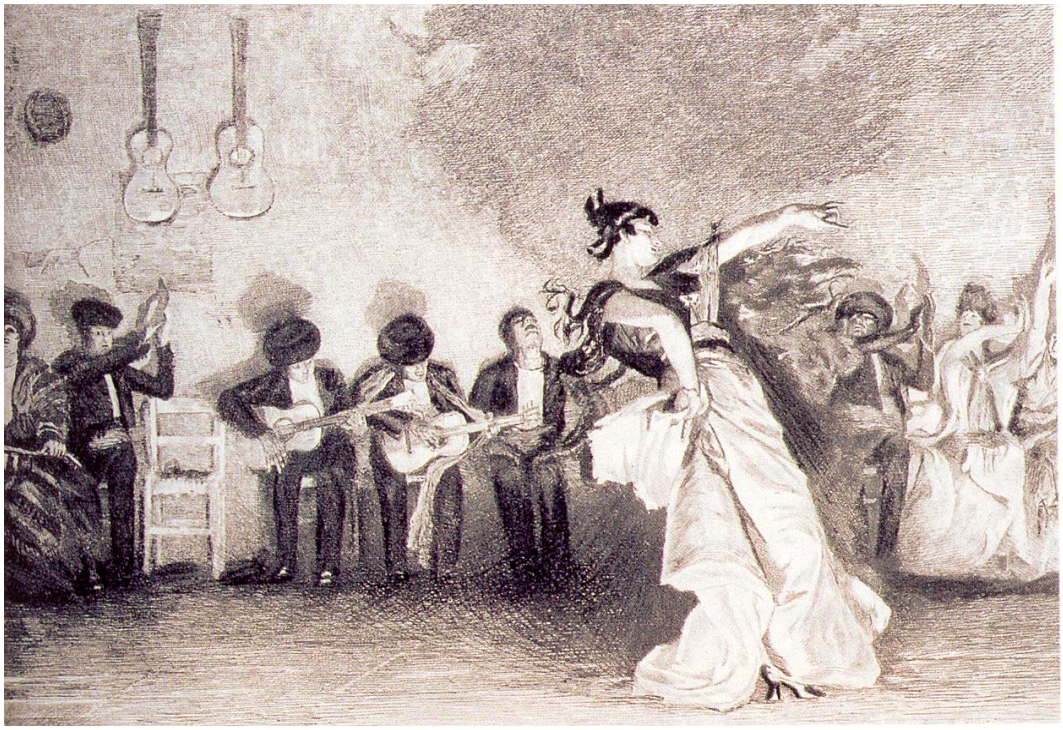
de indiana con volantes que flotaban dejando entrever unas enaguas blancas almidonadas y una pierna fina y nerviosa"), y hasta del nervio al ejecutar las danzas en las que *"las cabelleras se deshacen y flotan sobre sus desnudas espaldas"*.



Los cafés cantantes, emplazamientos para la codificación del baile flamenco de mujer

La centralidad femenina en el baile trascendió al escenario en el nacimiento mismo de ese género artístico que comienza a llamarse "flamenco" a mediados del siglo XIX, cuando se codificó. El periodo del *café cantante,* la llamada "Edad de Oro del Flamenco" (1850-1920), abrió una especialidad accesible a las clases populares y al variopinto público de soldados, ganaderos, toreros y señoritos crápulas que

contribuyeron a identificar al flamenco como amigo de la procacidad, el trago y el alterne; calificación que se ha dilatado a lo largo del siglo XX y que ha llegado a ser interiorizada por las clases populares. El gran avance de este periodo inicial fue que, si bien la danza seguía primando como atractivo principal de los espectáculos (de la mano de figuras femeninas sobre todo), el cante y el toque se erigieron en especialidades artísticas por sí mismas y abandonaron su dependencia del baile, que había sido protagonista de la fiesta hasta entonces.



“El jaleo”

Y es que las mujeres -que aparecen siempre asociadas al baile- fueron clave para el nacimiento del género flamenco porvenir, en el momento en que, accesible plenamente a las clases populares y tildado de amigo de la procacidad, el trago y el alterne, el café cantante se erige en un periodo (que ocupa entre 1850 y 1920 aproximadamente) en nuevo escenario donde adquieren protagonismo el cante y el toque por sí mismos, con relativa autonomía de su anterior dependencia respecto al baile. Es este el momento (en torno a la década de 1860) cuando nace el género flamenco y el nombre por el que es reconocido. ¿De qué modo? Muy sencillo:

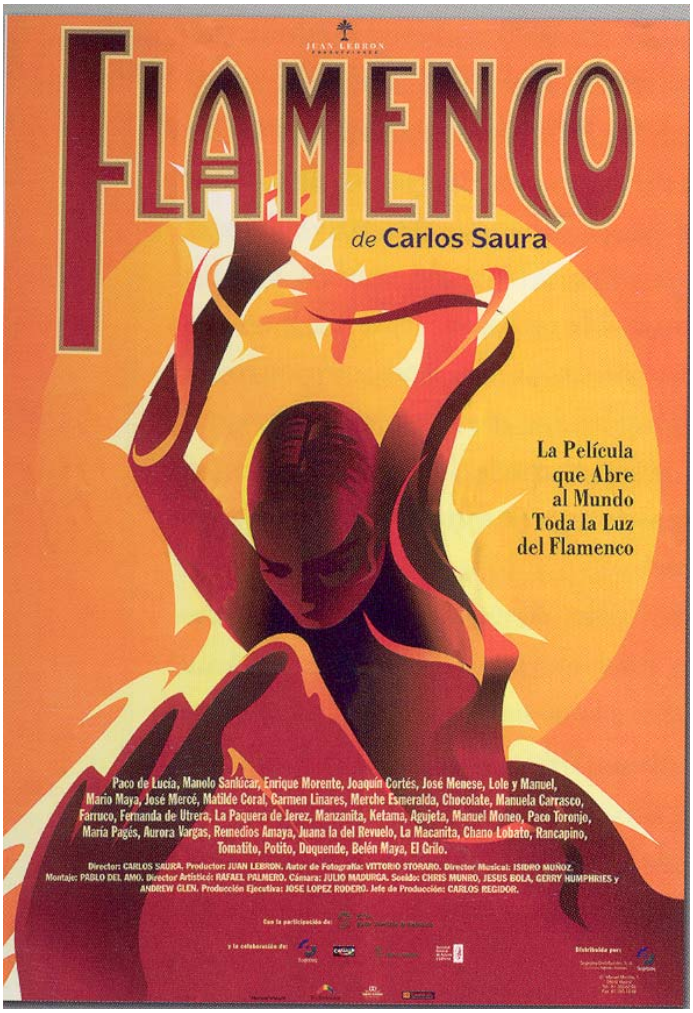
haciendo los artistas las veces de "depuradores" de un género anteriormente dancístico, en general, y convirtiendo los ingredientes conjuntos de la fiesta (baile, toque, cante, incluso percusión) en especialidades en sí mismas: los guitarristas comienzan a dar conciertos solos, tocando "p'alante"; los cantaores redefinen cantes que eran anteriormente rítmicos (como la verdial o los cantes abandolaos, los tangos, los diversos estilos de fandangos...) y los ralentizan, engrandecen y alargan, creando fórmulas que, frente a lo que puede pensarse, son posteriores: malagueña, granaína, cantes mineros, tientos...; la profesión, en suma, se normaliza con un mercado de trabajo propio y con las figuras de los empresarios, los artistas y el público plenamente definidas.

El flamenco ha atravesado desde esas fechas diferentes etapas históricas al servicio de los públicos, con mayor o menor aceptación, para minorías o para las masas.[2] Es así que el flamenco se convierte en una especialidad artística que desde entonces y hasta hoy ha atravesado diferentes etapas, siempre al servicio de los públicos aunque con mayor o menor aceptación, para las minorías o para las masas. En paralelo a esta historia del flamenco-espectáculo, siempre han estado presentes el "micromercado" de la pequeña fiesta "pagada" conocida como "juerga de señoritos", compuestos éstos intermitente, alternativa o sucesivamente por toreros, políticos, latifundistas, empresarios o políticos, la pequeña reunión y, en otros entornos, su expresión más íntima de celebraciones familiares, vecinales y de amigos, no enajenable.

A lo que nos interesa, es justamente en el periodo de los cafés cantantes, con buena parte de protagonismo de intérpretes jerezanos, sevillanos y gaditanos, cuando se normalizan los que siguen reconociéndose como "baile de mujer" y "baile de hombre". Este es uno más de los muchos binomios simplificadores atribuidos al flamenco, cuya superposición de influencias, diversidad de modelos de aprendizaje, representación, evolución, técnicas y formas expresivas se han esencializado en base a discursos estructurados en series de opuestos (arte / técnica; gitano / no

[2]Una clasificación de las mismas puede resumirse en los mismos términos que hemos expuesto en el capítulo primero: a) Etapa Preflamenca (1750-1850); b) Los cafés cantantes (1850-1920) o la "Edad de Oro" del flamenco; c) La "Ópera Flamenca" y la Etapa Teatral. El Ballet Flamenco (1920-1955); d) El "Neoclasicismo" flamenco (1955-década de 1980), y e) La Etapa Actual (desde mediados de 1980). Consultar Cruces, 2000, y Vergillos, 2002, para una caracterización de estas etapas.

gitano; trágico / lírico; espontáneo / académico; puro / contaminado...),[3] extraordinariamente equívocos en su definición teórica, que ayudan a explicarlo y reconocerlo pero comportan el peligro de coartar su verdadera esencia: la libertad y la diversidad expresivas, la superposición de influencias, diversidad de modelos de aprendizaje, representación, evolución, técnicas y formas.



El baile de mujer, referente simbólico del flamenco.

Cartel de presentación de la película "Flamenco", de Carlos Saura (1993)

[3]Ecuaciones que sirven también para construir identificaciones en vertical, alineando sus elementos primeros y segundos separadamente: arte - gitanos - tragedia - espontaneidad - purismo *versus* técnica - no gitanos - lirismo - academicismo - contaminación. De ellas trataremos más adelante.

En el caso del baile, funcionan sobre todo las oposiciones espontaneidad / arte; academicismo / técnica; baile corto / baile de escenario, y, como nos ocupa, masculino / femenino. Evidentemente, tales binomios no consiguen reconocer la estética plural del baile flamenco. Una danza que, por introducir algunos elementos de aproximación, puede definirse por su precisión, su carácter abstracto, terreno, individual, pensado para ser contemplado desde múltiples puntos de vista, y sobre todo extático y romántico.

Luis Lavaur desarrolla esta teoría romántica del cante flamenco, intentando contextualizar su aparición en el seno de las músicas nacionalistas, e inserto en la sensibilidad romántica española de mediados del siglo XIX, que en el orden estético condiciona el brote de toda una nueva modalidad, anónima y de vasta difusión popular. Aquí hace palpable la influencia de la ópera romántica popularizada, en tanto ambos -flamenco y ópera- se caracterizan por el gusto por la mueca-gesto, *"rasgos sobresalientes"* insertos en el *"ethos meridional"*. Por su sentimentalismo y énfasis expresivo, el flamenco resultó perfecta hechura de los melodramáticos gustos de su tiempo, y el paso de la taberna y el colmao al escenario, víctima de sus casticistas herencias. El "majismo", entonces, se flamenquiza, y para ello hubo de salir de su domicilio pero en *"tabernas suburbiales, en las que poco tardaron en proliferar artistas profesionales resueltos a complacer a la inesperada concurrencia cantándoles cantes de la tierra del modo más patético y amanerado".*[4]

Pero, más que abundar en un análisis histórico que se ha presentado fundamentalmente en los capítulos anteriores, hemos de referirnos a los elementos de ejecución y, sobre todo, al modo en que éstos son *interpretados* desde la perspectiva de la construcción cultural de los cuerpos y, por tanto, la percepción de los sexos en clave naturalizada. En efecto, dos son los criterios que han definido los cánones generizados de la danza flamenca, tal y como se ha visto: la naturalización de habilidades de hombres y mujeres y la aplicación del criterio de hipercorporeidad como categoría determinante de la actividad femenina.

En ambos aspectos, atributos, posibilidades y límites masculinos y femeninos han aparecido tradicionalmente como intransferibles: las maneras de hacer "propias de mujeres" y las "propias de hombres" han funcionado como imágenes de

[4]Lavaur, 1976:68.

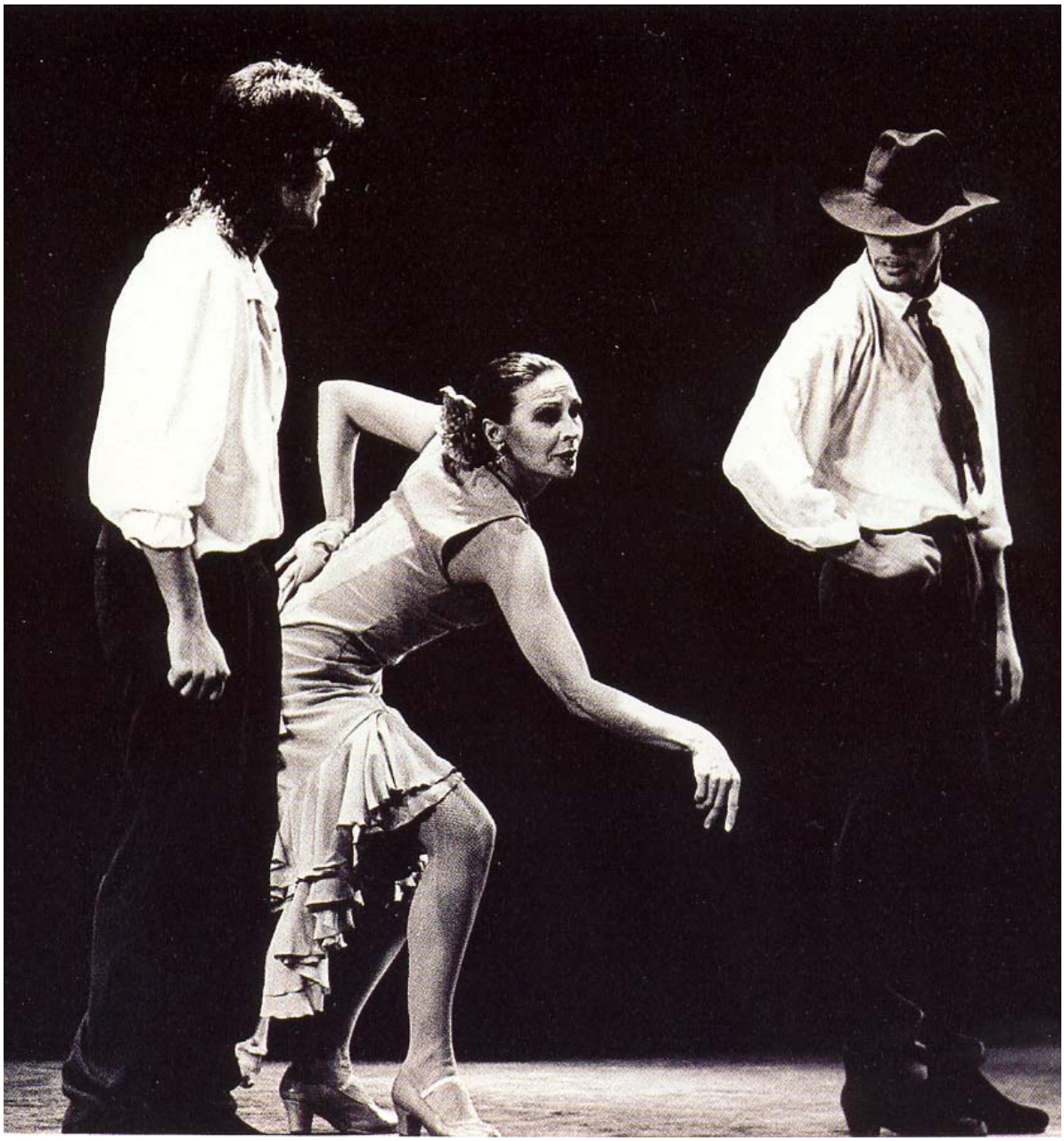
representación independientes y contrastivas y forman parte del *habitus*[5] de una amplia proporción de ejecutantes, esto es de un conjunto de estrategias no conscientes o soportadas sobre un conocimiento de condiciones objetivas, pero que se consideran adecuadas a las situaciones que se experimentan. Aún más: en base a su contenido sexual, estas imágenes han llegado a definir aspectos sociales y facetas del flamenco en las que las mujeres *pueden estar*, y otras para las que son rechazadas.

La *naturalización* del baile

El baile flamenco se organiza en base a polarizaciones técnicas masculino/femenino que tienen que ver, sobre todo, con la figura, el uso de los brazos, las manos y los pies. La superposición de influencias en el flamenco, su diversidad de modelos de aprendizaje, representación y modificación, técnicas y fórmulas expresivas, han dado lugar a discursos que se enuncian como series de opuestos más o menos indeterminados en su formulación pero prácticamente irreconciliables para sus protagonistas. Así, se diferencian el “arte” de la “técnica”; el baile “gitano” del “no gitano”, los bailes “blandos” de los bailes “duros”, los “espontáneos” de los “académicos”, los “puros” de los “contaminados”, o lo “femenino” de lo “masculino”. La norma delimita perfectamente lo que *se puede o no* hacer con el torso y los apéndices, en base a los extremos siguientes:

BAILE "DE MUJER"	**BAILE "DE HOMBRE"**
Curvatura	Linealidad-Verticalidad
Blandura	Fuerza
Insinuación	Precisión
Decoración	Sobriedad

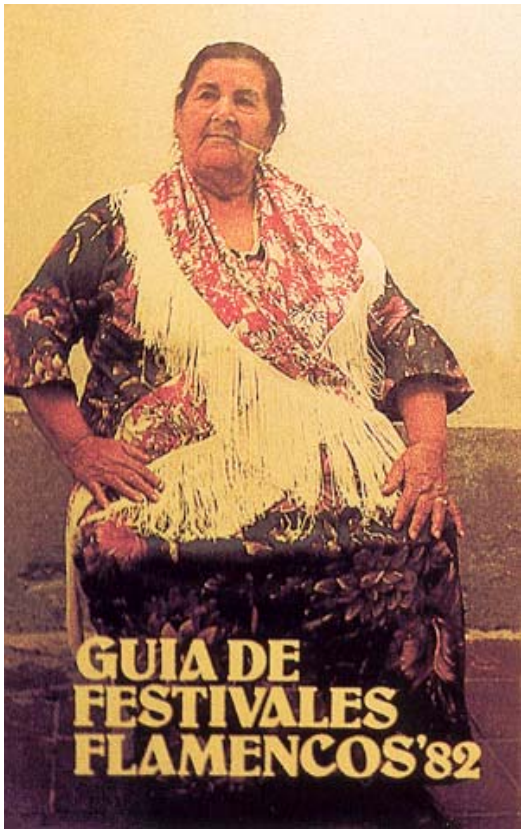
[5] Para un desarrollo del concepto de *habitus,* consultar naturalmente Bourdieu, 1991 y 1996.



El cuerpo como texto. Valores tradicionales de género en el baile flamenco: rigidez vs. curvatura

Debemos aclarar que hablamos, en cualquier caso, de una norma no escrita, pues, en los términos que vamos a hacerlo en estas páginas, no está definida escolásticamente en ningún tratado. Material que, por otra parte, no suele tener en consideración las bailaoras o bailaores, cuyo método de aprendizaje es más bien por transmisión directa, sea en fiestas o celebraciones, sea en academias de baile

más o menos reglamentadas, ninguna de ellas parte de la "escuela oficial". Por tanto, las tablas que hemos preparado son el resultado del trabajo de campo realizado y no de la sistematización de los tratados al uso. "Lo permitido" y "lo prohibido" para mujeres y hombres se escribe a través del cuerpo y de los movimientos, que actúan así no sólo como acciones kinésicas, sino como *textos* a través de los que leer construcciones sociales. Estas construcciones, a su vez, son reproducidas en el aprendizaje del flamenco que, de maestro/a en alumno/a, actúa como procedimiento de conservación de estas adscripciones naturalizadas. Volvemos a la oposición entre lo emocional y lo racional, aunque investido ahora de atributos plásticamente sexuados: la racionalidad masculina se mide a través del control, de la objetividad, de la dominación; la emoción de las mujeres a través del cuerpo como instrumento de subjetividad, debilidad y subordinación.



Indiferencia tradicional hacia los cuerpos femeninos apolíneos

Tía Juana la del Pipa en la portada de la "Guía de Festivales Flamencos" de 1982

La concreción del cuerpo de la mujer, mediadora de la naturaleza, frente a la abstracción de la mente, es lo que la hace especialmente valiosa para la mirada romántica. Washabaugh ha desarrollado esta hipótesis contrastando el atractivo romántico por el cuerpo frente al ilustrado por la mente, y la localización de la mujer como "madre" en la mediación de la naturaleza que la asocia a la tierra: "*For the Romantics, feminine passion was a kind of tantalizing sentimentality that flouted the rules and deviated from prescribed paths for no other good reason than it was close to the earth, to a warm and moist darkness that was impervious to cold reason and the abstractions of light*".[6] No por casualidad, "lo femenino" en el baile flamenco se asocia a la "carne". La bailaora flamenca no está obligada a estilizar su constitución: es parte de su estética que *"no se señalen los huesos"*. Este modelo ya había sido advertido por algunos viajeros románticos décadas antes del surgimiento de los cafés cantantes. Gautier, por ejemplo, había escrito sobre los contornos y redondeces del sexo de las españolas, sus galanteos y atrevimientos, y acerca de las bailarinas "del país" que

> *"... aunque no tienen lo acabado, la corrección precisa y la elevación de las francesas, son muy superiores a ellas en gracia y encanto; y como trabajan poco y no se someten a esos ejercicios de ligereza y agilidad que convierten una lección de baile en un tormento, no ofrecen esa delgadez de caballo entrenado, que da a muchos bailes algo de macabro y anatómico en demasía; conservan los contornos y redondeces de su sexo; tienen aspecto de mujeres que bailan, no de bailarinas; y sus cuerpos, suaves como de seda, encierran músculos de acero".*[7]

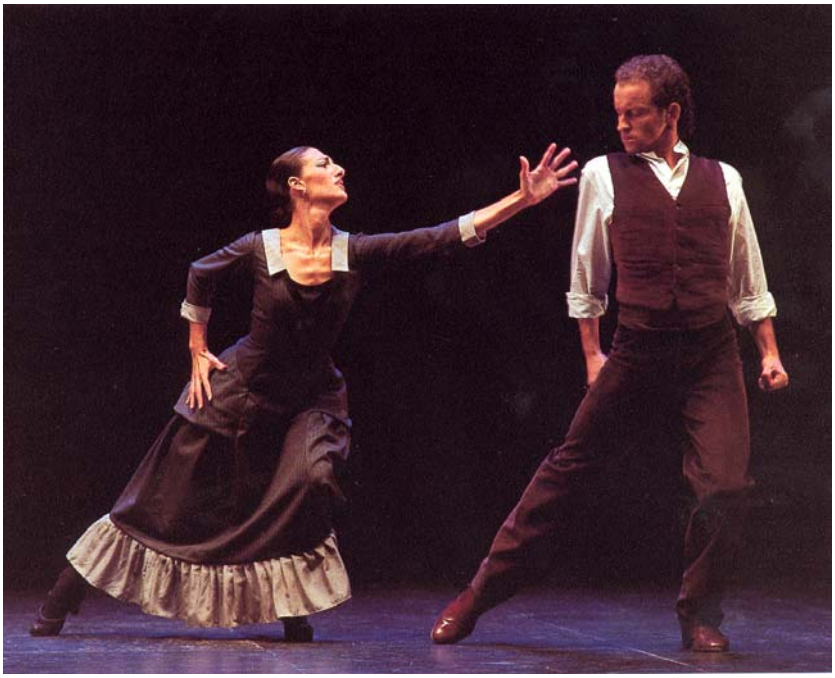
Elocuente cita que marca juicios muy afinados en torno a los estereotipos femeninos de lo que estos viajeros consideraban la "mujer nacional" -castiza y no *domada*, como las francesas-, presa de un atavismo adisciplinario frente a la "perfección" alcanzada por las profesionales y, por tanto, de rango menor que la élite "respetable" representada por estas últimas.

[6]Washabaugh, 1998:34.
[7]Gautier, citado en Rossy, 1966:67-8.

El serpenteo en la figura, una tradición del baile de mujer

Tener una complexión gruesa no ha sido, desde luego, contraproducente en el baile flamenco femenino. Grandes bailaoras han estado -por utilizar la expresión *emic*- "metidas en carne", e incluso han rozado la obesidad. El prototipo de belleza de mediados del XIX estaba muy alejado del actual, no cabe duda, y la gran flexibilidad anatómica que hoy se demanda para la profesión no era necesaria para esos "bailes cortos" que se realizaban en escenarios de poca envergadura, apenas unos metros. Las profesionales de las que se nutren los primeros elencos flamencos provenían directamente, además, de un aprendizaje socializado en la familia o en pequeñas academias de danza, círculos ambos poco disciplinarios respecto al cuerpo y al uso escenográficamente eficiente de las "tablas". Y, aun con reservas y

matices, el prototipo sigue siendo aplicable para una generación de bailaoras de más edad, cuyas representantes insisten en que el "deber ser" de las bailaoras es *"bailar de cintura para arriba",* con ejercicios de brazos y suaves torsiones, y no -como correspondería a los hombres, que bailan *"de cintura para abajo"*- con desmedidos ejercicios de pies. Así, Coll indicaba que para bailar bien no se necesita *"gran agilidad de miembros, ni talle juncal o larga y grande cabellera. Estos son tópicos... El secreto de nuestro baile está, sin duda, de cintura para arriba, y en él los brazos y las manos juegan un papel importantísimo. No es necesario el exagerado taconeo ni, menos aún, el abuso de mímicas y movimientos bruscos".*[8] No obstante, y a consecuencia de nuevos procesos de adquisición de hábitos y habilidades, las bailaoras más jóvenes sí responden en general a la anatomía, musculatura y delgadez que se espera de cualquier especialista de la danza.



Curvatura vs. rigidez, como modelos clásicos de las atribuciones *naturalizadas* en el baile flamenco

[8]Coll, 1966:39.

"Lo permitido" y "lo prohibido" para mujeres y hombres se escribe a través del cuerpo y de los movimientos, que actúan así no sólo como acciones kinésicas, sino como *textos* a través de los que leer construcciones sociales. Estas construcciones, a su vez, son reproducidas en el aprendizaje del flamenco que, de maestro/a en alumno/a, actúa como procedimiento de conservación de estas adscripciones naturalizadas. Valgan las afirmaciones contenidas en uno de los tratados de baile flamenco más célebres, el de Puig y Albaicín, donde se lee:

> "*Por principio, es recomendable, siempre que sea factible, inclinar las primeras enseñanzas a que las chicas aprendan con maestras, y los chicos con maestros, con el fin de evitar* influencias contagiosas de carácter confusionario y equívoco*, porque es tan desagradable ver a una mujer bailando en pantalones, que* por su natural función fisiológica *tiene una complexión anatómica de caderas anchas, y por tanto les sientan fatal, a pesar de los dictados volubles de la moda actual, salvo rarísimas excepciones que no justifican la regla; como feo es ver a los hombres adoptando maneras refinadas ambiguas y delicuescentes de dudoso gusto. Por estas razones y otros matices diferenciales respetables a que deben sujetarse los ejercicios según el sexo, es aconsejable estudiar, por lo menos durante el período del aprendizaje, con los maestros pertinentes que acentúen* su carácter propio"[9]

Los epígrafes siguientes nos ayudarán a conocer las diferencias establecidas entre el "baile de mujer" y el "baile de hombre", a modo de repertorio etnográfico básicamente descriptivo.

La figura

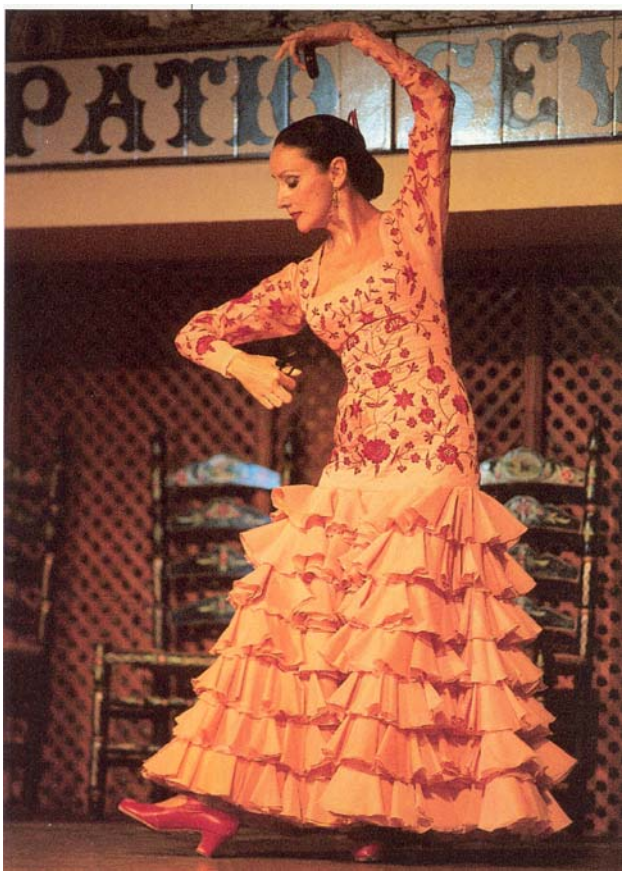
Aunque la estética del flamenco es plural, en su acepción más ortodoxa requiere someterse a ciertas constricciones que se contraponen a la extraversión de la danza contemporánea y que pueden resumirse en la abundancia de ejercicios en torno al eje, la evitación de saltos, la presencia de numerosos giros, la contracción de los desplazamientos contra los grandes movimientos y el serpenteo de la figura.

[9] Puig Claramunt y F. Albaicín, s/f:160, 162.

Redondeo masculino y femenino en las figuras del baile

Aunque en el tronco haya aspectos comunes para bailaores y bailaoras (convulsiones, torsiones), e incluso en los principios del flamenco, la figura fue prácticamente compartida por hombres y mujeres (ondulación y quiebros, *redondeo*), con el tiempo se han generado diferencias sustanciales entre las figuras femenina y masculina. Entre las mujeres, el control del tronco se acompaña de una gestualidad mucho más intensa y de ciertos detalles como los juegos de hombros:

FIGURA FEMENINA	**FIGURA MASCULINA**
- Curva-ondulación: meter cintura, redondear nalga, enarcar el pecho	- Rigidez, estiramiento, hieratismo
- Mayor intimidad: movimientos cerrados	- Desplazamientos más amplios
- Baile comedido - Juegos de movilidad de pequeño nivel, advertidos más que evidentes (manos, hombros, caderas...) - Preferencia por las *vueltas de pecho* o la *vuelta quebrada*	- Saltos, acrobacias - Uso de musculatura - Vueltas *de tornillo* o *de tacón*
- Figuras decorativas - Adornos más que recursos de impacto - Coqueteo, cierto descaro (vaivén de caderas, balanceo, vacuneos...)	- Austeridad. - Ausencia de adornos accesorios - Concentración en los conceptos estructurales del baile
- Torsión con retorcimiento de cintura	- Torsión en escorzo
- Menor impacto visual del cuerpo por la cobertura indumentaria	- Mayor evidencia corporal



Sensualidad y redondeo como modelos de figura femenina

Pies y piernas

Los pies son fundamentales en el flamenco por la importancia que adquiere en esta danza el marcado del ritmo, que contribuye a su aspecto dionisiaco y violento que tanto atrae. El golpe de pie es el aspecto más insistente y particular del baile flamenco y obliga a tener casi permanentemente las piernas dobladas, lo que otorga un sentido terrestre y de ondulación a la danza.

El zapateado de las mujeres, asociado a la delicadeza

en el baile flamenco tradicional

Pero el zapateado ha ido inscrito a la tradición flamenca masculina, para la que ha exigido desde primera hora una preparación asociada a la fuerza y la precisión. El zapateado es el dominio de la acrobacia y la matemática, de la racionalidad asociada al impacto de la percusión, de una diáspora expresiva. El

baile de mujer, sin embargo, sigue considerándose en gran medida el dominio del recogimiento, de la sensualidad adivinada y no de la evidencia que el zapateado, como el desplante, expresa. Zapatear, no lo olvidemos, es incompatible con el *braceo,* de modo que su completo desenvolvimiento ha sido estigmatizado entre las mujeres, que se han visto limitadas a técnicas menores de pies: "marcar", "puntear", "escobillas" en momentos muy concretos del protocolo de los bailes, "pateos" o golpes en el suelo en los tránsitos entre sus partes consecutivas:

LOS PIES EN LA MUJER	**LOS PIES EN EL HOMBRE**
- Paseos-punteos y zapateados no complejos - Marcar con suavidad	- Combinaciones punta-tacón-puntera, tacón-tacón, puntera-puntera - Sonoridad. Movimientos acelerados. Vértigo percutivo
- Uso de las piernas y pies para pequeños saltos, levantar faldas	- Uso de pies para desafíos, desplantes y paradas
- Zapateados ocasionales	- Contratiempos complejos
- Blandura	- Virtuosismo, cerebralidad
- Menor duración del zapateado e insistencia en el braceo	- Disposición de brazos en cintura o chaqueta
- El zapateado se conceptúa sólo como "detalles" dentro de otros bailes	- El zapateado es un número propio

Las *escobillas* son un apartado del baile concentrado en el zapateado en la que no se usan los brazos (por ejemplo, la bata de cola se coge con la mano), que va aumentando en complejidad y velocidad y suele marcar un intermedio en el tema. Lo más significativo tal vez del baile flamenco, de gran insistencia en los últimos tiempos, es el zapateado, una técnica iniciada en el café cantante por los hombres (Miracielos, Lamparilla, El Jorobao...) y que hoy adquiere una vigencia inusual. El zapateado no es golpear sin más: requiere sus matices y su elegancia, y un control

de posibles efectos secundarios (por ejemplo, no botar, no mover la cabeza). Como sabemos, demanda un “instrumento” propio (el zapato o la bota de baile) que ha de ser flexible, ajustarse y sujetarse perfectamente al pie y disponer en la puntera y el tacón de unas tachuelas o puntillas para el sonido, con un ejercicio que ha de ejecutarse sobre tablero o tarima de madera, para que las articulaciones no sufran en exceso. El hecho de que las mujeres utilicen zapatos en vez de botas, dejando abiertos los tobillos por no estar recogido con el material de este calzado, hace que sus articulaciones sufran mucho más que las de los bailaores.

La bota de baile sujeta el pie del hombre en las dificultades acrobáticas del zapateado

Los brazos y las manos

El braceo flamenco se rige por la regla de oposición, según la cual la simetría se produce a través de los contrarios. En el braceo, se coloca un brazo arriba, otro abajo; un codo adelantado, el otro detrás; un brazo más vertical, otro con más curvatura; bajar un brazo por delante, subir otro fuera; situar uno en el pecho, otro en la cintura... Esta "regla de oposición" es característica de las danzas orientales, e irradia al baile flamenco en general: si el brazo derecho está arriba, el izquierdo abajo, si un pie delante otro detrás, si el brazo delante, el otro detrás, si la nalga alta, el cuerpo echado hacia delante... A través de una rotación que suele ser parcial (no llega a los 360 grados, como en la danza clásica o la española) las manos siguen un curso propio cuyo fundamento, en el caso de la mujer, es el giro y el dibujo de la figura con los dedos, que se mueven con independencia de brazos y muñecas. Las diferencias fundamentales que se encuentran en estos aspectos entre mujeres y hombres pueden resumirse en el cuadro siguiente:

Los arqueos de brazos y manos femeninos

Manos en arabesco femeninas vs. “pitos” masculinos en una clase de baile

BRAZOS-MANOS FEMENINOS	BRAZOS-MANOS MASCULINOS
- Rotación incompleta: subir por fuera y bajar por dentro, y al revés, por delante de la cara	- Límites estéticos de la subida de los brazos en los hombros
- Forzamiento de las articulaciones, y curvas en ángulos distintos - Redondeo, brazos arqueados	- Más linealidad de los brazos: geometría plástica - Evitación del redondeo
- Mayor fuerza de la regla de oposición	- Menor fuerza de la regla de oposición
- Enrollamiento de los brazos (expansión-introversión)	- Menor recorrido de los brazos
- Manos como instrumento para remangar la falda, decorarse con los volantes...	- Manos como instrumento de percusión (palmas, pitos, golpes...). Se recogen en los chalequillos o las chaquetas en el zapateado
- Manos en arabesco. Dedos abiertos y "orientalismo dactilar" - Gran movilidad y amplitud en muñeca y dedos	- Manos abiertas, palma, cerradas, juegos rotatorios de dos dedos - Evitación del juego de muñeca y la dactilaridad

La indumentaria, aliada del sexismo

En el periodo de los cafés se implantó una vestimenta para el baile que era, en unos casos, el refinamiento de ropas de uso cotidiano popular de la época (bata de cola, mantón, sombrero) y en otros como la bata de cola, la ceremonialización "a lo burgués" del traje de volantes y de gitana, a través del alargamiento trasero. El traje de volantes, la bata de cola y el mantón se adoptaron como norma de uso incuestionada durante casi un siglo, y significaron el constreñimiento de la motricidad femenina y una ocultación de la anatomía de las mujeres que debía condescender, como contradicción sólo aparente, con el deseo contenido hacia los cuerpos encubiertos. Citando a Lemoine-Lucini, Rosa Martínez señala que

> *"La forma del traje de flamenca atrae la mirada, convierte al cuerpo en protagonista dotándolo de una apariencia de libertad que se muestra desde el interior a la mirada del otro. El traje permite ver, con el único fin de ocultar, lo que de todas formas se muestra, a saber: el deseo, el "no más allá"... porque el traje no sólo delimita o recorta el espacio del cuerpo: el traje marca también un espacio mínimo alrededor del portador. Este espacio imaginario es también un límite, una señal al avance del otro. El diseño del traje de flamenca constituye una de las mezclas más inteligentes entre lo que se cierra y lo que se abre, lo que se exhibe y lo que se oculta, entre lo que se permite y se niega, entre lo que se insinúa y se disimula"*.[10]

[10] Martínez, 2002:470.

El colín flamenco primitivo, mezcla entre la bata gitana y el traje ceremonial

La mujer ha sido, durante décadas, deudora de esta tradición: bailar *"de cintura para arriba"* significaba, en realidad, la única opción a la anulación de las piernas bajo la opacidad de las nejas y los volantes, levantados apenas en las escobillas. Levantarse las faldas "más de lo debido" es signo de mal gusto: *"Las faldas son aquí, se levanta hasta la rodilla, no mucho más. No vamos a ser como las bailaoras de los tablaos, que se ponían un bikini y se les veían las bragas a poco que daban una vuelta. Eso es una ordinariez"* (M.M., bailaora, 47 años). Este es el origen de la interjección *"(aire...!"*, que aparece en el flamenco como llamada a un mayor desbordamiento del baile. Esta y otras expresiones, que son formuladas

directamente por el público, nos advierten de una concepción "familiarizada" del flamenco incluso en magnos eventos, donde no es infrecuente que se alcen voces individuales piropeando, animando o increpando a los artistas, o que se oiga un *"ole"* colectivo en medio del silencio, cuya ejecución requiere momentos precisos y ajustadísimos que son patrimonio de la "afición".

Las torsiones, así, sólo podían servirse de la cintura y de unos guiños de caderas que seducían disimuladamente con comedidos vaivenes y balanceos. Movimientos que, por cierto, han dado lugar a importantes lesiones derivadas, por ejemplo, de la violenta “vuelta quebrada” que les ha sido propia. Si establecemos columnas paralelas para la indumentaria en función de los sexos, la construcción social en torno a la idoneidad de los atuendos para hombres y para mujeres se nos manifiesta también como una práctica y convención claramente sexista que confería a la mujer un carácter decorativo en lo estético y limitador en lo técnico. Ante estos hábitos, ¿cómo expresarse las mujeres, entonces, sino con los brazos, los hombros, el gesto o las muñecas?:

La ocultación del cuerpo: nejas y volantes en la bata de cola de Matilde Coral

VESTIDOS Y ADORNOS FEMENINOS	INDUMENTARIA MASCULINA
Vistosidad: - Color - Adornos corporales (pendientes, peinetas...) - Accesorios para bailar: abanico, mantón,...	**Sobriedad**: - Negro-blanco - Ausencia generalizada de adornos corporales - Mínimo uso de accesorios extracorporales: sombrero, capa
Exuberancia del vestido: - Figura trapezoidal (estructura de nejas) - Volantes en falda, enaguas y mangas - Mantón (desdibuja busto) - Flecos	**Traje-desnudo:** - Figura lineal - Ropa pegada al cuerpo - Chaqueta corta - Calzonas cortas
Intermediaciones expresivas - Traje decorativo / ceremonial	**Expresividad directa** - Solemnidad de la indumentaria

La intencionalidad

El terreno destinado a la mujer en el baile flamenco es el garbeo, la gracia y la sonrisa a tiempo, al decir de una de las teóricas de los tratados de baile, para quien *"Los recuerdos de sensualidad árabe están ahí contenidos. El baile del hombre se convierte en una búsqueda de la mujer; ella, en cambio, exalta con sus movimientos los atractivos de su sexo, y actúa ágil y rápida aparentando huidas para que su pareja le siga"*.[11] La sensualidad, el atractivo, aunque también la radicalidad, si hace falta, pero siempre dentro de la idea de *blandura* femenina que

[11]Carretero, 1981:29.

no es sólo una idea física, sino sobre todo social. Ya lo dijo Fernando el de Triana: *“El arte de bailar, en la mujer, ya sabemos que no es más que gracia en la figura, acompasados movimientos y un aire especial en la colocación de los brazos”.*[12] Evidentemente, entramos en el terreno de la *intencionalidad* de las artes, cuya interpretación está también naturalizada para el baile. La mujer se presenta como esquiva ante el hombre; actúa como una "hembra animal": juega con él, lo engaña, lo seduce mediante coqueteos, le exige requiebros y demostraciones de fuerza... El bailaor intenta conquistarla, la persigue, utilizando más el cuerpo que la razón, mientras que el desaire es sólo cosa de mujeres. Al igual que en la sexualidad, el hombre aspira a consumar un acto de *expulsión* de sus fluidos, de sus humores, mientras que la mujer se convierte en el punto de acogida, *recibe* al bailaor.

El análisis de un texto audiovisual puede servirnos como muestra etnográfica: tomemos las imágenes grabadas de una *patá por bulerías* en una zambomba navideña de Jerez de la Frontera.[13] La cantaora ejecuta su villancico festero, y, jaleada por el coro de amigos y vecinos que la rodean, localiza al bailaor objeto de su demanda. Lo señala y lo arrastra figuradamente con su dedo índice hasta el centro de la fiesta; éste comienza a marcar, golpea con su "llamada" y demuestra su dominio del compás. Avanzados los movimientos, es ella quien, con decisión, se acoge al ritmo que marca el varón, cerrado una nueva "llamada" y permitiendo que sean los brazos del bailaor, aun sin tocarla, los que la arropen hacia la salida, en el cierre final o "remate". El baile familiar nos aparece aquí como un signo también para la identidad sexual, a través de la determinación de parámetros aceptables e inteligibles dentro de contextos y relaciones sociales específicos: *"Social relations are both enacted and produced through the body, and not merely inscribed upon it"* [14]

[12] 1935:197.

[13] Las *patás por bulerías* son pasos de fiesta, sin coreografiar, que sirven a la entrada y salida alternante de los participantes en una reunión privada, en una "juerga" flamenca. Consisten en varias microestructuras de 12 tiempos que principian con un braceo y rompen los movimientos con la "llamada" (tres golpes en el suelo, avance en tres tiempos, retroceso y salida, cumplimentando los 12 tiempos del compás de amalgama) para rematar en un final jocoso. Actúan La Macanita, como cantaora, y el bailaor profesional Antonio el Pipa. TVE2, 1999.

[14] Desmond, 1997:38. Una costumbrista y prolija descripción de Estébanez Calderón en torno a 1830-40, bien podría ser actualizada y hermana de la que se ha indicado: *"Después que concluyó el romance salió la Perla con su amante el jerezano a bailar. Él tan bien plantado en su persona cuanto lleno de majeza y boato en su vestir, y ella así picante en su corte y traza como lindísima en su rostro, y realzada y limpia en las sayas y vestidos. El Jerezano sin sombrero, porque lo arrojó a los pies de la Perla, para provocarla al baile, y ella sin mantilla, y vestida de blanco... El pie pulido de*

La forma en que se baila en esta zambomba nos devuelve a un viejo tema: la traducción romántica del flamenco como una práctica precivilizada, y por eso *auténtica*, que lo convierte en un objeto deseable para el consumo burgués precisamente por su alteridad. La lectura es que el flamenco constituye una estética "alternativa" por ser "anterior", una danza abstracta con un elevado peso de lo espontáneo y el desbordamiento, sugestiva y encantada. Con ser un buen reclamo publicitario, tal interpretación es espuria y, además, política. Espuria porque el flamenco es un arte plenamente *mercantilizado;* requiere, como espectáculo, de la puesta en escena, aunque a menudo a través de la ficción expresiva o de la reconstrucción de sus rituales privados; es un arte *técnico,* con juegos a la vez de contención y desbordamiento que se sirven de movimientos extracotidianos; y es un arte *sincrético* que incorpora una amplia diversidad de culturas dancísticas en su resultado final.[15] Pero, además, como decía, la insistencia en lo que de inefable hay en el baile flamenco es una aproximación en clave política, pues identifica la expresividad corporal con *lo físico,* con la naturaleza y no con la *razón*, y jerarquiza así a sus actores-sujetos evaluándolos como *objetos* de rango subalterno y menor ajenos al conocimiento.

Revisiones a la norma

La tipificación de "lo femenino" que hemos realizado más arriba -muy sexuada y naturalizada, e intraspasable a "lo masculino"- ha funcionado sin grandes fracturas para la escuela de baile heredera de la tradición de La Argentina, Pastora Imperio, La Macarrona, La Malena, y ciertas intérpretes de la época del denominado "Ballet Flamenco", que han tenido su continuidad en compañías y maestras como Matilde Coral, Milagros Mengíbar, Pepa Montes o Cristina Hoyos. Todas ellas, muy

---

ella se perdía de vista, por los giros y vueltas que describía, y por los juegos y primores que ejecutaba; su cabeza airosa, ya volviéndola gentilmente al lado opuesto de por donde serenamente discurría, ya apartándola con desdén y desenfado de entre sus brazos, ya orlándola con ellos como queriéndola ocultar y embozarse, ofrecía para el gusto las proporciones de un busto griego, para la imaginación las ilusiones de un sueño voluptuoso. Los brazos mórbidos y de linda proporción, ora se columpiaban, ora los alzaba como en éxtasis, ora los abandonaba como en desmayo; ya los agitaba como en frenesí y delirio, ya los sublimaba o derribaba alternativamente como quien recoge flores o roas que se le caen. Aquí doblaba la cintura, allí retrepaba el talle, por doquier se estremecía... El bailador la seguía menos como rival en destreza, que como mortal que sigue a una diosa" (Estébanez Calderón, 1995:69-70).

[15]Para un desarrollo de estas ideas, consultar Gómez, 2002.

cercanas a la "Escuela Sevillana", donde se sigue respetando la norma casi inmaculada, aunque se haya descuidado el componente introvertido de la danza en favor de “abrirla” y ampliarla.

La Macarrona

Sin embargo, el código tradicional del baile femenino ha admitido modificaciones en dos ámbitos singulares, que suponen una multiplicación normativa de la expresividad corporal flamenca: los bailes de las gitanas, y aquéllos que se producen en torno a la ritualidad familiar o privada. Ambas excepciones nos devuelven a la exégesis atávica ya mencionada.

Bailes de gitanas

El discurso del cuerpo ha sido especialmente vulnerable a su asociación con el nivel étnico de la identidad social. La presencia de los gitanos en las danzas y cantes flamencos es notable: ha llegado a invertir la posición minoritaria que tiene este grupo étnico en la sociedad, llevándolo a ser mayoritario, si no en lo cuantitativo -las estimaciones numéricas son difíciles de concretar- sí en lo cualitativo. En efecto, el flamenco es un arte *gitanizado* en su estética, en su concepción del trabajo, en el papel jugado por los grupos primarios... todos estos elementos y otros más impregnan la imagen de gitanos y no gitanos que participan del mundo jondo. Sin embargo, una tradición de baile femenino vinculada a artistas gitanas, bajo el signo de lo que se expresa como "raza", "temperamento" y sustantivaciones de este signo, reformula las tradicionales representaciones generizadas del baile flamenco "clásico", en dos sentidos:

a) la mayor cercanía a la naturaleza de los gitanos, que se expresarían de forma anárquica, con un inefable magnetismo y una técnica espasmódica privativos;

b) la ruptura de algunas de las barreras de los géneros en sus manifestaciones plásticas, de las que participa ese primitivismo que todavía hoy está en la base del mito de la "pureza".

En el flamenco, estas dos atribuciones están *racializadas*, y se expresan a través de un discurso sobre el carácter "precivilizado" e inasequible a la norma del gitano que viene de antiguo. Un cartel anunciador de bailes de gitanas de finales del setecientos, por ejemplo, sitúa estas danzas en un territorio liminal con el pecado que capta la atención del lector:[16]

"El demonio duerme en el cuerpo de las gitanas y se despierta con la zarabanda, 1781. Bayles de Jitanos. Aviso. En la Venta el Caparrós, a media legua de Lebrija a nueve días de Julio de mil setecientos ochenta y un años. Danzas de la autora Andrea la del

[16] Acerca de todos ellos, se puede consultar para el caso español, Leblon, 2001.

Pescado, Mojiganga de El caracol. Zarabanda. Cuatro parejas de hombres y mujeres"

Bailes de gitanos. Cartel de 1781

Esta interpretación sobre “lo prohibido” ya había caracterizado históricamente muchas otras prácticas realizadas por gitanos. El hurto o el robo aparecen en la documentación como actividades más o menos delictivas, mientras que otras se consideran plenamente pecaminosas, y hasta *contra-natura*, y aparecen sistemáticamente como causa justificadora de las sucesivas pragmáticas que se dictan contra los gitanos. Por ejemplo, el canibalismo, la magia negra, los pactos con el diablo, maleficios sexuales y homicidas, etc. En suma, danzas osadas, desacreditadas en relación con las urbanas de los bailes populares, pero también mucho más atrayentes por lo que tenían de genuino

atractivo romántico. Muchos bailes de gitanos adoptaban movimientos y figuras descaradas e incluso algo procaces -no sin razón, la zarabanda llegó a estar prohibida por la Iglesia- que no se practicaban por la gente "distinguida", pero sí esta otra "chusma" flamenca. Resulta muy interesante advertir, en este sentido, la fusión de los bailes de negros y gitanos que se produjo en el siglo XIX. Siempre ha existido una imagen compartida de unos y otros en razón de su sentido del ritmo y su pasión por el baile, y la fusión que originaron no tuvo parangón con otras danzas populares a las cuales, curiosamente, sí que revertirían más tarde algunos detalles por su aflamencamiento. Es el caso de las sevillanas aflamencadas. La antigua se baila más abolerada, como se hace todavía en Lebrija o la propia Sevilla, donde, aunque adoptando una figura introvertida, muchos mayores bailan "dando saltitos", vueltas cortas y olvidando el juego de las muñecas y dedos, como recuerdo del origen de las sevillanas como "baile de palillos", en que las manos no tenían uso propio. En el originario baile por sevillanas ("seguidillas sevillanas", es decir, oriundo de la tradición popular castellana que da nacencia, por ejemplo, a la jota) el juego erótico de la pareja, la "danza de conquista" que algunos han querido encontrar ahora, no aparece. En la actualidad, la sevillana ha sufrido un doble proceso de transformación: a) se ha "estilizado", es decir, perdido parte de su "imperfección" popular en favor de una rígida sujeción a pasos, dirección de vueltas, pasadas, etc., y b) se ha "aflamencado", esto es, ha introducido contoneos, gestos, movimientos de hombros, caderas, cinturas, braceos (en rotación completa para la seguidilla, parcial para la sevillana aflamencada) etc. propiamente flamencos. [17]

El *manguindoi,* por ejemplo, aparece en las primeras referencias documentales como un baile interpretado por gitanas de Triana;[18] el *tango*,

[17] Para una muestra comparativa, se pueden visualizar los bailes de las sevillanas "Bíblicas", "Clásicas" y "Boleras" y los de las sevillanas ejecutadas por Manuela Carrasco, Merche Esmeralda y Lola Flores en la magnífica película de Carlos Saura *Sevillanas*.

[18] Uno de los testimonios más antiguos que tenemos de estos bailes se encuentra en el *Libro de la Gitanería de Triana*, escrito entre 1740 y 1750, y en el que se lee: *"Para la danzas son las gitanas muy dispuestas y en las Casas de Landín, el pandero de cascabeles suena en fiestas por cualquier pretexto que en esto no admiten ruegos... Es tal la fama de la nieta de Balthasar Montes que el año pasado de '46 fue invitada a bailar en una fiesta que dio el Regente de la Real Audiencia, Don Jacinto Márquez, al que no impidió su cargo tan principal tener de invitados a los gitanos y las Señoras quisieron verla bailar el Manguindoi por lo atrevida que es la danza y autorizada por el Regente a súplicas de las Señoras, la bailó,*

americano de nacencia, ha llegado a ser calificado infundadamente de "baile gitano-andaluz" dentro del repertorio flamenco,[19] y su actual pulimento estético contrasta con las formas originarias que aún pueden encontrase en viejos intérpretes, gitanos muchos de ellos, que cimbrean caderas y nalgas, palpan y cogen sus genitales o fingen el acto sexual a compás, como una herencia de su origen afro-americano. Por ejemplo, el Maestro Otero señalaba en su *Tratado de Bailes* en relación con el tango que el flamenco *"no se podía bailar en todas partes, por las posturas, que no siempre eran lo que requerían las reglas de la decencia... y como este baile ha pasado a la jurisdicción de explicarlo los maestros, ocurre que lo pongo en reglas de baile con trabajo de pie, y no con posturas deshonestas. Yo enseño a mis alumnos cuatro tangos distintos, y todos se pueden bailar delante de las personas más delicadas sin que puedan temer que haya ningún movimiento descocado... Para que los bailes resulten agradables no es preciso apelar a movimientos grotescos; tienen todos los bailes andaluces muchos movimientos graciosos y que no se apartan de la moralidad".*[20] Este proceso de refinamiento expresivo es común a muchas producciones populares, que experimentan así trayectorias ascendentes en la aquiescencia de las clases más altas, siempre atraídas por estas artes que, desde el punto de vista de su ajuste estético bien podrían considerase inicialmente "tabúes". A ello no es ajena la comercialización misma de lo popular, que obliga a una codificación que rompe con las formas improvisadas. En este contexto nacen los primeros manuales de baile y toque flamencos, de la mano de burgueses y no, obviamente, de los flamencos. Sería interesante tomar aquí las distintas máscaras que toma el ritual como criterio de separación, más que las formas expresivas en sí mismas.

De otro lado, en el baile gitano se ensancha el repertorio de signos compartidos por hombres y mujeres, en un proceso que suele interpretarse, y aceptarse convenidamente como de "masculinización" de las bailaoras. Pero nótese que son las gitanas las que han sido *lícitamente* deudoras de las

---

recibiendo obsequios de los presentes" (Alba y Diéguez, 1995:21). Acerca de la relación entre bailes de negros y baile gitano, recomendamos Navarro, 1998 y Ortiz Nuevo y Núñez, 1999.

[19]Nos referimos a la clasificación realizada por Mairena y Molina (1963) en una obra que puede ser calificada como una "invención de la tradición", aunque ha tenido gran influencia entre los aficionados.

[20]Otero, 1912:223-225.

técnicas masculinas, y no al revés: en el baile flamenco de hombre no existen concesiones para lo que ellos mismos denominan "afeminamiento". El territorio masculino es impermeable a la norma femenina. Sin embargo, en la manifestación más "agitanada" del baile profesional es admisible que las mujeres hagan pasos, figuras o movimientos abstractos masculinos como las torsiones, los zapateados, giros, saltos o vueltas, o un cierto abandono del braceo y el juego de manos (uso de "pitos", "mano abierta", "media palma", etc.). No incluimos aquí un motivo derivado de escenas masculinas que se recogió de bailes populares y del baile bolero: el Vito, que reproducía varias suertes taurinas. Estos movimientos penetraron en el flamenco a través de bailaoras gitanas: cuando Fernando el de Triana publica *Arte y Artistas Flamencos* (1935), cita y retrata a La Cuenca, bailaora de café del XIX a la que gustaba vestir "de hombre" e incluso hacer emulaciones taurinas, estoque incluido. La costumbre de "dar muletazos" con la bata de baile -en menor medida, las banderillas, las largas de capote y otras suertes- ha trascendido a algunas intérpretes, gitanas y no gitanas, que hoy la ejecutan en cualquier pieza flamenca. Pero no la consideraremos una "masculinización" abstracta del baile, pues, además de ser un detalle concreto, muchas bailaoras lo hacen con una estética hondamente "feminizada".

La Cuenca. Finales del siglo XIX

Carmen Amaya, vestida de hombre

a mayor renovación creadora e interpretativa que se produjo en este sentido la encabezó Carmen Amaya, quien, a pesar de utilizar con magisterio la bata de cola, quiso disputar el vasallaje a la indumentaria de mujer vistiendo con frecuencia "de hombre", con pantalón y chalequillo. "La Capitana" desplegó además enérgicos zapateados -liberadores respecto a un braceo que, por otra parte, bordaba- e inició una primera línea heterodoxa cuyas practicantes han sido, al menos hasta los años de 1980, casos excepcionales respecto a lo codificado. En esta línea se pueden citar desde Fernanda Romero a Manuela Carrasco, todavía en activo, cada una con elementos personalizadores pero reconocidas entre la afición por "bailar como hombres" y por sus "trabajos de pies". Todas ellas han contribuido a superar la prohibición que, quizá con mayor evidencia, silenció las posibilidades de desarrollo técnico, lucimiento e impacto de las bailaoras flamencas.

Bailes privados

Dos textos de un libro de Puig Claramunt (1944) ilustran con claridad las diferencias entre las modalidades de bailaora popular en contextos "de uso" y profesionales. Se refieren al periodo 1860-1930, y los párrafos nos remiten de nuevo al viejo contraste naturaleza / cultura, a través de la oposición exceso / equilibrio; pasión / corrección; desbordamiento / matemática e imperfección / excelencia que queremos evidenciar ahora:

> *"1860. "Bailes de candil" o de "cascabel gordo". Lo mismo en Madrid que en Andalucía, las "majas", mujeres "de tronío", "de cuenta y cascabel", "de rompe y rasga", "de rumbo y trueno", "de botarga y cascabel", según epítetos descriptivos de la época, acostumbraban ser cigarreras de oficio, castañeras o vendedoras de freiduría, y alternaban su pasión por el toreo... con la afición al baile, terminando la tarde del domingo en las botillerías, bodegas o "ermitas" a derramar su sal y pimienta, entre los acordes de un fandango"*
>
> (refiriéndose a Antonia Mercé, "La Argentina") *"Si por sorpresa se pudiera cortar y paralizar un momento cualquiera de sus danzas, o verlas descompuestas paso a paso, encontraríamos la corrección perfecta de actitudes equilibradas por una correspondencia de curvas matemáticamente preconcebidas, y ligadas a una gracia femenina personalísima. Así como la fuerza intuitiva de Escudero encuentra su marco apropiado en la música moderna de Falla, la delicada elegancia de La Argentina se mueve como pez en el agua en las obras de Albéniz y Granados. Su plástica simboliza una Andalucía civilizada, alegre y sentimental, algo literaria a veces pero siempre sincera"*[21]

Sirva lo anterior como nuestra de una amplia documentación escrita e iconográfica que describe los bailes que se producían en reuniones y fiestas privadas con una mayor desenvoltura que los estilizados de los teatros.[22]

[21]Puig Claramunt, 1944, pp. 89 y 116.

[22]Existen referencias antiguas que quieren retrotaer a la Historia Antigua la existencia de estos bailes, amparándose en las referencias de autores clásicos a las bailarinas gaditanas o *puellae gaditanae*. Conviene recordar la ruptura que significó la implantación del catolicismo,

Aquéllos eran por lo común bailes *festeros*, como los jaleos o el tango, y en tales contextos "íntimos" siempre se admitió una mayor osadía y creatividad por parte de las mujeres. En ausencia de grandes recursos técnicos o de amplios espacios para el desarrollo escénico del baile, elementos como los *desplantes*, las percusiones corporales, la extrema introversión,[23] el "baile en una losa" resultaban obligados; al no ser auténticas "profesionales", la personalidad interpretativa se individualiza, aunque también son más limitados los contenidos de la danza, repetidos en forma de transmisión natural. Los catárticos momentos rituales de la fiesta, la circunstancia de encontrase entre iguales (vecinos, parientes...) y no ante clientes (público), han permitido y siguen facultando a las mujeres a obviar el cuidado o el comedimiento en el uso y despliegue de su corporalidad, sumergidas en la vorágine de lo colectivo.

Es así como el baile *corto* permite equiparar recursos entre mujeres y hombres. Ya se ha visto un ejemplo del baile por antonomasia de la fiesta por bulerías, la denominada *patá por bulerías*, una estructura fija de pasos adornados por motivos personales, normalmente graciosos y burlescos, y con un sentido algo mordaz que hace la danza altamente permisiva. Y no sólo para las mujeres: el baile por bulerías tolera también que el hombre haga uso de algunos movimientos desautorizados en el baile de escenario, como el balanceo de caderas, ciertos braceos, arabescos en las manos y ondulaciones del torso. En algunos espectáculos resulta sorprendente comprobar cómo el mismo bailaor que hemos visto aquilatado en su sobriedad y estilización algunos minutos antes, se reconvierte en el tramo final del "fin de fiesta" en otro figurante más del rito de la fiesta, irreconocible en aquella figura.

---

no sólo por la prohibición de las viejas danzas y las que practicaban los moriscos, finalmente expulsados entre 1609 y 1610, sino también por su franca enemistad hacia todas las danzas populares de los siglos XVI y XVII, sobre las que se llegó a ejercer la prohibición eclesiástica incluso en los actos religiosos, como el Corpus Christi o ciertas salidas procesionales, por su atentado contra la "moral" cristiana.

[23]Ya hemos utilizado varias veces esta denominación. *"La introversión en el baile se caracteriza por dirigir los movimientos de fuera a dentro y cierta pesadez en el cuerpo orientando la fuerza hacia el suelo... cualquier tipo de salto, amplios desplazamientos, extensión rígida de los miembros, actos de acrobacia que lleven implícita gran fuerza muscular -elementos propios de danza extrovertida- se excluyen automáticamente del contexto flamenco. Su intromisión lo aleja de su raíz, lo adultera, siempre en la proporción que sea utilizado... De esa acción íntima del flamenco, que se condensa en movimientos cerrados que luchan por salir sin desprenderse de su eje, que sólo encuentran expresión en el giro, la torsión, el serpenteo, el golpe contra el suelo, se desprenden otros dos caracteres básicos de este baile: ser individual y realizarse en un mínimo espacio"* (Martínez de la Peña, 1996:124).

Todo esto trasciende a otra de las dualidades a las que hacíamos mención. La diferenciación entre los artistas que beben más cercanamente al baile popular, doméstico, "salvado de intoxicación academicista", y aquéllos que hacen uso de un mayor rigor técnico pero menor riqueza expresiva, según un esquema que podemos resumir como sigue:

BAILE "CORTO"	**BAILE "LARGO"**
Calor	Frío
Creación	Estudio
Improvisación	Técnica
Intuición	Control
Pequeños espacios	Escenarios
Familiaridad / domesticidad	Profesionalidad / mercantilización

Curiosamente, lo que para el escenario se convierte en frontera infranqueable, en la **fiesta** no acaece del mismo modo. Tal vez por ser ésta una expresión “corta”, en palabras de los flamencos, limitada en cuanto a recursos técnicos y extensión de los espacios, sometida al modelo **coral** del pequeño rito privado, de la domesticidad y el disfrute, sucede que el cuerpo no se convierte en materia de trabajo, sino en vehículo de comunicación –y así las mujeres de la peña Tío José de Paula no son sino amas de casa que trabajan eventualmente- y las líneas de separación entre “lo femenino” y “lo masculino” están menos marcadas, siendo posible hallar mecanismos muy similares para unos y otras, como se demuestra en la grabación que para “Rito y Geografía del Baile” hicieron El Titi de Triana y La Filigrana. Como herencia de los obscenos bailes tangueros del Caribe, la aplicación de recursos es semejante.

Mujeres de la Peña Tío José de Paula de Jerez de la Frontera

Bailes de fiesta

Similitud de modelos masculinos y femeninos en los tangos de Triana

Así se puede comprobar igualmente en los bailes de pareja preflamencos y los que de este corte aún quedan en el flamenco, como la patá por bulerías o la sevillana antigua, que se bailaban prácticamente igual antes de "aflamencarse" por la derivación academicista de que fue objeto.

Bailes populares preflamencos. Identidades masculina y femenina encontradas

La importancia que está adquiriendo la bulería –menos el tango- en los escenarios, nos está permitiendo advertir de estas formas intercambiables entre los sexos en el flamenco actual. En los repertorios al uso, siempre han existido bailes más "de mujeres" (como el garrotín, la alegría, los tangos, la guajira… curiosamente todo lo que se sistematiza coreográficamente en el café cantante, menos el taranto y la seguiriya con palillos y aunque fuera sin coreología propia) y otros "de hombres" (la farruca, el martinete…) En la actualidad, sucede no sólo que estos repertorios van perdiendo su exclusividad aunque todavía se resisten algunos como la farruca, y así la encontramos bailada por Eva Yerbabuena o Manuela Carrasco, sino que –como digo- la concentración del compás de amalgama en *allegrissimo* (la bujería) nos esté permitiendo disfrutar de bailaores que llevan la fiesta al escenario y que, si no

fuera por esto, nos privarían de ver su caderita juguetona o sus hombritos atrevidos.

La *hipercorporeidad* como categoría dominante

Se han visto algunas descripciones técnicas de la norma *legitimada* para el baile flamenco de mujer, incluso en sus excepciones, y es hora de acercarnos al cuerpo como clave explicativa fundamental en la segmentación laboral del género flamenco. El criterio básico para la adscripción de unas u otras actividades y oportunidades a mujeres y hombres tiene que ver con *la hipercorporeidad* femenina: el cuerpo, convertido en límite y clave explicativa, queda sobredimensionado como único recurso disponible. Las consecuencias son fáciles de adivinar: los subgéneros del cante y el baile han concentrado la actividad profesional de las mujeres, pues no han supuesto mediación entre el cuerpo y la producción musical; el acceso al toque y la percusión instrumental se ha facilitado sólo a los hombres.[24]

Expongamos algunas hipótesis sobre el argumento. Primero, que la hipercorporeidad tiene que ver con el dimorfismo sexual y la vieja adscripción de la mujer al mundo de la *naturaleza* frente a la *racionalidad* masculina, que se sitúa en el orden de la *cultura*. Las manifestaciones artísticas flamencas discriminan entre la "danza" y la "música", contemplando esta última como el dominio de la técnica y, por lo tanto, atribuyendo su ejercicio básicamente a los hombres. La *intelectualización* masculina, frente a la *comunicación* femenina; la actividad *verbal* del cante frente al movimiento *no verbal* del baile. Esta interpretación nos retrotrae a Weber, para quien la música sería una característica distintiva y decisiva de la civilización europea y un aspecto más del proceso general de racionalización de ésta. La hipótesis contrasta con lo expuesto por McClary, quien defiende que la importancia de la música radica en su capacidad comunicativa a través de medios emocionales y físicos, más

[24]Para una aplicación de esta misma hipótesis entre otros grupos de mujeres andaluzas, consultar Sabuco, 1999. Su planteamiento de las formas de inclusión y exclusión en los trabajos de unos u otras en el cultivo del arroz en base al contenido sexual de las identidades de género, y su imbricación con las identidades laborales, acercan las conclusiones de la autora a nuestros intereses.

que racionales: "*it can cause listerners to experience their bodies in new ways"* y ejerce sus efectos *"seemingly without mediation"* [25]

Segundo, la hipercorporeidad ha sido de creciente aplicación histórica a medida que el flamenco ha ido codificándose, sus formas se han fijado, se ha "comodificado" el aprendizaje, y se ha definido una división sexual del trabajo que ha adquirido rango de norma no escrita. El proceso tiene interés en dos sentidos: primero, por realizarse a través de la discriminación de la parcela profesional del género respecto a la popular (la norma única *versus* la pluralidad); segundo, porque ha implicado la bifurcación de las trayectorias femeninas y masculinas en la ejecución de instrumentos de acompañamiento, desposeyendo a las primeras y especializando a los segundos.

Pero, incluso dentro de la parcela del baile, este mismo proceso define la significación de algunos elementos técnicos que, en realidad, funcionan en el baile flamenco a modo de *extensiones* del propio cuerpo de las mujeres e incluso metamorfosean sus movimientos. Nunca estuvieron realmente *extra-corporeizados,* aunque estructuralmente puedan definirse como recursos extra-corporales. Los palillos son la "fórmula femenina" para emular los masculinos "pitos flamencos",[26] pues la castañuela se transfigura en una ramificación del propio brazo. El abanico -elemento galante de ocultación del rostro- se despliega y se cierra en el baile como el resultado de la rotación de las muñecas femeninas; el sombrero no sirve sino al giro de la cabeza o a la inmovilización del braceo. La bata de cola, utilizada para manufacturar estampas plásticas, no es sino un alargamiento de la figura que se consigue con un esmerado trabajo de las piernas, como el mantón lo es para los brazos, que lo conducen, abren o enrollan otorgándole así un sentido inseparable -salvo por lo estético- del propio cuerpo, no objetuable por sí mismo. La bata "esconde", es un instrumento que sirve al cuerpo para exhibir ideas pero también para ejercer el *control* sobre las piernas de las mujeres. Como afirma Belén Maya (nacida en 1966), refiriéndose también a las iniciativas

[25] Gerth and Mills, 1948:139 y McClary, 1991:25 respectivamente.

[26]También llamados *palillos*, no por casualidad, o "palillos gitanos", consisten en el chasquido de los dedos pulgar y medio o pulgar, anular, medio e índice, para conseguir una secuencia percutiva al compás de la música.

experimentalistas que han desplegado algunos hombres al vestirse con la bata de cola:

> *"Yo no tengo una técnica depurada de la bata de cola. Yo me sirvo de elementos de la bata de cola para traerla a mi mundo. La bata me sirve para contar cosas con ella. Utilizarla como instrumento. Respetando la bata, claro está. Este vestuario impone una forma, una presencia. Tiene una presencia escénica que te impide hacer determinadas cosas con ella. No puedes hacerlas sin faltarle el respeto. Luego también hay una parte muy femenina en la bata. una energía muy femenina, tanto para hombres como para mujeres. Te da un peso distinto. Es ponerte una bata, aunque sea en un ensayo y, de repente, el escenario se transforma. Te pones la bata, y todo se vuelve escénico"*

La bata de cola, una extensión de las piernas femeninas. Clase de baile flamenco

El repliegue e incluso práctica desaparición de estos y otros recursos extracorporales que la mujer utilizó tradicionalmente en el baile flamenco (sombrero, palillos, castañuelas, abanicos, mantones... incluso la cola del traje

ceremonial) no puede entenderse sino como muestra de la plena instalación histórica del criterio de hipercorporeidad. Actualmente, es muy difícil ver bailar a una mujer con sombrero; pocas son las que mantienen el abanico o los bailes de palillos (que, en cualquier caso, siempre fueron más propios de la escuela bolera que de los bailes flamencos), por no mencionar el escaso empleo del mantón y su conversión en un simple elemento arrojadizo tras el "paseo" de salida.

Apuntes sobre algunas modificaciones actualizadas de la norma

Condenado el cante a no atraer el voyeurismo consumista del teatro, y negados los espacios exclusivos a la gran música andaluza contemporánea que palpita en la guitarra flamenca, el baile se erige hoy en el más deseado reclamo flamenco para la industria escénica. Es también la parcela que aglutina el mayor número de jóvenes y la más alta paridad entre hombres y mujeres del mundo jondo, donde circulan a mayor ritmo las pequeñas economías del aprendizaje y aun las públicas *famillas* de sus intérpretes.

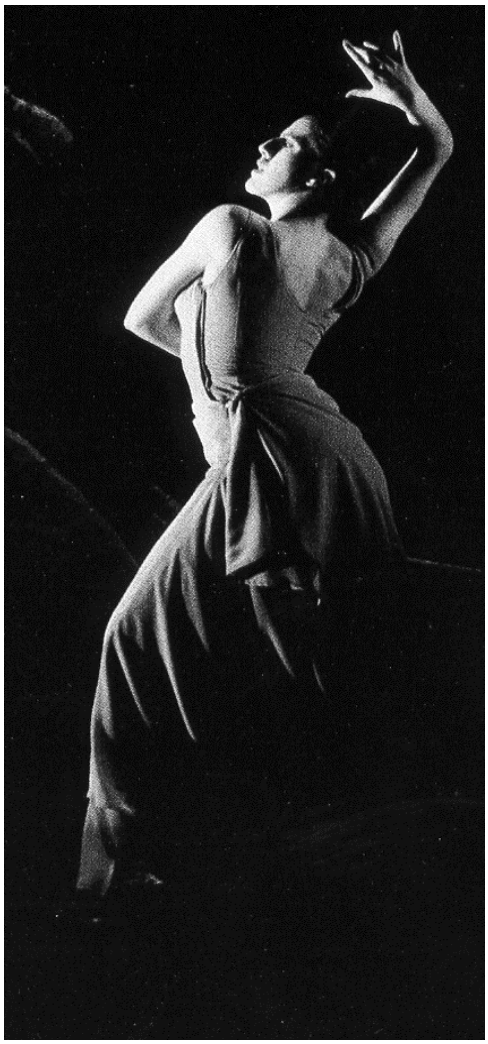
Con el reciente despuntar de nuevas compañías de danza menos deudoras de las escuelas "femeninas" del baile flamenco, cuyas protagonistas han bebido en fuentes académicas comunes a hombres y mujeres, empieza a alterarse una separación tan rígida como la que hemos expuesto en líneas anteriores. Sus consecuencias más importantes para el baile pueden resumirse en:

- La progresiva **supresión de la división entre el “baile de mujer” y el “baile de hombre”** en aras de una danza efectista compartida, centrada en el zapateado, la acrobacia, el contratiempo y menos volcada a la sinuosidad en el caso del baile femenino (se pierde en gran medida el juego de las manos, la curva, la muñeca, etc.) o a la tradicional sobriedad masculina;
- La conversión del zapateado en una especie de “paralelo” a la música, perfectamente estandarizado en las nuevas coreografías. Si en otros tiempos el zapateado servía básicamente de adornos, o

para marcar cambios dentro del baile y no coincidía con el *fraseo* musical más que puntualmente, hoy se convierte en un mecanismo para "seguir" la música y el compás, en particular del punteo de la guitarra, a veces poco refinado. Para ello, se hace necesario incorporar novedades entre las cuales encontramos las combinaciones tacón-tacón y punta-punta;

- El abandono del componente introvertido de la danza en favor de "abrirla" y ampliarla. Cosa que en el baile de mujer hiciera, ya hace tanto tiempo, La Argentina, creando una pauta de ballet flamenco mantenida hasta hoy, y que en lo masculino iniciara Antonio Gades, extendiendo su cuerpo y elevándolo como lo hacía en la Farruca;
- El olvido de la riqueza rítmica que admite el flamenco en favor de una concentración excesiva en el compás de amalgama, hasta el punto que asistimos a bailes en compás *abandolao* o ternario *metidos por* compás de soleá o bulería;
- La misma pérdida de diversidad en las modalidades de compás existe en cuanto a las modalidades de baile. En cualquier espectáculo de baile da la impresión de no saber de cierto *qué se está bailando*, de tal modo que al combinarse varios números éstos pueden no diferenciar estilísticas propias. Una característica, empero, de los bailaores de "la vieja escuela" ha sido siempre el respeto por los palos que se ejecutan: *no bailar igual* por alegrías que por tarantos o por seguiriyas, e incluso no hacerlo del mismo modo si se trata de bulerías de Jerez o de Cádiz, que tienen claves propias en el braceo y el recogimiento de la figura que las distinguen y hoy tienden a olvidarse;
- La estructura del baile pierde el sentido de hilazón que le otorga su organización: arranque, desarrollo, desenlace. Los bailes se convierten en cambio en emisiones yuxtapuestas de habilidades en favor de un sobredimensionamiento del remate, que se repite dos, tres y hasta seis veces antes de que el bailaor o bailaora abandonen el escenario;

- La presencia de técnicas adquiridas de otras disciplinas dancísticas, y en particular de la abstracción extravertida de la danza contemporánea;
- La pérdida de las manos femeninas, en particular de la digitalización de todos los apéndices y el agarrotamiento de los pulgares hacia arriba (*"manos como manoplas"* o pulgares "*de auto-estopista"*).
- Parejo a lo anterior, el vestuario se renueva: camisa y pantalón para los hombres, y ligeras batas de crep para las mujeres sustituyen el traje masculino de calzona, chaleco, camisa y chaquetilla y la bata de cola o el baile de mantón, que sólo algunos prodigan.



Resumiremos estas tendencias en el cuadro siguiente, donde hemos simplificado, al objeto de presentar los datos de forma didáctica, las tendencias dominantes, que afectan a los modos homosexuados de construir hoy el baile flamenco. Sin embargo, se hace necesario aclarar que ni “lo tradicional” refiere a la existencia de una única forma de expresión dancística en tiempos más antiguos, ni “lo actual” recoge más que un cierto número de intérpretes que aportan, bien es cierto, una dimensión más renovadora frente a otros que prefieren mantenerse en los parámetros clásicos:

BAILE FLAMENCO "TRADICIONAL"	BAILE FLAMENCO ACTUAL
Cambios generales	
- Fuerte división estética entre "lo masculino" y "lo femenino"	-Equiparación de recursos técnicos entre hombres y mujeres
- Mayor diversidad de palos en la interpretación	- Concentración y contagio de los bailes "de amalgama", en particular la bulería
En la lógica organizativa del baile	
- Estructuras de baile más organizadas, respetando la personalidad e inspiración del intérprete	- Mayor tendencia a la fragmentación del baile: sucesión de figuras y movimientos yuxtapuestos o entrecortados en sus mudanzas
- Desenvolvimiento de marcajes como hilos conductores del discurso	- Desaparición casi generalizada del marcaje como "hilván" del diseño coreográfico
- Abstracción del contenido de los bailes	- Mayor desarrollo de montajes argumentales
- Existencia de protocolos conductores de los palos	- Pérdida de los ajustes tradicionales de tiempos y estilos: paseos, preparaciones o paseíllos languidecen
- Ajuste al "espíritu" de los bailes	- Homogeneización de los palos; indistinción de su plástica característica y de su "ritmo interior"
- Localización de mudanzas de forma exacta en el desarrollo de los bailes	- Desaparición o minimización de algunas variaciones (paseíllos), discrecionalidad y reiteración en el uso de algunos pasos y mudanzas (remates continuos)

- Coreografías más laxas en el ajuste con el cuadro de acompañamiento	- Perfecto cálculo coreográfico
- Recursos personales que funcionan como “detalles” ocasionales	- Continuada presencia de recursos de efecto y pérdida del sentido del “detalle” por saturación

En la relación figuras/movimientos/espacio

- Introversión recurrente, aunque no permanente	- Extraversión de muchos movimientos: influencia de la danza contemporánea
- Utilización de pequeños espacios y movimientos de pequeña extensión	- Dominio de las tablas. Tendencia a desplazamientos más amplios, dentro de la intimidad, saltos y acrobacias
- Hilazón de los movimientos en las tablas	- Pérdida de la continuidad: movimientos en fuga que se pierden o difuminan por su abundancia

En brazos y manos

- Intenso cuidado del braceo y las manos	- Relativa marginación del correcto braceo y “vicios” de las manos, como el estiramiento de los pulgares
- Rotación	- Mayor uso del espasmo en las manos: abrir-cerrar-abrir
- Sujeción a los cánones tradicionales. Fuertes sanciones a la desviación	- Atrevimiento y desobediencia a los patrones clásicos

En el zapateado

- Diferenciación clara entre los tiempos de baile y los ejercicios de lucimiento de pies, que funcionan como adornos excepcionales	- Presencia continuada de zapateados, tanto en tiempos propios como en otras mudanzas, pasos y variaciones (llamadas, vueltas…). - Paralelismos entre zapateado y música, en particular falsetas de intermedio
- Localización de los zapateados a la par del desarrollo de los tercios o al finalizar las estrofas	- Se generalizan los zapateados en los cierres de los tercios
- El zapateado funciona como recurso básicamente masculino	- Generalización del zapateado en hombres y mujeres
- Desarrollos técnicos limitados, dentro del virtuosismo	- Exhibicionismo: amplificación de las técnicas de velocidad, fuerza y contratiempos
- Ejercicios de variaciones en punta/tacón y golpes (excepcionalmente punteras)	- Todo tipo de usos del zapato de baile,: se combinan los recursos pero también se desarrollan series singulares (por ejemplo, uso exclusivo

	de la puntera o del tacón en forma de “tiriteo”)
- Delimitación de técnicas de zapateado para cada parte del baile (p.e. marcaje con sonido suave)	- Predilección por el uso del golpe a pie plano en variados momentos de la exposición.
- Combinaciones eventuales entre zapateados y otro tipo de mudanzas, efectos de percusión corporal, saltos, etc.	- Generalización de lo anterior
Respecto a los intérpretes	
- Formación casi exclusivamente flamenca (en ocasiones, danza española)	- Formación multidisciplinaria: flamenco, danza española, contemporánea, clásica…
- Escasa disciplina corporal	- Control y educación del cuerpo
- Mayor simplicidad en la exposición del baile	- Tecnificación generalizada
- Exposición abstracta del baile flamenco	- Tendencia a mayor dramatización: bailaor-actor
- Individualización interpretativa (incluso en los cuadros)	- Baile individual – Cuerpos de baile
En cuanto al vestido	
- Indumentaria muy sexuada: adorno y ocultación en las mujeres, sobriedad y compresión en los hombres	- Libertad indumentaria, en aras de facilitar movimientos
En el acompañamiento	
- Cuadros de acompañamiento de mínima composición (guitarra-s; cantaor-es; palmero-s). No más de 4-5 intérpretes.	- Gran desarrollo de los cuadros de atrás, en ocasiones verdaderas “bandas”: nueva instrumentación, coros de acompañamiento, etc. Los intérpretes pueden superar la decena.

- Palos flamencos clásicos a modo microcompositivos	- Composiciones musicales basadas en los palos, con mayor profusión de preludios, intermedios, etc.
- Protagonismo del baile; fórmulas rápidas de introducción y despedida de los bailaores, a menudo como una interminable ristra de perfectos remates.	- Alargamiento de los tiempos de introducción del cante y de las despedidas de los intérpretes. Pérdida de protagonismo de los periodos centrales de la exposición.
- Limitación de los intermedios instrumentales a favor del cante	- Generación de intermedios instrumentales que sustituyen el papel del cante

Mudanzas perfectas se superponen sin rendirse al ritmo interior de los bailes; los cuerpos se entrecortan, fragmentados; el “aire” de cada estilo se contagia en un modelo estereotipado e intercambiable de acelerados compases de amalgama. Cualquier llamada puede incorporar un zapateado que hace no mucho habría sido el cuerpo central de la exhibición; el braceo, el paseíllo, los marcajes, el silencio, la unidad argumental… son conceptos que todos los intérpretes han asimilado históricamente dentro de su propia diversidad estética y que hoy languidecen por un mal entendido concepto de la excelencia, muy epatante y calculado hasta el milímetro. Habría que distinguir entonces, en términos metodológicos, entre las transformaciones que tienen que ver con la interpretación, y aquellas otras que se relacionan con la puesta en escena.

El respeto al uso que cada intérprete quiera hacer del acervo de conocimientos y desarrollos técnicos de los que sea depositario sigue estableciendo límites corporeizados y mantiene vigente una funcionalidad de exclusión, pese a los cambios habidos en los modelos de género. Los planteamientos considerados “clásicos” del baile son sólo un punto de arranque. Aunque la naturaleza flamenca sigue advirtiéndose en los escenarios, existen cada vez más mezclas y fusiones con otras técnicas, y

nuevas exigencias de los públicos. La grandeza del flamenco radica precisamente en su capacidad para mantenerse dentro del concepto confuso de "lo tradicional" a la vez que no fosilizarse, absorbiendo elementos y particularidades de otras modalidades estéticas.

Estrategias de desarrollo y consolidación profesional

Factores limitantes y nuevas oportunidades en tiempos de transición

Hasta ahora hemos hablado básicamente de las mujeres como intérpretes. Pero las mujeres flamencas del siglo XXI afrontan no sólo el reto de mantenerse, asentarse, redefinirse o incluso instalarse *ex novo* en el baile, el cante o –como veíamos- la instrumentación, sino también alcanzar el propio rango artístico en plano de igualdad. La profesionalización de sus carreras como un mecanismo de satisfacción personal, de prestigio social, de autoestima y de seguridad económica para el que ahora más que nunca las mujeres están preparadas encuentra dificultades de índole personal, estructural y social en las que –más allá del flamenco mismo- conviene detenerse.

Matrilinealidad y domesticidad

Se ha expuesto hasta ahora un sucinto recorrido por la presencia femenina en la profesión flamenca del que cabe deducir que las mujeres han cumplido destacadas funciones interpretativas. Pero también lo han hecho en la reproducción del conocimiento, tanto como ejecutantes como maestras. En su cotidianeidad y en sus rituales privados extraordinarios, la mujer flamenca ha participado con gran libertad expresiva bien fuera cantando, acompañando el compás con variados objetos de percusión (panderos, botellas, vasijas...) o bailando, y ello la ha hecho garante histórico de transmisión de formas musicales y plásticas, con una libertad particular para la ejecución que se mantiene incluso a edades avanzadas.

Por otra parte, la mujer flamenca ha gozado históricamente de gran centralidad en el aprendizaje en el ámbito de "la casa" donde muchos artistas reconocen haber bebido los primeros compases y practicado los primeros cantes. Para la conservación y difusión de estructuras musicales básicas y de aquellas variantes comarcales, locales e incluso familiares de su ejecución, la matrilinealidad ha sido la secuencia preferente. Ello puede explicarse en tanto la

mujer ha ocupado en Andalucía el marco de las relaciones básicas, informales, las costumbres cotidianas y hábitos domésticos, el entorno primario del niño, mientras que la posición del varón prevalece en los ámbitos formalizados y públicos de la vida social.

Aprendizaje matrilineal y doméstico en el "flamenco de uso"

Aunque ese papel fundamental que ha jugado la mujer flamenca se vea hoy francamente sustituido por la discografía y la intercomunicación con los iguales, las líneas de máxima relación social entre parientes suelen marcarse, más o menos informalmente, a través de o en torno a la familia de la esposa, que con frecuencia es el eje de prácticas de comensalismo, residencia, festivas, etc. Y la transmisión músico-oral no ha sido ajena a este proceso. En la cultura tradicional andaluza los hijos adoptan actitudes de distanciamiento respecto al padre, pero la mujer ha funcionado como su locus de la afectividad e identificación. La mujer-madre, centro referencial, adquiere en el flamenco una

relevancia inestimable que se manifiesta a la hora de forjar nombres artísticos denotativos de la filiación por vía materna: Paco de Lucía, Pepe el de la Matrona, Currito el de la Geroma, Manuel de Angustias, Joaquín el de la Paula, Manolito de María...

Mientras tanto, los ámbitos masculinos son fundamentales para entender **la transmisión de la afición**, que ya de por sí en el flamenco está muy masculinizada. Desde los cafés cantantes a las famosas "juergas", los cuartos de cabales, hasta las peñas flamencas o ciertos bares de un casticismo flamenco muy acusado, el mundo de la afición flamenca, en el que no nos detendremos, es otro locus de la segmentación histórica de los géneros. Tal vez por ello en Huelva tuvo lugar la creación de la famosa "Peña Flamenca Femenina", como reacción a la prohibición de ingreso y hasta entrada que se hacía a las mujeres en algunas asociaciones de este siglo de la capital. Incluso diré que los Congresos de Flamenco, que se celebran cada año, todavía no tienen la presencia que las mujeres ya estamos demostrando en el mundo de la investigación, abriendo así otro reto a la presencia femenina en el mundo jondo.

La misma reacción de la Peña Femenina, pero establecida de un modo más natural, es la que podemos encontrar entre los bares flamencos "al uso" y una serie de bares más modernizados, de copas, que representan flamenco eventualmente en algunas capitales andaluzas, como La Sonanta en Sevilla, y donde la presencia femenina y masculina es alícuota, como en otros establecimientos de ocio de la capital.

La estigmatización artístico-profesional

Por el contrario de lo que sucede en el mundo privado, en el terreno profesional, "ser artista" ha sido una práctica desacreditada, y ello ha tenido gran influencia en la creación. Los ámbitos festivos y domésticos que hemos mencionado con anterioridad contrastan con la sexuación o generización que ha vivido el flamenco profesional, donde la mujer ha adquirido una posición subalterna en correspondencia con la fuerte segmentación de papeles sociales, simbolismos y espacios para hombres y mujeres, característica de la sociedad andaluza decimonónica en que el arte flamenco se codifica. Por supuesto, esta

condición debe entenderse en términos mutables: no existe una esencia atemporal de las construcciones y percepciones sociales de los géneros. En el caso del flamenco, las propias transformaciones que se han vivido en la sociedad han producido cambios tanto en la incorporación de las mujeres a la profesionalidad como al acceso a la afición, pero sí es evidente que, en las tablas, las mujeres flamencas han soportado históricamente una doble limitación: la de ser artistas y, además, la de ser flamencas.

En los espectáculos flamencos clásicos, la estigmatización social que se derivaba de su participación colegiada primero en los cafés cantantes, después en fiestas y juergas “de señoritos” y, siempre, en los teatros y plazas recorridos en giras y bolos, se ha leído como el de la “mala vida”, que han forjado una imagen de la figura histórica de la flamenca “malcasada”, promiscua, abandonista respecto a sus funciones como madre, etc., que en gran medida se verifica en las trayectorias profesionales. Un escarnio que sólo se desagraviaba a través de la *renuncia*: la mujer que abandona, a quien “el marido retira” al casarse. Es la forma de expresar la incompatibilidad histórica de los roles familiares y profesionales para las mujeres flamencas de la época.

María y Luisa las del Portugués en una foto de broma (1884).

Prototipos femeninos marginales: la “mala vida”

La acentuación de la moralidad que adoptaron muchas de las artistas flamencas clásicas se gestionaba en el cuidado de los cuerpos y en el distanciamiento del estigma: muchas se definían como *bailarinas* ya que, al ubicarse en otras artes consideradas cultas, se alejaban de los peligros de la apropiación masculina y de clase hacia las *bailaoras*. La mácula de la “mala vida” también potenciaba un mayor control de los hombres de la familia sobre sus hijas, esposas o hermanas, que debían preservar el *honor familiar* aunque en ocasiones se utilizasen para obtener mayores ventajas económicas y artísticas. Como señalaba L. T.,

> *“mi padre tanto así me lo había dicho que yo siempre trataba de que la gente supieran que yo era una bailarina porque “bailarina” tenía más categoría que “bailaora”. Era ya que no tenía técnica y así. Hasta*

que llegó Carmen (se refiere a Carmen Amaya) *porque Carmen acabó con esa forma de pensar. Pero hasta esos momentos para que uno no pensara que una era "una cualquiera", pues, siempre buscábamos la manera de… me cortaba mucho mi padre para que no fueran a pensar mal de mi: yo siempre muy calladita, mu… o sea que no me dejaba ser niña porque con esto del baile… Y yo tenía un poquito de complejo… y yo llevaba ese complejo tanto tiempo que con el que entonces era mi novio -que luego ya fue mi marido-, eso era una cosa que yo no sacaba mucho eso del baile y siempre te ibas sola a cualquier sitio, yo siempre… justificando. Para que no fueran a pensar que yo…"*

El hecho de que muchas mujeres decidieran abandonar por amor su vocación profesional en el flamenco expresa esta interiorización sobre la moralidad y las relaciones de sexo que imperaban en el flamenco tradicional. Ir rodeada de muchos miembros de la familia se convertía en una señal inequívoca de la *pureza* de estas mujeres que ocupaban posiciones de gestión y de organización de los espectáculos, en un contexto en el que esta posibilidad quedaba muy mermada para mujeres de parecida posición social. La autonomía económica y la respetabilidad, la conciliación de las exigencias profesionales y de la vida emocional, se transformaban para el público en un modelo a seguir y en un ejemplo de las potencialidades del arte.

Estas interpretaciones explican no sólo la marginación social de las artistas, sino también una histórica falta de afición de ciertas generaciones de andaluces -y, sobre todo, de andaluzas- al flamenco, cuya expresión más blanda sería la indiferencia. A su vez, gran parte de la intelectualidad aparente ha adoptado hasta ayer posiciones antiflamenquistas frente a un arte al que se suponía "cosa de borrachos", incluso si luego se hacía uso de él para las fiestas particulares como una diversión barata de madrugadas disolutas. El mercado de trabajo flamenco es, como se ha visto, singular irregular e informal. Los roles y actitudes adjudicados a los artistas han coincidido en él con los culturalmente asignados al género masculino, *masculinizado,* que era el que colmaba la afición, y con actitudes especialmente inadecuadas para los papeles sociales de lo femenino, de la mujer-madre: la bohemia, la nocturnidad

y la movilidad, trato con los agentes externos, la necesidad de *alternar* con los clientes, relaciones sociales generalizadas, separación entre los dominios de "lo profesional" y "lo doméstico", soltura en el trato, convivencia con los agentes y con otros artistas, consumo de alcohol y otras substancias, horario inmoderado, ausencia de la casa y separación de los hijos, movilidad, nocturnidad, publicidad, familiaridad directa con públicos y agentes… todo lo cual ha significado entrar en un mundo fuera y aparte de la domesticidad rotundamente alejados del ideal femenino tradicional.

Posiblemente, ese estigma social de las mujeres flamencas se origine en el café cantante: las biografías de Fernando el de Triana nos ofrecen pistas suficientes como para separar a estas artistas de las expectativas sociales para su sexo, como era común entre otras artistas de la época:[1] mujeres bravas, mujeres que participaron de la tarea de sacar el cante del prostíbulo y la taberna hacia el café pero que tampoco estuvieron, en muchos casos, a salvo del alterne. Mujeres malcasadas con otros artistas, recogidas por toreros o cantaores, mujeres dispendiosas que morían en la más mísera vejez. Todavía se relata por bulerías el caso verídico de La Malena, que en sus últimos días vendía pipas en la Alameda:

La Malena tenía

un puestecillo,

que vendía sus pipas

pa los chiquillos.

Malena mía, Malena mía

Date una vueltecita

por bulerías

[1] Se puede consultar al respecto González Peña y otros, 1996, para acercarse a la condición de las artistas españolas de principios de siglo, con un interesante repertorio iconográfico.

Algunos nombres de cantaoras célebres en la época recogen esa crítica social a la juerga trasnochada y el universo maldito del flamenco. Así sucede en el cante por tarantas el relato de las desvergüenzas de La Peñaranda:

Conchita la Peñaranda,

La que canta en el café

Ha perdío la vergüenza

Siendo mujer tan de bien

Desde los tiempos de la que en términos artísticos y creativos se reconoce como la “Edad de Oro” y ya durante toda su historia, la consolidación del modelo de minusvaloración o exclusión femenina en el flamenco tuvo que ver con factores más sociológicos que propiamente artísticos. Con mayor o menor aceptación, para las minorías o para las masas, en el rango mayor del escenario o en el "micromercado" de la pequeña fiesta pagada conocida como "juerga de señoritos", compuestos éstos intermitente, alternativa o sucesivamente por toreros, políticos, latifundistas, empresarios o políticos, la mujer flamenca vivió siempre con el cuestionamiento social de su propia idoneidad.

La creación

El apartado de la creación vertebra algunos de los procesos de exclusión femenina más interesantes a este respecto. Partamos de la base de que el magma necesario para la aparición del arte flamenco se sitúa en las danzas y músicas presentes en la Andalucía del siglo XVIII, herederas de rasgos de diferentes sistemas y culturas musicales. Expresiones previas de cante, toque y baile que estaban menos elaboradas, sin unos cánones estrictos, y de participación colectiva, fueron los ingredientes nutricios de eso que hoy llamamos “flamenco”. Por lo cual, y en un cierto sentido, éste puede definirse como un “arte anónimo” y un “arte popular”. Pero, a la vez, las formas flamencas consolidadas que sirvieron para la profesionalización plena de una pléyade de artistas que, ya a

mediados del XIX, observaban las posibilidades de mercado del nuevo género, tomaron forma engrandeciendo e individualizando las músicas a través de un código plenamente artístico que se construyó a través de importantes aportaciones personales. Éstas cristalizaron en el escenario a través de la reelaboración y el engrandecimiento de aquellas antiguas formas populares que siguieron vivas en cambio en el flamenco de uso y vinculadas sobre todo a los bailes y la fiesta. Es decir, si los fandangos del oriente andaluz terminaron siendo tarantas, cartageneras o mineras multiplicadas en incontables variedades estilísticas, ello fue por mor de los artistas tanto como por la diversidad anterior del molde musicológico, pero sus formas bailables se seguían practicando fuera de las tablas.

Teniendo en cuenta que donde el flamenco se creó como arte fue en los escenarios, y que en éstos las cantaoras han sido siempre minoritarias respecto a los cantaores, no debe extrañar el mayor confinamiento femenino a papeles de transmisión –y menos a los de creación- de estilos flamencos definitivamente alambicados como modalidades artísticas. Siendo el cante la parcela articuladora privilegiada del flamenco (con el que incluso se llega a confundir terminológicamente), la conclusión es lógica: aun cuando señeras figuras de cantaoras han creado variantes hoy ya tenidas por clásicas, la documentación disponible y siempre imprecisa que han expuesto los autores especializados atribuye a los cantaores el papel principal en la creación de estilos en el cante flamenco y en cualquiera de sus modalidades.

En el caso de las tonás, consideradas cantes “masculinos”, Blas Vega localiza 34 variantes, de las cuales 3 se atribuyen a cantaoras, 25 a hombres y 6 no tienen designación personalizada, si bien 5 de ellas (las “tonás tristes”) se conocen por este nombre gracias al informante Juanelo de Jerez. Para las soleares, por tomar un cante no considerado ni “femenino” ni “masculino”, y excluidos los intérpretes particulares, habría una diferencia de 2 a 23 entre creadoras y creadores. Para un cante tenido por “femenino” como la malagueña, Arrebola ofrece una proporción de 5 a 25 en sus variantes estilísticas a favor de los hombres.[2]

[2] Datos de elaboración propia extraídos respectivamente de Blas Vega, 1982:15-16; Molina y Mairena, 1979:208 y ss. y Arrebola, s/f.:25-32.

La creación histórica de las mujeres en el cante
Fuente: elaboración propia en base a atribuciones por estilos de Blas Vega, Molina-Mairena y Arrebola

Atribuciones en la interpretación	De creación masculina	De creación femenina	Sin atribución clara	Total variantes
Tonás (cante masculino)	**25**	**3**	**6**	**34**
Soleá (cante masculino-femenino)	**23**	**2**	**-**	**25**
Malagueñas (cante femenino)	**25**	**5**	**-**	**30**

Esto que puede aplicarse al cante para el periodo de codificación en la "Edad de Oro" del flamenco no es plenamente trasplantable a otros contextos históricos u otras expresiones del arte, en torno a los que habría que puntualizar algunos aspectos. En el baile, por ejemplo, la proporción de mujeres respecto a hombres en las academias y salones, los cafés cantantes o las zambras granadinas, todos en torno al siglo XIX, podía llegar a ser de siete a uno.[3] Ello significó una feminización de ciertas escuelas de danza que ha perdurado hasta hoy (se habla de la "Escuela Sevillana" en clave básicamente femenina, desde La Macarrona, La Malena y Pastora Imperio a Matilde Coral), aunque muchos de los maestros de finales del siglo XIX y principios del XX fueron hombres, sobre todo en el campo de la hoy denominada Danza Española (Maestro Otero, Realito, Pericet, Román…).

Vida profesional y vida familiar

[3] El dato lo proporciona Sneeuw (1989) para los cafés del Madrid de la época.

La participación femenina en el flamenco se ha visto, en definitiva, fuertemente sesgada por la construcción cultural de los géneros, fundamentada en parte, como sucede en otros trabajos, en la conexión de “lo familiar” con “lo femenino” como consecuencia de la existencia de una "imagen social" del trabajo de las mujeres. La doble marginación a que ya hemos hecho referencia y que implicó el alejamiento histórico de los ámbitos de la profesionalización y la exclusión femenina de la esfera pública del flamenco se ha expresado a través de la interdependencia entre la división sexual del trabajo en el hogar y fuera de él, reflejada en la incompatibilidad entre el cuidado de la casa y la familia y la profesión, con la consecuente segregación sexual que de ahí se extrae. Seguramente han sido más –y muchas, desconocidas- las que, aun pudiendo, nunca llegaron a ser profesionales, pero incluso muchas trayectorias personales de las artistas que lograron serlo se vieron afectadas por los desajustes de sus papeles como “trabajadoras” y como “amas de casa”. Casos hay de mujeres flamencas imprescindibles que abandonaron la profesión al casarse en atención a la incompatibilidad entre aquélla y el cuidado de la casa y los hijos, atribuido a ellas como algo “natural”. Ello sucedió desde los tiempos de Gabriela Ortega, retirada del baile por su marido, Fernando el Gallo, a Maleni Loreto, casada con el también torero Julio Aparicio. Algunas intérpretes hoy prácticamente septuagenarias y que se han mantenido largamente activas son, creo que no por casualidad, solteras: Fernanda y Bernarda de Utrera o la Paquera de Jerez son casos emblemáticos, aunque por diferentes motivos. Han constituido en torno a ellas grupos familiares de hermanos, sobrinos y otros parientes cercanos a los que han ayudado continuamente y que han funcionado también de continuo como apoyos profesionales y personales, aunque quizá también como lastres para la independencia real de estas mujeres.

Gabriela Ortega.
Popularísima y eminente bailadora, esposa de Fernando el Gallo y madre de Rafael y Joselito. (Retrato hecho en sus últimos años.)

Gabriela Ortega

Pastora Pavón, Niña de los Peines (1890-1969) es un ejemplo particularmente interesante en todo este recorrido: después de una vida amorosa bastante inestable con relaciones sentimentales entre las que se contaron algunas con excepcionales cantaores como Manuel Torre o Escacena, se casó con Pepe Pinto. A partir del matrimonio, y hasta ese momento, las giras de Pastora y Pepe Pinto fueron siempre conjuntas. La tranquilidad del retiro de sus últimos días fue propuesta y solicitada por el cantaor, como también encabezado por él el último de los espectáculos con el que giraron (“España y su cantaora”). Puede representar ese caso de mujer capaz de decidir por ella misma, de iniciar desde muy joven una carrera en solitario y de aportar grandes iniciativas a la cultura musical flamenca, como la

codificación de la bulería moderna, pero que a la vez tuvo que vivir acompañada por su madre durante sus primeras aventuras cantaoras, y también en su momento se apartó del espectáculo por iniciativa de su marido, Pepe Pinto, que en la tradición oral se dice *“la retiró del cante”*, más joven que ella y de quien se decía que *"era tan buena persona que había recogido a Pastora".*

Pastora Pavón, bailando en un homenaje en el Teatro Falla, década de 1960

En la actualidad, a pesar de que indiscutiblemente están muy corregidas estas tendencias, nuestro trabajo de campo nos enfrenta a numerosas artistas flamencas jóvenes, especialmente bailaoras, que –si bien no se retiran de la profesión por formar una familia- esperan a tener asentada su carrera para hacerse madres o, una vez alcanzadas las aspiraciones profesionales, abandonan la idea de volver a serlo, incluso si en su voluntad declaran desear la ampliación del número de hijos. Los discursos sobre los efectos de la maternidad afectan por igual al cuerpo y a la disponibilidad de tiempo para la crianza:

"Yo vengo de familia de muchos hermanos y claro que me gustaría tener muchos hijos. Y sé que ya no puedo pensármelo mucho, pero… ¿qué sé yo? (…) Ahora que la niña es mayorcita volver a empezar, y no poder bailar y otra vez gorda y ponerme en forma luego (…) y luego pá qué te cuento cuando nacen, que tú sabes que en el baile es mucho ensayar, mucho ensayo y muchas horas para intentar hacer algo que, si no, te quedas siempre en lo mismo. Ahora que puedo y que estoy en forma, ¡ufff! ¡volver a empezar…!"[4]

Otro comportamiento repetido en el trabajo femenino profesional es el tipo de **empresas "conjuntas"** que hemos mencionado para el caso de Pastora, en las que la mujer –incluso siendo primera figura- se inscribe en una red más amplia de parientes con los que se asumen los proyectos profesionales. Dentro del mundo del flamenco son recurrentes modelos familiares de "grupos de trabajo" en los cuales las mujeres se hacen acompañar de sus padres, esposos y otros familiares y elencos artísticos de intérpretes secundarios, palmeros, jaleadores o personal auxiliar, extraídos de las filas genealógicas más cercanas. A Carmen Amaya siempre le valieron críticas respecto a la diferencia de nivel que se apreciaba entre su arte y el de sus acompañantes (una verdadera cohorte para los que ella funcionaba como matriarca); Angelita Vargas, excepcional bailaora gitana, incluye en su cuadro a su marido y a su hijo; Manuela Carrasco, otra genial bailaora de temperamento, comenzó con su padre El Sordo y continúa confeccionando espectáculos y dando actuaciones con su marido a la guitarra y, eventualmente, su hija o su cuñada. La endogamia está más que consolidada en el flamenco, siendo lo más habitual el matrimonio o la constitución de parejas sentimentales entre bailaora y guitarrista que trabajaron y trabajan juntos: Carmen Amaya mantuvo un largo romance con Sabicas y después se casó con un guitarrista de su compañía; forman matrimonio Pilar Calvo y Luis Maravilla, Pepa Montes y Ricardo Miño, Manuela Carrasco y Joaquín Amador, Concha Calero y el Merengue, Debla y Antonio Gámez, La Yerbabuena y Paco Jarana, Carmen Cortés y Gerardo Núñez...

[4] Bailaora, 34 años.

Evidentemente, la convivencia en el mismo entorno laboral es un factor contribuyente a la constitución de **relaciones endógamas**, características del flamenco en su conjunto. Pero también se convierte en una manera de soslayar la inoportunidad del trabajo profesional para las mujeres, precisamente por la interdependencia de sus carreras respecto de otros entramados de la red de relaciones primarias. Para estos modelos “familiares” de trabajo, cuyas lógicas tienen que ver con las ideas de bolsa común y de ingresos indiferenciados propias de muchas otras actividades socio-productivas, no cuesta trabajo imaginar lo embarazosa que podría llegar a resultar una circunstancial ruptura, que implicaría la destrucción de toda una trama de vínculos estatutarios y también productivos. Sin embargo, como sucede en otras economías con base en el trabajo familiar, la existencia de una bolsa común no puede conducirnos a la reificación de estos agrupamientos y a la significación de relaciones igualitarias entre sus miembros: constatadas quedan líneas de subordinación que se instituyen fundamentalmente en base al género, la edad y la posición genealógica, y un fuerte ejercicio del poder masculino sigue afectando las decisiones. Piénsese, en añadidura, que algunas de estas profesionales son gitanas y gitanos sus maridos, con la consecuente afectación a todo ello del ejercicio patriarcal característico de esta cultura sustentado, en gran medida, en la conformidad femenina.

La injerencia masculina alcanza también a la **posición de intermediarios** que compañeros y maridos de las artistas ocupan, de forma más o menos formalizada, entre ellas, los "managers" y los contratantes, asumiendo un papel de representación pública (como contactos y tratos con los productores), de control en los asuntos “de dinero” de la caja grande, administración de los ingresos, gerencia y orientación artísticas de sus carreras, decisiones en torno a qué interpretar o no, dirección del cuadro y firma de contratos, viajes a realizar, elaboración plástica o musical y otros aspectos que, por razones obvias, no identificaremos nominalmente. En los casos que hemos conocido, el consentimiento se nos aparece como reacción más frecuente entre las artistas, y sólo en algunos casos puede hablarse de verdadera negociación entre las partes. En una entrevista personal, una cantaora llegaba a reconocer que la figura masculina le suponía

fundamentalmente seguridad y tranquilidad para un entorno de trabajo que ella no deseaba ocuparse de vigilar personalmente. La subalternidad femenina viste a menudo como relaciones de complementariedad y colaboración, de división natural del trabajo, esas posiciones de poder segmentadas:

> *"¿Dónde voy yo sola, teniendo que hablar con uno y con otro? Es como si me diera vergüenza, tener que pelear por el caché por ejemplo, que tú sabes que siempre están intentando quitarte de aquí y de allí… Yo allí... Además, yo no conozco a esa gente, ni esas cosas que tienen ellos que sí que se conocen, no sé cómo decirte, que pueden hablar de cosas que ellos saben… ¿qué hago yo allí?. Prefiero mejor que vaya él y arregle todo eso, y yo hago lo que sé, que es cantar y me quito de problemas"*[5]

Las tendencias expuestas contribuyen a que, todavía hoy, sea una pauta generalizada la masculinización de las posiciones de mayor relieve del mercado de trabajo flamenco que no tienen que ver directamente con la interpretación. El "techo de cristal" de las mujeres flamencas se sitúa en las oportunidades permitidas por el cante o el baile y detectamos, en cambio, una cierta actitud autoexcluyente respecto a actividades tecnológicas, de gestión, organización, dirección o intervención en los recursos artísticos que, aunque puede romperse con los cambios que están generalizándose entre las nuevas generaciones, todavía sigue vigente.

En definitiva, la presencia constante de las mujeres en la profesión flamenca no se ha hecho sin costes. Por lo general, han soportado una doble imagen como *mujeres "de relleno"* (por ejemplo, en el café cantante y, desde la década de 1950, las bailaoras de los cuadros) o bien como *grandes nombres*, incuestionados, que respondían a perfiles de especial arrojo: mujeres "de rompe y rasga"; aquellas que, en palabras de una informante, *"no estaban relegadas a un segundo plano, sino que se echaban p'adelante"*. Su presencia, como la de muchas otras, es fundamental para entender la evolución del género flamenco, pero oculta las muchas ausencias de las que no pudieron

[5] Cantaora gitana, 48 años.

estar en la escena. O que no quisieron, o que lo hicieron a tiempo parcial: dadas las condiciones en las que se desenvolvía la vida profesional de las artistas, y como afirma la cantaora T. M.:

> *"Hay quien empieza muy pequeña a trabajar y cuando se casa, con una edad medianita, y piensa: "Pues bueno, ya estoy cansada de bailar y de cantar, de vivir en este mundillo de trabajo, tengo mi marido y mis hijos, tengo mi casa, y me voy a dedicar a mi marido y a mis hijos y me olvido", ¿no? O tampoco, lo que es estar de festival en festival, o de peña en peña, pero igual menos, de vez en cuando".*

Transiciones en los ámbitos personal y doméstico

Aun en condiciones de fuerte control social sobre sus trabajos como las que soportan las artistas flamencas, habría que conceder un espacio propio a aquellas mujeres que han conseguido tomar decisiones de forma individualizada, así como a los factores que han contribuido a ello. Éstos han tenido que ver, por lo general, con situaciones de cambio o transición en los ámbitos personal y doméstico de estas mujeres, convertidos en "conductores" de sus trayectorias artísticas y que han facilitado una cierta emancipación auspiciada por los ingresos y la posición social obtenidos a través del flamenco profesional. Podemos anotar algunos de ellos, a salvo de una más sistemática presentación, y exclusivamente a modo de ilustraciones o casos que pueden representar tendencias.

Algunas mujeres han conseguido cierta estabilidad en la profesión ante situaciones de **crisis o desestructuración familiar**, como puede ser la ausencia de la figura masculina en el grupo doméstico. El paso a la viudedad es un ejemplo evidente: Tía Anica la Periñaca expone su caso en las memorias impagables que dictara a Ortiz Nuevo, donde sugiere una cierta "disculpa" para su tardía incorporación al flamenco semi-profesionalizado. Repetidamente menciona en el texto la oposición previa del marido, no ya a que cantara en escenarios, sino en los bautizos, pedimentos y casamientos mismos. La muerte de su esposo y la necesidad de cuidar de los hijos por carecer de otra asistencia que la caridad hizo a la intérprete, como ella misma definió,

"agarrarse al cante". Comenzaron a llamarla para que asistiera a las fiestas de su Jerez natal durante la década de 1950, coincidiendo con artistas de la época como el Borrico, el Serna o el Brenes, y relató especialmente su trabajo en la Venta del Moro, en cuartos o reservados. Justificaba tener que irse a cantar de noche para los señoritos en la necesidad de mantener a sus hijos, atenuando así el deber que como madre tenía de estar con ellos por las noches, y distinguiendo sus propias funciones, en las que “no había nada de malo”, de las de “otras mujeres” que también rondaban esas fiestas:

> *"... de antes como estaban las mujeres malas allí iban tos los tíos a buscarlas y ganaba él mucho dinero, sí, tenía una venta mu acondicioná, con mu buenos vinos, mucha comía… porque claro, tos sabían: Con lo bien que canta Anica y está pasando fatigas, con tantos niños que l'han quedao, si ella s'agarrara ar cante no pasaba fatigas. Como me pasó, yo m'eché mano a cantar, me llamaron a una juerga... ya no me fartó una juerga nunca, ganaba yo dinero antes que El Borrico… Y cuando yo ha sío joven, yo nunca me he querío alejar por ahí por mor de mis hijos, me llamaban pa dir aquí o pa dir allí y yo, po mis niños: Yo lejos no, por la mañana tengo yo que amanecer en mi casa alreor mis hijos, sí, y nunca iba a ninguna parte así lejos"*[6]

Sólo tardíamente grabó La Periñaca con las sonantas de Parrilla, Pedro Peña y Diego Carrasco, y curiosamente, fue una intérprete femenina de la que se decía tenía "eco masculino", el mismo que Tío José de Paula, de quien aprendiera el cante corto de soleá y seguiriya.

La **dependencia respecto a la participación profesional de los esposos** como factor de definición de la propia profesionalidad es otra tendencia. Ésta se manifiesta eventualmente, por ejemplo, en la coincidencia de despuntares artísticos femeninos y situaciones de desempleo o enfermedad de los “cabezas de familia”. Así le sucedió a nuestra informante M. De grandes virtudes cantaoras y heredera de los estilos de una afamada artista ya fallecida, M. había actuado en ocasiones como aficionada en su localidad, e incluso

[6] Ortiz Nuevo, 1987:37 y 47.

trabajado esporádicamente en publicidad. La reserva de su familia al oficio fue menguando ante una triste circunstancia: su esposo se quedó en paro, y la mejor solución pareció ser su definitiva dedicación al cante a tiempo completo. No obstante, en sus actuaciones, M. va como tantas otras artistas acompañada por su marido y realiza un discurso un tanto exculpatorio del flamenco como "trabajo", reconociéndolo más bien como una oportunidad puntual o una ayuda ocasional:

> *"Cuando la cosa ha venío mala, pues a cantar que no pasa ná. Eso ha pasao siempre, que las mujeres han cantao, y yo llevo mi casa como puedo, porque el flamenco hay que ir a muchos sitios y eso, pero vamos que con el trabajo que hay no es to los días, y además que no es un esfuerzo que tú digas de matarte, sino que tú cantas y estás también contenta con lo que haces"*

Otro segundo caso etnográfico en la misma línea podría ser el de Juana del Revuelo, cantaora cuyo marido, gran cantaor de atrás, perdió la voz, y fue entonces cuando se catapultó el paso de su mujer, que hasta entonces había estado más bien limitada a un flamenco “doméstico”, a festivales y recitales de peñas. Rompió como cantaora festera que se acompañaba de un baile corto; y actualmente, invirtiendo la anterior inclinación, es su esposo quien "se hace una cosita" acompañando su actuación con una breve intervención personal. Todo ello con la guitarra de su hijo. Testimonia J.:

> *"De chica yo siempre ha cantao y yo era de Triana, y siempre ha cantao y se hacía como una cosa normal, en el corral conde vivíamos tos los gitanos de la cava, que aquello era la cava de los gitanos. Y aluego mos juimos a los pisos y seguíamos cantando, que por eso yo digo que no hay cosa mala en el cante pa las mujeres, eso era antes que era otra cosa, pero ahora con las peñas y eso hay mucho respeto"*

Pero añade, sin desligarse completamente de su percepción como mujer y también como gitana:

"Además que yo siempre que puedo con quien voy es con M. (su hijo) o con guitarristas conocíos que es con los que yo ha grabao, y mi marido, que ahora está malo pero me gusta de que venga siempre... Ellos los que me conocen, me hacen el compá como a mí me va bien, porque eso es criao de familia y de trascendencia"

El discurso justifica el ir "arropada por su propia gente" como una ventaja técnica, pero a la vez asimila como más conveniente y rebatidor de cualquier sospecha la colaboración de sus varones más inmediatos.

Sirvan estos casos para expresar la **coincidencia de las trayectorias personales con las familiares**, y la frecuencia de estrategias de puesta en común de recursos dentro del ámbito de la familia entre las artistas flamencas. Otras situaciones más particulares explican la presencia de mujeres en el panorama del arte flamenco contemporáneo. En fechas recientes, hemos asistido a un caso en que, después de una separación matrimonial, cierta artista ha hecho despegar una trayectoria profesional que estaba francamente esclerotizada, aun con una importante oposición del antiguo cónyuge. Ha sido precisamente otro de sus familiares cercanos, también artista, quien ha conseguido convencer a su representante y hasta a ella misma para devolverla al escenario. En un sentido similar, aunque con circunstancias de otra índole, la cantaora lebrijana I. había reservado de la publicidad sus habilidades durante años hasta que, descubierta y con la ayuda de su hermano y valedor P., que era guitarrista, su cante fue acogido con el cariño que merecía. La trágica desaparición de éste significó necesariamente una reconducción de la carrera que había comenzado años antes.

Algunas artistas flamencas han pasado a formar parte profesional del género **en forma testimonial**, y a edades más bien tardías. María la Perrata o La Tomasa son ejemplos de gitanas de edad que, sobre todo por mor de la estirpe flamenca que representan, fueron convocadas a diversos eventos artísticos ya septuagenarias, contrastando con una vida en la que su relieve cantaor se había limitado a las fiestas íntimas. Ese atractivo cariñoso ha sido a veces muy bien conducido desde el punto de vista comercial, como sucedió

con el grupo de aficionadas -no más que eso- que formó parte de Triana Pura: Esperanza la del Maera, La Perla de Triana y Pastora la del Pati.

Nuevos factores, nuevos modelos. Transformaciones recientes y panorama actualizado: una redefinición del "arte" como vía para el desarrollo profesional

En las últimas décadas se ha verificado una renovación de las posiciones de hombres y mujeres dentro del mercado de trabajo flamenco, que puede resumirse en una integración femenina mucho mayor. Sobre todo, una integración cualitativamente distinta y que –en palabras de una informante- se hace *"de otra manera".*

Muchas mujeres se han profesionalizado desde el *saber hacer* de unas prácticas que hasta muy recientemente estuvieron encapsuladas en los espacios de la reproducción doméstica: mujeres -gitanas o no- que se encuentran en el camino hacia la superación de esos límites construidos tanto desde las estructuras patriarcalistas como desde la segmentación del mercado de trabajo flamenco; mujeres que persiguen el empoderamiento personal y grupal y la conquista de espacios de participación en la toma de decisiones.

En relación con las parcelas de actividad y la división técnica del trabajo, es interesante señalar que en el mercado flamenco actual se adivinan algunas transformaciones respecto a los modelos tradicionales. En cuanto a la especialización profesional, ya se ha dicho en otro capítulo que la mujer se ha instalado definitivamente en la profesión cantaora, un terreno mucho más masculinizado en la historia flamenca, y que las cantaoras han hecho suyo el "cante para atrás" o de acompañamiento al baile, antes reservado sólo a los hombres, e incluso la especialidad de "corista-palmera" que era prácticamente desconocida. En el baile, la renovación de las técnicas y el vestuario son sólo dos ejemplos de cómo los modelos estéticos se alteran respecto a la codificación tradicional. Todo ello dentro de un proceso de transformación social que ha potenciado **escasos pero significativos canales de emancipación** y la formación de grupos de mujeres donde parecen avanzarse

vías de autonomía. Se ha conseguido así generar un capital social propio entre muchas artistas flamencas, en particular entre las más prestigiadas, que transitan ahora por nuevos canales de independencia dentro de su oficio. La mayor autonomía y capacidad de decisión de estas nuevas profesionales han tenido que ver, según los casos que hemos analizado hasta el momento, con los varios factores.

Uno de ellos es el mayor desarrollo del flamenco como ámbito laboral. Sus cambios, vinculados a la propia transformación de las demandas del mercado de las artes, afectan de modo directo a las nuevas trayectorias y potencialidades de las artistas flamencas. Derivada de lo anterior, se constata una mayor capacidad adquisitiva, proporcional al prestigio y reconocimiento alcanzado por el flamenco en el universo artístico, así como la dignificación de los profesionales del género. El aumento de la confianza y la seguridad personal a partir de la asunción de riesgos empresariales (directoras de compañías, coreógrafas, etc.) como María Pagés, Yerbabuena, Sara Baras, etc., es decir, bailaoras sobre todo, manteniendo la tradición que representaron en su día Argentinita, Rosario o Carmen Amaya, y en el campo del cante Niña de la Puebla… Lo cual se relaciona, asimismo, con una creciente capacidad de negociación individual con los agentes implicados, relativamente independiente todavía de las decisiones procedentes de las redes de parentesco o de la injerencia masculina.

Tres de las primeras “empresarias” flamencas: Rosario,

La Argentinita y Carmen Amaya

Todo ello se inscribe dentro de una creciente democratización de la intimidad, con una redefinición en las relaciones de parentesco y cambios en la distribución del poder dentro de los grupos familiares. El caso de Esperanza Fernández, criada dentro de la familia Fernández, con su padre Curro, cantaor también, puede ser significativo.

Pero tampoco es ajena a este proceso la reelaboración de los

estereotipos y modelos de género femenino a partir de una toma de conciencia de las restricciones tradicionales, y simultáneamente a los cambios en los estereotipos masculinos realizados por hombres.

El acceso a nuevos modelos y procesos educativos, tanto en los ámbitos estatales, academias y escuelas de flamenco, como en los entornos primarios de su sociabilidad, ha ampliado, junto a la influencia de otras tendencias musicales y plásticas, la diversidad estética.

En resumen, la mayor igualdad en las relaciones entre los sexos y el poder adquirido por algunas mujeres están ligados a factores exógenos, como los nuevos modelos educativos, las transformaciones en los estereotipos de género, la redefinición en las relaciones de parentesco y el mayor desarrollo del flamenco como ámbito laboral propiamente dicho en plena expansión de la industria y del mercado. El prestigio y reconocimiento alcanzados por el flamenco en el universo artístico, así como la dignificación de los profesionales del género, se han reelaborado también internamente. Por ejemplo, algunas mujeres, sobre todo bailaoras, son directoras efectivas de sus propias compañías y han alcanzado a tomar decisiones individualizadas, diseñando estrategias por sí mismas que han llegado a eclipsar las trayectorias profesionales de sus esposos, incluso siendo magníficos guitarristas.

Sin embargo, los cambios en las relaciones intra-género han avanzado con escasa velocidad por la atomización y dispersión de los colectivos artísticos, que dificultan la creación de redes de solidaridad entre mujeres. Aquí se abre uno de los retos de las flamencas de hoy día. Y no creo que haya razones para el catastrofismo. El flamenco, frente a otras músicas populares, no es algo muerto, petrificado. Vive y respira al son y al socaire de los tiempos, y ese proceso de despegue social de las mujeres flamencas, que tal vez no se plasme todavía en el acervo de las letras flamencas, lo hará a buen seguro, aunque a ritmo lento, en el campo profesional, como lo está haciendo, en paralelo, en el mundo abierto de la afición.

La redefinición de la familia y el tratamiento de las relaciones interpersonales

Esto nos conduce necesariamente a hablar del papel de las mujeres en el mundo privado, a contemplar la necesaria redefinición de la *privacidad femenina* como un camino al desarrollo. Si históricamente esta privacidad personal se ha hecho coincidir con la *privacidad familiar*, limitando por tanto la existencia de "mundos propios" de autorreflexión y encuentro indispensables para la producción artística, los testimonios nos hablan para las nuevas flamencas de una negociación radicalmente distinta de la intimidad.

Efectivamente, entre las mujeres flamencas de entre 45 y 60 años, se constatan múltiples formas de agrupamiento familiar que constituyeron unidades laborales con una división del trabajo muy especializada en los que el marido –frecuentemente, el guitarrista- atesoraba también la "voz" para los tratos y negocios. El caso es especialmente notable entre las gitanas, que han seguido un modelo patriarcalista que, a su decir, les ha otorgado seguridad en un "mundo de hombres", pero que indiscutiblemente las ha hecho también dependientes de los "hombres de la casa", cuyas ataduras son mucho más estrechas, emocionales y permanentes. Incluso en casos de separación matrimonial como el de A.V., bailaora gitana (rupturas que, por cierto, no son tan infrecuentes), la aspiración de su trabajo sigue el referente familiar en las estrategias de constitución de nuevos grupos profesionales, ahora con la ausencia no sólo del marido, sino de toda su familia política que no se representa como "su sangre":

> *"Sí, he trabajado siempre con la familia, pero ahora no. Siempre he ido con mi marío, con mi hijo J…. Porque como ya no estoy con mi marido, ya me cantan otros cantaores que yo quiera. Porque antes era una obligación de llevar a su gente, de llevar a su familia. Y ahora no, hoy mando yo. Entonces vienen a lo mejor mis hijos, que tengo dos, pero uno... viene también pero no tanto como éste, porque no está tampoco... no está bien, pero ya lleva tiempo que no baila. Mira que podía ser un pedazo de bailaor de pie a cabeza, mi hijo J., pero ahora quiero montar un espectáculo con mis nietos, con mi familia, pero con mi familia, pero no... con la mía que son cachos carnes mías, con mi sangre, esos sí"*

Sigue por tanto siendo una estrategia relativamente frecuente entre las artistas flamencas utilizar la familia como una red que se define como estructuralmente *diferente* a la profesional, pero que se hace coincidir con ésta y es capaz de ajustarse a la realización de tareas y también –como se ha visto respecto a las generaciones más jóvenes- a la reproducción del propio trabajo. Entre las nuevas mujeres flamencas siguen existiendo estos modelos endógamos –frecuentemente, la bailaora que se casa con el guitarrista, cantaoras casadas con tocaores, palmeros o cantaores-, pero hoy adquieren matices que avisan del abandono de los papeles de género tradicionales y de una reorientación de los grupos familiares más eficaz para la consecución de objetivos profesionales.

De entre estos nuevos modelos de negociación, destacan aquellos que refieren a la diada sexual: la mujer flamenca y su compañero. En primer lugar, se constata que algunas de las primeras figuras femeninas representan justamente el caso contrario al que podría esperarse: son mujeres valiosas con maridos valiosos y son estos últimos quienes, de alguna forma, han subordinado *"el tamaño de su nombre en los carteles"*, sus carreras, a las de sus compañeras. Comúnmente se trata de guitarristas que acompañan a la cantaora o bailaora que detenta la titularidad de la compañía, y para quien no solamente se convierte en un intérprete, sino un compositor y un arreglista. Se ha mantenido pues el modelo de agrupamiento laboral, pero sobre unas bases opuestas a las tradicionales: conscientes del valor diferencial de la mujer, ésta asume el papel protagonista aunque mantiene decisiones debatidas que acerca a algunas de estas parejas a la categoría de "empresas artísticas".

En casos de matrimonio con hijos, la expectativa de la promoción personal obliga a revisar la división del trabajo dentro de casa, siguiendo pautas relativamente rompedoras en tanto los horarios de trabajo suelen ser poco compatibles con el cuidado de los hijos. La solidaridad de la pareja se manifiesta para algunas artistas como una ventaja que permite –sin cubrirlas completamente- superar muchas de las tensiones derivadas de la coexistencia de vida laboral y vida familiar:

> *"Porque salir de noche a trabajar tampoco es malo ¿no? Hoy por hoy la mujer sale y entra cuando y donde quiere. Pero, claro, sales de*

noche, yo por ejemplo salgo a trabajar y llego a las 6 de la mañana, mis niños no van al colegio todavía ¿sabes?, y entonces los niños por la mañana están a las 8 ó las 9 tocándote el hombro y te sienta como una patá ¿sabes? Y además son para ti. Hombre, yo tengo a mi marido que cuando yo trabajo él los cuida, ¿no? Pero él por la mañana trabaja, yo tengo que tener a los niños. O sea que yo creo que esto es lo que te afecta más a la hora de trabajar (L.R., cantaora).

En muchos casos, y esto sucede sobre todo con las bailaoras más jóvenes, es la mujer la que fuerza un acuerdo sobre la dilación del casamiento o la maternidad. Se trata de clara estrategia de resistencia a seguir las pautas matrimoniales y reproductivas establecidas, que hemos constatado se justifica y legitima por la resolutiva aspiración a ser profesional y a aprovechar los años de juventud, pero exponiéndola siempre como un pacto consensuado, no angustioso.

La cuestión afecta, igualmente, a las eventuales estrategias de acumulación previas al matrimonio: casi sin excepción, en las entrevistas efectuadas a jóvenes bailaoras, se manifiesta que el objetivo de sus ingresos es fundamentalmente la inversión en la propia carrera, sea con viajes para cursillos, compra de material o indumentaria, o promoción. En varias ocasiones, las perspectivas inminentes se expresaban con dos palabras: “cantar, cantar” o “bailar, bailar”. Nuestras informantes apelan continuamente a la paciencia, la prudencia, el saber esperar, el ir “poco a poco y sobre seguro”, el “trabajar mucho”, el bailar o cantar sin cobrar sólo *“por coger tablas y por subirme al escenario”,* como valores que desde una cierta perspectiva teórica podrían tener mucho de “femenino”, pero que no son incompatibles con la defensa a ultranza de su “derecho a la ambición”, de su propia afirmación a través de la danza o del cante. Eso significa un paso adelante respecto a otras mujeres que –en generaciones anteriores- entendían el flamenco sobre todo como un “modo de vida”, como una forma de “ganarse el pan”. Para las más jóvenes, en cambio, es una forma de expresión, de comunicación, un lenguaje propio con el que quieren también dejar de estar silenciadas:

"El flamenco es mi forma de vivir. Si dejara de bailar no sabría que hacer, me moriría de pena. Es mi trabajo y, a la vez, una liberación muy grande. Es mi carácter, mi simpatía, mi enfado, mi alegría… Cuando veo algo que no me gusta o alguna injusticia bailo. Es también mi desahogo. Es muy importante para mí" (S.C., bailaora)

Esa destacable intersección entre la *docilidad* femenina y la *contundencia* en sus decisiones acerca a nuestras nuevas flamencas a **modelos emergentes de empoderamiento**. Modelos que implican un juego de equilibrios complejo, pero que, con una planificación clara, pueden convertirse en oportunidades para alcanzar fines propositos sin generar rupturas y desavenencias. Aunque no es el momento de extendernos en esta cuestión, también el mundo de la publicidad, del trato, de las relaciones con intermediarios, con público y afición, con asesores o "corredores" de las administraciones, se ha visto afectado en este mismo sentido. Contra lo que era tradición, el "trato vicario" a través de terceras personas, hoy está generalizada una presencia femenina, una demanda que reclama papeles estrictamente personales como interlocutoras a salvo de intermediaciones masculinas. Cuentan con una mayor experiencia y mayor facilidad de contactos públicos, ciertamente, pero constatamos que en el uso de sus habilidades, modos de conquista, debate o defensa argumental, las mujeres flamencas tienen que enseñarse constantes y convencidas a la vez que utilizar mecanismos de complicidad *sugeridos* más que evidentes, como sí que sucede entre las redes masculinas. El caso de las mujeres *managers* podría utilizarse como referente etnográfico: algunas de las escasas mujeres intermediarias a las que hemos tenido acceso exponen la necesidad de moverse entre lógicas y tupidas redes de hombres, entre quienes la competitividad funciona de modo muy agudo y que actúan sobre marcos de relación muy masculinizados (salidas nocturnas, comidas de trabajo, viajes, tratos cara a cara pero despersonalizados) de los que ellas quedan en gran medida excluidas. Las construcciones culturales de los géneros se nos muestran –aquí sí- como un obstáculo para la consolidación de estas profesionales en el pleno ejercicio de una especialidad: la de "intermediarias". Al nivel más básico de reclamación de

cachés y contactos profesionales en torno a sus carreras, por ejemplo, las intérpretes parecen haber conseguido un ajuste notable entre sus roles de género tradicionales y recién adoptados en el trato personal y directo.

Particularidades de las mujeres gitanas: la superación de las fronteras étnicas

Para explicar las oportunidades de las mujeres flamencas como sujetos conscientes en el desarrollo de trayectorias profesionales, las ausencias –como sucede en el toque- son importantes, pero más las presencias. Aquí, indiscutiblemente, habría que hablar de las mujeres gitanas, y de cómo la etnicidad se convierte en una variable que actúa integralmente con las culturas de género a la hora de instituir proyectos de trabajo y promoción.

Desde que, allá por los medios del siglo XVIII, brotan las primeras noticias sobre bailes, cantes y tañidos de guitarra que podemos considerar *preflamencos*, los gitanos aparecen no sólo como destacados intérpretes, sino también como trabajadores de este arte que todavía no se encontraba plenamente definido. En esas noticias emergentes, cual ya habían recogido plumas de la talla de Cervantes y más adelante relataran los extranjeros que viajaron a Andalucía, las gitanas siempre fueron objeto de fascinación romántica, además de referencia cierta en cuanto a una práctica músico-oral y danzaria que hoy es toda una industria del espectáculo. Desde aquel relato ya citado de 1740 que nos cuenta cómo la hija de un gitano de Triana llamado Balthasar Montes acudía a las casas de las señoras a bailar el *manguindoi*, y era obsequiada por ello, hasta los apuntes sobre academias y teatros que, pasado el ecuador del XIX, acogieron a gitanas para demostraciones de baile, es decir, en el borde mismo del nacimiento de los *cafés cantantes* y, por tanto, la “Edad de Oro del Flamenco” (1860-1920), la presencia femenina en este cambiante “mercado de trabajo” fue encarnada, singularmente, por gitanas.

Siempre existió, y aún perduda, una “imagen gitana” de lo jondo, pero hoy sabemos que ésta debe considerarse más bien un juicio estético que una propuesta explicativa. La investigación parece haber superado los vanos y simplificadores intentos de reconocer un único origen dominante en el

nacimiento del flamenco, indistintamente atribuido a unos u otros grupos (gitanos, judíos, árabes...) según la filiación de cada autor. No puede negarse, empero, que el pueblo gitano aparece como la más seductora encarnación del flamenco en los textos contemporáneos a su propio nacimiento como género artístico, allá por la segunda mitad del siglo XIX. El vocablo mismo, tal y como se encargaron de advertirnos George Borrow y Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, se confundía entonces: "flamenco" y "gitano" eran usados como sinónimos, y así lo reconoce aún el habla popular de la Baja Andalucía.

Si bien no es defendible que existe una *natural* disposición de los gitanos hacia el flamenco, como si se tratara de una inclinación biológica y no culturalmente modelada, no cabe duda de que ese argumento *naturalizador* de la genética, la familia o la casa ha funcionado como estímulo para el espectador, y ha sido ardid publicitario principalísimo de un arte falsamente considerado "primitivo". De hecho, la espuria apelación a la "raza" sugiere todavía denominación de origen para medir la esencialidad flamenca, cuya legitimidad suele justificarse en las diferencias entre un flamenco *genuino* y *oral*, frente a otro *ficto* y *comercial*. La cuestión remite al viejo debate tradición / modernidad, al divorcio entre el significado y el símbolo, a una vieja defensa de lo popular suponiendo que "lo aprendido" (la razón, el conocimiento) contaminaría la pureza de "lo heredado".

Los gitanos parecerían estar arrellanados en este último territorio: el del secreto, el del hermetismo, el de ser y saberse garantes del compromiso con un legado histórico incontaminado. Pero la documentación histórica es terca, y demuestra precisamente lo contrario. El caso de las mujeres gitanas resulta deslumbrante en todo esto.

Sabido es que el flamenco ha sido un *arte masculinizado*, al menos en lo profesional. Masculinizado como lo era la propia sociedad andaluza en que nació, con una fuerte segmentación para hombres y mujeres. Aunque los itinerarios tradicionales denotan la importancia de los condicionantes familiares en la esfera de lo personal, ámbitos generalmente unidos de forma inextricable y mucho más acusada para las mujeres que para los hombres, hay que anotar alguna particularidad para las mujeres gitanas. Cabría esperar una marginación más acusada entre ellas, cuádruple incluso: como mujeres, artistas, flamencas

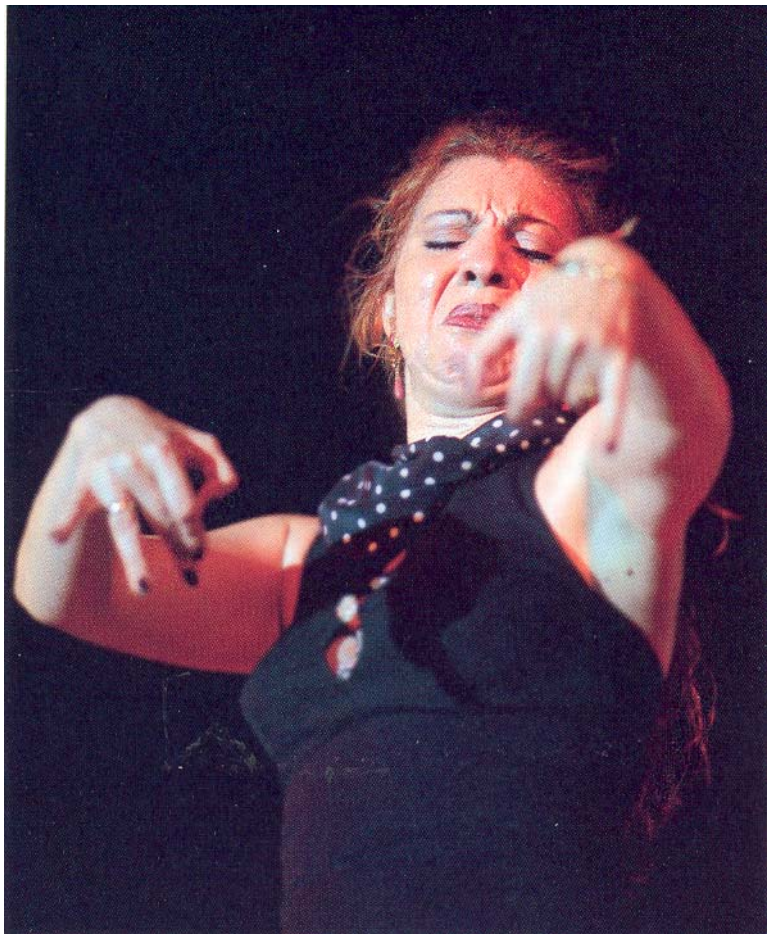
y –además- gitanas, pues es conocido que el patriarcado se muestra especialmente eficaz como guía para la toma de decisiones en este grupo étnico. Pero en la privacidad cotidiana o del ritual festivo, la mujer gitana ha participado con gran libertad expresiva, lo que la ha hecho garante de transmisión, y en el escenario la marginación que se ha aplicado a otras mujeres –con la estigmatización aludida de "ser artista" y “ser flamenca” no se ha aplicado de modo tan radical a sus trayectorias profesionales. La historia nos demuestra que la gran mayoría de las profesionales del flamenco han sido gitanas. Esto no significa que el trabajo como artistas no haya sido traumático en muchos casos, o que no haya existido un control social a su “salida” hacia los tablaos: uno de los condicionantes que restan autonomía a la toma de decisiones de estas mujeres es el entrecruzamiento de roles familiares, laborales y sociales rígidamente adscritos, que no siempre permiten consolidar del mejor modo sus itinerarios profesionales. La dependencia de las gitanas de sus redes de parentesco es especialmente clara en el mercado flamenco, y es muy frecuente –como se ha insistido- que las carreras femeninas vaya al socaire de las de sus maridos o sus familias, y la incorporación de éstos a sus cuadros como guitarristas o acompañantes, o bien –al contrario- el acogimiento de las mujeres de la familia en compañías y formaciones donde la figura era masculina. Los casos de Carmen Amaya, Fernanda, Angelita Vargas, Manuela Carrasco o Inés Bacán así lo manifiestan. Pero creemos que algunos componentes de la identidad gitana son los que precisamente les han favorecido profesionalmente: su larga tradición de dedicación a diversas facetas del arte, sus formas de vida externalizadas o el familismo rutinario en la construcción de los grupos de trabajo son sólo algunas de las condiciones en que se han desenvuelto sus trayectorias. En particular los procesos de transmisión cultural que experimentan han favorecido una oportunidad positiva. Ello les ha permitido el acceso al conocimiento técnico y el mayor desarrollo de las habilidades, fundamentalmente de la voz y el cuerpo.

La “fiesta” como contexto de protagonismo femenino. Una boda gitana

Los hechos demuestran que la mujer gitana ha gozado de mayores potencialidades dentro del flamenco, de gran libertad para expresarse y generalizada permisividad para la interpretación de sus habilidades. Como se ha dicho, en el marco de **la fiesta** la afirmación es evidente. La fiesta, entre los gitanos, funciona como mecanismo de enculturación informal donde se dan, bien una coexistencia intergeneracional en pequeños grupos, bien una clara segmentación de géneros en la que las mujeres adoptan el protagonismo entre los iguales, manteniendo bajo su cuidado a los niños más pequeños –en ciertos enclaves, a los nietos, hijos ya de grupos familiares desestructurados- y haciéndose auténticamente las dueñas de la fiesta, mientras los hombres se congregan en torno a preocupaciones digamos “menos rítmicas”. Hemos asistido a varias de estas ocasiones, constatando etnográficamente momentos que podríamos calificar de *catárticos* y que quedan bajo la experiencia exclusiva de las mujeres, para las que “la distinción” funciona de modo muy distinto a como lo hace en el escenario.

Sucede así la sorpresa de que, pese a proceder de minorías étnicas y situaciones de marginación social, con un agravante de subordinación de género propio, que se manifiestan más palpablemente en otros ámbitos que en el del arte, y a pesar de la idea teórica de que las mujeres gitanas habrían sufrido históricamente regímenes de explotación familiar mucho más flagrantes y habrían estado mucho más subordinadas al dominio patriarcal que las *gachís* o *castellanas,* el flamenco es una de las pocas actividades donde las gitanas han alcanzado comparativamente una altísima proporción de profesionalidad. Esa enculturación "natural", sus lineamientos familiares y unos ámbitos rituales de participación relativamente igualitaria han favorecido oportunidades positivas de acceso al conocimiento técnico del flamenco, de mayor desarrollo de las habilidades -fundamentalmente de la voz y el cuerpo- y de formación permanente y socializada, a través de mecanismos no institucionales que, si bien escapan al control del estado, favorecen un menor sexismo que la educación formal.

Históricamente, para la mujer *gachí* dedicarse al arte ha significado una marca de inadecuación social, en tanto el flamenco se contemplaba como un arte crápula y trasnochado, cercano a "lo salvaje" en el que los gitanos, por su consideración simbólica como un grupo étnico más "cercano a la naturaleza", no desentonaban. Los gitanos siempre han sabido hacer del arte un modo de vida, han entendido esta dedicación como un proceso lógico y natural, y desde pequeñitos niños y niñas han aprendido, se les ha enseñado a ser "artistas del futuro", a asegurar una forma de "ganarse la vida". Estas prácticas otorgan a las mujeres gitanas unas capacidades expresivas que forman parte de un aprendizaje inconsciente, no formal pero altamente eficiente, que se inscribe en el seno de "lo doméstico" y por lo tanto representa también un ámbito de ataduras funcionales y emocionales difícilmente soslayable.



La bailaora gitana Juana Amaya

Sólo así se explica que, una vez convertida alguna de ellas en “artista”, la familia haya actuado como un todo en torno a su preservación y defensa. Hasta el punto de que no pocas gitanas reconocen haber sido incapaces de casarse a pesar de su edad, porque *“a mi familia no le ha gustado ninguno, aunque he tenido muchos pretendientes”*, o bien han tenido que someterse a la formación de grupos de trabajo familiares donde, primero los padres y luego los maridos o hermanos, han ocupado esa posición de control respecto a sus viajes, contratos e incluso organización de la creatividad que resta autonomía a su toma de decisiones. Al entrecruzarse roles familiares, laborales y sociales rígidamente adscritos, no siempre se consolidan los itinerarios profesionales de las mujeres flamencas como una simple “aventura personal”.

En este sentido, nuestro trabajo detecta una transformación llamativa en cuanto a la participación de gitanas y no gitanas en el mercado de trabajo, tal y

como sugeríamos como hipótesis inicial, si bien se detecta –frente a lo que cabría esperar del decurso social de los procesos de igualdad- un ralentización de posiciones entre las profesionales entre las más jóvenes gitanas, frente a las no gitanas. En el flamenco tradicional las gitanas han sido mayoría entre las artistas por las ventajas relativas de su comprensión del mundo profesional del flamenco, pero cuando las condiciones laborales y la valoración social del trabajo han cambiado, han ido perdiendo posiciones en su capacidad para integrarse dentro de un mercado cada vez más competitivo y que exige algo más que la "marca de autenticidad" con la que, patrimonialmente, han sabido jugar en sus discursos:

> *"- ¿Y a ti quién te ha enseñado a bailar?*
>
> *. A mi, ¡nadie en el mundo!*
>
> *- ¿Y en quién te fijabas entonces?*
>
> *. Yo en nadie, que me salía... Que mi madre desde chiquitita yo, me hacía son de noche, me acuerdo, que eran más de las 10 de la noche, pero tendría yo 4 ó 5 añitos, me tocaba las palmas y mi madre me cantaba y yo me liaba a bailar"* (A.V., bailaora)

La bailaora Manuela Carrasco, baularte de la “autenticidad” gitana

Una profesora de baile flamenco nos orientaba, en este mismo sentido, sobre la desventaja comparativa que ahora representa no inscribirse en los circuitos de formación para un objetivo que vaya más allá de la fiesta:

> *“Sí, porque las mujeres gitanas no quieren aprender. O sea, no quieren aprender... nacen con eso y ya es “no vayas a un estudio”, “no vayas a una escuela” porque es que te estropeas y eso tampoco es ¿no? Pero ¡como esta gente es así!... Bueno, yo he tenido alumnas, alumnas gitanas, y de lo único que se preocupan es de aprender pataítas de bulerías y de tangos para bailar en las fiestas, pero no quieren ser bailaoras, ¿sabes? Y a mi eso me llama la atención”*

Aunque ciertamente hay muchas gitanas hoy profesionales que tomaron clases con maestras y maestros, suele funcionar mucho más entre ellas el autodidactismo, hasta el punto de que son minoría –e incluso están ausentes-

en las academias que hemos visitado. En el censo de artistas flamencas que hemos confeccionado para nuestro proyecto, sólo un 26% son gitanas.

De “objeto de deseo” a “objeto de comercialidad”

Fronteriza con estos argumentos se instala una evidencia histórica: el apartamiento de las flamencas de su papel histórico como “objetos del deseo”. El argumento tiene que ver con la construcción social de la sexualidad y con el valor que la *escasez* adquiría en tiempos de represión sobre los cuerpos.

De siempre han existido locales flamencos en los que la mujer actuaba más como un elemento decorativo que como una verdadera artista. Como nos comentaba la hija de una bailaora de tablao reconocida por su belleza, *“Mi madre, cuando llegó a Las Brujas con 17 años, la cogieron para que estuviera en el cuadro sentada, porque no sabía bailar”.* El ser atractiva significó para muchas diletantes desventajas pero, sin duda, también algunas oportunidades según conocemos por sus propios testimonios. Las historias de vida de las profesionales que hoy tienen más de 50 años repite con insistencia las cesiones de las flamencas (como en general de las artistas) ante las exigencias de intermediarios, contratantes y señoritos, hasta el punto de que muchas de las que se llamaban en los años 40 y 50 “comprometidas” o “queridas” terminaron siendo, de hecho, co-esposas vitalicias en una situación de poliginia no formalizada.

> *“Claro, por entonces, ¿a quién no le gustaban unas medias de seda, y un buen perfume? ¡Si no había para comer! Si un señorito te cogía el culo y te daba un achuchón, pues muchas veces tú te callabas, porque sabías que luego venían quinientas pesetas. Y si te acostabas con él, a lo mejor te pagaba la carrera, o te montaba el espectáculo, como les pasó a tantas”* (Bailaora, 70 años)

Al decir de algunas, fueron esas exigencias masculinas las que les hicieron *apartarse* de la profesión, o casarse deliberada y anticipadamente como una solución de seguridad en un mundo resbaladizo y amenazador. La cantaora A.P. afirma: *“Yo venía al principio del mundo del artisteo, que era que*

si quieres pasar por la piedra de cuatro para llegar arriba. Eso fue lo que me convenció para casarme". Cuando su marido murió y ya ante otras condiciones en el mundo artístico, volvió a la profesión. Y, cuando se unió de nuevo, no dejó la escena ni tampoco fue requerida por su pareja para hacerlo.

Creemos que, en el panorama actual del arte flamenco, la mujer ha pasado de ser unilateralmente "objeto de deseo" a ser, multilateralmente, "sujeto de deseo" y "objeto de comercialidad". Lo cual implica grados de mayor libertad en sus decisiones, pero no evita su colaboración necesaria en la corrección política que rodea a menudo el discurso de la igualdad. En lo primero –la generalización de las libres opciones de aventura sexual-, las jóvenes flamencas no quedan a la zaga de las tendencias más generales que experimenta la sociedad. No lo viven como una "liberación", pues no han estado cautivas, pero son conscientes de que la flexibilidad y la irregularidad de sus calendarios, la convivencia y los viajes, significan un marco de oportunidades mayor que para otras mujeres, y la publicidad de sus trabajos un camino de relaciones permanente. Por ello, y sin negar las oportunidades que se les ofrece de *"aprovechar el hecho de ser mujer"*, atienden a los cuidados que han de prever en un mundo donde "todos se conocen" y la etiquetación funciona lapidariamente:

> *"Los hombres siempre suelen decir que nos llevamos el gato al agua... ¡como roneamos y hablamos más con unos y con otros!... Y siempre hay muchos que te quieren llevar al huerto y tienes que ir esquivándolos… por los atributos femeninos pues hay mucho acoso. Yo muchas veces, sobre todo al principio, que entre comillas no eres nadie, que abusan de que yo te voy a hacer no sé cuánto, y te voy a presentar a fulanito y algunas pues caerán o se dejarán llevar o no sé, no. A mi me ha pasado con un personaje curioso, que no voy a decir. Pero me resultó gracioso, y yo decía "bueno, este hombre todavía se sigue creyendo que estamos todavía en la época de mi abuela", ¿sabes?, que yo gracias a Dios no necesito comer ¿no? para..., o sea no necesito el dinero como para eso, como para prostituirme. Te puede cerrar puertas, pero... Lo que pasa es que ya cuando conoces a la persona... pero al principio, al principio creo que te cuesta. Y además hacerlo con delicadeza, sin*

mandar, porque es verdad que hay veces que te encuentras a alguien que realmente dices tú, pues es verdad..." (L.C., bailaora)

La virginidad entre las gitanas merece estudio aparte, allí donde se sigue practicando. Una de nuestras informantes valoraba como una "opresión personal" la responsabilidad de tener que mantener la tradición: para ella, el hecho de defender la virginidad le supone, en sus propias palabras, *"perder oportunidades con los hombres. Los hombres se cansan de esperar, y no sacan ná. Yo me iría de casa a trabajar, pero si luego me quedo sola porque no me va bien, ¿qué hago? ¿volver con mi padre? ¡Si al menos tuviera un hombre!",* se lamentaba en su imposibilidad de superar las restricciones un tanto anacrónicas de su progenitor para su carrera personal, más allá de las actuaciones que realiza el grupo familiar conjuntamente.

Respecto a la valoración comercial de "lo femenino", no es sino una actualización de la larga historia de transformaciones de los artistas, como hombres y mujeres, gitanos o payos, en "etiquetas de promoción". Por el hecho de serlo, a la mujer se le rinde la pleitesía de la admiración y se le aplica la corrección política derivada de las acciones de discriminación positiva: desde el punto de vista del género, cada vez son más frecuentes los reclamos centrados en el sexo de los protagonistas; CDs inspirados en los cantes femeninos, mujeres guitarristas, espectáculos cuyo enganche comercial son exclusivamente mujeres en el cartel, montajes cuyo detalle omitimos y en los que el atractivo radica, al parecer, en la curiosidad de ver un cuadro formado por una cantaora, palmeras, bailaoras y una guitarrista. ¿Son manifestaciones realmente de empoderamiento, o que les restan valor social a las propias mujeres?

La construcción del cuerpo: estética y disciplina

Los caminos del arte, sin embargo, no siempre se avienen a esta tendencia comercial. Si en los modelos tradicionales la sexuación del cuerpo separaba a los hombres y las mujeres en una dicotomía complementaria, en la

actualidad esas barreras están siendo sorteadas tanto en el baile como en el cante.

Contrastes corporales en la clase de baile de Milagros Mengíbar

Resulta eficaz visibilizar ese proceso: bailaores que emplean atributos o una indumentaria de mujeres; mujeres que emplean elementos masculinos en su baile. La cintura ha dejado de ser la frontera entre unos – los hombres, centrados en el movimiento lineal y en la fuerza de piernas y pies- y otras -las mujeres para las que los brazos y el torso ofrecían una amplia gama de curvaturas-. También en el cante hay una mayor presencia y mayor variedad de “tonos”, “timbres” y “estilos” que modifican las anteriores definiciones de las voces como “masculinas” o “femeninas”. Aunque en el pasado existen notables excepciones de este modelo dicotómico, en nuestros días la experimentación es la base sobre la que se sustenta la ruptura de los límites entre “lo femenino” o “lo masculino”.

La diversidad y la innovación son, entonces, valores altamente comercializables que han dejado su huella en la producción flamenca. Y sin embargo, los cambios en lugar de posibilitar una mayor igualdad están creando nuevas formas de separación, nuevas líneas de sexuación en un proceso en el que el cuerpo se convierte en el principal factor expositivo. Si antes cantaoras y cantaores presentaban una corporeidad semejante, ligada a la clase social y a los gustos propios, en la actualidad asistimos a un mayor cuidado del cuerpo, de los vestidos, de la exposición corporal con cánones homogéneos. La creación de un *estilo propio* se subraya con esta presentación escénica en la que el ascenso social se manifiesta por la confluencia estética entre el mundo flamenco y el resto.

Los nuevos modelos de cuidado de los cuerpos de las flamencas más jóvenes

En el caso del baile, más visible aún que en el cante, el flamenco siempre ha ofrecido una alternativa sobre las concepciones de belleza más centrada en los movimientos y en el uso del cuerpo que en criterios como el peso, las formas físicas o la indumentaria. Para muchas artistas, el baile no imponía limitaciones corporales, ni siquiera cuando se estaba en estado, porque se disponía de una gestión corporal autónoma. Especialmente, entre las gitanas han sido muchas las que han seguido actuando mientras estaban

embarazadas sin que les importara los efectos visuales de sus cambios físicos y sin el temor de estar poniendo en peligro el proceso de gestación:

> *"Había una chiquilla gitana en la compañía del Greco que esto es lo mejor que hizo el Greco que traía a mucha gente buenísma de España para América…No me acuerdo de cómo se llamaba pero no sólo es que estaba embarazada sino que dio a luz en una función en casa de unos invitados después de una función pero así: pum, pum, pum…"* (L.T.)

La versatilidad del cuerpo quedaba enmarcada en los cuidados de las propias mujeres, sin que fuesen necesarios conocimientos o prácticas especializadas. Como señalaba una bailaora, las consecuencias del embarazo eran mínimas porque

> "*una vez que ha nacido la criatura porque tu cuerpo puede volver a ser como era según el cuido que le des y el tiempo que le dediques … Eso, de eso yo estoy convencida, porque lo he visto muchas veces… en la misma persona cuando se ha cuidao y la misma persona cuando no se ha cuidao y luego se ha vuelto a cuidar… O sea que el cuerpo responde pero hay que ser constantes con él*"

Cuerpos como el de Enrique el Cojo o Carmen Amaya ponen de manifiesto la versatilidad de un modelo que era susceptible de transgresión gracias al arte. Y los propios límites de la dicotomía femenino- masculino se centraban más en las representaciones de género que en las constricciones corporales. Éste es precisamente un modelo que, en su continuidad dicotómica, se entiende todavía hoy como una oportunidad por parte de muchas bailaoras:

> *"Creo que tenemos otra sensibilidad, ¿no?, pero también hay hombres sensibles y... Yo creo que sí, bajo mi punto de vista sí, porque tenemos otra delicadeza. Otra, no sé, otra suavidad, además date cuenta de que nosotras podemos utilizar elementos que ellos no tienen, te puedes poner trajes de diferentes..., puedes usar faldas, mantón,*

pantalón, bata de cola, abanico... Dejarse el pelo suelto, con un moño... Te caracterizas, y tienes las manos, los hombres tienen las manos también pero como que no está muy bien visto que muevan mucho las manos con lo cual, no sé. Yo creo que, siempre han dicho, los hombres han dicho, que las mujeres lo tenemos más fácil pal baile, nos ponemos una falda y nos tapamos..." (A.P., bailaora)

En cambio, en nuestros días, el cuerpo de los flamencos se ajusta a los modelos dominantes y se convierte, precisamente por esta transformación, en un obstáculo para la realización de una carrera profesional. Las condiciones físicas, el perfeccionamiento y los cuidados son exigencias interiorizadas para el mantenimiento de una trayectoria artística. Las preferencias del público por "lo masculino", es decir, el predominio del zapateado, de la fuerza, de las líneas más duras, confluye con una revitalización de "lo femenino" y con un aparente alejamiento de la dualidad entre los hombres que bailan sólo "de cintura para abajo" y las mujeres que bailan sólo "de cintura para arriba".

Pese a la mayor libertad de los códigos corporales hay una creciente preocupación por el cuerpo y una pérdida de autogestión del mismo. La mayor dependencia respecto a las configuraciones corporales y el gusto por cuerpos estándar, se manifiesta especialmente entre las mujeres en la adecuación a los canónes estéticos dominantes.

Si antes el propio baile era la base que moldeaba la expresión corporal ajena a la codificación estricta, en nuestros días la mayor dedicación a las disciplinas corporales y a la instrucción teórica predomina entre las flamencas. La formación desde una edad temprana y la ejecución expresiva constante era el principal mecanismo para conocer las posibilidades del propio cuerpo: *"Cuando yo estaba con el baile, el mismo baile… trabajando el mismo baile eran los ejercicios que necesitas"*. Se aprendía mediante la práctica y la vigilancia de padres, maestras o artistas con arte. Y la conjugación con otros ejercicios físicos completaba una rutina en la que la tensión por el espectáculo flamenco se relajaba:

"*Yo en aquella época me gustaba y hacía footing y me quemaba calorías y me gustaba porque era trabajo físico sin pensar… porque cuando estás bailando es físico pero tienes la cabeza totalmente, completamente enrollada en lo que estas haciendo, o sea que no puedes estar metida en … la coreografía, el zapateado, que si el brazo, que si el cuello, que si el zapateao, en fin todo lo que va. Y a mi me relajaba hacer algo en lo que no tuvieras que pensar, nada más que mover el cuerpo"*

Los cambios generacionales se expresan en una mayor preparación física e intelectual, en unos niveles de autoexigencia que preparan a muchas mujeres desde muy jóvenes para el sacrificio y la entrega. El valor concedido al "capital intelectual" se manifiesta entre las cantaoras y, en muchas ocasiones, son las mujeres las que fuerzan u obligan a sus parejas masculinas a realizar estudios reglados en música aunque sea de un modo informal[7]. Pero también, y espuriamente, a través del cuerpo se quiere adquirir ese capital intelectual: es necesario combinar los estudios de danza con la formación académica al uso, estar pendiente del cuerpo y de la mente, desarrollar el tesón y la productividad en unos tiempos que ya no dependen sólo del arte. La edad se convierte en un elemento de competencia entre las mujeres ante la demanda y la presión creciente por cuerpos más jóvenes, por mujeres con aspiraciones e inquietudes artísticas que emplean este factor social, tan valorado, como un elemento clave en su ascenso y reconocimiento profesional. La interiorización de estas demandas comerciales se insertan en el propio cuerpo de las mujeres como una *"obligación*", como una necesidad de *"cuidarse"*, *"esforzarse*" o *"estar siempre al día"* que se traducen en unas mayores exigencias técnicas, en un aumento de la autodisciplina y en un alargamiento de los procesos de aprendizaje.

"Yo siempre intento estar bien, porque aunque tengo 28 años, hay niñas de 22 que vienen empujando con fuerza."

[7] En nuestro propio Programa de Doctorado flamenco hay un claro predominio de mujeres y se visibiliza esta división del trabajo, ya que entre los profesionales cuatro son bailaoras y dos cantaoras, mientras que entre los hombres uno es guitarrista y dos percusionistas.

Eva Yerbabuena, en una sesión de ejercicios (montaje)

De ahí la amplitud de estudios especialmente entre las bailaoras y la dilatación del tiempo necesario para el aprendizaje en danza clásica, contemporánea, baile español y música. Mientras que la mujer flamenca "tradicional" tenía un cuerpo *que pesaba*, por el carácter introvertido de la danza, crecientemente se advierten tendencias hacia la estilización dominante,

hacia la construcción de un baile flamenco *aéreo* que se separa del modelo tradicional. Las caderas anchas, los muslos carnosos, los brazos adiposos o el pecho voluminosamente natural eran la especificidad estética de un canon tradicional para el que el cuerpo no estorbaba radicalmente, por las condiciones mismas de evolución que imponían las limitadas dimensiones de las tablas, por la evitación de saltos y los deplazamientos de pequeño rango que caracterizan el baile flamenco tradicional, donde la *energía* era de mayor importancia que la *fuerza* o la acrobacia. Para las generaciones más jóvenes, sin embargo, las dietas, el control de la comida y las operaciones estéticas en las partes más sexuadas como los pechos, de quirúrgica perfección, son cada vez más frecuentes entre las bailaoras, entre las cuales asoman ya los casos de anorexia.

Para las bailaoras más veteranas, el academicismo se convierte en una nueva forma laboral y de transmisión de conocimientos. En la continuidad de un estilo propio, cada vez más personalizado, que es necesario homologar con las otras titulaciones oficiales. Frente a las opiniones del pasado para las que era necesario no abusar del clásico porque *“El clásico estira y el flamenco contrae y te da mucha fuerza pero te limita también”,* las bailaoras más jóvenes sienten que, a mayor preparación física, mayores probabilidades de éxito y consolidación de la trayectoria artística. En la experiencia estética sin embargo son muchos y muchas los flamencos que perciben en estas nuevas experiencias formativas un aumento de la homogeneidad corporal, de las acrobacias, un sometimiento a las exigencias de un público indiferenciado frente al arte desplegado en el pasado, de manera “más natural”.

La Cañeta. La ausencia de academicismo como marca para las cantaoras y bailaoras gitanas

La formación: el poder del aprendizaje institucionalizado

En todas estas transformaciones que hemos ido señalando, tanto en el baile como en el cante, es fundamental advertir del papel que juegan los procesos de aprendizaje en la división sexual del trabajo y también en los modelos expresivos que adoptan hombres y mujeres y que, por supuesto, no son el exclusivo resultado de la voluntad personal, sino de las constricciones y oportunidades sociales. El impacto de una formación cada vez más reglada, de la adecuación a un mercado de trabajo cada vez es más exigente y competitivo

está haciendo que muchas mujeres tengan una formación mucho más sólida, musical, más institucional, y también que ahí se estén copiando algunos modelos que proceden, no del mundo del flamenco, sino también de otros mundos musicales: en el baile, y como se ha advertido, la obsesión por una formación dura en ballet clásico – bajo la respetabilidad de la música culta- está haciendo que los modelos corporales de muchas bailaoras del flamenco se estén alejando de los modelos tradicionales en los que no importaba que tuvieras un mayor peso o característica física. La compatibilización con la esfera doméstica- privada adquiere unas dificultades semejantes a las que se aprecian en otras esferas laborales. Y como también se ha visto, son muchas las mujeres que dilatan o retrasan la maternidad – incluso las relaciones emocionales- en pro de las exigencias artísticas. La edad, y no sólo los cuerpos, se valoran como un obstáculo en la trayectoria profesional:

> *"Yo creo que lo más fundamental es eso el hecho de cuando te cases y quieras tener un niño pues parar un año o año y pico porque mientras lo tienes, lo crías, no sé cuanto. Y ahora fíjate tú que acabo de entrar con la Eva y tengo la edad que tengo"* (L.Ch., bailaora)

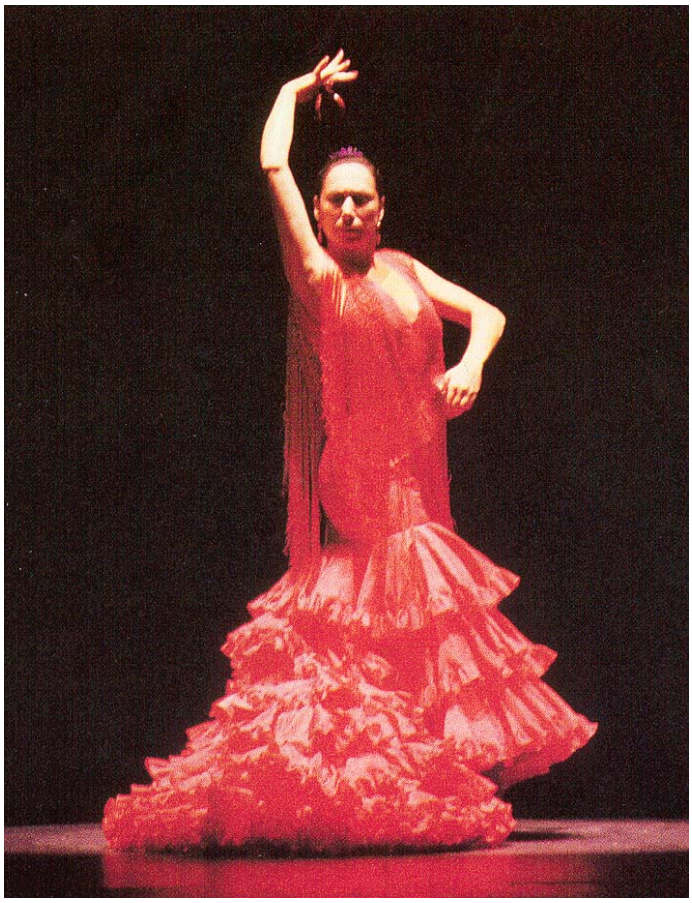
En cuanto al baile, hay que destacar el papel que están llamadas a jugar ciertas escuelas o academias, en la mayoría de las cuales no es casualidad que aún siga existiendo una mayoría de alumnado femenino. Esto está mucho más marcado en la denominada "escuela sevillana de baile flamenco" y en los conservatorios, que por su propia naturaleza estilizada tanto en lo que se refiere al flamenco clásico como a su vinculación a la música clásica y la escuela bolera, tienden a marcar con más claridad los aprendizajes de "lo femenino" y "lo masculino". Hemos realizado una estimación de profesorado de toque y baile en la ciudad de Sevilla, en base a los censos de diferentes fuentes de información respecto a academias y profesores o docentes de guitarra flamenca, y los resultados son aplastantes:

	Maestros de guitarra	Profesores/as de baile

HOMBRES	100%	24%
MUJERES	0%	76%

Mientras que unas escuelas se vuelvan más hacia el reconocimiento de esas diferencias de sexo, otras –las menos- abogan por un baile uniforme, y, en general, esas nuevas tendencias heterodoxas que muchas mujeres protagonizan tienen que ver, precisamente, con su intento de superar las adscripciones escolásticas a favor de la creatividad. Lo interesante es destacar que en estos cambios ha sido fundamental la toma de decisiones por parte de las mujeres. Cosa que no ha sucedido, en cambio, con otro tipo de tareas vinculadas no tanto a la interpretación como a la gestión del poder, tanto en el baile como en otras actividades del flamenco, cuyo déficit de mujeres es una tarea que cubrir en el siglo XXI.

En esta cuestión de la transmisión es muy significativo destacar la gran mayoría de profesoras de baile que se contraponen a los profesores a los que, llegado un momento de sus vidas, se les llama “maestros”, como a Granero o Antonio Gades. Grandes diferencias cuantitativas encontraríamos respecto al caso anterior si contrastáramos los datos de profesores/as con los de directores/as de las compañías de baile, coreógrafos o maestros, como digo. La mayoría de estas posiciones están ocupadas por hombres. Siquiera sea por sus efectos simbólicos, hay que destacar que en la Compañía Andaluza de Danza sí han existido niveles similares de presencia femenina y masculina en las coreografías y en la dirección, ahora regentada por Cristina Hoyos y antes por José Antonio, mas con la presencia de nombres fundamentales para el baile actual como Javier Barón, Isabel Bayón, Rafael Campallo, María Pagés, Javier Latorre o Ana Mari Bueno.



La maestra Cristina Hoyos, directora del Ballet Flamenco de Andalucía

Entre los hombres, en cambio, hay mayores espacios para la experimentación no reglada, para la inspiración personal y para las trangresiones corporales. Otro elemento a tener en cuenta es la mayor comercialización de la sexualidad y de los mitos sobre la masculinidad en el flamenco. Una sexuación que en el caso de las mujeres se reviste de neutralidad moral o de infantilización en los cuerpos, potenciadas por los límites en la edad donde el cuerpo se encuentra en su mejor momento y por la disminución del peso corporal. La obsesión por la indumentaria y por el gusto se aleja de los canones del pasado y -lejos de contribuir a un mayor igualitarismo- evidencia un nuevo modelo de feminidad y masculinidad donde los sexos se diferencian.

Descanso en un ensayo de la compañía de Fernando Romero:

los nuevos modelos de cuerpo femenino

El cante implica otra dimensión de aprendizaje, con matices interesantes para el análisis de estas estrategias de desarrollo profesional y personal. En la adquisición de técnicas y habilidades por parte de las jóvenes cantaoras, el mundo mítico de la reunión se ha visto sustituido por dos lineamientos que se interseccionan: el disco y los iguales. El disco implica una estrategia "vertical", de continuidad intergeneracional de voces y estilos, en la que los mimetismos están más sexuados. El aprendizaje conjunto con quienes forman, de hecho, colectivos más o menos conocidos de bailaores/as, cantaores/a y palmeros/as con los que comparten escenario, y con quienes aprenden confraternizadamente unos repertorios que ya no están tan radicalmente marcados por los referentes de género, significan en cambio un aprendizaje "horizontal". Es así que, para las cantaoras, las estéticas añejas de viejas intérpretes son referentes obligados (escuchar los discos de Pastora, La Perla, o los de Fernanda y La Paquera, de quienes han sido contemporáneas pero con las que no coincidieron en vida), pero no es infrecuente escucharles

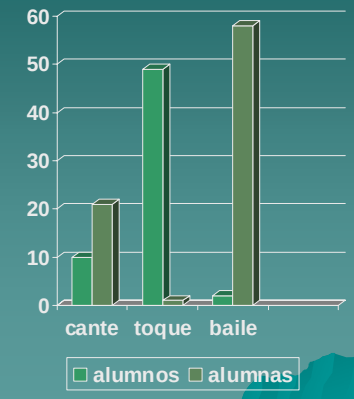
también los mismos cantes por tangos o bulerías que a sus compañeros de escena, de quienes han *aprendido a aprender*.

Es así que las generaciones de cantaoras más jóvenes presentan una gran capacidad de investigación, como hemos destacado en un apartado anterior. Su responsabilidad en la acometida del trabajo –por el cual llegan a *renunciar* incluso a su proyección universitaria- y su preparación nos permite hablar de una nueva forma de entender y hacer el flamenco mucho más disciplinada, curiosa y formal, que incluso las llega a alejar de los estereotipos estéticos del flamenco, a actuar con ropa casual y más a la moda que "por lo flamenco" o de corte dionisiaco. La experiencia demuestra que las nuevas generaciones, tanto mujeres como hombres, miman su profesión, analizan sus fuerzas, estiman la competencia y se sumergen en sus carreras con preparación –y también la ilusión- como bagajes fundamentales. Incluso aquellos que nacen en contextos flamencos, fuera de los cuales encontramos, sin embargo, un notable número de proto-profesionales por primera vez en la historia del género.

Es en el aprendizaje reglado del cante flamenco donde la presencia femenina en todos los ámbitos ha aterrizado con más fuerza, una novedad sin duda en el siglo XXI que alcanza notable éxito en algunas escuelas y academias que cuentan con profesores de cante. Una de ellas es la Fundación Cristina Heeren, que beca todos los años a varios alumnos en convenio con empresas para realizar sus cursos de cante, baile y toque, y cuyas cifras son altamente representativas de lo que venimos diciendo. En los datos ofrecidos para el curso 2003-2004, mientras que en el toque y el baile la especialización de los alumnos está mucho más marcada en razón del sexo, en el cante encontramos que las mujeres superan a los hombres –las alumnas a los alumnos-, dentro de un contexto como decimos bastante femineizado.

Datos del alumnado de la Fundación Cristina Heeren (Sevilla), Curso 2003-2004

	Alumnos	Alumnas
CANTE, I	2	6
CANTE, II	1	11
CANTE, III	7	4
TOQUE, I	11	-
TOQUE, II	23	1
TOQUE, III	15	-
BAILE, I	-	13
BAILE, II	-	23
BAILE, III	2	22

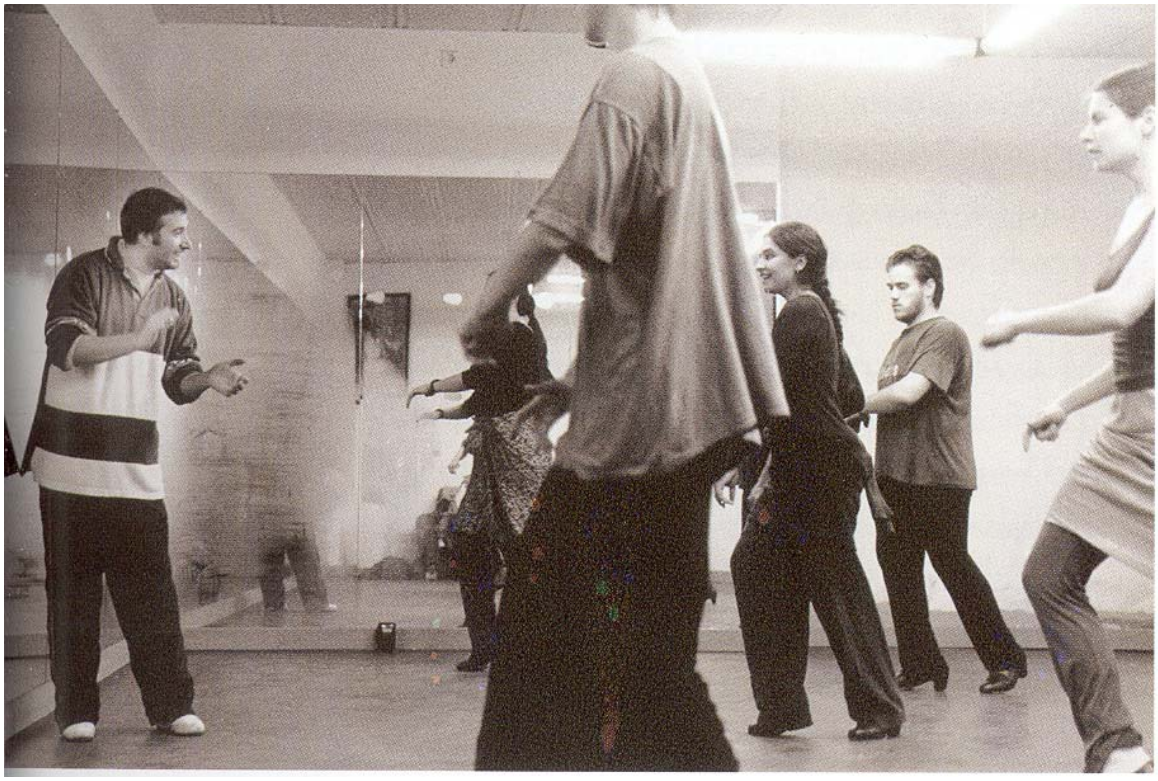


Fuera de los contextos familiares flamencos encontramos un notable número de proto-profesionales por primera vez en la historia del género, como puede ser la catalana Mayte Martín, aunque todavía muchas nacen en contextos flamencos, en familias de artistas y –sin embargo- ya no se limitan a responder a la "llamada de la sangre", como Estrella Morente, sino que ensayan, estudian y trabajan asegurando, así, el control del riesgo:

> *"¡Si te digo lo que yo he ensayado para lo de hoy! ¿Tú me has visto no? Pues eso, esta mañana, poquito ayer y antesdeayer. Entonces si, siempre se deja... Lo que pasa es que hay día, yo que sé, a mi me gusta siempre llevarlo un poco hecho porque el arte algunos días ... si te limitas a eso nada más, unos días estás bien y otros días estás mal y no te puedes arriesgar. Unos días bien, otros días no vienen, pero siempre hay que tener un nivel de técnica por si te pilla un día malo"* (M.C., bailaora)

Además de la apertura desde otros ámbitos como lugares de procedencia entre las artistas flamencas hay que destacar el modelo de autogestión en el que las propios artistas se convierten en los que gestionan y producen los espectáculos, tienen en cuenta las condiciones de grabación, imparten clases y un largo etcétera, empleando muchas veces la misma casa lo que supone una

ruptura entre el ámbito doméstico y el privado en la línea que D. Massey analizó entre sectores de alta rentabilidad empresarial. En la mayor parte de las entrevistas existía una queja hacia las dificultades institucionales y jurídicas que impiden la ampliación de estos procesos de aprendizaje gestionados por mujeres artistas. Un cambio desde la institucionalización del flamenco a un flamenco autogestionado que responde a las necesidades de la globalización pero con criterios y formas elegidas que demuestran el conocimiento de las mujeres sobre las pautas locales y las tradiciones empresariales existentes.



Clase de baile flamenco con Israel Galván

Anexo:
Resultados de difusión

1. **Participación en foros y congresos de reconocido prestigio en los que se han expuesto algunos de los resultados parciales de la investigación.**

    1. Cruces, C., A. Sabuco y E. López, “Género y etnicidad como factor de desarrollo. Mujeres gitanas en el arte flamenco”, II Congreso Nacional Universidad y Cooperación al Desarrollo, Universidad de Murcia, 14-16 de Abril, 2003.
    2. Cruces Roldán, C., “El concepto de la pureza en la música”. Festival Flamenco de Ciutat Vella-Taller de Musics, Barcelona 20-24 de Mayo de 2003.
    3. Cruces Roldán, C., “Participación de la mujer en distintos sectores de la sociedad. Mujeres Flamencas”, en 8 de Marzo, día de la Mujer, Teatro Alameda, Marzo de 2003.
    4. Cruces Roldán, C., “El flamenco en la Universidad”, en el Curso Flamenco en el currículo escolar, Universidad Internacional de Andalucía, Sede Antonio Machado de Baeza, Agosto 2003
    5. Cruces Roldán, C., “Los estudios flamencos en la investigación universitaria”, sede de la Universidad Internacional de Andalucía en La Cartuja, Sevilla, Septiembre de 2005
    6. Cruces Roldán, C., “El baile flamenco, hoy”, Tertulia Flamenca de la Fundación Machado, Sevilla, 29 de Septiembre de 2003.
    7. Cruces Roldán, C., “El flamenco, patrimonio oral e inmaterial de la humanidad”, Cátedra Popular de Flamenco “Federico García Lorca”, Universidad Carlos III, Madrid, 6 de Noviembre 2003.
    8. Cruces Roldán, C., “Saberes y transmisiones en el flamenco”, I Congreso Internacional Sociedades y Culturas: Nuevas formas de aproximación literaria y cultural, M. Arriaga et Alii (ed.), Universidad de Sevilla-SELICUP
    9. Cruces Roldán, C., Mesa Redonda “El sentido de la creación artística. Orígenes y parentescos”, I Congreso Internacional Nudo Mediterráneo: El sentido de las ideas, 10 de marzo de 2004
    10. Cruces Roldán, C., “Los cantes y el cante de La Niña de los Peines”, X Edición Actos Homenaje a Pastora Pavón, Peña Flamenca de Arahal-Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Arahal, 20 de marzo 2004.
    11. Cruces Roldán, C., “Ciencia y poesía en la mirada antropológica hacia el mundo flamenco: falsedades, invenciones y otras ilusiones de uso común”, VI Jornadas de Antropología Social y Cultural Universidad Católica de Murcia (UCAM), “La música en la interpretación de los procesos culturales”, Murcia, 2-26 de junio de 2004.
    12. Cruces Roldán, C., “El Flamenco en la sociedad del siglo XXI. El papel de la Mujer”, “El Arte Flamenco en los Umbrales del Siglo XXI”, Cursos de Verano Universidad de Málaga, Ronda, 12-16 de Julio de 2004.

13. Cruces Roldán, C., “La mujer en el flamenco: situación histórica y perspectivas de futuro”, XXXII Congreso Internacional de Arte Flamenco, Mairena del Alcor, 6-13 de Septiembre de 2004.
14. Sabuco i Cantó, A., “La mujer en el flamenco”, Jornadas Las mujeres en el flamenco, Instituto Andaluz de la Mujer, Sevilla, 20-21 de octubre de 2004.
15. Cruces Roldán, C., “La interpretación del flamenco por las mujeres. El baile”, Jornadas Las mujeres en el flamenco, Instituto Andaluz de la Mujer, Sevilla, 20-21 de octubre de 2004.
16. Cruces Roldán, C., “Saberes y transmisiones en el flamenco”, I Congreso Internacional Sociedades y Culturas: Nuevas formas de aproximación literaria y cultural, M. Arriaga et Alii (ed.), Universidad de Sevilla-SELICUP, 2004
17. Cruces Roldán, C., A. Sabuco i Cantó y E. López Martínez, “Tener arte. Estrategias de desarrollo profesional de las mujeres flamencas”, en Palenzuela Chamorro, P. y J.C. Gimeno Martín (coords.), Culturas y desarrollo en el marco de la globalización capitalista, Sevilla, 2005.
18. López Martínez. E., “Mujeres Artistas en el Flamenco”, Instituto Andaluz de la Mujer y Delegación de Igualdad de la Diputación de Málaga, Día Internacional de la Mujer Rural, Octubre de 2005

2) Publicación de resultados de la investigación

1. Cruces Roldán, C., “Gitanas en el flamenco. Claves históricas, retos presentes”, La mirada limpia o la existencia del otro, nº 9, 2002, pp. 61-67
2. Cruces Roldán, C., “Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco”, Actes del IX Congrés d’Antropologia FAAEE. Cultura & Política, Barcelona, 4-7 Septiembre 2002
3. Cruces Roldán, C., “Mujeres en el flamenco. Un género generizado”, en Cruces Roldán, C., Flamenco y Antropología (II). Identidad, Género y Trabajo. Signatura Ediciones, Sevilla, 2003.
4. Cruces Roldán, C., "De cintura para arriba". Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco, en Cruces Roldán, C., Flamenco y Antropología (II). Identidad, Género y Trabajo. Signatura Ediciones, Sevilla, 2003.
5. Sabuco Cantó, Assumpta, “El poder del género: el movimiento de segregación de Maquique”, Cultura & política, Barcelona, 2003
6. Sabuco Cantó, Assumpta y Valcuende, José María, “La violencia de la representación:¿Una cultura gay?”, Cultura & política, Barcelona, 2003
7. Cruces Roldán, C., “Las mujeres y el flamenco”, en Entretejiendo saberes. Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM), Universidad de Sevilla, 2003.
8. Cruces Roldán, C., “Peñas y peñismo flamenco en Andalucía”, VIII Festival de Jerez, Fundación Teatro Villamarta, 2004
9. Cruces, C., “El flamenco en la Universidad. Presentación de una experiencia curricular y docente”, en López Castro, Miguel (coord.), Introducción al flamenco en el currículum escolar, Universidad Internacional de Andalucía-Akal, pp. 107-173, Madrid, 2004.
10. Cruces Roldán, C., “El flamenco, un arte contemporáneo”, Andalucía en la Historia, Año II, nº 7, octubre-diciembre de 2004, Sevilla, pp. 54-61.
11. Cruces Roldán, C. y A. Sabuco i Cantó, “Género y etnicidad como factor de desarrollo. Mujeres gitanas en el arte flamenco”, II Congreso Nacional Universidad y Cooperación al Desarrollo, Universidad de Murcia.
12. Cruces Roldán, C., “Saberes y transmisiones en el flamenco”, I Congreso Internacional Sociedades y Culturas: Nuevas formas de aproximación literaria y cultural, M. Arriaga et Alii (ed.), Universidad de Sevilla-SELICUP-Arcibel Editores, 2004, Sevilla.
13. Sabuco Cantó, Assumpta, “¿Cuerpos dóciles o cuerpos subversivos?”, en Palma Cevallos y Parra Membrives (eds). Cuerpo y género. La construcción de la sexualidad humana, Ediciones Jerezanas, Jerez, 2004

14. (Cruces, C. ed. y coord.) La Niña de los Peines, Patrimonio de Andalucía. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004.
15. Sabuco Cantó, Assumpta, “Los mapas del cuerpo: paisajes, territorios y relaciones corporales”, en Mercedes Arriaga y José Manuel Estévez Editores), (coord.) Cuerpos de mujer en sus (con)textos, Volumen II, pp.365-375 Ed. Arcibel, Sevilla,2005.
16. Cristina Cruces Roldán, Assumpta Sabuco i Cantó y Eusebia López Martínez, “Tener arte. Estrategias de desarrollo profesional de las mujeres flamencas”, en Palenzuela Chamorro, P. y J.C. Gimeno Martín (coords.), Culturas y desarrollo en el marco de la globalización capitalista, F. El Monte-ASANA, Sevilla, 2005
17. Cruces, C., “El flamenco como objeto de deseo. Autenticidad, mercado y políticas culturales”, en Dietz, Gunther y Gema Carrera, El Patrimonio Cultural. Multiculturalidad y Gestión de la Diversidad, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, Sevilla.

3) Organización de Jornadas

1. Dirección de las ***Jornadas “Las mujeres en el Flamenco”,*** organizadas por el Instituto Andaluz de la Mujer por parte de las Dras. Cruces y Sabuco –directora e investigadora respectivamente del Proyecto y de la Lcda.. Eusebia López Martínez. Su objetivo principal ha sido el acercamiento al mundo del flamenco desde las mujeres que han participado y participan de la afición y de la profesión artística. Dichas jornadas tuvieron lugar en Sevilla, los días 20 y 21 de Octubre, y participaron en ellas más de 200 mujeres de toda Andalucía, lo que contribuyó a la toma de contacto con algunos grupos organizados que serán objeto de profundización en la última anualidad del proyecto, entre las que caben destacar:
    a. Redes de peñismo flamenco
    b. Organizaciones e instituciones de aprendizaje flamenco, desde academias privadas a escuelas generalistas
    c. Profesionales del género
    d. Responsables institucionales de políticas de igualdad
    e. Redes genealógicas donde las mujeres han servido de transmisoras a los procesos de apropiación del conocimiento, en particular en zonas marginales de Andalucía, como el Polígono Sur en Sevilla, Almanjáyar en Granada o la Chanca en Almería
2. (López Martínez, E.) Producción y organización de las ***Jornadas Técnicas de Mercado Flamenco***, Sevilla, 29-30 de noviembre de 2005, Palacio de Exposiciones y Congresos de Sevilla, Diputación de Sevilla-FIBES-Ayuntamiento de Sevilla.

4) Trabajos en preparación

1. Memoria final definitiva del proyecto.
2. Redacción del texto “Flamencas”, en formato de libro.
3. Redacción del volumen “Mujeres flamencas. Cuatro relatos biográficos”, a editar por la Fundación Machado por solicitud expresa de la misma.

Quinta parte

Conclusiones y prospectiva

La expansión que vive en nuestros días el mercado de trabajo flamenco genera recursos económicos y oportunidades útiles para desarrollar las capacidades de un importante número de mujeres insertas en situaciones de marginalidad social. Pero el arte flamenco conlleva también una *doble marginación* en las mujeres como profesionales, que es necesario tener en cuenta. Históricamente, las artistas flamencas han estado siempre presentes: han tenido que enfrentarse a la estigmatización de "ser artista", que se verbaliza como *"mala vida"*, y se han visto obligadas a acceder a un mercado de trabajo (cante y baile flamencos) irregular, informal, y *masculinizado* por su movilidad, nocturnidad, publicidad y trato alternante con públicos y agentes.

La situación en que se encuentran las mujeres flamencas en Andalucía, cuna del flamenco, al igual que en el resto de España, las condiciones de su acceso al trabajo, de sus recursos técnicos, del control de sus cuerpos, de la *especialización profesional*, y del poder y el prestigio alcanzados, no han sido analizadas científicamente. Hay que recuperar estas dimensiones, invisibilizadas en los estudios de Ciencias Sociales por su sesgo androcéntrico, y que se refieren a un objeto de estudio –el flamenco- considerado todavía una expresión cultural "secundaria" y "menor". Primero, por situarse en el confuso y depreciado mundo de las "culturas populares"; y segundo, porque el género flamenco profesional es un sector de producción inmaterial y efímera, cuya contribución a la generación de riqueza es difícil de evaluar, a pesar de sus importantes plusvalías y ofertas de trabajo dentro y fuera de España. De ahí que nuestra investigación haya tratado de evidenciar los papeles y las estrategias desempeñadas por las artistas flamencas, incorporando especialmente cuáles son sus relaciones con el otro sexo tanto en el ámbito familiar como en el trabajo, como línea de estudio, pero también y fundamentalmente cuáles son los conceptos que estas mujeres tienen de sí mismas, de su profesión, de sus cuerpos, y cuáles son las expectativas que las instan a tomar decisiones de empleo y dedicación.

La visibilización de las mujeres en la historia de la música está plagada de sesgos que es necesario evitar para reconstruir la participación musical de hombres y mujeres en distintos sectores de la producción artística y tradicional, sin caer en el etnocentrismo y el esencialismo que suponen dar por sentadas

habilidades y características genéricas. El proyecto de investigación “Mujeres flamencas. Etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales” quiere avanzar en el conocimiento de colectivos profesionales de mujeres -entre las cuales destacan las muchas gitanas que se dedican al flamenco como artistas de mayor o menor rango- con el propósito de advertir cuáles son los recorridos históricos, la ocupación de modelos de división del trabajo, los factores condicionantes (limitadores y estimulantes) y las estrategias de toma de decisión que han caracterizado sus trayectorias de trabajo y expresión artística, así como cuál es la situación actual que afrontan las generaciones más jóvenes, cuyas voces e interpretaciones se ven atravesadas por construcciones sociales, entornos familiares, identidades étnicas y de género, motivaciones y perspectivas personales.

A tal efecto, y como se ha presentado en la memoria anterior –que, como se advirtió en la introducción, debe entenderse provisional- hemos incluido en el trabajo una revisión que, sin ánimo de ser exhaustiva, pone de manifiesto los **sesgos androcéntricos** que perpetúan la invisibilización de las artistas flamencas o su esencialización mediante atributos de género femenino que no se ajustan a los cambos experimentados en el mercado flamenco y en las condiciones vitales de las artistas. En este sentido, nuestro afán por contextualizar y realizar comparaciones diacrónicas entre los llamados “modelos tradicionales” y los “actuales” obedece a la **ausencia de un marco científico** sobre esta cuestión.

Los mecanismos que explican la división de sexo en la ejecución musical deben contextualizarse, aunque esto no impida generalizar algunas de sus notas comunes. En este sentido, hemos partido de las instituciones y los cambios que, en el pasado europeo y americano, han silenciado las actividades de las mujeres en la producción musical, sugiriendo una prospectiva de intención aplicada en orden a la adquisición de autoestima y la construcción de recorridos y redes de empoderamiento femeninos. Las relaciones entre género y feminidad en el caso concreto de las mujeres gitanas y el flamenco ofrece un análisis concreto sobre cómo se producen las asignaciones de género y cómo van cambiando en contextos específicos.

Codificación histórica del flamenco y división del trabajo

La codificación histórica del género flamenco se efectuó sobre una estrategia de segmentación de papeles y estéticas para hombres y mujeres, que quedaron concentradas en las *tareas del cuerpo*. A la vez, la segmentación sexual del mercado de trabajo flamenco ha centrado las tareas femeninas en el campo de la *interpretación* directa, cante y baile. Por redundar en un ejemplo, en el tiempo de profesionalización definitiva del flamenco, la figura del *hombre guitarrista* pasó a ser no ya sólo un elemento más en la producción artística, sino el elemento-clave de la gestión: eran ellos los que se encargaban de contratar a las artistas, de tomar las decisiones sobre el espectáculo. Siendo así, la nula presencia de la mujer en la guitarra resultó un efecto *histórico* y no *natural* como quiere interpretarse desde dentro, atendiendo a la falta de fuerza o el menor tamaño de la mano femenina. La guitarra representó el poder de negociar, el contrato, la bisagra entre el adquiriente de la fiesta y el intérprete. Todavía hoy, son los guitarristas los protagonistas de la discografía, de la composición y de la producción; es entre ellos donde en gran medida se "cuece" la creación que soporta la difusión de novedades y, por tanto, el acceso al *poder de renovación* que domina el mercado actual del flamenco.

Podemos resumir en los siguientes elementos de carácter histórico, cuya afectación se mantiene, en parte, en nuestros días:

- Dificultades y límites de la formación institucional *versus* la tradicional formación no intencional
- Prohibiciones expresas en la exhibición o en la interpretación
- Falta de reconocimiento o rechazo masculino manifiesto
- Reclusión de las actividades musicales al ámbito privado y asociación con características supuestamente "naturales" de reproducción y cuidado frente a las necesarias en los ámbitos públicos

La configuración de un gremio profesional (los "artistas flamencos") sigue estando muy atomizada para las mujeres y carece de nodos centrales de

delegación, aunque dentro de una marcada jerarquización de las posiciones laborales. Los resultados concretos que se deriven del tratamiento estadístico de los datos se encuentran pendientes de presentación, pero se verifica que, en las 500 mujeres censadas y las encuestas extensivas realizadas, cabe diferenciar, en cuanto al reconocimiento y cualificación artística, desde las máximas categorías de "figuras" hasta profesionales menores, y en cuanto al nivel de dedicación desde profesionales a tiempo completo, a tiempo parcial y ocasionales de participación mínima que utilizan el flamenco como "dedicación complementaria", que ocupan una parte importante del número de mujeres con las que hemos trabajado. En lo relativo al nivel de ingresos, desde intérpretes altamente reconocidas y valoradas, hasta semi-profesionales de remuneración mínima.

Sexuación e hipercorporeidad en el género flamenco

Las representaciones asociadas al arte flamenco son otro de los grandes ejes de la producción artística en la que hemos estudiado la sexuación. Sin este factor resulta imposible entender los mecanismos de apropiación exterior y las valoraciones – a veces devaluaciones- que se suscitan en torno al flamenco. Los efectos retroactivos que tienen estas representaciones se deben a la interiorización y resistencias que provocan. El carácter procesual y dinámico de la sexuación en el flamenco nos ha permitido disponer de una visión diacrónica que clarifica los cambios y las continuidades que siguen manifestándose tanto entre los y las artistas como entre los y las que se dedican a su estudio o a la recepción de la producción flamenca.

El juego de atributos como los vestidos, los modos de cante, las definiciones dicotómicas en el baile han desdibujado unas fronteras sin que las limitaciones de la adscripción de sexo y género estén logradas. Sin embargo, las mayor igualdad que se perfila implica nuevos interrogantes sobre el papel de la globalización y sus efectos entre hombres y mujeres en esta producción artística.

En sus orígenes, la división del trabajo que se consideraba funcional para la estructura del espectáculo flamenco estuvo asociada no sólo a un modelo dicotómico de división del trabajo por sexos, sino también dicotómico

en lo interpretativo, tenido por complementario. Aunque, en esencia, no tiene porqué existir una codificación sexuada de los subgéneros musicales del flamenco, de hecho sí que se han instituido cantes “femeninos” como la malagueña o la vidalita, y otros “masculinos” como la carcelera o la toná. Para las voces, del mismo modo, el aficionado y la crítica saben establecer una clasificación fuertemente generizada de “voces blandas” y “voces duras” que no pueden sino entenderse como una extensión de los papeles sociales significados de mujeres y hombres en la sociedad. En el baile, el deseo hacia los cuerpos femeninos se contrarrestó con el vestido que casi no lo muestra, que lo insinúa, con los elementos accesorios que sirven para poner de manifiesto el “arte” en sí mismo, siguiendo la pauta de hipercorporeización que han sufrido las mujeres en el flamenco: el cuerpo como único límite expresivo. Los hombres representaron la fuerza y las mujeres la delicadeza; ellos, el poderío de bailar “de cintura para abajo”, ellas las líneas ondulantes, la sinuosidad, la sutileza, el “bailar de cintura para arriba”; el predominio de la línea contra el de las curvas.

La segmentación de los géneros en las compañías y montajes coreografiados

Los “techos de cristal” de las profesionales

El duende, la consolidación de las trayectorias profesionales o el efecto de las relaciones sociales de sexo niegan o invisibilizan el carácter sexuado del flamenco y su variabilidad histórica. Sin embargo la división sexual del trabajo es esencial para entender las habilidades desarrolladas por hombres y mujeres, los conocimientos adquiridos y el papel desempeñado en su transmisión, el éxito o el abandono de la carrera artística, las posiciones de poder, o la gestión de compañías

La concentración en la interpretación, a la que hemos aludido y que representa una parte central de nuestra exposición en esta memoria, supone otro de los impedimentos al desarrollo de oportunidades profesionales en otros subsectores, como el toque, los jaleos, las especialidades escenográficas, la intermediación o las tareas de gestión y mando, organizativas, que crecientemente adquieren relevancia y valor añadido en un arte con progresiva expansión internacional.

Los procedimientos de exclusión de las mujeres en la esfera profesional son todavía hoy hábitos comunes y actúan como *techos de cristal* para muchas intérpretes.Todavía hoy, y como se ha afirmado en nuestro texto, el “techo de cristal” de las mujeres flamencas, y también las imágenes a través de las cuales las fronteras de “lo permitido” se les representan en su trabajo, se sitúan en definitiva en aquellas oportunidades que permiten, básicamente, el cante o el baile. Estos procedimientos de exclusión de las mujeres en la esfera profesional son todavía hoy hábitos comunes. Cada vez se han visibilizado con más fuerza los lazos y las solidaridades entre las mujeres. En ocasiones por oportunismo ya que este tipo de presentaciones resulta muy demandada y originan una presencia y una captación de muchas mujeres desde el consumo o el mercado del flamenco. En otras como una toma de conciencia y una mayor reflexión – *reflexividad*- sobre los saberes, las técnicas y el papel de las mujeres en el flamenco, como en el caso de la compilación de Carmen Linares.

Por último, desde las opciones más trasgresoras el apoyo entre mujeres se ha convertido en un arma para establecer una nueva división técnica del trabajo que si bien no ha llegado a romper las codificaciones anteriores pone de manifiesto el cambio en las actitudes y en el cultivo de habilidades profesionales entre las flamencas.

Estrategias de reafirmación de género

Sin embargo, en nuestro proyecto hemos profundizado también en el modo en que las profesionales utilizan de forma utilitaria recursos anclados en las construcciones sociales de los géneros que las identifican y contrastan con los papeles y modelos adoptados por los hombres, produciendo así estrategias de reafirmación de género. En otros casos, la aceptación de estas construcciones de género se traduce en barreras para el desarrollo profesional. Pero no se trata de una aceptación inánime, ya que surgen toda una serie de reservas, oposiciones y elementos contradictorios que hay que tener en cuenta:

- Por un lado, y como primera conclusión más aceptada por las artistas flamencas se acepta la mayor presencia de las mujeres profesionalizadas en el arte.
- En segundo lugar, la ampliación de las posibilidades de las mujeres en el flamenco alejándose de las divisiones más tradicionales que feminizaban el baile, se valora como un logro y un obstáculo para las que se dedican a la guitarra, los toque o los instrumentos como el piano que eran marcadamente masculinos.
- En tercer lugar, la internacionalización en las trayectorias profesionales se percibe como una expansión del mercado flamenco que conlleva nuevas posibilidades tanto económicas como en la gestión de compañías y en la creatividad artística

Estrategias de rechazo

También se producen, no obstante, estrategias de rechazo; las mujeres flamencas seleccionan algunos de estos recursos y no otros, y discuten las configuraciones permanentes de su género incorporando nuevos elementos o despreciando marcadores tradicionales. El cuerpo sigue siendo un elemento que limita o encuadra los procesos de empoderamiento y se buscan estrategias más rentables y menos corporizadas como las escuelas, las academias y los ámbitos de formación.

La maternidad, especialmente, se considera un obstáculo o bien un elemento que condiciona la profesionalización de las mujeres. En las entrevistas que hemos realizado se aprecia una doble consideración. Por un lado , en contraste con los hombres, como un *handicap* no tanto físico sino social, porque son ellas las que asumen y en quien recaen las obligaciones de la crianza y el cuidado. Para otras, los cambios físicos pueden redundar en una mejora de las cualidades físicas, en un aumento de las responsabilidades que se proyectan sobre el trabajo y logran transmitir una mayor sensibilidad, una mayor emoción. En un tercer caso, podríamos incluir a las mujeres que optan por alejarse de los modelos tradicionalmente adscritos en tanto que madres y esposas. Diferentes opciones sexuales, modelos de gestión doméstico más individualizados o postergar el momento de establecer relaciones más "tradicionales".

El conocimiento, el "saber hacer" y la autenticidad

Para muchas de las artistas gitanas de generaciones más antiguas esta "nueva profesionalización" conlleva problemas y una pérdida en el saber hacer que demuestra cómo la etnicidad y el papel que dentro del grupo étnico y de la autenticidad del arte, corresponde a las mujeres. Este contraste generacional se explicita a menudo en una negación simbólica a lo aprendido por las más jóvenes: para muchas de las jóvenes flamencas esta separación generacional se vive con extrañamiento, con una sensación de inquietud ante la creatividad personal porque se mantiene la opinión de los que saben.

Estas circunstancias obligan a una constante adecuación entre el don individual, el riego personalizado, el estilo propio como garantía del éxito y la búsqueda de redes, tanto con mujeres como con hombres, que compartan ese punto de vista. Las dificultades en estos casos consisten en acceder a una posición de privilegio, alejándose del grupo o de la compañía para poder actuar por sí mismas. La gratitud y el reconocimiento se evidencian en los recuerdos y las protagonistas que demostraron confianza en las principiantes, así como en aquelllas bailaoras que tenían un estilo y un sello propio. En este sentido, las innovaciones, cada vez más frecuentes, provocadas por las demandas del

mercado y por los gustos estéticos dominantes provocan una actitud ambivalente entre “el respeto” y “la aceptación”.

El modelo que se opone es una reafirmación de un *saber hacer* aprendido como modo de vida. Una espontaneidad que, a la vez, se reivindica como un estilo propio en el que la permanencia está unida a la identidad personal, a ser lo que se es. Fijarse en las grandes bailaoras era un recurso de perfeccionamiento sobre “lo que ya se había visto” y “ya se sabía”, pero un modo informal para seguir o aprender de las otras

El papel que desempeñan estas mujeres gitanas de mayor edad y consagración en el mundo flamenco mantiene muchos de los modelos de aprendizaje informal como un recurso para garantizar **“lo auténtico”.** En el caso de estas mujeres el empoderamiento se ha traducido en una mayor independencia respecto de sus maridos. Sometidas a procesos de exclusión social y estigmatización histórica, y bajo pesados condicionantes que atañen a las condiciones globales de las industrias del espectáculo, estos factores, procedimientos y trabas que convierten algunas de sus estrategias en audaces formas de mejorar sus bases materiales y, dentro de proyectos profesionales, de desarrollar su autoestima personal.

Compañías y gestión

Otro aspecto que hemos tenido en cuenta, de forma muy especial, en nuestra investigación, atañe a las **dificultades para formar compañías propias y lograr una difusión de los espectáculos**, que –pese a los cambios que venimos apuntando- siguen circunscibiéndose a la masculinidad. Son los hombres los que ocupan un lugar destacado en la producción de compañías y de espectáculos, son los hombres los que controlan las redes de distribución y los que a nivel de mercado parten de una sociabilidad y unos contactos ya establecidos. De ahí que exista unanimidad en la valoración de las flamencas sobre las dificultades para formar compañías que tienen las mujeres. Pero también **la mayor competitividad** es otro de los rasgos a tener en cuenta. La edad se emplea aquí como un criterio en el que también observamos un alejamiento de la pauta tradicional.

Un modelo de autogestión alternativo se expresa a través de **nuevas tendencias** como empresas, productoras y compañías en las que también artistas gitanas como Carmen Cortés y Esperanza Fernández están teniendo protagonismo. Un modelo en el que las propias artistas se convierten en las que gestionan y producen los espectáculos, tienen en cuenta las condiciones de grabación – muchas veces en la misma casa con lo que supone de ruptura entre el ámbito doméstico y el privado en la línea de Massey en Bodyspace, en fin ... aunque hay un papel que sigue siendo ocupado por los hombres se trata de gestionar desde el grupo doméstico o al menos desde los dos esposos- esto ponerlo mejor y según lo que te parezca. El cambio desde la institucionalización del flamenco a un flamenco autogestionado responde a las necesidades de la globalización pero los criterios y las formas elegidas demuestran cómo esto se realiza según las pautas locales o las tradiciones empresariales existentes.

* * *

El interés, a la vez teórico y aplicado, la novedad, la presentación de una información y planteamientos metodológicos propios de la temática estudiada, la actualidad y, a la vez, generalidad e influencia que los resultados finales del estudio tendrán para los colectivos afectados y su carácter de aplicabilidad práctica y proyección social pueden ser valores añadidos a una investigación todavía pendiente de elaboración de algunas conclusiones y redefinición y enriquecimiento de otras, aparece como un intento de visibilización de las mujeres en la historia de la música, plagada históricamente de sesgos que es necesario evitar para reconstruir la participación musical de hombres y mujeres en distintos sectores de la producción artística y tradicional, sin caer en el etnocentrismo y el esencialismo que suponen dar por sentadas habilidades y características genéricas.

Sexta parte

Bibliografía citada y de consulta

Acal, M. y M. Martín, *Fernanda y Bernarda de Utrera. Cantes inéditos*. Diputación de Sevilla, 1999

Acker, Joan, “Women and stratification: a review of recent literature” en *Contemporary Sociology*, 9:25-39, 1980

Alba y Diéguez, J. (El "Bachiller Revoltoso"), *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*. Sevilla, Ayuntamiento 1995 /1740?/

Alcina Franch, J., *Arte y Antropología*, Alianza, Madrid, 1982

Aleu Zuazo, Salvador, *Flamencos de La Isla en el recuerdo*. ISPREN, San Fernando, 1991

Allen, J. y P. du Gay, "Industry and the rest: the economic identity of services", en *Work, employment and Society*, 8-2, pp. 255-271, 1994

Álvarez Caballero, Á.
Historia del cante flamenco. Alianza Editorial, Madrid, 1981
Historia del baile flamenco. Alianza Editorial, Madrid, 1998

Antonia Mercé, "La Argentina" (1890-1990), INAEM, Madrid, 1990

Ardener, E.
“Belief and the problem of women”, en: *Perceiving Women* 1-17, Londres, Dent, 1975
“The Social Anthropology of Women and Feminist Anthropology” en *Anthropology Today*, 1(5): 24-26, 1985

Arranz del Barrio, Á. *El Baile Flamenco*. Madrid, 1998

Arrebola, A. *Perfiles estéticos y biográficos de cantaores flamencos*, Málaga
s/f *Los cantes de Málaga*, Málaga, 1998

Arripe, M. L. Contribution à une critique de l´échange des femmes en *La Dot.*

La valeur des femmes, GRIEF, (pp. 61-82). Publication de l´Université de

Toulouse-Le Mirail, 1982

Assumma, M. C. *Il fascino e la carne. Il flamenco racconta*. Melusina Editrice, Roma, 1995

Astelarra, J.”El sexismo en sociología: algunas manifestaciones, soluciones y problemas en *Nuevas perspectivas sobre la mujer, vol.II* (pp. 57-69). Ed. Univ.Autónoma de Madrid, 1982

Barth, F. Los grupos étnicos y sus fronteras. FCE, México, 1969

Beneria, L., y M. Roldán, *The Crossroads of Class and Gender*. University of Chicago Press. Chicago, 1987

Berlanga Fernández, M.A., *Bailes de Candil Andaluces y* Fiesta *de Verdiales. Otra Visión de los Fandanos*. Diputación de Málaga, Colección *Monografías* nº 15, Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDM), Málaga, 2000

Blas Vega, J.

Magna Antología del Cante Flamenco, Hispavox, Madrid, 1982

Vida y cante de Don Antonio Chacón. Ayuntamiento de Córdoba, 1986

Los cafés cantantes de Sevilla. Cinterco, Madrid, 1987

Maestros del Flamenco. Planeta, Barcelona, 1988

"La escuela bolera", en Navarro García, J.L. y M. Ropero Núñez, *Historia del Flamenco*, Tomo II, Editorial Tartessos, Sevilla, 1995, pp. 43-5, 1995

"Bailes populares", en Navarro García, José Luis y Miguel Ropero Núñez, *Historia del Flamenco, Tomo I*, Editorial Tartessos, Sevilla, 1995, pp. 265-287.

Bohórquez Casado, M. *La Niña de los Peines en la Casa de los Pavón*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2000

Bonfil Batalla, G. "El etnodesarrollo, sus premisas jurídicas, políticas y de organización", en Bonfil, G. (ed.) et al. *América Latina. Etnodesarrollo y etnocidio*, San José de Costa Rica, FLACSO.

Bourdieu, P.

L'amour de l'art (en coedición con A. Darbel), Paris, CNRS, Minuit, 1966

La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Madrid, Taurus, 1988

El sentido práctico, Taursus Humanidades, Madrid, 1991

Cosas Dichas, Gedisa, Madrid, 1996 /1987/

Bourguigon, E. "Introduction and theoretical considerations", en *A world of women: anthropological studies of women in the world*, (pp.1-16), Praeger. New York, 1980

Braidotti, R. « Théories des études féministes. Quelques experiénces contemporaines en Europe » en *Savoir et différence des sexes*. Les Cahiers du Grif, 45:29-51.

Bronzini, G. B., *Cultura popolare. Dialettica e contestualitá*. Dedalo Libri, Bari, 1980

Burton, C., *Subordination: Feminism and Social Theory*. G.Allen & Unwin. Sydney, 1985

Caba Landa, C. y P., *Andalucía, su comunismo y su cante* jondo, Universidad de Cádiz, 1988

Caballero Polo, L., *Historias de flamencos, flamencos de historia*. Sevilla, 1997

Cano Olivera, M., *La Sallago. Ecos y vestigios de una cultura popular del siglo XIX*. Confederación de Peñas Flamencas de Andalucía. Sanlúcar de Barrameda, 1995

Cantón Delgado, M., *Gitanos pentecostales. Una mirada antropológica a la Iglesia Filadelfia en Andalucía,* Signatura Demos, Sevilla, 2004

Carmen Amaya 1963 Catálogo. Fotografías de Colita y Julio Ubiña, con textos de Ana María Moix, José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz. Bienal de Flamenco, Sevilla, 2004

Carretero Munita, C., *El baile*. Ayuntamiento de Sevilla, 1981

Carrasco Benítez, M.

L*a danza en España: el flamenco como danza teatro*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992

"La Castañuela española", V Conferencia Internacional de Historiadores de la Danza *Dance Memory,* Barcelona, octubre de 1994

Carretero, C., *El Baile*, Grupo Andaluz de Ediciones, Sevilla, 1981

Casado Rodrigo, J., “El baile en los cafés cantantes”, en Navarro García, J.L. y M. Ropero Núñez (dirs.), *Historia del Flamenco*, Tomo II, Editorial Tartessos, Sevilla, 1995, pp. 253-283.

Castells, M., *A Sociedade em rede*, Sao Paulo: Paz e Terra, 1999.

CEA, M.A., *Metodologías cuantitativas*. Síntesis.1996

Chadwick, W.

Mujer, arte y sociedad. Editorial Destino, Barcelona, 1992

(codirigido con Isabelle de Courtivron) *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*. Cátedra, Madrid, 1994

Chuse, L., *The Cantaoras. Music, Gender and Identity in Flamenco Song.* Routledge, New York & London, 2003.

Clemente, L., *Filigranas. Historia del Nuevo Flamenco*. Editorial La Máscara, Valencia, 1995

Cobo Guzmán, E.,

El flamenco en los escritores de la Restauración (1876-1890). Fundación Gresol Cultural, Cornellá de Llobregat, Barcelona, 1997

"El teatro flamenco de la Restauración", *Revista de Flamencología*, Año III, Número 6, Cátedra de Flamencología de la Universidad de Cádiz, Jerez de la Frontera, 1997

"La gente del 98 ante el flamenco", *La Caña de Flamenco*, Número 22, pp. 26-51, 1998

"Más gente del 98 ante el Flamenco", *La Caña de Flamenco*, Número 24, pp. 35-55, 1999

La comedia Flamenca. Ediciones Carena, Barcelona, 1999

Coll, R. M., *De Baile Flamenco*, Málaga, Juan Such, 1966

Collier, J.F y Yanagisako, S.J., Theory in Anthropology Since Feminist Practice, en: *Critique of Anthropology*, 9(2):27-37, 1989

Comas, D., *Trabajo, género y cultura. La construcción de desigualdades entre hombres y mujeres*. Icaria, 1995

Coral, M., A. Álvarez Caballero, J. Valdés, con la colaboración de R. Coral, *Tratado de la Bata de Cola. Matilde Coral. Una Vida de Arte y Magisterio*, Alianza Editorial, Madrid, 2003

Cruces, C.,

"Flamenco de uso y flamenco de cambio. Una reflexión antropológico-social sobre las desviaciones y la reapropiación del folklore andaluz. El caso de los cantes mineros", en *Comunidad y Sociedad*, pp. 13-33. Sevilla, 1990.

"El flamenco y la cultura popular andaluza", en *Candil*, nº 74, Año XIV, Marzo-Abril, pp. 672-687, 1991.

"Clamaba un minero así..." Identidades sociales y trabajo en los cantes mineros. Universidad de Murcia, 1993.

"Flamenco y sociabilidad colectiva en Andalucía", en Cruces Roldán, C. (ed.) *El flamenco: Identidades sociales, ritual y Patrimonio Cultural*, Centro Andaluz de Flamenco, Jerez, 1996, pp. 111-143.

"La dimensión sociopolítica en las letras flamencas", en Ropero Núñez, Miguel y José Luis Navarro García (dirs.), *Historia del Flamenco, Tomo V*, pp. 277-324. Editorial Tartessos, Sevilla, 1996b

Libro Blanco del Flamenco en Andalucía. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 1996c

"Mercado laboral y culturas del trabajo en el mundo del flamenco", en Palenzuela, Pablo (Coord.), *Antropología del Trabajo. Actas del VII Congreso de Antropología Cultural*, pp. 91-103, Zaragoza, 1996d.

“El flamenco y el pueblo. Bases para una política de gestión cultural del flamenco en Andalucía”, *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco*, Sevilla, pp. 7-23.

"Los "pequeños ritos" del flamenco. Espacios cotidianos y espacios de fiesta", en Parra, A. (ed.) *Rito y Geografía del Cante*, Murcia, 1997, pp. 154-173.

Flamenco y trabajo. Un análisis antropológico de las relaciones entre el flamenco y las experiencias cotidianas del pueblo andaluz. Ayuntamiento de Cabra, Córdoba, 1998

La bibliografía flamenca, a debate. Centro Andaluz de Flamenco, Jerez de la Frontera, 1998b

El Flamenco como Patrimonio. Anotaciones a la Declaración de los

Registros Sonoros de La Niña de los Peines como Bien de Interés Cultural. Sevilla, Bienal de Flamenco, 2000a.
"El Flamenco", en Cano García, G. (Dir.), *Gran Enciclopedia Andaluza del Siglo XXI, Conocer Andalucía"*, Volumen 6, pp. 147-219, Editorial Tartessos, Sevilla, 2000b.
"El Flamenco y la identidad andaluza", en VVAA, *La identidad del pueblo andaluz*. Documentos del Defensor del Pueblo Andaluz, 3, Sevilla, 2001, pp. 123-133.
El Flamenco, Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, Informe para la Declaración de la UNESCO, Junta de Andalucía, Sevilla, 2002
"Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco", *Actas del Congreso de Antropología de Barcelona*, FAAEE-ICA, 2002a (formato digital en CD), 2002
Más allá de la música. Antropología y Flamenco (I): Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio. Signatura Editores, Sevilla, 2002
"Gitanas en el flamenco. Claves históricas, retos presentes", *La mirada limpia o la existencia del otro*, nº 9, pp. 61-67, 2002
Historia del Flamenco, Siglo XXI, Editorial Tartessos, Sevilla, 2002
Antropología y Flamenco (II). Identidad, género y trabajo. Signatura Ediciones, Sevilla, 2003

Cruces Roldán, C. y A. Sabuco,
"Género y etnicidad como factores de desarrollo. Mujeres gitanas en el arte flamenco", *II Congreso Nacional Universidad y Cooperación al Desarrollo*, Universidad de Murcia, 2004.
"Tener arte. Estrategias de desarrollo profesional de las mujeres flamencas", en Palenzuela Chamorro, P. y J.C. Gimeno Martín (coords.), *Culturas y desarrollo en el marco de la globalización capitalista*, Actas del X Congreso de Antropología, FAAEE- Fundación El Monte-ASANA, Sevilla, pp. 303-335.

da Silva Blass, L.M., "Género y trabajo: trayectorias de una problemática", *Sociología del Trabajo*, Nueva época, 25, 1995, pp. 55-70

Davillier, B. de *Viaje por España*. Adalia, Madrid, 1984

Davis, A., *Women, Race and Class*. Ed Cox and Wyman, London, 1982.

De Lauretis, Teresa, "La tecnología del género", *en Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo,* Ed. Cuadernos inacabados, n.35, Ed. Horas y horas, Madrid*,*

Deepwell, K. (ed.) *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Ed. Cátedra, Madrid, 1995

Delphy, C., Les femmes dans les études de stratification, en: Michel, A. (ed), *Femmes, Sexisme et Sociétés*, pp.25-38. Ed. PUF. Paris, 1977 (trad. castellana: Por un Feminismo materialista. El enemigo principal y otros textos) Ed LaSal. Barcelona. Cuadernos Inacabados, 2-3, 1985

Denzin, N. e Yvonna S. Lincoln, *Handbook of Qualitative Research.* Sage, Londres, 1994

Desmond, J. C., "Emboding Difference. Issues in Dance and Cultural Studies", en Fraser Delgado, Celeste y José Esteban Muñoz (eds.), *Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America*, Duke University Press, L.A., 1997, pp. 33-64

De Waal Malefyt, T., "Gendering the Authentic in Spanish Flamenco", en Washabaug, W. (ed.) *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*, Berg, Oxford-New York, pp. 51-63, 1998

Diego, E., *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, 1992.

Duverger, M., *Métodos de las Ciencias Sociales*. Barcelona, Ariel, 1996

Dwyler, D., Ideologies of sexual inequality and strategies for change in male-female relations, en: *American Ethnologist, 5*(2):227-240, 1978

Escudero, V., *Mi baile*. Montaner y Simón, Barcelona, 1947

Estébanez Calderón, S., *Escenas andaluzas*. Introducción y Selección de José Antonio Pérez Bowie. CEGAL, Madrid, 1995 (también edición de 1984, Virgilio Márquez Editor, Córdoba, orig. De 1874, Imprenta de don Baltasar González, Madrid)

Fernando el de Triana, *Arte y artistas flamencos*. Editoriales Andaluzas Reunidas. Madrid, 1986

Ferrer Serra, J., *Teoría y práctica del canto,* Herder, Barcelona 2001

Finkel, L., *La organización social del* trabajo, Madrid, Pirámide, 1994

Florez Narváez, M. *La saga de Los Montoya. Una breve semblanza*. Ayuntamiento de Algeciras, 2001

Foddy, W., *Constructing Questions for Intervews and Questionnaires***.** *Theory and Practice in Social Research.* Cambridge University Press, 1993

Foucault, M., *Microfísica del poder*, Madrid, Ariel, 1979

Galmés de Fuentes, Á., “Las *jarchas* mozárabes y la tradición lírica románica”, en Piñero Ramírez, P., *Lírica popular / Lírica Tradicional. Lecciones en homenaje a Emilio García Gómez,* Universidad de Sevilla-Fundación Machado, Sevilla, pp. 27-55, 1998

Gamboa, J.M., *Una historia del flamenco*. Espasa, Madrid, 2005.

Gamboa, J.M. y Pedro Calvo, *Guía del Nuevo Flamenco. El Duende de ahora*. Guía de Música, Madrid, 1994

García Canclini, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*. Casa de las Américas. La Habana, 1992.

García Plata, M., *Camarón de la Isla (1969-1992). El flamenco contemporáneo entre tradición y evolución*. Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2002.

García Gómez, E.,

Las jarchas romances de la serie árabe en su marco, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1965.

"Una extraordinaria página de Tifasi, y una hipótesis sobre el inventor del *zéjel*", *Études d'Orientalisme dediles a la mémoire de Lévi-Provençal*, París, 1962, pp. 517-523.

García Gómez, G., C*ante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Anthropos - Editora General de Murcia, Barcelona – Murcia, 1993

García Ferrando, M., J. Ibáñez y F. Alvira (comps.), *El análisis de la realidad social. Métodos y ténicas de investigación.* Alianza Universidad, Madrid, 1993

García Reyes, A., "Soslayo de un cante entre brumas", en Cruces Roldán, C., (dir.), *Historia del Flamenco, Siglo XXI*, Editorial Tartessos, Sevilla, 2002, pp.146-167

Gerth, H.H y C.W. Mills *From Max Weber*, Routledge, Londres

Gil Calvo, E., *Estado de Fiesta*. España, Mañana, Madrid, 1991

Gilligan, C., *In a Different Voice*. Harvard Univ. Press. Cambridge, 1982

Gilmore, D., "Above and Below: Toward a Social geometry of Gender" in *American Anthropology*, vol 98, n. 1 Washington, 1996

Gobin, A., *Le Flamenco*. Que sais-je?, Presses Universitaires de France, Paris, 1975

Gómez, R., "Las técnicas del baile", en Cruces Roldán, C. (dir.), *Historia del Flamenco, Siglo XXI*, Ediciones Tartessos, Sevilla, pp. 51-75, 2002

González-Caballos Martínez, F., "Flamenco de fiesta", en Cruces Roldán, C. (dir.), *Historia del Flamenco, Siglo XXI*, Ediciones Tartessos, Sevilla, pp. 559-583, 2002

González Peña, M.L., J. Suárez-Pajares y J. Arce Bueno, *Mujeres de la escena, 1900-1941,* SGAE, Madrid, 1996

Gortz, A., *Farewell to the Working Class*. Londres, Pluto Press, 1982

Grande, F., M*emoria del flamenco*. Tomo I: Raíces y prehistoria del cante; Tomo II: Desde el Café Cantante a nuestros días. Espasa-Calpe, Madrid, 1979

Green, L., *Música, género y educación*. Ed. Morata, Madrid, 2005

Greenwood, D. y otros, *Culturas de FAGOR*, Donosita Txertoa, 1990

Grut, Marina, *The Bolero School*, Radcliffe Foundation y otros, Dance Books, s/f.

Guettat, Mahmoud, *La Música andalusí en el Magreb*, Fundación El Monte, Sevilla, 1999.

Guillaumin, C.

Pratique du pouvoir et idée de nature (I). L´appropiation des femmes, en: *Questions Feministes*, 2:5-30, 1978

Pratique du pouvoir et idée de nature (II). Le discours de la nature, en: Questions Féministes, 3: 5-28, 1978

Femmes et théories de la société: remarques sur les effets théoriques de la colère des opprimées, en: *Sociologie et Sociétés*, vol.XIII(2): 19-31, 1981

Gossez, C., Les femmes des ethnologues, en *Nouvelles Questions Féministes*, 3: 3-35, 1982

Hall, S., “Minimal Selves” en identity, *The Real me*, Ica, documents 6, Londres, Instituto de Artes Contenmporáneas, 1987

Hammersley, M. y P. Atkinson, *Etnografía. Métodos de investigación***.** Paidós. Barcelona, 1994

Haraway, D., 'Gender' for a Marxist Dictionary, en: Haraway, D, Simians, *Cyborgs, and Women*, (pp 127-147). Ed. Routledge. New York, 1990

Harris, Ol. Y Young, K., Introducción al tema Antropología y Feminismo, (Harris y Young eds), (pp 9-31). Ed. Anagrama. Barcelona, 1979

Hecht, P., *The Wind Cried*. Bold Strummer. Westport 1994 (edición revisada del original de 1968)

Hidalgo Gómez, F., *Carmen Amaya "Cuando duermo sueño que estoy bailando"*. Libros PM, Barcelona, 1995

Hobsbawm, E., *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press,1983

Izquierdo, M.J. ¿Son las mujeres objeto de estudio para las Ciencias Sociales?, en *Papers. Rev. de Sociología*, 30: 51-66, 1983

JOHNSON, J.C., *Selecting Ethnographic Informants*. Sage Publications, Newbury Park. 1990.

Juliano, Dolores, *Cultura popular*, Anthropos, Cuadernos de Antropología, Barcelona, 1986.

Jutteau-Lee, D., Visions partielles, visions partiales: visions (des) minoritaires en sociologie, en*: Sociologie et Sociétés*, vol.XIII(2): 33-47, 1981

La Argentinita y Pilar López, Ayuntamiento de Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1988

Lagarde, M., *Género e identidades*. Universidad Autónoma de México. México D.F., 1995

Lavaur, L., *Teoría Romántica del Cante Flamenco* Signatura Ediciones, Sevilla, 1999

Leblon, B.

El cante flamenco: entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas. Cinterco, Madrid, 1991

Flamenco. Cité de la musique /Actes Sud. Arles, 1996

AReflexiones en torno a la Estética del Flamenco@, *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco de Sevilla, 1996,* Fundación El Monte, Sevilla, 1997

Léfranc, P., *El Cante Jondo. Del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*, Universidad de Sevilla-Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, Sevilla, 2000

Lemoine-Lucini, *La robe: Essay psychanalytique sur le vêtement*. Ed. du Seuil, Paris 1983

Leonardo, M., «Introduction. Gender, Culture and Political Economy: Feminist Anthropology in Historical Perspective", en: Leonardo, M. di (ed), *Gender at the crossroads of knowledge. Feminist Anthropology in the postmodern era*, pp. 1-48. University of California Press. Berkeley, 1991

Linarea, P., *Introducción al estudio profesional del baile flamenco*. Córdoba, 1989

Lombardi, P., *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. Nueva Imagen, México, 1978.

López Rodríguez, M., *Los nombres artísticos en el mundo flamenco. El porqué del apodo flamenco y de los cambios de nombre*. Ediciones Giralda, Sevilla, 1997

López Ruiz, L., *Guía del flamenco*. Istmo, Madrid, 1991

Maestro Otero, *Tratado de bailes*. Sevilla (hay reedición de 1987 en Madrid, Editorial Asociación M. Pareja, como Otero Aranda, José, *Tratados de bailes*), 1912

Manchado Torres, M. (comp.), *Música y mujeres. Género y poder*. Cuadernos inacabados, Madrid, 1998

Martínez García, R., "La indumentaria flamenca", en Cruces, C. (dir.), *Historia del Flamenco, Volumen VI*, Editorial Tartessos, Sevilla, 2002, pp. 447-473

Martínez de la Peña, T.

Teoría y práctica del baile flamenco. Madrid, Aguilar, 1969

"El ballet flamenco", en Navarro García, J.L. y M. Ropero Núñez (dirs.), *Historia del Flamenco*, Tomo III, Editorial Tartessos, Sevilla, 1995, pp.91-117.

"Estética del baile flamenco", en *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco, Sevilla, 1996*, pp. 123-130, 1997

McClary, S., *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minesota Press

Méndez, L., *Antropología de la producción artística,* Editorial Síntesis, Madrid, 1995

Mitchell, T., *Deep songs. Flamenco*. Yale Univ. Press, Newhaven & London, 1994

Molina Fajardo, E., *Cante jondo granadino*, Caja de Ahorros de Granada, Granada, 1972

Molina, R. *Cante y cantaores cordobeses*. Ed. Demófilo, Madrid, 1977

Molina, R. y A. Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, Librería al-Andalus, Sevilla-Granada, 1979

Molina, Romualdo y Miguel Espín

1992 *Flamenco de ida y vuelta*. Guadalquivir Ediciones, para el Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Bienal de Flamenco, Sevilla (original, Madrid, 1991)

Moreno Navarro, Isidoro.

"Identidades y rituales. Estudio introductorio", en Prat, Joan, Ubaldo Martínez Veiga, Jesús Contreras e Isidoro Moreno, *Antropología de los Pueblos de España*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 601-636

"El flamenco en la cultura andaluza", en Cruces, C. *El Flamenco: Identidades Sociales, Ritual y Patrimonio Cultural*. Centro Andaluz de Flamenco, Jerez de la Frontera, 1996, pp. 15-35

Navarro García, José Luis

Cantes y bailes de Granada. Arguval, Málaga, 1993

Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco. Portada Editorial, Sevilla, 1998.

Navarro García, José Luis y Ropero Núñez, M., *Historia del Flamenco*, Vols. I-V. Ediciones Tartessos, Sevilla (1995-1997)

Nash, Mary. Desde la invisibilidad a la presencia de la mujer en la Historia: Corrientes historiográficas y marcos conceptuales de la nueva historia de la mujer, en: *Nuevas perspectivas sobre la mujer*, vol.I.(pp.18-38) Ed. Univ. Autónoma de Madrid,1982

Nochlin, L. *Women, Art and Power and other Essays*, Nueva York, 1988

Noel, Eugenio

Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca. F. Sempere y Cía Editores, Valencia, 1914

Señoritos, chulos, fenómenos, gitanos y flamencos. Editorial Renacimiento, Madrid, 1916

Núñez de Prado, G. *Cantaores andaluces. Historias y leyendas*. Universidad de Cádiz /Barcelona, 1904/,1987

Offe, C., *La sociedad del trabajo: problemas estructurales y perspectivas de futuro*. Alianza Editorial, Madrid, 1984

Ortiz Nuevo, José Luis

- *Anica la Periñaca. Yo tenía mu güena estrella. Escritos de memoria, recogidos y ordenados por José Luis Ortiz Nuevo.* Libros Hiperión, Madrid, 1987
- *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco en la prensa sevillana del XIX.* Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1990

Ortiz Nuevo, José Luis y Faustino Núñez

La Rabia del Placer. El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923). Diputación de Sevilla, 1999

Ortner, Sherry .

"¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?", en: Harris y Young (eds), *Antropología y Feminismo*, pp.109-133, Ed. Anagrama. Barcelona, 1979

. "Theory in Anthropology since the sixties" en: *Comparative studies in society and history*, 26(1):126-166, 1984

Otero, J., *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y su modo de ejecutarlos*. Sevilla, Tip. de la Guía Oficial, 1912 (hay reedición facsímil en Sevilla, Asociación Manuel Pareja-Obregón, 1987)

Pablo Lozano, Eulalia

"Jaleos", en Navarro García, J.L. y M. Ropero Núñez, *Historia del Flamenco*, Tomo II, Editorial Tartessos, Sevilla, pp. 55-73, 1995

Cantes extremeños. Un estudio histórico-descriptivo. Diputación de Badajoz, Colección Música, 1999

Pahl, R.E., *On Work: historical, comparative and the sexual division of labor*. Basil Blackwell, Oxford, 1988

Palenzuela, Pablo, "Las culturas del trabajo: Una aproximación antropológica", en *Sociología del Trabajo*, Nueva época, nº 24, 1995, pp. 3-28.

Papenbrok, Marion, "History of Flamenco", en Schreiner, C. (ed), *Flamenco, Gypsy Dance and Music from Andalusia*, Amadeus Press, Portland, Oregon, 2000 /1996/, pp. 35-49.

Pardinas, F.*Metodología y técnicas de investigación en Ciencias Sociales*. Siglo XXI, México, 1989.

Pasqualino, Caterina, *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*. CNRS Éditions, Paris, 1998

Pérez Serrano, Gloria. *Investigación cualitativa*. Vol. 1: Métodos. Vol. 2: Téccnicas y análisis de datos. Madrid, La Muralla, 1994

PIneda Novo, Daniel. *Juana, La Macarrona y el baile en los Cafés Cantantes*. Fundació Gresol Cultural, Barcelona, 1996

Pohren, D.F., *El arte del flamenco*. Sociedad de Estudios Españoles, Morón de la Frontera, Sevilla, 1979

Pollock, Griselda. "Painting, Feminist, History" en Michèle Barret y Anne Phillips eds. *Destabilizaing Theory:Contemporary Feminist Debates*, Polity Press, 1992

Puig Claramunt, Alfonso y Flora Albaicín

Ballet y baile español, Montaner y Simón, Barcelona, 1944

El Arte del Baile Flamenco, Ediciones Polígrafa, Barcelona

(Baile Flamenco, Polígrafa, Barcelona, s/f), 1977

PUJADAS, Juan José. *El método biográfico. El uso de las historia de vida en Ciencias Sociales*. Madrid, CIS, 1992

Putnam, R. *Making Democracy Work,* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.

Ramos López, P. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Narcea Ediciones, Madrid, 2003

Ríos Ruiz, Manuel

Introducción al cante flamenco. Ediciones Istmo, Madrid, 1972

De cantes y cantaores de Jerez. Editorial Cinterco, Madrid, 1987

Ayer y hoy del cante flamenco. Ediciones Istmo, Madrid, 1995

Ríos Ruiz, Manuel y José Blas Vega
Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco. Cinterco, Madrid, 1988

Rogers, Susan Carol. "Women´s place: a critical review of anthropological theory" en *Comparative Studies in Society and History*, 20:123-162, 1978.

Rondón Rodríguez, Juan. *Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana*. Ediciones la Posada: Arte Flamenco, Colección Demófilo. Córdoba, 2001

Rosaldo, Michelle. "Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica". en Harris y Young (eds), *Antropología y Feminismo*, pp.153-180. Ed. Anagrama. Barcelona, 1979.

Rosaldo, Michelle. "The Use and Abuse of Anthropology: Reflections on Feminism and Cross-Cultural Understanding" en Signs, 5 (3): 389-417, 1980

Rossy, H., *Teoría del cante jondo*. CREDSA ediciones y publicaciones, Barcelona, 1966 (reedición en 1998, Ayuntamiento de Córdoba)

Rubin, Gayle. "The Traffic in women: Notes on the political economy of sex" en Toward an Anthropology of women, (pp.157-210). R.R. Reitter Ed. New York, 1975 (en castellano, "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo" en *Nueva Antropología*, Vol. VIII, n. 30. México pp. 95-145, 1986)

Rubio, M.J. y Varas, J. *El análisis de la realidad en la intervención social. Métodos y técnicas de investigación*. CCS. Madrid, 1999

Sabuco i Cantó, A., "Los pies y las manos. Representaciones corporales en el cultivo tradicional del arroz (Isla Mayor del Guadalquivir)", *Antropología del Género. VIII Congreso Nacional de Antropología*, Vol. II, Santiago de Compostela, , pp. 129-141, 1999

Salama Benarroch, Rafael. *Rosario, aquella danza española*. Maniagua, Madrid, 1998

Sánchez Garrido, Pepa. *Cantes y cantaores de Triana,* Los libros de la Bienal. Ensayo, Sevilla, 2004

Sassen, Saskia. *Globalization and its Discountents*. New York: The New Press, 1998.

Schreiner, C. (ed)

Flamenco, *Gypsy Dance and Music from Andalusia*, Amadeus Press, Portland, Oregon, /1996/, 2000

"Introduction", in Schreiner, C. (ed), *Flamenco*, *Gypsy Dance and Music from Andalusia*, Amadeus Press, Portland, Oregon, pp. 11-35, 2000

Sevillano Miralles, A., *Almería por tarantas. Cafés cantantes y artistas de la tierra*. Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial de Almería, Cuadernos Monográficos 33, Almería, 1996

Sneeuw, A.C.,

"El Flamenco descrito en 1950 por François A. Gevaert", *Candil. Revista de Flamenco Peña Flamenca de Jaén*, nº 74, 1991, 657-670 (recoge el texto "Rapport à M. Le Ministre de l'intérieur sur l'état de la musique en Espagne", en *Bulletins de L'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XIX, Ire partie, Bruxelles, 1852, pp. 184-205)

Flamenco en el Madrid del XIX. Virgilio Márquez-Demófilo. Córdoba, 1989

Soler Guevara, Luis. *Flamencos del Campo de Gibraltar*. Editorial Acento, Tarifa (Cádiz), 2000

Sreberny, Anabelle. "Gender, Globalization and Communications: Women and the Trasnational" *en Feminist Media Studies*, Vol 1, No. 1, 2001

Steingress, G.

Sociología del cante flamenco, Centro Andaluz de Flamenco, Jerez, 1993

Sobre Flamenco y Flamencología. Signatura Ediciones, Colección de Flamenco, Sevilla, 1998

Steingress, G. y E. Baltanás (coords. y eds.), *Flamenco y Nacionalismo. Aportaciones para una Sociología Política del Flamenco*. Fundación Machado, Universidad de Sevilla y Fundación El Monte, 1998

Sugg, D.H, "Misrepresenting Representation", *Women´s Art magazine*, 37, noviembre – diciembre 1990

Taylor, S.J. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significado*. Paidós, Barcelona, 1990.

Udaeta, José.*La castañuela española*, Serbal, Barcelona, 1989

Urbano, Manuel. *La Jondura de un Antiflamenco: Eugenio Noel*. Ediciones La Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 1995

Valles, Miguel. S. *Técnicas cualitativas de investigación social.* Síntesis. Madrid, 1997

Velasco, H. y A. Díaz de Rada. **La lógica de la investigación etnográfica**. Ed. Trotta, Madrid, 1997

Vergillos, J.

Libertad o tradición: una especulación en torno a la estética del flamenco. Fundación Gresol Cultural, Cornellá de Llobregat, 1999

Conocer el Flamenco. Sus estilos, su historia, Signatura de Flamenco, Sevilla, 2002

VVAA

Iniciación al flamenco. Proyecto de Educación. Junta de Andalucía, 1988.

"El flamenco en Cataluña. Los estilos del cante: vigencia y evolución II", *Revista La Caña de Flamenco nº25*, 1999

"El público del flamenco", *Revista La Caña de Flamenco* nº18+19, Madrid, 1997

"Los jóvenes flamencos", *Revista La Caña de Flamenco nº10*, Madrid, 1994

"Panorama del arte flamenco. Estilos. Intérpretes. Escenarios", *Revista La Caña de Flamenco nº8-9*, Madrid, 1994

"El flamenco: música de España", *Revista La Caña de Flamenco nº3*, Madrid, 1992

"Los estilos del cante. Vigencia y evolución (I)", *Revista La Caña de Flamenco nº24*, Madrid, 1999

"El flamenco en Francia", *Revista La Caña de Flamenco nº26*, Madrid, 1999

”La guitarra flamenca: nueva generación. Entrevista a María Pagés. Rosario y Rosa Durán: *in memoriam*”, *Revista La Caña de Flamenco nº27*, Madrid, 1999

“El siglo XX”, *Revista La Caña de Flamenco nº28-29*, Madrid, 2000

“Las grandes figuras del flamenco del siglo XX”, *Revista La Caña de Flamenco nº20-21*, Madrid, 1997

“El futuro del flamenco. Festival de Jerez”, *Revista La Caña de Flamenco nº23*, Madrid, 1998

“Las grandes cantaoras”, *Revista La Caña de Flamenco nº22*, Madrid, 1998

“El flamenco en la época de Falla”, *Revista La Caña de Flamenco nº14-15*, Madrid, 1996

“Una visión actual del baile”, *Revista La Caña de Flamenco nº16-17*, Madrid, 1997

Wanderley, F., *Inserción laboral y trabajo no mercantil. Un abordaje de género desde los hogares.* Editorial Plural, CIDES-UMSA, La Paz, Bolivia, 2003

Washabaugh, William

Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture. Berg, Oxford, Washington, 1996

"Fashioning Masculinity in Flamenco Dance", en Washabaug, W. (ed.) *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*, Berg, Oxford-New York, pp. 39-51, 1998

The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality, Berg, Oxford-New York, 1998.

Werner, O. y Marx Schoepfle, *Systematic Fieldwork. Foundations of Ethnography and Interviewing* (2 vols.). Sage, Newbury Park, 1987

Yerga Lancharro, Manuel, *Apuntes para las biografías de El Alpargatero, La Trini, Antonio Chacón y Manuel Torre*, Peña Flamenca de Jaén, 1981

Zoido Naranjo, A., *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco*. Portada Editorial, Sevilla, 1999

Zolberg, Vera, L. and Maya Cherbo, Jonl (ed.). *Outsider Art. Contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge University Press, 1997