


# Flamenco

Interculturalidad, etnicidad, género y  
compromiso e identificación de clase

COORDINADORES  
**MIGUEL LÓPEZ CASTRO**  
**VÍCTOR PASTOR PÉREZ**





Esta colección de ponencias pertenecen a dos cursos de verano de la UNIA desarrollados en la Sede de Málaga. El primero de ellos se desarrolló en el verano de 2019 y se tituló «Interculturalidad, etnicidad y compromiso e identificación de clase en el flamenco». El segundo de estos cursos se tituló «El Flamenco desde la experiencia artística con perspectiva de género», y se celebró en el verano de 2022.

# **Flamenco**

**Interculturalidad, etnicidad, género y  
compromiso e identificación de clase**



Coordinadores:  
Miguel López Castro  
Victor Pastor Pérez

# Flamenco

## Interculturalidad, etnicidad, género y compromiso e identificación de clase



UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA  
Monasterio de Santa María de las Cuevas  
Calle Américo Vespucio, 2  
Isla de la Cartuja, 41092 Sevilla  
954 462 299

publicaciones@unia.es

<https://www.unia.es/es/publicaciones>

© Universidad Internacional de Andalucía

© De los textos: los/as autores/as

Diseño y composición: Diego Rodríguez Báez

Fecha de edición: octubre 2023

ISBN: 978-84-7993-404-0

D.L: SE 1828-2023



**un**  
i Universidad  
Internacional  
de Andalucía  
**A**

# Índice

---

Introducción .....	9
1. Consideraciones globales sobre el tema planteado en el curso MIGUEL LÓPEZ CASTRO .....	19
2. Consideraciones sobre flamenco y política FRANCISCO AIX GRACIA .....	37
3. Una aproximación al rastro de la reivindicación en los orígenes del flamenco JUAN PINILLA .....	45
4. Entrevista a Manuel Gerena MIGUEL LÓPEZ CASTRO Y JUAN PINILLA .....	59
5. Una exposición de esencias de la ponencia del Niño de Elche y posterior debate con él MIGUEL LÓPEZ CASTRO .....	79
6. Sospechas de amor. Las músicas de al-Ándalus y el flamenco CRISTINA CRUCES ROLDÁN .....	95
7. La música de Sefarad en el al-Ándalus y el flamenco JOSÉ LUIS JIMÉNEZ SÁNCHEZ .....	131
8. Entre la identidad y el sujeto político: las otras narrativas gitanas en el flamenco contra la trampa del gitanismo MIGUEL ÁNGEL VARGAS.....	149
9. El flamenco en la educación como opción política MIGUEL LÓPEZ CASTRO .....	167
10. La realidad y necesidad de tratar el género en el arte flamenco MUJER KLÓRICA: ALICIA CARRASCO Y JOSÉ MANUEL LEÓN.....	187
11. La valentía de la mujer y su permanencia en el flamenco MIGUEL LÓPEZ CASTRO .....	205
12. Investigación y experiencia de mujer y flamenca ROCÍO MÁRQUEZ .....	231
13. Crear, pensar y vivir con el culo entre dos sillas FERNANDO LÓPEZ RODRÍGUEZ.....	245
14. Una experiencia vital de mujer y flamenca LAURA VITAL .....	259

15. La mujer y la guitarra flamenca: la presencia histórica y actual de las tocaoras en la guitarra flamenca LOREN CHUSE.....	285
16. La experiencia de mujer artista y activista feminista LOURDES PASTOR .....	307
17. El baile flamenco y sus tradicionales formas masculinas y femeninas CRISTINA CRUCES ROLDÁN .....	315
18. Experiencias didácticas de ecología y género desde el flamenco MIGUEL LÓPEZ CASTRO .....	363
19. Procesos de transformación social a través del flamenco (intervención educativa con alumnado gitano) VÍCTOR PASTOR PÉREZ.....	407
Bibliografía .....	427
Webgrafía.....	437
Autores .....	439



# Introducción





He tenido el honor y placer de dirigir los cursos de *Interculturalidad, etnicidad y compromiso e identificación de clase en el flamenco*, en 2019 y *El Flamenco desde la experiencia artística con perspectiva de género* en el 2022, ambos dentro de los cursos de verano de la UNIA de Málaga.

El primero de ellos se desarrolló en los locales del museo Thyssen de Málaga para la UNIA. Desde el 9 al 12 de julio un grupo cercano a la treintena de personas asistentes, hemos vivido en jornada intensiva de mañana y tarde una experiencia muy gozosa y enriquecedora que según los asistentes ha provocado la sorpresa y admiración por la altísima calidad de las ponencias y el ambiente de participación e implicación de todos/as los asistentes.

Los objetivos que se pretendían se han cumplido con creces llegando a superar lo esperado, sobre todo porque se ha conseguido ofrecer nuevas perspectivas, avaladas por la documentación presentada por los ponentes y la profundidad y fusión de esta documentación, esto junto con las aportaciones y cuestionamientos de los asistentes que progresivamente integraban lo recibido, generando interrelaciones enriquecedoras que permitían una dinámica de construcción progresiva y constante.

El primer día, martes 9, tras la ponencia del director del curso que trataba de ser un repaso a los temas que irían apareciendo durante el curso, ya se mostró la propuesta de trabajo, en la que se hacía una llamada a la implicación de todos en esa construcción colectiva y progresiva, en la búsqueda de encontrar lugares comunes a los temas propuestos.

Tras esta exposición Cristina Cruces, como siempre nos demostró su basta formación y habilidad didáctica para entusiasmar a los asistentes con su ponencia en la que nos ofreció información exquisita sobre las aportaciones y elementos comunes entre la música andalusí y la flamenca. Aportaciones que fortalecían la visión aplastantemente general de que el flamenco se construye desde aportaciones muy diversas en lo cultural y lo étnico. La aportación árabe andaluza fue un elemento principal.

En la tarde Alicia Carrasco y José Manuel León (Mujer Klórica) ponentes y artistas de gran sensibilidad y arte comunicaron sus experiencias en torno a la construcción e interpretación flamenca de contenidos de género y de compromiso social. Nos conmovieron, un verdadero ejemplo de compromiso y sensibilidad en la experiencia desarrollada, que venía a ahondar en el principio planteado en el curso de que el flamenco se mueve en las entrañas de la pena de lo social, no sólo desde experiencias antiguas, también en el vértigo de lo actual, no por ello menos doloroso.

Tras esta conferencia quedamos emplazados al concierto que darían al día siguiente en el centro sociocultural La Nave.

Segundo día, miércoles 10. La expectación se manifestaba en la sala especialmente poblada en esta mañana gracias a la visita de periodistas y seguidores de los ponentes, por su alta calidad.

La exposición de Miguel Ángel Vargas, artista, intelectual y gitano, como era previsible provocó un enconado debate con los asistentes, dado el contenido impugnador y de denuncia de la situación vivida a lo largo de la historia por el pueblo gitano. Esta presentación que antecedió su exposición de relación con el flamenco permitió mostrar el enconamiento que hasta hoy mismo sufrimos con estos temas. La formación y seriedad en el tratamiento de la extensísima y fundamentada documentación proporcionada por Miguel Ángel dejó sobre el tapete nuevas posiciones desde la que nos tenemos que situar ante el tema, que sigue requiriendo de un tratamiento serio y sistemático en nuestra sociedad; además de sentar nuevas perspectivas desde la que mirar el mito de la adjudicación de flamenco como patrimonio gitano.

La segunda ponencia de José Luis Ortiz Nuevo que en todo momento se acompañó de Miguel Ángel Vargas, se centró en las aportaciones de los negros africanos que fueron capturados como esclavos y llevados por los españoles a Cuba y otros países latinoamericanos. Sin dejar de mostrar sus míseras vidas fruto de la sobreexplotación esclavista en la que vivieron hasta finales del XIX, fueron apareciendo infinidad de informaciones descubiertas en sus investigaciones en la Habana y otras ciudades. Esta documentación nos mostraba como los negros tienen un papel fundamental en la creación y desarrollo del flamenco. No sólo desde las aportaciones de los bailes, sino que también en palos tan esenciales como el tango.

Tras la ponencia se reajustó una propuesta de José Luis Ortiz Nuevo sobre la imagen que tenemos del flamenco en su nacimiento y desarrollo. Negó el modelo del árbol genealógico y esbozó el de las placas, placas que se asemejan a las placas tectónicas que sostienen los continentes, una placa es la negritud, aportaciones de los negros, otra la de los gitanos, otra la de la música andalusí, la judía, la cristiana, etc. estas placas juntas formarían el flamenco. Nueva metáfora visual para el flamenco que surge en este curso para dar cuerpo a la idea o visión de que no hay un único grupo étnico o cultural que de origen al flamenco.

Las conclusiones llegados a este punto tras el debate con el público de estos dos ponentes ya dejaba ver con claridad el planteamiento del curso cuya hipótesis se

muestra así totalmente pertinente: la interculturalidad, etnicidad y la identificación con las clases sociales trabajadoras y marginales daban pie de forma natural a una expresión de “clase” en determinados momentos y artistas flamencos, aspecto este que se desarrollaría en las sesiones siguientes.

Lo logrado en este día fue celebrado por todos/as en la noche de forma jubilosa en el centro La Nave, un centro sociocultural autogestionado y comprometido con la cultura y los movimientos sociales en la ciudad. Esa noche albergaba una exposición fotográfica de quien escribe y además de su presentación vivimos en directo un concierto de Mujer Klórica como modo de presentación de su segundo disco *Los bienes de la tierra*. Impresionante concierto ofrecido por estos músicos flamencos de Algeciras que acompañados del excelente trompetista Mirón Rafalovich entusiasmaron al público.

El ambiente generado llegó a tan alto nivel que con gran sorpresa de los asistentes subieron al escenario José Luis Ortiz Nuevo y Miguel Ángel Vargas para representar uno de los pasajes de Pericón que tantos escenarios ha recorrido de la mano de José Luis. De colofón Miguel Ángel cantó por seguiriyas acompañándose él mismo a la guitarra, tal y como hacían muchos de los cantaores/as antiguos. El cierre de la jornada fue de lujo.

El tercer día, jueves 11, entramos a profundizar en el contenido impugnador y en relación con la política y la identificación con clave social y la conciencia de clase.

La primera conferencia impartida por Francisco Contreras, Niño de Elche, no dejó impasible a nadie. Partiendo de conceptos como la mentira aplicada a todo, la mentira como elemento dinamizador de desarrollo del espíritu crítico. Defendía que su opción impugnatoria desmantelaba todos los supuestos castillos o trincheras de la verdad o pureza en el flamenco.

A pesar de lo controvertido de su personalidad, los asistentes disfrutaron debatiendo con él y comprobando que la imagen mediática que tiene no muestra su gran formación y coherencia en sus planteamientos que como es lógico fueron rebatidos y compartidos en parte y parte por quienes debatimos con él. Elementos que generaron controversia giraron en torno a la relación compleja entre feminismo y movimiento *queer* o si sus propuestas pudiesen inducir a una postura relativista más cercana al neoliberalismo que al pensamiento crítico donde él se sitúa. La mayor parte de su exposición consistía en la lectura de un texto que será publicado como parte de un libro que tiene en preparación, por lo que declinó la invitación a participar en la edición de este libro no disponiendo de dicho texto ni de sus intervenciones en

el curso. Cosa que lamentamos, no obstante, trataremos de recoger aquello que nos parece más significativo de su ponencia a modo de artículo.

Tras él llegó el turno de Lucía Sell y Francisco Aix. En una primera parte Francisco hizo un repaso a los diferentes momentos por los que pasó el flamenco en su relación con las instituciones, los artistas y el tejido social y civil de los ámbitos flamencos.

A destacar la exposición de crítica al retroceso sufrido como arte de entornos civiles y naturales fruto del desarrollo de las políticas neoliberales que propician la manipulación institucional del flamenco desde cambios tan aparentemente alejados del flamenco como los cambios en la ley del suelo generados por Aznar.

Y a partir de ahí y propuestas concretas para recuperar el flamenco para la sociedad civil, surge el tema que expusieron ambos al alimón, Lucía y Curro expusieron la experiencia de Flo 6X8 como ejemplo de impugnación y contestación política a los efectos sociales y políticos del neoliberalismo. La formación de artistas Flo 6X8 son la versión contestataria al sistema que fueron los cantautores de la transición, en esta ocasión la ocupación de espacios como bancos, parlamento y las calles con apoyo a los movimientos sociales como las manifestaciones del 8M feministas o el movimiento contra los desahucios. Son la experiencia que nos mostraron. Posteriormente seguimos debatiendo con ellos y a la mesa se sumó Niño de Elche. Rico debate que fortaleció mucho más los supuestos desde los que se planteaba el curso.

En la tarde me tocó a mí la incómoda, calurosa e inapropiada hora de comienzo, las cinco de la tarde. Mi exposición versó sobre el flamenco y el sistema educativo como compromiso político o social. Tema este, poco o nada tratado tanto en el campo de la educación como en el del flamenco, pero que cuadra perfectamente con el objetivo de este curso.

A pesar del calor y cansancio acumulado durante estos tres días pudimos debatir en torno a experiencias educativas de diferentes niveles educativos: infantil, primaria, secundaria y Universidad, todas ellas con contenido de temas impugnadores como el feminismo, la ecología, el desarrollo del espíritu crítico, etc. Todas las experiencias expuestas tenían en común el compromiso del trabajo educativo con el flamenco como herramienta didáctica y como contenido cultural de valor.

Llegados al último día, de nuevo se batió el récord de asistencia en la sala para escuchar a los ponentes que nos hablaron del flamenco en la república, en el franquismo, en la transición a la democracia. Ponentes de lujo en estos temas: Juan Píñilla y Manuel Gerena.

Juan Pinilla nos ofreció la irrefutable muestra del compromiso político de una pléyade de artistas flamencos en la época mencionada.

Artistas, letras, anécdotas, historias y análisis que fortalecieron de manera experiencial las ideas y conocimientos que se habían ido construyendo a lo largo de estos cuatro días.

Seguidamente le tocó el turno a Manuel Gerena que optó por un modelo distinto de ponencia. Me tocó a mí preparar esta entrevista desde la que fuimos deshilando muchos temas que fueron mostrando las dificultades que este comprometido cantautor flamenco vivió en la transición. Análisis político, líneas y contradicciones en los posicionamientos de la afición y estudiosos del flamenco de la época, relaciones entre artistas y con respecto a las instituciones censuras, multas, prohibiciones, detenciones y relaciones con artistas e intelectuales de la talla de Picasso, Miró, Alberti, Carrillo, Vázquez Montalbán, Paco Ibáñez, etc. Fueron informaciones y reflexiones que afloraban en las intervenciones de Manuel, todo ello junto a emoción sentimiento, miedos y felicidad orgullo y compromiso social en su amor por el flamenco, como medio de expresión profunda y vital. No dejó de seguir entusiasmando a los asistentes el debate con los dos juntos en la mesa, Pinilla y Gerena un cierre de lujo para el curso.

Sin embargo, el cierre definitivo lo vivimos en la noche en la Peña Flamenca El Piyayo. Nos desplazamos allí pareo ser acogidos en una clausura que nos llegó al tuétano de la sensibilidad flamenca. Primero se presentaron los discos de Miguel Astorga y José Luis Lastre, excelente muestra de flamenco de calidad tanto en la composición como en la interpretación, después llegó el turno de dejarnos llevar por la improvisación que surge de las ganas de salir a cantar para expresar en colectivo. Los artistas de la peña nos mostraron un riquísimo repertorio de cantes cargados de emoción y entrega, tan así fue que incluso los que asistíamos como miembros del curso nos dejamos de llevar y surgieron los cantes y el baile excepcional de una bailaora matriculada en el curso, Amanda, creadora del grupo flamenco-teatro Rakatá.

Allí nos sentimos más agradecidos que nunca a las entidades que colaboraron en el curso: El museo Thyssen, la Peña El Piyayo, el centro sociocultural La Nave, la federación flamenca de peñas flamencas de Málaga (un recuerdo emocionado ahora con quien era su presidente Diego Pérez fallecido en estas fechas de pandemia) y la Cátedra de flamencología de la Universidad de Málaga.

Ahora desde este libro queremos ofrecer todo lo vivido, pensado y reflexionado para que no quede en nuestras bases de datos y emociones personales y puedan

servir al acervo y patrimonio del mundo del flamenco y su conocimiento. Como advertimos al inicio de esta introducción se pretende que todos los asistentes tengamos un papel activo en la construcción del conocimiento que en principio traen los y las ponentes. Es por ello que hemos incluido no solo parte de los debates, también aportaciones que se echaron en falta como el papel de los judíos en el flamenco, aunque se mencionó durante el desarrollo del curso, es cierto que no había entre las ponencias ninguna específica para ello, así que aprovechando que entre los matriculados en el curso teníamos al investigador José Luis Jiménez, le pedimos que aportara para este libro alguno de sus estudios, así que contamos con su aportación que aunque ya está publicada viene a completar este trabajo. Por otro lado, también recogemos otro trabajo de otro de los matriculados que ha tenido un papel especial en el trabajo de coordinación y preparación de este libro, se trata de Víctor Pastor que aporta un trabajo sobre la inclusión del flamenco en la escuela con la dimensión de compromiso social y político muy en la línea del curso y de esta publicación.

El curso que dirigí en el 2019 sobre “Interculturalidad, etnicidad y compromiso identificación de clase en el flamenco” quedó algo corto en cuanto al tema de género, es por ello por lo que me propuse organizar otro más el objetivo de tocar en mayor profundidad el tema de género. No hay ninguna problemática social que no sea objeto de análisis y de propuestas de la perspectiva de género, el feminismo se ha revelado como la tabla de salvación ante los huecos y vacíos que las ideologías han dejado hasta hoy en este campo del compromiso político y social. La mitad de la población mundial está especialmente minusvalorada, denostada, discriminada y explotada, cuando no torturada de por vida y sometida a todo tipo de vejaciones, solo por ser mujer. Esta influencia cultural heredada en la mayoría de las culturas no puede dejar de tener influencia en el flamenco. Es flamenco no puede escapar a esta realidad y a este análisis que es necesario hacer desde la perspectiva feminista de género.

Pero he querido aunar en este curso-encuentro dos miradas paralelas y compatibles, sumatorias: Por un lado, la mirada académica, investigadora y que analiza desde la mirada global y profunda y, por otro lado, también desde la mirada que se gesta desde la experiencia y el entendimiento, en primera persona, aquella que se adquiere desde dentro del tejido flamenco como artista.

Es por ello que cuento con investigadoras que han trabajado el flamenco desde un análisis de género y mujeres artistas flamencas que también han llegado a construir una mirada desde el análisis de género sobre la mujer artista y desde su expe-



riencia dentro de este campo, desde la misma situación, pero con doble perspectiva; la de investigador y la de artista, también como persona integrante del movimiento LGTBIQ+ que orienta desde la experiencia no binaria su experiencia.

El desarrollo del curso-encuentro no pudo ser más exitoso, con la participación de cerca de 30 personas a diario durante los cuatro días que mostraron su madurez y compromiso respetuoso y entusiasta que generó confianza y empatía. El nivel de calidad de las ponencias fue celebrado por todas y todos coincidiendo en el disfrute de haber vivido esos días.

Reproducimos aquí las ponencias de ambos cursos considerándolos un todo completo y homogéneo con la confianza de saber que es una gran aportación al campo de estudio del flamenco.

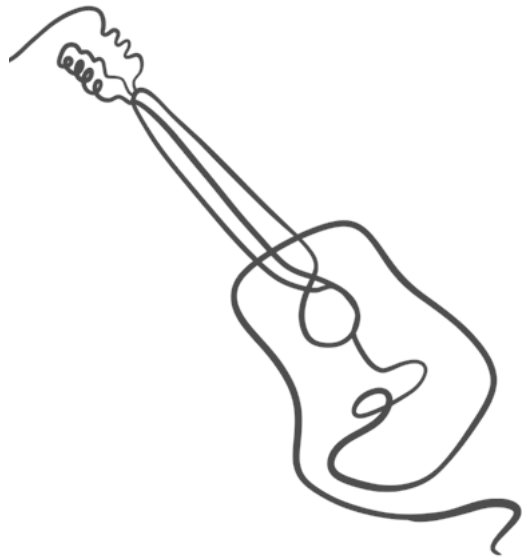
Miguel López Castro



# 1. Consideraciones globales sobre el tema planteado en el curso

---

Miguel López Castro







Miguel López Castro

En este curso hablamos de interculturalidad y etnicidad del flamenco en su nacimiento y desarrollo y compromiso social.

Hemos conseguido en este curso ver que el flamenco es un fenómeno cultural que nace y se desarrolla en y desde las clases populares, desde la clase obrera, el proletariado obrero y urbano, el lumpemproletariado y grupos marginados y marginales. Entre todos estos grupos recogen aportaciones artísticas y experienciales de diferentes etnias y culturas y que el compromiso político y de contestación social, sin ser la esencia misma del flamenco ni el principal contenido, está presente a lo largo de su historia y es una ventana abierta en todo momento. Mas allá del contenido de las letras, el flamenco está empapado de elementos estéticos, de esencialidad y cor-

poreidad, modus vivendi de sus protagonistas, estilos de supervivencia y posición existencial que se relaciona directamente con lo social y político.

**Aunque cada ponente desarrolla en este libro, como ya lo hicieron en sus ponencias en el curso, yo trataré de dar coherencia interna a las ideas principales aunando informaciones y posicionamientos expuestos entre todos en estas páginas, es otro intento más de dar claridad a las ideas expuestas a modo de resumen y refrito de ideas.**

Primero pasaré a dar sentido a las aportaciones de cada uno de los pueblos, etnias y/o culturas que intervienen en la creación y desarrollo del flamenco. Lo haré con el tacto de no sentirme en peligro de ser cuestionado por ninguno de los ponentes y tratando conseguir el consenso entre todos.

Las primeras relaciones y aportaciones a las que me referiré son las musicales, pero no voy a abundar en ellas porque a este trabajo se sumará la aportación que José Luis Jiménez hace en torno a las influencias de los judíos en relación con el flamenco y con la caña y en ese trabajo suyo hay mucho sobre las músicas semíticas que influyeron sobre la música andaluza y el flamenco, que habrán de influir.

Me limitaré a recoger un texto de José Romero que considero que es muy clarificador antes de lo que expondré y que saco del trabajo de José Luis Jiménez sobre los judíos.

«El papel musical litúrgico romano, es decir, el gregoriano, cuya música como todos sabemos se apoya en la música litúrgica hebrea y luego, el mozárabe, con su influencia musical bizantina, igualmente, en un principio influenciada por dicha música semítica serán los primeros fundamentos musicales la idiosincrasia musical andaluza... en efecto será con el advenimiento musical islámico con Andalucía primero y fundamentalmente en el siglo IX con Hassan Alí Ben Nafi Ziryab, “el pájaro negro” después, cuando dicho sincretismo se acentuara aún más... la primera etapa musical flamenca.»

## Los gitanos

Los gitanos son indudablemente la cultura y etnia que más se ha significado en la creación y desarrollo del flamenco, sin embargo, esto está lejos de considerar que el flamenco es patrimonio exclusivo de ellos/as. El flamenco se ha gestado en continua

fusión intercultural y musical. Sobre esto también se debatió y esta es una de las cuestiones más controvertidas y que actualmente sigue provocando nuevas eclosiones de enfrentamientos sobre todo por el posicionamiento de diferentes entidades e instituciones que optan con radicalidad en el debate obstruyendo la labor de especialistas estudiosos en el tema, que dan sentido con sus logros investigativos, pero que pasan inadvertidos o invisibilizados por el uso de los medios de comunicación siempre a disposición de estas instituciones, más que al de la investigación y el trabajo serio y profesional en este campo.

Los gitanos han recogido aportaciones de distintas culturas musicales aportando elementos propios muy valiosos e identitarios para el flamenco. Y esta labor se ha desarrollado en el ámbito doméstico, privado y profesional desde antes de que el flamenco haya sido considerado como tal. Ya desde antes de la aparición de los primeros artistas conocidos como El Planeta, los gitanos cantaban y bailaban en espacios profesionales para ganarse la vida, antes de que el flamenco estuviera formado tal y como hoy lo conocemos los gitanos ya aportaban elementos de reinterpretación y creatividad que influyeron en la creación del flamenco desde los ámbitos domésticos o privados y desde los ámbitos de la profesionalidad. El personaje mítico del Planeta nos puede servir de ejemplo de esto que decimos. Durante años hemos hecho una lectura pobre y sesgada de lo escrito por Estébanez Calderón, al aparecer El Planeta como un gitano que no se ganaba la vida con el cante y que nos ofrecía lo construido en las cuevas y ambientes clandestinos y herméticos de los gitanos. La verdad es que era un profesional que además dirigía una especie de asociación de artistas que velaban por sus intereses profesionales y artísticos.

La pertenencia a uno de los grupos más desfavorecidos social y económicamente hablando y su entrega como pueblo de acogida de otros marginados; negros, moriscos, etc. Hace de los gitanos uno de los grupos que con mayor fuerza demuestra la relación del flamenco con las clases más deprimidas y más necesitadas de justicia social, aunque sea con o sin conciencia de clase, la expresión de sus experiencias desde el flamenco muestra con claridad el mensaje que se pretende extender desde este curso.

Pero también hay que tener en cuenta las posiciones de la investigación actual comprometida con este grupo étnico desde más allá del flamenco, y que aportan análisis que relativizan la importancia del flamenco en relación con los gitanos en la medida en que se ha encasillado en este protagonismo invisibilizando todos los demás aspectos de su existencia y valores.

## Los árabes andaluces

Desde Ziryab, “el pájaro negro” que es llamado por Abderramán II para que trajera a Córdoba las músicas de oriente. Con su llegada y reconocimiento de lo que aquí existía, Ziryab pone las bases de lo que hoy conocemos como la música andalusí, nace la música andaluza y sirve de base en muchos elementos musicales y danzas que pasan a aflamencarse en el XVIII y XIX. Se produce una fusión de las músicas oriental y occidental. Producto de ello son las Nubas que pasan a países árabes con la expulsión constituyendo lo que hoy se conoce como sus músicas populares más antiguas y valiosas.

Los moriscos expulsados y los que se quedan viven en zonas de campo (Comares, Sacromonte granadino, etc.) y bandoleros. Marginales acogidos en muchos casos en familias gitanas. Músicas populares y de las clases pudientes árabe-andaluzas quedan en la memoria y los festejos de los moriscos que, a pesar de ser llamados a la expulsión, permanecen aquí bajo riesgo de perder la vida, son marginados, algunos abocados al bandolerismo, otros camuflados entre los que les acogen en sus clanes y los ponen a salvo de la persecución. Los gitanos en su continua huida de las formalidades de la sujeción a los censos y domiciliaciones acogen a muchos marginados entre ellos a moriscos y a los liberados de la esclavitud y acosados por la miseria en la que quedan con la abolición de la esclavitud: los negros.

En las fiestas y celebraciones populares se funden-confunden las músicas de las cinco etnias. Lugares de fusión.

El verdial es el folklor popular más antiguo del Mediterráneo, origen de cantes abandolaos que son el inicio de muchos palos y cantes de otros lugares.

## Los negros

**La esclavitud es abolida en 1886**, pero los negros son muy presentes hasta el mismo siglo XX, en el siglo XVI- XVII **la población de Cádiz era negra en un 15%**. Cuando la esclavitud es abolida miles de negros y negras tienen que adaptarse a una nueva forma de vivir, en la mayoría de las ocasiones en la más absoluta indigencia, poco tardarían en ir desapareciendo de nuestro suelo, unos mezclados casados con otras etnias, los más marchando a otros lugares donde poder buscarse la vida. De cualquier manera, la aportación de los negros esclavos americanos a la creación y desarrollo del flamenco es anterior incluso a la abolición de la esclavitud. Está en los



orígenes del flamenco y en los tiempos en los que todavía no era flamenco en la fase de protoflamenco o preflamenco.

Antes de que a finales del XIX se prohibieran los cabildos que eran clubes o asociaciones negras donde se reunían con sus ritmos y músicas traídas de América.

Sus músicas no estaban ocultas, al contrario, eran muy exitosas en las fiestas populares masivas en las calles andaluzas. Por ello fueron prohibidas porque restaba brillo a las de la iglesia. Aportaron mucho a los carnavales como los conocemos hoy:

Zarabandas, chaconas, mojigangas, fandangos, jarabes, sones jarochos, etc., son músicas y bailes que están en el origen de los primeros cantes y bailes flamencos.

Existe un buen número de documentos que son fiel reflejo de esta relación entre los negros y el flamenco:

- Boda de negros: grabado de un pliego de cordel.
- Lázaro: cantaor que estaba en la compañía de Pepe de la Matrona en 1919.

Negro Meri de Málaga, cantaor, guitarrista, torero, propietario de un bar en Málaga y posiblemente el que inspirara al Piyayo para componer la parte de cierre más rítmica en sus cantes del Piyayo.

María Martínez creadora del tango que posiblemente se pudiera acercar más al tango flamenco creación que parte de los tangos americanos o tangos de negros que son los que aportan el compás 4x4 que es la base rítmica de un gran número de cantes flamencos.

Estos son los últimos negros, los que más concretamente han estado presentes en el flamenco que todos conocemos, pero el flamenco no sería lo mismo sin la aportación de todos los ritmos afroamericanos que estaban presentes en el tiempo en el que el flamenco se estaba construyendo.

Junto a árabes, moriscos judíos y gitanos está lo cristiano, lo litúrgico (saetas) y lo popular de los verdiales (paganos) a los abandolaos y los romances de los pliegos de cordel cantados por los ciegos que arrancan desde la Edad Media y que de ser sólo cosas de ciegos pasa a ser de gitanos y gente de los caminos. Esos romances medievales que pasan a ser tonadas o tonás también de la mano de las saetas litúrgicas.

## Clase social de procedencia se recoge en sus letras

Con esta amalgama de etnias y culturas y de procedencia de clases trabajadoras, marginados y gente el camino, era lógico que se expresaran sentimientos, vivencias, experiencias marginales. Miseria y pobreza junto con explotación e injusticia.

Los contenidos de sus letras son coherentes con sus vidas, experiencias y actitudes ante la vida y hay constantes señas de relación con una vida de injusticias y penurias. A veces estas letras nos muestran aspectos normalizados de la vida, pero detrás podemos intuir relaciones políticas y actitudes ante ella:

Cuando se habla del dinero, de la cárcel, de la libertad, etc. La mayoría de las veces su mensaje de clase no es explícito, pero con cualquier análisis nos lleva a relacionarlo con una situación de clase, de relaciones económicas y personales de injusticia. Podemos poner como ejemplo una letra preciosa que trata de maternidad pero que nos desvela desde el análisis de género una situación propia del anclaje del patriarcado en las relaciones entre hombre y mujer.

*“María coge ese niño  
Llévatelo a la muralla  
Dale un traguito de teta  
Verás cómo se te calla.”*

Esa letra en voz masculina muestra aparentemente el poder de la madre, el elixir curativo de la madre, un traguito de teta quita todas las penalidades del bebé. El hambre, la enfermedad, la tristeza, lo cura todo y con el llega la seguridad y la calma, la paz.

Nos habla de la **maternidad**, pero nosotros podemos pensar con mayor profundidad y descubrir que se habla de patriarcado. La política no siempre es explícita.

En la letra aparecen otras palabras que nos muestran otros significados paralelos que funcionan también como políticas patriarcales normalizadas culturalmente.

*María coge ese niño.* Aparece la orden del varón, que se convierte en orden, con distancia y desapego (ese niño).

*Llévatelo a la muralla.* Aparece aquí la privacidad de las funciones femeninas, porque en la sociedad patriarcal las cosas de mujeres están alejadas de la vida social y pública, es como si fueran menos asumibles y mostrables, menos ejemplarizantes, deben permanecer ocultas a la vista de lo que es importante y valioso socialmente, puede ser pecaminoso porque mostrar un pecho cuando todo el cuerpo de la mujer

es incitación al pecado, todo el cuerpo de la mujer está cosificado, es por ello que esa función del amamantamiento debe ser oculta entre las paredes de la muralla. Es por ello por lo que cuando las parlamentarias de los nuevos partidos surgidos del 15M ejercían de parlamentarias y amamantarón a sus criaturas en el parlamento, los medios de comunicación les dieron una relevancia inusual, porque inusual era esa actitud desde hace siglos.

*Verás como se te calla.* Se te calla a ti, porque atender a las criaturas es responsabilidad de la mujer, no es cosa de hombres, ni del padre, este tiene un papel más distante, más ausente, él es el proveedor, pero la atención de las criaturas es de las mujeres.

Así que la madre es todo magia y amor, es un papel tan complejo que ni siquiera entre los feminismos hay acuerdo en las proporciones adecuadas de biología y cultura, instinto o aprendizaje que hay en la maternidad. Si hay acuerdo en que sea la que sea esa proporción ello no exculpa al padre de su ausencia y actitud de irresponsabilidad. Pero entre los feminismos existe todavía hoy la discusión de si la maternidad es una esclavitud que evita que las mujeres sean libres para lograr el desarrollo personal y social en libertad o un papel mágico a reivindicar elevándolo a bandera de la diferencia.

Otras veces las letras son explícitas como la letra popularizada por el **Bizco de Amate**:

*“Que de qué me mantenía,  
me preguntó el señor juez.  
Yo le dije que robando,  
como se mantiene usía.  
Pero yo no robo tanto.”*

Las letras nos dan pistas sobre la procedencia de la clase donde surge el flamenco y si miramos los artistas también podremos comprobar que es la misma clase trabajadora, proletariado rural y urbano, marginados y perseguidos.

**Religiosidad** con matices de contestación, además del beato.

De la religiosidad andaluza procede la religiosidad en el flamenco, pero en él se da con características muy particulares, igual que se puede dar una religiosidad beata, nos encontramos una religiosidad casi irreverente, en la que el cantaor o cantao-ra se dirige a Dios en un mismo plano humanizándolo, incluso pidiéndole cuentas

de sus designios que a veces no son aceptados y si recriminados. Dios puede ser un personaje cercano con quien se puede hablar de tú a tú y se le pide cosas.

La figura de la Virgen aparece como madre protectora, se le dispensa respeto y se recurre a ella como se recurre a la propia madre. Los santos apenas aparecen y la devoción que se le tiene en los diferentes puntos de la geografía andaluza no termina de llegar con la misma intensidad a las coplas flamencas.

Lo que sí es de destacar es el pobre lugar que llegan a ocupar las jerarquías eclesiales. Los obispos, cardenales y curas están en un plano de absoluta igualdad con el creyente y a veces es criticado por su arbitrariedad, se mantiene con ellos una actitud de desconfianza. Por considerarlos cercanos al poder y a quienes ejercen la justicia injusta contra los pobres.

*“Tengo una quejita mu grande con Dios.  
Que esto que me ha mandao  
no me lo merezco yo.”*

*“Cuando se muere algún pobre  
¡que solito va al entierro!  
Y cuando se muere un rico  
va la música y el clero.”*

*“En la puerta de un convento  
hay escrito con carbón:  
Aquí se pide pa Cristo  
y no se da ni pa Dios.”*

## **Pobreza**

Desde que nace el flamenco la clase social protagonista de la que surge vive en la pobreza. Desde el siglo XVIII son carne de la mendicidad, la beneficencia, los hospitales como centros de acogida etc. El cante expresa todo eso. La propiedad de la tierra y de la riqueza estaba tan mal repartida, que existe una gran bolsa de pobreza que lleva al individuo a la mendicidad. Surgen instituciones benéficas que no logran parar el gran mal de la pobreza, que persistirá también durante el siglo XVIII. A fi-

nales de este siglo, salen numerosas disposiciones reales que ordenan que a quien se le encuentre en la calle se le ingresará en los hospitales, que además de los servicios sanitarios, también se encargaban de la beneficencia. En torno a la pobreza giran otros temas que la pobreza provoca: la miseria de la vivienda o la ropa, el hambre, denuncia del dinero como símbolo de poder social, etc.

*“En el hospital, a mano derecha,  
allí tenía la mare de mi alma  
su camita hecha.”*

*“Hombre pobre huele a muerto  
A la hoyanca con él:  
Que el que no tiene dinero  
Requiescat in pace. Amén.”*

## Libertad

Anhelada desde siempre. La tradición flamenca ha colocado al gitano siempre como el andaluz perseguido siempre en peligro de perder la libertad, se recuerdan las leyes que los gitanos tuvieron que sufrir:

Leyes: 1499 - Reyes Católicos

- 1748 - prisión y arsenales.
- 1768 - Campomanes pretende expulsarlos a América.
- 1783 - Carlos III cesa la persecución... pero...
- 1800 - Matanza en Triana.

Siempre la pérdida de la libertad fue una constante para gitanos, y esta constante aparece en las coplas, pero no solo para los gitanos, también judíos, moriscos sufren este peligro de pérdida de la libertad, y las clases trabajadoras y marginales que sin pertenecer a estos grupos, viven también en condiciones de miseria que les empuja a la marginalidad y la delincuencia; los bandoleros son famosos por ello. Y de la falta de libertad: la cárcel. De la experiencia carcelaria existe como máximo exponente el cante por carcelera.

*“Salí al patio de la cárcel,  
miré al cielo y di un suspiro:  
¿dónde está mi libertad,  
que tan pronto la he perdido?”*

*“Al juez que a mí me sentencie,  
le tengo que regalá  
Las balas de mi trabuco  
si me da la libertad.”*

*“Pa que quiere el preso  
tener grilletos de plata  
si la libertad le falta.”*

## **Trabajo**

El flamenco se desarrolla en la clase trabajadora urbana y campesina, es lógico que aparezcan sus lugares y situaciones de trabajo: El campo, la industria, la minería, los herradores, los pregoneros, los arrieros, etc. Hay palos que pertenecen o son la expresión de un trabajo, por ejemplo, los jabegotes que son cantes de pescadores, o los cantes por pregonos, o las jaberas que surgen de la venta de Habas. Las mineras, los cantes de fragua, la trilla, la calesera, la serrana, los panaderos, etc.

*“Se me redoblan las penas  
como las olas del mar,  
pero en llegando a tu casa  
tós se me vuelven pa´tras,  
lo mismo que la resaca.”*

*“Dos hermanas, dos mozueltas,  
del barrio La Trinidad,  
pregonaban por jaberas.  
Y desde entonces pa´ca  
las canta Málaga entera.”*

*“De tanto llové  
a mí me duelen los brazos,  
de sembrá y no cogé.”*

## Política

Es un tema muy controvertido, no sólo se da la política en la última época franquista, se da a lo largo de toda la historia del flamenco, especialmente a finales del siglo pasado en el levante andaluz. En las letras flamencas encontramos alusiones a la política ya en los orígenes del flamenco. Algunas alegrías y cantiñas recogen letras que se refieren a la guerra de la independencia. Otras tratan de los liberales, los absolutistas, monárquicos, republicanos, la guerra civil, etc. Hay quien dice que en el flamenco no se debe tratar la política porque es un arte de interpretación individualista, porque el cantaor es un individuo solo gritando su pena individual, pero en realidad ese cante, ese grito individual no tiene sentido si no se dirige a nadie. Siempre es necesario el que escucha y que participa con su silencio o sus gritos de ole o de ánimo. El cantaor busca la complicidad de quien le escucha. Pero, además, con el surgimiento del movimiento obrero, con el nacimiento del concepto de clase social. Las letras flamencas recogen actitudes militantes y contestatarias, esto ocurre con los cantes de las minas. En el último tercio del XIX. Con el nacimiento del concepto y organización de clase obrera, y sobre todo en la zona minera del levante español. En 1880 se produjeron más muertes en esta zona minera que en toda España.

Las condiciones de vida tan injustas provocan que determinados cantes o estilos flamencos expresen la contestación política, en cantes como tarantos, mineras, cartageneras este mensaje está presente.

*“Minero, ¿pa que trabajas  
sí pa ti no es el producto?  
Pa el patrón son las alhajas,  
para tu familia es el luto,  
y para tí la mortaja.”*

*“Con el carburico en la mano,  
sierra arriba, monte abajo,  
camino del trabajito.  
Cuando pienso en lo que gano  
me vuelvo desde el tajico.”*

## República y guerra civil

Otro momento histórico es la época de la república que tiene su continuidad durante el franquismo. En un inicio del franquismo se acallan todas los gritos de contestación políticas en las letras y desaparecen de los repertorios los palos más duros y que expresen penalidades y en una segunda fase con la apertura hacia el exterior se manipula la imagen de lo flamenco dando una estampa de lunares y sombreros cordobeses en torno a los años 60 a 70.

Es poco conocido de Juanito Valderrama que combatió en el bando republicano participó en la batalla de Brunete. También es famosa la anécdota de su interpretación del emigrante para Franco.

Niña de los Peines y sus tangos con las banderas republicanas y no gitanas:

“Qué bonita está Triana cuando cuelgan en su puente banderas republicanas”.

**Muchos de estos artistas mueren:**

Guerrita, Chato de las Ventas, Curruco de Algeciras Chaconcito Fanegas. El Guitarrista Luis Yance muere de una paliza.

**Otros/as muchas se tienen que exiliar y algunos de los que se quedan sufren vejaciones y violencias.** Otros sufren cárcel y estancias de años en campos de concentración como el guitarrista Antonio “Pucherete” o el letrista Ramón Perelló. Y otros se quedaron, pero tuvieron que ocultar sus opciones políticas.

**En los últimos años del franquismo y la transición surge de nuevo el flamenco como herramienta política de manos de un buen grupo de artistas:**

Menese con Moreno Galván, Cabrero, Luis Marín, El Piki, Enrique Morente Morente, Paco Moyano, Manuel Gerena, Diego Clavel.

En el Teatro y escena y baile destacan muchos como Tábora, La Cuadra, Miguel López, Antonio Gades, y un largo etc.

Muchos de ellos tuvieron que enfrentarse a la censura a veces a la cárcel como Paco Moyano, y muchas veces a multas y suspensiones de conciertos.



## Desde la transición hasta hoy (algo se mueve desde el 15M)

Aunque desde siempre el flamenco ha mostrado una cara contestataria y rebelde, a partir del 15M hay artistas que retoman esa tradición y surgen nuevas letras y manifestaciones de contestación social.

La manifestación más clara y que más llega a la gente, gracias a internet son Flo 6X8. Un grupo de artistas que actúan en la calle con seudónimos y con actuaciones que se preparan, pero no se avisan, ejerciendo una toma simbólica de bancos y otras entidades representativas de los poderes neoliberales como el parlamento andaluz o apoyando a movimientos como el de la sanidad pública o las convocatorias feministas del 8M.

Artistas jóvenes como Juan Pinilla licenciado en Derecho y Ciencias Políticas, compaginándolo con una década volcado en el periodismo flamenco.

Como cantaor recibe la Lampara minera, muestra su compromiso político no sólo con actuaciones para todo tipo de asociaciones, ONG y actos políticos, y la selección de letras, también con dos ediciones de su libro “Voces que no callaron”.

**Niño de Elche:** Surge desde el flamenco ortodoxo con un grado de contestación política desde las letras, y poco a poco va pasando a una forma de contestación formal alineado en la innovación, que en algunas de sus creaciones y manifestaciones artísticas se desembaraza de las formas flamencas y mantiene ahora una actitud de pensamiento crítico ante todo.

En el campo de **género o feminismo** encontramos a diferentes mujeres artistas que se empoderan en sus manifestaciones artísticas y personales ofreciendo mensajes y actitudes claramente feministas por lo que son especialmente criticadas, aunque por suerte, esto no hace más que crear firmeza y apoyo mutuo entre las artistas: Podemos citar entre otras a Rocío Márquez, Laura Vital, Lourdes Pastor, Rosario La Tremendita, Mujer Klórica, etc.

Otros que surgen en la transición siguen activos en estas fechas como **Manuel Gerena, Paco Moyano, Cabrero desde la ortodoxia.**

**El dúo Mujer Klórica**, creadores de la Asociación Sirimusa, formado por el guitarrista José Manuel León y la cantaora Alicia Carrasco. Con sus discos a caballo entre la ortodoxia y la innovación y su compromiso social en sus letras y actividades de apoyo y compromiso con entornos especialmente deprimidos social y económicamente.

Otro grupo que surge en el entorno del 15M es “Los Poyayos Enmascaradol” grupo de flamenco indignado que empezó siendo un dúo, y ha pasado a ser un grupo cooperativo de creación de las letras y la preparación de grabaciones en video que suben a Youtube (<https://lospoyayosenmascaradol.blogspot.com/>).

Los Poyayos Enmascaradol aparecen en febrero del 2014, tienen 13 grabaciones de temas contestatarios inspirados en la indignación del 15M. En su primera fase su última grabación mayo del 2015. Después llega una nueva fase y se constituyen como cooperativa con un blog que recoge trabajos suyos y todo tipo de trabajos editoriales, discográficos, conferencias, ponencias, etc. que tienen que ver con la indignación política y social en el flamenco. Entre sus grabaciones están las 7 (una por semana de encierro) realizadas a capela durante el confinamiento de la pandemia y posteriormente están desarrollando un trabajo que culminará con la edición de un disco y libro.

Visto hasta aquí había que plantearse una cuestión relacionada con todo lo dicho.

Hay quienes dijeron que el flamenco **para ser flamenco de raíz debe mostrar el sufrimiento individual y social y las penurias de la vida**. Se ha dicho que: que quien no ha sufrido no puede cantar flamenco. Quien sabe leer y escribir tampoco. Cuando se canta sabe la boca a sangre.

Estas son sólo unas muestras de frases clavadas en el simbólico de la identidad profunda del flamenco. Se relaciona al flamenco con las experiencias de sufrimiento y fiesta y felicidad de una clase social. Pero el sufrimiento individual y social está por delante.

Entonces ¿hoy cómo se plantea la coherencia con ese sufrimiento?, hay quien dice que hoy ya no se viven aquellas circunstancias que vivieron los cantaores/as clásicos. Sin embargo, con echar un repaso a los sufrimientos actuales podemos concluir que no son del pasado y que desde este supuesto sigue teniendo vigencia. Hoy encontramos muy cerca: El Hambre. La tortura. La cárcel. La emigración y los refugiados. El racismo. El odio. Las violaciones. El cambio climático como realidad y el colapso climático como amenaza. Las guerras

Bien ¿es esto cierto? Si no es cierto habría que plantearse ¿Por qué si ese sufrimiento actualizado está hoy menos presente en el flamenco que vivimos? ¿Supone este precepto del compromiso con el sufrimiento una exigencia de fidelidad a los artistas flamencos?

## Mis conclusiones

1. **La clase social** de la que sale el flamenco, los artistas, quienes lo crean y recrean quienes lo hacen crecer y desarrollarse proceden de las clases sociales más humildes, las clases trabajadoras y lumpen junto a marginados sociales. Con o sin conciencia de clase. Solo muy pocos pertenecen a estratos sociales y/o económicos privilegiados ejemplos como la Marquesa de Villareal y Pérez guzmán son casi únicos.
2. **Los contenidos de sus letras** son coherentes con sus vidas, experiencias y actitudes ante la vida y hay constantes señas de relación con una vida de injusticias y penurias.
3. **Las letras hablan del trabajo:** A veces desde una posición de conciencia de clase, otras desde la expresión individual.
4. **Estilos o palos que surgen desde el trabajo:** Muchos de los estilos de cante o palos flamencos son la expresión de trabajos concretos: jabegotes, jaberías, mineras, tarantas, martinetes, pregones, mirabrás, etc. Han surgido desde estos trabajos y se expresan desde las experiencias que surgen en el ejercicio de dichos trabajos. Como mencionaba antes a veces expresando conciencia de clase y denuncia de injusticias y otras desde el grito individual, aunque cuando ya se expresa cantándose tiene sentido porque se dirige a los demás, es decir al colectivo.  
Existen como contestación política desde los orígenes como hemos visto.
5. **Etnia cultura hibridación desde la clases más populares y marginales:** hemos visto que negros americanos, árabe-andaluces, judíos andaluces, gitanos, payos son etnias con distintas culturas y durante el proceso de configuración del flamenco los artistas recogen aportaciones de estas culturas étnicas. También hemos visto cómo son las clases trabajadoras las que hacen nacer, crecer y desarrollarse al flamenco, desde sus modos de vida, sus penosas e injustas circunstancias, expresándolas de manera impotente, individual, en tono descriptivo o empoderada desde conciencia de clase sin-

tiéndose maltratados desde el plano social político o económico y con un tono reivindicativo.

6. **El posicionamiento del artista hoy:** Hoy hay infinidad de artistas que incluso han cursado estudios universitarios, con capacidad y posibilidades para analizar la realidad y llegar incluso más lejos que los artistas antiguos en el control de la información y conocimiento de las penalidades e injusticias, que se viven en los entornos cercanos, e incluso en los más lejanos. Visto esto podemos preguntarnos ¿Por qué no es lo habitual que haya compromiso político en la mayoría de los artistas flamencos?

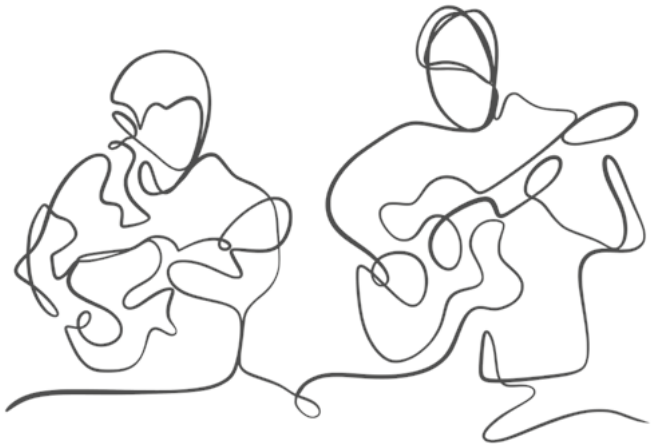
Aunque este sea un arte más cercano a las clases populares, a la experiencia de la injusticia y la marginalidad, los artistas se expresan desde el dominio de una técnica y algunos también desde una genialidad, no sólo como medio de desahogo personal, existencial y psicológico, también como medio de vida. Es fácil condicionar, incluso auto cercenar y automutilar la libertad que se supone que está implícita en la expresión artística, por miedo a los que te contratan o te vetan en función de tus posicionamientos. Esto ha ocurrido siempre en el mundo del arte.

Y como siempre los artistas han arriesgado o no su supervivencia económica. Hay muchos casos en el flamenco en el que un artista se ha rebelado ante la prepotencia de un señorito o de un aristócrata negándose a cantar o a cantar lo que se le demanda. Igual ocurre con el contenido de las letras que las hay más revolucionarias y comprometidas o totalmente irrelevantes y anodinas. El artista es un ciudadano o ciudadana que no escapa a los avatares de la vida en sociedad. Se puede tener conciencia de clase o ecológica o feminista o pacifista o animalista o de cualquier tipo contra la injusticia. Se puede ejercer esa conciencia desde el arte o fuera del arte o no ejercerlo. Y el artista también puede estar alejado de todas estas preocupaciones sociales y políticas. También puede tenerlas sin implicarse y tratar de justificarlo relativizándolas y arremetiéndole contra todo intento de rebeldía como imperfecto o inútil. Pero lo que no es lógico ni justo es rechazar la implicación desde el arte flamenco en cuestiones políticas o sociales, sobre todo cuando hemos visto que si hay un arte cercano a este posicionamiento es el flamenco.

## 2. Consideraciones sobre flamenco y política

---

Francisco Aix Gracia







Francisco Aix Gracia y su hijo José Manuel Aix García

En lo que respecta a lo político, el flamenco ha estado muy expuesto a las tensiones de apropiación nacionalista desde sus mismos orígenes. Hoy mismo se insiste una y otra vez en su dimensión cultural desdeñando el carácter moderno de este arte y dando la espalda a las evidencias históricas más contrastadas. Como si el hecho de aceptar que el flamenco es un arte mestizo, promiscuo, masista y proclive a la instrumentalización resultara inapropiado para su interpretación prístina, incontaminada y apta para enfundar como un guante el alma del pueblo.

Esto ocurre no solamente en el ámbito de la política formal sino también en algunos movimientos sociales de carácter nacionalista y por supuesto en el ámbito académico, especialmente en algunas líneas de investigación culturalistas desde la antropología. Lo cual no deja de ser paradójico por aquello de las evidencias cien-

tíficas. Pero la sinergia entre academia (culturalismo), política (socialdemócrata) y economía (especialmente turismo) es tremendamente eficaz cuando se trata de producir discursos simples y aptos para públicos genéricos como patriotas, votantes y turistas.

Sin embargo, ni las mistificaciones más aberrantes y tendenciosas consiguen alterar lo más mínimo al campo flamenco siempre y cuando sean iconodúlicas, encomiastas e incluso ditirámicas. Mientras se le dé coba, ni pestaña. Al fin y al cabo, las exégesis exaltatorias lo acompañan desde sus principios como arte. Por el contrario, lo que sí ha hecho temblar el piso del campo flamenco recientemente y puede sacar de quicio a cualquiera de sus integrantes, es el órdago lanzado por Rosalía.

Y es que éste ha sido un año de gran crispación en las redes sociales alrededor del flamenco. Toda una serie de debates que se han dado tradicionalmente en el flamenco y que se han llevado con más o menos cordialidad, este año han propiciado las discusiones y diatribas más enconadas en las redes sociales. Hay quienes recordamos la candidez con la que en los años dos mil contemplábamos las promesas del Internet 2.0 desde los movimientos sociales, en las que las redes sociales se auguraban como el no va más de la participación social y la solución definitiva a los déficits democráticos (Rendueles, 2013). Hoy estamos convencidos de que las redes sociales nos chulean. Los algoritmos de Facebook, Twitter y demás redes sociales, propician un funcionamiento que sigue, en primer lugar, una lógica tautológica que junta a gente afín hablando de sus cosas: ideas retroalimentadas en comunidades hermenéuticas más o menos consolidadas viviendo en el re-manso de paz de los convencidos. ¿Quién dijo conflictos? La burbuja del consenso es tan plausible y perfecta que, al salir a la calle y observar comportamientos discrepantes, nos parece que quien vive en la burbuja es el otro -pero que es solo cuestión de tiempo el que entre en nuestra razón. Sin embargo, tan complacientes algoritmos presentan un segundo modo, el de la colisión argumental entre comunidades, el del choque de burbujas que siembra el escándalo y la crispación. Choque que, por cierto, ofrece una alta rentabilidad comunicativa. Es decir, las redes sociales solo interconectan los mensajes de comunidades hermenéuticas diferentes cuando tal interconexión genera una gran oportunidad comunicativa y comercial.

Los debates que arriba mencionamos tan traídos en el flamenco tienen que ver con sus orígenes como arte -y con quienes se sentaron alrededor de la hoguera en el celebrado alumbramiento-, así como con qué es y qué no es el flamenco, sus criterios de definición de valor (Aix, 2014: 226-457): qué se entiende por arte flamenco



en sus diferentes modalidades de cante, baile y guitarra, centralmente, y qué queda fuera de tal demarcación. Es decir, las fronteras del arte, los confines estéticos aceptados y los derechos de ciudadanía (a entrar, a pertenecer o a crear). Lo cual comprende ni más ni menos que estipular quiénes ponen las lindes y expiden los pasaportes, si se nos permite la hipérbole.

Tales debates se han dado cíclicamente a lo largo de la historia de este arte coincidiendo con momentos críticos donde determinadas circunstancias han movido o bien han podido mover aquellas fronteras. Lo cual ha suscitado la alarma entre quienes concebían que el flamenco, por diferentes motivos, debía permanecer igual a sí mismo y que cualquier devaneo representaba una amenaza para dicha concepción.

Pues bien, la circunstancia que recientemente ha agitado el territorio patrio flamenco ha sido la publicación de “El mal querer” (2018) de Rosalía (Sant Cugat del Vallés, 1993). Esta artista lanza una propuesta exitosísima, respaldada por siete Premios Grammy Latinos (cinco por este último disco) y cientos de millones de visitas a sus temas musicales en la plataforma Youtube. Rosalía concita la hibridación del flamenco (Steingress 2005) con otros géneros como la copla, el pop y el trap. Además, se presta abiertamente a integrar sus creaciones y su carrera en el show-bussines y, consiguientemente, abraza a los grandes públicos, que han secundado la iniciativa con verdadero fervor. Estos hechos representan una amenaza para según quiénes en el campo flamenco. Por enésima vez, ha aparecido el tigre del masismo, que es un planteamiento de producción y distribución artística de carácter divulgativo dirigido a los grandes públicos. La subsiguiente reacción ha hecho que se muevan los cimientos del flamenco y una inquietud acuciante nos impele, nos empuja a tentarnos las vestiduras y preguntarnos quiénes somos, qué es flamenco y qué no es flamenco.

Este fenómeno de acción-reacción viene ocurriendo cíclicamente en la historia de este arte. En 1881, Demófilo, el gran folclorista, alertó en el prólogo de “Colección de cantes flamencos” que el flamenco se estaba “agachonando”, que se estaba adulterando y perdiendo por mor de la comercialización que estaba ocurriendo en los Cafés Cantantes. A partir de que a mediados del siglo XIX este género incipiente es expulsado de los teatros por un dictado real que prohíbe el género chabacano, esta música se aloja en el Café Cantante, donde vive una intensa eclosión comercial y un proceso de codificación. De hecho, cuando el avisado Demófilo denuncia su decadencia, al flamenco le quedaban dos décadas de codificación en el siglo XIX y unas cuantas a principios del siglo XX. Esta reacción de Demófilo se dará de forma

recorrida a lo largo de la historia del flamenco cada vez que la comercialidad, la profesionalidad, la innovación y el arte campen a sus anchas, y suscitará como respuesta una llamada al clasicismo, a la pureza, a una visión especular donde se busca que el flamenco represente identitariamente al pueblo.

En 1922 tuvo lugar en Granada el famoso Concurso de Cante Jondo, que reeditó el mismo fenómeno reactivo al masismo espoleado por la reproducción técnica que trajo primero tímidamente el fonógrafo y ya en las primeras décadas del s. XX abiertamente el gramófono. La reproducción técnica del flamenco y el giro estético hacia la divulgación preconizaban lo que resultó ser una reconversión industrial en este arte, lo cual suscitó una gran preocupación entre los organizadores de dicho concurso granadino. Estos activistas culturales veían peligrar la dimensión identitaria del flamenco, el canon estético en el que de forma especular debía mirarse el pueblo. Aquí conviene aclarar que el Concurso de Cante Jondo de Granada, lejos de conseguir sus objetivos de restauración del canon clasicista, supuso paradójicamente un gran impulso para el masismo al inaugurar el formato exhibitivo para los grandes públicos. El Concurso, que inicialmente tenía previsto celebrarse en un carmen o jardín recoleto, por demanda popular pasó a tener lugar en el Paseo de los Tristes y permitió la concurrencia de cientos de personas. Ciertos empresarios tomaron buena nota del formato y comenzó a darse un tipo de espectáculo en grandes recintos que posteriormente pasó a llamarse ópera flamenca, que se unía, por un lado, a la gramofonía y a la radio, y por otro, a la mejora de la prensa y los transportes, todo lo cual hacía gordo el caldo al masismo.

De nuevo, en los años cincuenta, vuelve a ocurrir un fenómeno reactivo análogo con la eclosión discográfica propiciada por el disco de vinilo y su repercusión en la radio, que representa una entrada significativa en España de la música extranjera. A esta potencial amenaza percibida por una parte de la afición, hay que añadir la gran preocupación que desde décadas atrás venía representando para esta afición la mencionada ópera flamenca, encabezada por el cantaor Pepe Marchena (José Tejada Martín, Marchena, Sevilla, 1903-Sevilla, 1976). Comienza así en los años cincuenta el movimiento por la revalorización del flamenco, un nuevo movimiento clasicista que intenta acabar con la ópera flamenca, con lo que ellos llaman el gaiterismo, encabezado por Pepe Marchena. Este movimiento neoclasicista, que en los años sesenta lideró Antonio Mairena (Antonio Cruz García, Mairena del Alcor, Sevilla, 1909-Sevilla, 1983), busca de nuevo la pureza, la esencia, la identidad de la música con el pueblo para su redención.

Vemos pues en estos ejemplos, que los giros masistas y sus correspondientes reacciones clasicistas son recurrentes en la historia del flamenco. Ahora mismo, con la salida de tiesto de Rosalía nos encontramos con la enésima inflexión y toque a rebato que alerta de posibles cambios en la definición de los criterios de valor en el flamenco. ¿Cabe considerar flamenco la música que hace Rosalía? Los más dramáticos se preguntan, ¿se va a perder el flamenco?

## Referencias

- Aix, Francisco (2014), *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*, Madrid: Fundación SGAE.
- Rendueles, César (2013), *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*, Madrid, Capitán Swing.
- Steingress, Gerhard (2005), «La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco. Aspectos histórico- sociológicos, analíticos y comparativos», Granada, Música Oral del Sur.



### 3. Una aproximación al rastro de la reivindicación en los orígenes del flamenco

---

Juan Pinilla







Juan Pinilla

La historiografía oficial del flamenco ha ocultado de forma premeditada una parte importante de la historia de esta música: el compromiso social inherente a la misma. No se trata de un hecho aislado, sino de una parte fundamental de la génesis del canto andaluz. El frondoso árbol del flamenco está lleno de nombres de grandes intérpretes que cantaron/contaron los episodios políticos del convulso siglo XIX, que encararon las dictaduras de Primo de Rivera y Berenguer, que tomaron parte por la II República, que combatieron al fascismo, que sufrieron el exilio, la muerte, la desaparición y el asesinato, que lucharon desde dentro para traer la democracia y que murieron en los años de la Transición. Detrás de cada episodio de compromiso jondo hay un fuerte respaldo de calidad artística, en el sentido que apuntaba Mao Tse-Tung en el Foro de Yenán en mayo de 1.942: (...) *Una obra de arte que carece de valor artístico, por progresista que sea en lo político, no tiene fuerza.*

Eugenio Noel escribió a principios del siglo XX: *Un hombre «flamenco» es un ser humano a quien toda clase de cuestiones le tienen sin cuidado, a excepción de las que*

*puedan afectar a su interesante persona (...)*. Esta aseveración ha sido refutada con honrosos ejemplos en los recientes estudios que han arrojado luz sobre la cara más reivindicativa del arte andaluz.

Existen numerosos testimonios muy útiles para demostrar que, desde sus primeras manifestaciones hasta la actualidad, buena parte de la música andaluza ha sido un sedimento de rebeldía importante. Si bien hay notorios casos de artistas camaleónicos que capearon el temporal político adaptándose a las circunstancias, no fue la tónica general en ningún caso.

En estos tiempos en los que existen colosales intentos por confundir la Historia y hay quien amenaza con seguir escondiendo en los sótanos de la memoria los nombres de las personas que dieron su vida por la democracia y la libertad, urge desempolvar archivos y narrar con fidelidad los acontecimientos que llevaron a un buen número de intérpretes de lo jondo a manifestar un posicionamiento político y social claro. Fueron hombres y mujeres que les tocó vivir el momento y expusieron, y arriesgaron como el que más. Entre ellos se encuentran algunos letristas y productores, pues el espectro del flamenco abarca más allá del escenario. Como todo arte vivo, esta música se impregna de cuanto sucede a su alrededor. Resistiéndose a lo establecido, algunos artistas memorables afilaron el talento y dieron testimonio de su compromiso a través de las letras, de sus montajes coreográficos o de la coherencia de sus propios actos.

El Nobel portugués José Saramago afirmaba que «la palabra escrita no es más que algo insignificante y muerto que está ahí, esperando que la resuciten». En el caso andaluz, esa resurrección de las palabras y los versos corresponde por antonomasia al flamenco. La vida que otorga el cante a la poesía popular andaluza revela un parentesco axiomático, como si una pariese al otro o como si hubieran nacido para fundirse. Por otro lado, el cantaor que ejecuta los muy variados estilos del acervo flamenco es intérprete, a su vez, de poemas populares. En ocasiones puede crear los versos que entona y otras veces es un mero seleccionador de tales poemas en función de sus necesidades expresivas. En ese sentido tenemos un motivo más para analizar la calidad del intérprete jondo a través de su gusto poético. Explicado este parentesco entre poesía y cante, resulta imprescindible adaptar ciertos criterios historicistas aplicables a la literatura en este análisis sobre el papel de los flamencos ante los acontecimientos políticos.

Al hilo de lo anterior, el periodista Alfredo Grimaldos asegura lo siguiente: «En las letras flamencas hay un poso de rebeldía, fruto de la persecución y la margina-



ción. La Guardia Civil y la Justicia aparecen siempre amenazantes». Y efectivamente, si echamos un vistazo a las letras de siglos anteriores, especialmente en el XVIII y XIX, la protesta contra el poder y sus agentes era constante. Aquí expongo algunos ejemplos de distintos recopilatorios de letras flamencas de angustia, injusticia y desasosiego, que respaldan esta afirmación:

*“¿A qué me traes la libertad,  
carcelero despistado,  
si en los libros del penal  
la vida se me ha quedado?”*

*“Mare dígame usted al juez  
que mi causa finalice.  
Que en las manos de los jueces  
las causas echan raíces.”*

*“Por Dios, Sargento Ramírez,  
no le pegue usted a mi padre.  
Que el pobretico es un viejo  
que no se mete con nadie.”*

El flamenco se asienta en Andalucía durante el siglo XIX en un periodo de transición en la producción económica. El dibujo seguía siendo el mismo, el de una sociedad muy polarizada entre los de arriba y los de abajo. Junto a la burguesía, mayormente agraria, que jugará un papel dispar en el auge del flamenco, nace en paralelo una corriente estética, artística y moral. Sus gustos poéticos, en tanto que era la clase social que ostentaba el poder económico, son acogidos por los artistas como método de subsistencia. El profesor e investigador Jairo García Jaramillo escribe: «El componente ideológico burgués configuraba que escribir poesía es un ejercicio literario destinado a transmitir sentimientos y estados de ánimo, frente a otros discursos en los que tendría cabida lo intelectual, lo racional, etc. Es decir, que aquí se cumplía en primera instancia la lógica ideológica burguesa *sacralizadora de lo privado*, como dice Luis García Montero, es decir, lo que Juan Carlos Rodríguez llamó (...) la *gran mentira* del mito burgués de la *palabra poética*». Traslademos al flamenco estas teorías y nos resultará fácil ubicarlas.

No podemos realizar un paralelismo histórico a lo largo de un amplio arco temporal, en relación con el planteamiento que realiza el profesor y teórico de la literatura Juan Carlos Rodríguez (1942-2016) ya que el flamenco, tal y como lo conocemos hoy, apenas tiene dos siglos de historia o, si me apuran, un siglo largo; por lo tanto, se configura dentro de la sociedad burguesa a la que nos referimos y no podemos extraer información fidedigna sobre la música flamenca anterior al XIX. Pero sí podemos enlazar estas teorías desde la base flamenca ya instituida en este siglo y observar cómo también los intérpretes adaptaron la temática de sus letras y expresiones artístico-musicales a esa 'sacralización de lo privado' que dice García Montero en la cita de Jaramillo. Para apuntalar aún más esta teoría rescatamos al poeta José Luis Ortiz Nuevo quien señala que en el flamenquismo de finales del siglo XIX se puso de manifiesto una actitud pequeño-burguesa, caracterizada por la huida de la realidad. El destacado estudioso austriaco Gerhard Steingress explica lo siguiente: «El cante es producto de ese cambio de ambiente y de público, causado por el proceso social de la transición de la sociedad andaluza del feudalismo hacia un tipo concreto de capitalismo en el siglo XIX». Con estos supuestos vemos que, en el flamenco como en la literatura, existe la dualidad que plantean las investigaciones del insigne profesor Juan Carlos Rodríguez. Por un lado, estaría el flamenco de gusto *burgués* como sugiere Ortiz Nuevo, amparado en los sentimientos ideales, el sesgo religioso/supersticioso, o en una «idealización sensiblera o la hipócrita interpretación espiritual», acertado análisis que escribió el poeta granadino Juan Jesús León, a lo que añadimos una especie de demagogia *sentimentaloide* que pretendía provocar la emoción facilona en el *señorito* que contrataba a los artistas. En el otro extremo situamos un flamenco materialista en contacto con la realidad, narrador de acontecimientos históricos, valiente y comprometido. Ese gusto por la estética burguesa que desarrollaban los intérpretes de la época no significa, en ningún caso, que estuvieran alineados con el poder económico, más bien respondía, ahora sí, a una imperiosa necesidad de sobrevivir.

Dos letras por fandangos del Niño Gloria, el primero, y Manuel Vallejo, el segundo, nos sirven como ejemplo:

*“Sin saber la que escoger  
entre flores yo me hallaba.  
Sin saber la que escoger.  
Y de tantas como había*

*tú me faltabas, mujer,  
que era la que yo quería.”*

*“Ruégale a Dios por salud,  
de mi madre no te rías,  
ruégale a Dios por salud.  
Que puede ser que algún día  
enferma te pongas tú  
y yo seré quien me ría.”*

Ejemplos de «idealización sensiblera, hipócrita interpretación espiritual» que decía Juan Jesús León, frente a esta letra que también grabaron ambos, Manuel Vallejo en 1930 y el Niño Gloria en 1928:

*“Al pasar por un barranco  
dijo un negro con afán:  
¡Dios mío, quién fuera blanco,  
aunque fuera catalán!”*

Con sus numerosas versiones, esta copla nació en Cuba y refleja la mala fama que adquirieron los catalanes durante la primera mitad del siglo XIX por haberse dedicado al comercio de esclavos. Llegaron a desembarcar hasta 600.000 esclavos procedentes de África. Los flamencos adaptaron esta letra y la entonaron con una fuerte dosis de humor y crítica. Si bien la letra puede sonar más graciosa que política, su contenido es indudablemente ideológico. Ambos cantaores la grabaron en tiempos del fuerte anticatalanismo surgido durante la dictadura de Primo de Rivera. Los constantes ataques en prensa a las pretensiones independentistas de una parte del pueblo catalán provocaron reacciones en todo el territorio español. Quizá vayan por ahí los tiros.

También nos sirve como ejemplo esta copla con su profundo mensaje:

*“Morito soy,  
morito soy, de Triana.  
Y no se vende a cualquiera  
el moro de esta morera.*

*Y no se vende a cualquiera  
porque a mí no me daba la gana.”*

Cantada por Antonio Mairena en no pocas ocasiones exhibe un alegato a la coherencia, al honor y la dignidad de las personas que ‘no se venden’ frente a quienes se dejan comprar por el mejor postor. Dos ejemplos de cantes que muestran dosis políticas frente a aquellos que pretendían acariciar el oído (y el bolsillo) de los señoritos. Nótese que hablamos en masculino porque apenas existían ‘señoritas’ que contratasen para fiestas a los flamencos de la época. En términos generales, las mujeres de aquellos años, por muy ricas que fuesen, aguardaban metidas en su casa mientras los esposos se divertían.

El poeta Javier Egea escribió un gran número de coplas para este arte producto de su afición al flamenco. En 1987 contó a Manuel Peñalver Castillo que «todo discurso literario es un discurso ideológico. Esa ideología sólo puede ser de dos clases: bien la que reproduce las categorías dominantes, manteniéndolas, bien la que produce otras nuevas, penetrando mediante un análisis materialista por las fisuras del sistema normativo (...)». Nos basamos en estas aseveraciones del poeta granadino para enfatizar el párrafo anterior, supuesto que el cante flamenco es reproductor de letras, de versos, y esos versos tienen su propio corpus ideológico, el intérprete que selecciona esas coplas puede incurrir en ser mero reproductor de los sentimientos dominantes o bien, mostrar otra sensibilidad distinta que cuestione dichos sentimientos y esté en contacto con la realidad.

Dicho esto, conviene aclarar algo que pareciera evidente. La política abarca todas las esferas posibles que atañen a los seres humanos. Cabría señalar tales dimensiones de la política para hacer énfasis en que detrás de todo cante, incluso del más bucólico o sentimental, existe un discurso político, un discurso ideológico que se familiariza con un tipo de concepción de la belleza. Producto de la política y la sociedad de un periodo de la historia, surgen tendencias estéticas que encuentran hueco en el arte: desde la idealización del amor, hasta los celos enclavados en la conciencia de posesión del hombre sobre la mujer; desde la filia o fobia hacia la corona, hasta las persecuciones de los gitanos, las injustas condenas a prisión, la necesidad de comer y un largo etcétera de factores que aparecen con frecuencia en las antologías de coplas flamencas de siglos anteriores. Hablamos por tanto de unos acontecimientos sociales que se convierten en producto poético de los cantaores del pueblo y, a su vez, la producción poética sobre la que se sustenta el cante flamenco lleva aparejada

una carga ideológica. Ese cante será acompañado por los guitarristas, que son a su vez los encargados de enfatizar, elevar, dar gravedad o dulcificar el mensaje a través de los acordes de la sonanta, y ese cante será bailado por los tacones de los bailaores, con sus dosis de interpretación del mensaje poético que les otorga la voz. Todo está relacionado, todo responde a la interpretación de la letra, a la poesía popular andaluza, madre, hermana e hija a su vez del magno mundo flamenco.

Como algunos flamencos sobrevivieron durante años en las fiestas que organizaban las personas pudientes, el cante se acomodó a los gustos estéticos de esta clase social 'pagadora'. También hubo excepciones y no todo fue prostitución, José Manuel Gamboa explica que había señoritos con paladar para el cante. Por desgracia ese paladar no era la tónica dominante en todos los casos. Este hecho, junto con la profesionalización del flamenco que comienza a subirse a los escenarios de los primeros cafés de cante a mediados del siglo XIX, se produce durante este siglo y buena parte del XX, y nos sirve para recordar aquello que el propio Marx dejó escrito: «bajo las condiciones capitalistas de producción también el arte deviene mercancía». Aquel flamenco del pueblo, de la clase obrera, tan ritual, tan íntimo, se tornó mercancía con el fin de que sus intérpretes pudieran comer. Esta mercantilización se hizo mucho más evidente durante la época de los cafés cantantes y, sobre todo, en la llamada 'Ópera flamenca' donde lo que primaba es «(...) la taquilla que se hace en cada actuación, sin importar hasta qué punto los artistas flamencos tienen que plegarse a las necesidades de la escena y acallar ese instinto que les pedía a gritos arrancarse por alguno de los palos más hondos», cuenta la profesora Sara Pineda. En un trabajo titulado *La II República a compases flamencos*, Pineda continúa asegurando: «Y es que el cante no nació para convertirse en entretenimiento de un público al que lo último que le importa es la dignificación del artista, sino más bien que el dinero invertido en la entrada se tradujera en una tarde de diversión asegurada. Si el flamenco iba muriendo poco a poco o si los artistas veían cómo su talento se desperdiciaba en interpretaciones baladíes y carentes de significación, era lo de menos».

Durante la llamada Ópera Flamenca, nombre que no responde más que a un título que se les dio a los espectáculos de flamenco para pagar menos impuestos, los cantes considerados troncales (seguiriyas, soleares o tonás, v.g.) perdieron fuerza frente al fandango, que, por su grandísima variedad y virtuosismo, provocaba gran enaltecimiento entre el público. Al referirnos a este proceso de mercantilización, nos encontramos de nuevo con las teorías de Juan Carlos Rodríguez: «El sí de la ideología dominante decía sencillamente sí a los valores dominantes. Y los

valores dominantes decían sencillamente no a la historia». Y así ocurrió durante la Ópera Flamenca y otros periodos anteriores y posteriores: se le dio la espalda a la historia, incluida la misma historia del flamenco, en pos de un acercamiento a todos los públicos que desembocó muchas veces en una creación poética débil y demagógica, y en unos recursos estilísticos que daban prioridad al alarde y el virtuosismo de las voces frente a la profundidad y la hondura de otros estilos flamencos. Aun así, en lo que respecta a la Ópera Flamenca, el que escribe se manifiesta un rendido admirador de las figuras que despuntaron en el seno de este movimiento musical. Fue una época tremendamente prolífica que mejoró las condiciones de vida de un buen número de intérpretes de lo jondo. La deslumbrante creatividad de sus intérpretes puso de manifiesto que tal riqueza musical daba para construir pequeñas joyas sonoras dentro de un mismo estilo, ya que descubrieron el carácter poliédrico del fandango, regalo sonoro que podían estirar, moldear y diversificar por tan distintos caminos que parecían no tener fin.

De vueltas al planteamiento que venimos refiriendo, la antropóloga Cristina Cruces afirma la naturaleza no comercial del flamenco en *Más allá de la música. Antropología y flamenco*, y Gerhard Streingress, en su libro *Sociología del cante flamenco* escribe que: «(...) El emergente fetichismo de la mercancía cambió profundamente el carácter de la producción artística y con él la posición del artista en la sociedad. Desde la perspectiva del carácter mercantil de la obra de arte, la relación entre la necesidad y la producción artísticas se vio separada de la voluntad subjetiva del artista para convertirse en objeto de las relaciones de mercado. Como efecto de este cambio se sucedieron una serie de consecuencias culturales y psicológicas respecto a la producción artística: el mercado no solo determinó qué arte se produce, sino también cómo este se produce». Esa forma de producción que señala Streingress es la que apuntaba Ortiz Nuevo refiriéndose al gusto burgués: «huida de la realidad».

Los insignes Carlos y Pedro Caba fueron dos hermanos extremeños autores de un bellissimo libro titulado *Andalucía, su comunismo libertario y su cante jondo*. Aseguran que Andalucía es «el pueblo que menos imita; el que salvaguarda su originalismo, su autenticidad, como un tesoro», en referencia a que el propio cante jondo o la forma de hablar andaluza son impermeables ante las modas de turno. Los escritores hacen hincapié en que este rasgo de autenticidad, entre otros, tiene que ver con lo que ellos llaman *individualismo andaluz*. El individualismo como piedra angular sobre la que vertebrarán su concepto en torno al flamenco. Federico García

Lorca expresó que «la substancialidad entrañable de la personalidad de Granada se esconde en los interiores de las casas (...) el granadino se retira consigo mismo (...)» aludiendo a ese mismo rasgo. El maestro Antonio Mairena aseguró en una conversación radiofónica con el comunicador Jesús Quintero que un cantaor es tan individualista que hasta «le estorba el propio guitarrista», afirmación que viene a respaldar la teoría de los hermanos Caba. Recalcan los autores extremeños que un intérprete flamenco debe ser un «espíritu solitario (...) atento solo al íntimo manantío de sus sentimientos, que anegan su alma en las propias resonancias» y aseguran más adelante que «el cante, como toda insobornable vocación lírica, es incompatible con el profesionalismo; queremos decir, con el instinto comercial» ya que tanto literatura como música, según su criterio, no pueden ser ofrecidas como una mercancía porque ello atenta contra su inmaculada concepción artística y, en el caso del flamenco, también iría contra esa naturaleza no venal que afirma Cristina Cruces. Atendiendo a su teoría, este individualismo tendría todo que ver con la «rebeldía social andaluza» que emparentan con el crecimiento del comunismo libertario tan extendido por Andalucía durante el siglo XIX. La expresión del cante jondo es la catarsis de un ser que necesita soltar sus penas a través del cante y el dolor universal alcanza el clímax cuando está individualizado, es decir, cuando es el cantaor el que canaliza y exprime todo ese bagaje empírico para traducirlo al lenguaje jondo y darle forma y contenido flamenco. A partir de ahí ya está elaborado el producto sensorial para el disfrute de los que quieran acercarse y compartir con su saber escuchar. Los autores encuentran apoyo para su teoría en la mera observación de una fiesta flamenca donde los que intervienen lo hacen de forma individual, aunque haya un corro de personas participando en la misma, bien con las palmas, jaleos, guitarras, o con el cante y el baile espontáneos. Aseguran que en las fiestas flamencas no existen cantos corales. Este extremo no es del todo cierto ya que existen cantos corales desde la génesis del flamenco y se realizaban especialmente en las juergas. Por tangos, bulerías, alboreás (cantes de la boda), cantes del campo, fandangos de Huelva, etc. Dicho esto, es cierto que sería impensable una seguiriya, o una soleá, a dos voces. La mecánica y el encorsetamiento que requieren el empaste de las voces al unísono, harían inexpresiva la soleá o la seguiriya, siendo cantes que precisan de gran concentración, sensibilidad y libertad interpretativa.

De otro lado no podemos afirmar que compartamos esta teoría del individualismo con los hermanos Caba. Más al contrario creemos que todo artista necesita de la colectivización de sus sentimientos, de compartir en una reunión íntima o en un

ambiente propicio con personas que escuchen, el motivo último de la producción flamenca en sus orígenes. Colectivizar, compartir, hacer público, de dentro hacia afuera y, en ocasiones, de dentro «hacia más adentro» como escribió Francisco Umbral, absorbo el artista en sí, pero con la intención de comunicar, de ser escuchado. El individualismo interpretativo del cantaor o cantaora necesita de la socialización de su mensaje, del abrigo de otras personas, de quienes le escuchan, de quienes le jalean, de quienes acompañan a la guitarra (que incluso en los Cafés de Cantes del siglo XIX eran varios sonando a la vez), de todo el ambiente, en definitiva, que se debe generar en torno a la persona que canta.

Carlos y Pedro Caba entienden que el flamenco es una música familiarizada con aquel ser revolucionario que sacudió Andalucía durante el siglo XIX. Para ello se amparan en ese individualismo que explican como propio del cante para casarlo con el anarcoindividualismo que enfatiza la autonomía del individuo. De igual forma sustentan la misma teoría en el análisis de los textos cantados por los flamencos para demostrar la empatía de estos hacia los despojados y los oprimidos. Con todo ello, justificaban que se trata de una música con espíritu revolucionario. Sus opiniones no pasaron desapercibidas. Como dijimos antes, Cansinos Assens, prolífico escritor, periodista, ensayista y poeta, primo de Rita Hayworth, y a quien Borges consideraba su maestro, no escatima en halagos hacia esta obra en su libro *La copla andaluza*.

Llegados a este punto cabe detenerse para explicar que en todo lo anterior no hemos querido expresar desafección, ni por asomo, hacia el flamenco alejado de la estética reivindicativa. En absoluto. Desde el propio Pepe Pinto, hasta Pepe Marchena o Juanito Mojama, todos son rubíes que disfrutan la corona del flamenco. Para el caso, hacemos nuestras las palabras que Gramsci escribió desde la prisión en 1944: «Tal vez he hecho una distinción entre un disfrute estético y un juicio positivo de valor por la belleza artística, i.e., entre un entusiasmo por una obra de arte en sí misma y un entusiasmo moral, por lo que quiero decir un deseo de participar en el mundo ideológico del artista –una distinción que me parece justa y necesaria. Puedo admirar *La Guerra y la Paz* de Tolstoi desde un punto de vista estético sin estar de acuerdo con los contenidos ideológicos del libro». Una obra de arte es una obra de arte, aunque su autor se llame Heidegger, Ezra Pound, Agustín de Foxá o Florián Rey, reconocidos nazis, fascistas o falangistas, respectivamente.

El flamenco mismo es una obra de arte sonora y visual desde Isabelita de Jerez a Carmen Amaya, desde Manolo Sanlúcar a El Chata de Vicálvaro, desde la Niña de Antequera a La Serneta y desde Pepe Marchena a Carmen Linares. Todas y todos,



independientemente del discurso ideológico que emplean en su creación artística, son generadores de belleza, de emociones, creadores que enriquecen el acervo musical y estético de esta cultura universal que se llama flamenco.

Aclarado esto, insistimos de nuevo, por inercia de los Caba, en que el planteamiento político está presente en la música flamenca y no solo queda determinado por las letras comprometidas o evocadoras de episodios históricos sino también por la ideología que hay impregnada en el inconsciente de los gustos musicales aparentemente neutrales de aquella burguesía que contrataba, alejados de cualquier atisbo de conciencia de clase, y cargados de demagogia y sentimentalismo barato, superstición, religiosidad exacerbada, una visión católica de la familia tradicional, donjuanismo y el atávico machismo reinante.

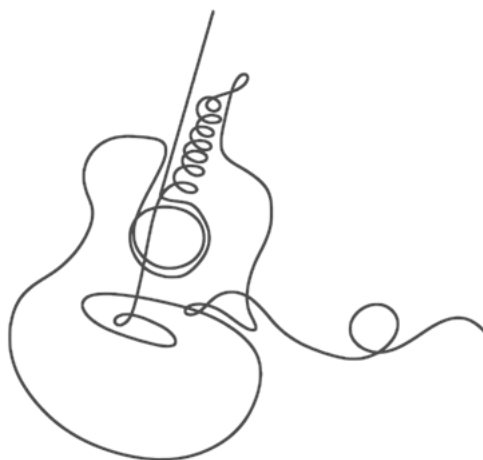
A modo de conclusión, el flamenco nació entre las clases más populares, en un ambiente sociopolítico determinado por los gustos de la burguesía y los cambios progresivos en los modelos de producción del siglo XIX. Es el contexto político, social y moral el que determina los comportamientos de la sociedad andaluza sobre la que crece el árbol del flamenco, y así, encuentra acuño en las letras cantadas de la época, algunas de las cuales llegan hasta nuestros días. El arte jondo se comercializó contra su propia naturaleza y frente a la evasión de la realidad que implicaban los gustos burgueses, se dieron honrosos ejemplos de resistencia poética y musical. La propia historia jonda está llena de personas que no quisieron 'prostituir' su arte y manifestaron un recto compromiso político y social a través del cante, el baile y el toque, empresa última que hemos querido reflejar en estas líneas.



## 4. Entrevista a Manuel Gerena

---

Miguel López Castro y Juan Pinilla







Miguel López y Manuel Gerena

Esta ponencia (realizada por Miguel López Castro y transcrita por Juan Pinilla) se desarrolló a petición de Manuel Gerena como una entrevista. La preparé y me senté junto a él en la mesa y de manera informal iba preguntando entre comentarios. La entrevista, que duró cerca de dos horas se desarrolló con una frescura que sorprendió a Manuel Gerena, cuando le avisé que se había acabado el tiempo, se mostró muy satisfecho por lo rápido y agradable que se le había hecho aquel rato. Igual que me pasó a mí.

Voy a reproducir las preguntas que le fui haciendo, pero las respuestas se han organizado de otra forma. Juan Pinilla ha tenido la amabilidad y generosidad de dedicar su tiempo y experiencia periodística a transcribir las respuestas de la grabación de la entrevista con la intención de evitar reiteraciones, clasificar temas y dar coherencia cronológica.

Así pues, primero reproducimos las preguntas y después las respuestas organizadas con títulos que hacen referencia a cada parte temática.

## Preguntas de Miguel López Castro:

1. Tú desde adolescente sentiste la llamada de la rebeldía política, eso ocurrió desde el cante, desde la poesía de Miguel Hernández o desde la conciencia de clase que ya tenía tu familia o entorno de vecindad. ¿Qué provocó que escogieras esta forma de activismo a través del cante?
2. ¿Qué tipo de experiencias y acontecimientos hicieron que te vincularas a esa determinación tuya?
3. ¿Conocías a otros artistas que se habían significado por hacer flamenco de compromiso político: artistas de esa época, o anteriores; de la guerra civil y la República o anteriores a esto como el Corruco, Vallejo, Guerrita etc. Ayer decían otros ponentes que eran los cantautores.
4. ¿Esa decisión era meditada o la necesidad vital te fue envolviendo en el activismo? ¿Quiénes te animaron y presionaron más a ello: artistas y ambientes flamencos, intelectuales, organizaciones políticas, compañeros/as de trabajo y clase?...
5. Esa experiencia ¿cómo la vivías como una presión que te comprometía y tenías que dar la talla, era una motivación vital propia y única, ambas mezcladas? ¿Era preocupante, te suscitaba dudas y temores, desconfianzas, inseguridades o todo era más simple?
6. Los artistas flamencos mayoritariamente eran ajenos a esto, incluso los flamencólogos estaban en contra, salvo excepciones. ¿Tú no tenías sentimientos de reproche hacia ellos, se manifestó una discusión con ellos en alguna ocasión sobre este tema o coincidíais en los escenarios sin que se mezclaran opiniones y puntos de vista?
7. ¿Cuáles eran tus temores por parte del sistema: cárcel? Detenciones vetos alguna amenaza. ¿Falta de trabajo? ¿Llegaste a sentirte en grave peligro en algún momento?

8. Detrás o junto a ti muchos personajes de talla internacional: Paco Ibáñez, Theodoraquis, todos los españoles, Miró, Alberti, Carrillo, intelectuales poetas escritores, ¿lo vivías como una presión que excedía tus expectativas o cómo un orgullo?
9. ¿Tenías análisis de la importancia de lo que estabais aportando los artistas comprometidos para el derribo de la dictadura y la llegada de la democracia? O solo te dejabas llevar sin conocimiento de posibilidades, tiempos, ¿modelo de sistema al que se aspiraba en lo inmediato?
10. ¿Cómo vivías que no te aceptaran en los círculos ortodoxos del flamenco y cómo que tampoco pudieras cantar en tu pueblo primero y después en toda Andalucía?
11. En tu biografía, la de Bohórquez, se dice que Moreno Galván y Menese te vetaban en los ambientes flamencos, por ejemplo, en tu pueblo; Puebla de Cazalla. Háblanos de ello. Cómo lo ves «a toro pasado».
12. Cuando no puedes cantar en Andalucía lo haces y mucho en Cataluña, y en otras comunidades hasta que llegas a amenazar varias veces con irte de España. Debí ser muy duro sufrir tanta incompreensión. ¿Cómo lo ves hoy?
13. Surgió la conciencia de clase desde el trabajo en tu infancia y adolescencia, también desde la poesía de Miguel Hernández. Conociste a Carrillo y personajes de la izquierda llegando a militar en el PCE.  
Después hiciste la campaña contratado como artista para el PSOE en el 1982. Has vivido la militancia desde partidos y desde la independencia, mucha experiencia acumulada. ¿Cómo ves hoy la situación política con la entrada en el tablero del juego político?
14. Hay muchos autores (hermanos Caba Landa, Grimaldos, Barrios, Pedro G. Romero, etc., que han tratado de identificar la base ideológica que se expresa desde el flamenco como socialista, comunista y anarquista. ¿Tú cómo la identificarías?

15. Te retiran el pasaporte, te detienen y el día de tu detención te comunica Fraga que tienes el pasaporte, días después te ponen en libertad con una multa importante. ¿Cómo veías esa relación de bueno-malo de Fraga y las instituciones?
16. En 1986 los ambientes flamencos te dan la espalda y no consigues actuaciones de ellos, sin embargo, sí de las instituciones como cualquier artista. ¿Cómo vives esta situación?
17. En una ocasión dijiste que los cantaores y artistas deberían tener un sueldo y actuar gratis para el pueblo. ¿Cómo ves esta declaración hoy?
18. Recuerdo que, en el congreso de 2014, en el que yo hice de secretario, teníamos a Menese y a ti, y la organización optó por separaros en días distintos. ¿Por qué? ¿Ha sido así hasta su muerte? Dicen que te boicotearon en tu pueblo (Bohórquez).
19. ¿Saliste mal parado con los flamencólogos porque estos te medían con Menese? Podían decir: los dos son rojos, pero Menese canta mejor, y ya te eliminaban del tándem.
20. Hoy se te considera cantaor por derecho opinión muy referida, sin embargo, no se cuenta todo lo que se debiera contigo, ¿Cómo lo llevas?

## **Respuestas de Manuel Gerena: infancia y adolescencia**

Empecé a escribir antes que a cantar con unos 13 o 14 años, precisamente después de mi experiencia como niño campesino, que trabajaba con 10 años en el campo y por tanto no estaba en el colegio. Yo formaba parte de las grandes cuadrillas de niños y de mujeres que andábamos mucho, más de diez kilómetros diarios hasta la finca donde trabajábamos durante más de 10 horas diarias.

Eso te crea conciencia social porque los niños no sabíamos de política, sabíamos de pobreza y de otras cosas importantes que eran la supervivencia posible de cada ser humano, y eso fue lo que me arrancó ya con 13 años, que me fui de electricista desde la Puebla de Cazalla a Sevilla capital.



Ya allí, fue donde cogí más conciencia social e incluso política. Empecé a escribir mis primeras letras de lo que había vivido y comenzó mi afición al cante, porque no tenía pensamiento de ser cantaor flamenco, yo era electricista y además presumo de haber sido un buen electricista. Con 16 años ya era oficial de primera de montaje de alta y baja tensión, te cuento todo esto porque ahí es donde empieza mi vida.

## Los inicios en la poesía y en la lucha

Miguel Hernández es mi maestro del verso, con todos mis respetos a los grandes poetas del mundo. No le conocí porque murió en el 42 y yo nací en el 45 pero, sin embargo, con 15 años cayó en mis manos de manera casual un libro de Miguel, me parece que fue 'Vientos del Pueblo' y eso me conmovió. Yo no era un niño estudiante, era un trabajador, la Universidad no la visitaba, había dejado la escuela con 10 años y como electricista me había tocado leer mucho, pero qué lees, nosotros los niños que no habíamos estado en el colegio leíamos los tebeos y claro, leíamos tebeos muy absurdos por el tema del régimen: Roberto Alcázar y Pedrín, Capitán Trueno, héroes que defendían a reyes, como el Cid Campeador, que el otro día vi su película y este actor, Charlton Heston, hace un papel acojonante de un fascista, un sumiso por el poder.

Fíjate que yo pienso que es una forma de querer tener poder, aunque él aparentemente no quería poder sino defender a su rey, era un sumiso ante sus propios ideales de pobre.

Y como decía al principio, para no desviarme, mi situación de niño campesino o de niño que trabaja en el metal y de electricista, pues ahí tomo conciencia y me afilio a CC. OO. Yo venía de afiliado, aunque no podía ser con carnet, pero yo venía de las CC. OO. del campo y en esa época me afilio al PCE con 15 años. Todo eso no entra en mi vida por una necesidad laboral sino porque mi conciencia de niño campesino, de niño de familia pobre, y de niño que ya empieza a tener conciencia social desarrolla una rabia, empiezo a escribir y luego tenía necesidad de cantar mis propias letras.

A mí la música que más me gustaba era el flamenco, no porque tuviera necesidad profesional de ser cantaor flamenco, sino porque quería expresarme. Cuando dejé de trabajar de electricista que ganaba bastante dinero, empecé los primeros años a pasar hambre porque me convertí un gran aficionado al cante flamenco con

esa ambición de querer cantar mis letras y mis quejas, y tuve que dejar una de las dos cosas. No podía cantar un día en Granada y al día siguiente estar poniendo cables, entonces eso lo asumí y pasé hambre.

En Málaga estuve un tiempo y conocí a muchos amigos de la peña Juan Breva, al igual que en Vélez Málaga, en Granada, en Jaén, en Almería con los amigos de la peña El Taranto y en Córdoba, donde pasé muchas temporadas.

## **Gerena consigue un nombre como cantautor**

El comienzo mío como cantautor flamenco fue porque tenía necesidad, insisto, de cantar mis letras. Pero claro, yo era un analfabeto, yo de Historia no conocía nada, ni sabía de la existencia de otros cantaores que habían luchado en la República. Desgraciadamente eso no se sabía antes, hoy hay libros de investigación como el de nuestro amigo Juan Pinilla o el de Bohórquez, y gracias a eso mucha gente conoce que esa gente existió y apoyaron a la República.

Sabía de la existencia de los cantaores porque yo iba al «cante», como se decía en mi pueblo, cuando venían los espectáculos con Fosforito, que estaba muy joven, Juanito Valderrama, Pepe Marchena, Pepe Pinto, mi paisana la Niña de la Puebla... Pero yo me intereso por el flamenco para yo conocer el cante desde dentro, no la historia de cada cantaor o cada cantaora. En esa época empecé a ser muy amigo de Antonio Mairena que fue mi maestro más directo en el cante.

Mis maestros han sido muchas y muchos. Conocí a Mairena cuando yo vivía cerca de Nervión, y Antonio Mairena vivía en la calle Padre Pedro Ayala, frente a la Cruz Campo, y había un bar donde nos reuníamos muy a menudo porque yo vivía al lado, y yo siempre iba a preguntarle cosas. De sobra es conocido que Mairena fue un hombre socialista, siempre me lo confesaba a mí pero por miedo no dijo nunca nada públicamente. A mí siempre me decía «Manuel tu es que le echas muchos cojones, pero ten cuidado te vayan a hacer daño».

## **La fama, las primeras detenciones y su amistad con intelectuales**

Todo en la vida es un arrojo permanente. Los valientes y las valientes son quienes están señalados, válgame la expresión, y están seleccionados por la propia sociedad para continuar adelante cada uno con su obra o con su menester. Yo llegué a ser muy famoso.

Con 20 años conocía casi todas las comisarías de España, donde acababa detenido por cantar mis coplas porque estaban prohibidas.

Todo eso es una cadena que te lleva a lo otro, a alternar con grandes intelectuales, que yo muchas veces, en reuniones secretas que teníamos como militante en este caso del PCE, estaba a la cabeza en la comisión de cultura, junto con mi paisano José María Moreno Galván, que éramos los responsables del área de cultura del PCE a nivel nacional y tocando la parte internacional.

Ahí empiezo a conocer mucha gente, poetas como mi amigo Rafael Alberti y María Teresa León, a quienes conocí en 1970 en Balaurit, donde vivía Picasso, porque participamos en el homenaje a Picasso, los 90 años de Picasso. Allí me hice amigo de Louis Aragón, el poeta francés, y yo no sabía hablar francés a pesar de estar por toda Europa, porque me quitaban el pasaporte continuamente.

Este encuentro con Aragón fue gracias a mi amigo Xavier Ribalta que hacía de traductor. Mi también amigo, Manolo Vázquez Montalbán, que escribió mucho de mi en la revista Triunfo, hizo una doble página de ese momento en la que sacó una foto donde salimos Louis Aragón, Ribalta y yo, y por eso os decía que es algo que te lleva como una rueda que no puedes parar, aunque quisieras, sin tu darte cuenta como una rueda y cuando quieres acordar estás ahí dentro.

## **Licenciado en la universidad de la vida**

En las reuniones prohibidas que teníamos, en el campo de la Universidad había muchos rectores, decanos, profesores, y yo era el único analfabeto sin certificado de estudios primarios. Tenía conocimiento de la vida, sabía escribir letrillas aunque empecé sin saber cómo utilizar un bolígrafo sobre el papel, hasta tal punto que cuando llegó a mis manos un libro de letrillas, del padre de los Machado, Demófilo, el libro de «Cantares flamencos», entonces me di cuenta que yo no escribía con la misma medida, por ejemplo, los cuartetos octosílabos que es lo que más domino, observé que tenía que partir mis versos por la mitad y que entonces cuadraban perfectamente, porque yo lo tenía de oído y lo tenía bien pero no sabía estructurarlo. En esas reuniones se decían palabras técnicas, pero estaba entre camaradas y yo levantaba siempre la mano en una reunión de 15 o 20 personas máximo, eran reuniones secretas de partido, y yo decía «perdona, ¿qué has querido decir?», entonces me explicaba esa palabra técnica y yo aprovechaba para aprender en esas reuniones. Todo eso, insisto, es la rueda imparable de la vida.

## Su primer libro y Vázquez Montalbán

Estando en Balaurit en el año 1970, al día siguiente fuimos todos los artistas en un avión hasta París. Estábamos muchísimos cantautores, Mikis Theodorakis y George Moustaki, entre otros muchos de muchos sitios, y fuimos al Palacio de los Deportes de París a hacer un acto parecido por los 90 años de Picasso. Fue allí donde conocí al gran Pablo Neruda que estaba de embajador de Chile en París. Ese día no pudo venir al acto porque precisamente venía el presidente de Chile y estaba todo París lleno de banderas de Chile, pero lo conocí a los dos días.

En otra ocasión, Blas de Otero se hace íntimo amigo mío y viceversa. Son cosas de la vida, que te van llevando una a la otra. El gran Manolo Vázquez Montalbán, que fue el promotor de mi primera publicación junto a Paco Candel, que en paz descanse, publicó «Cantes del pueblo para el pueblo». Se vendieron 100.000 libros en el año 1974. Ellos le habían ofrecido el libro a la editorial Barral, eran letras recopiladas por ellos y corregidas porque algunas estaban escritas en mayúscula con muchísimas faltas de ortografía. Ahora tengo menos faltas porque me he acostumbrado al ordenador que me dice dónde está el error (risas). En fin, que al final se publicó con la editorial Laia y cuando llevaba tres meses a la venta el libro y 4 ediciones, Vázquez Montalbán se encuentra con el presidente de Barral y le dice, «oye Manolo, ese libro que me hablaste de este cantaor flamenco que se ha hecho amigo de todos los cantautores, estaría bien publicarlo» y Montalbán le dijo que ya iba por la cuarta edición y el otro se lamentó del «mal olfato comercial» que tenía.

## Un poeta del pueblo

Yo no presumo de ser escritor. Soy un poeta de pueblo, un poeta llano del pueblo. Escribo con mi lenguaje. Me ha enriquecido mucho leer a Miguel Hernández en profundidad y a todos los poetas que caen en mis manos. A Lorca, a Neruda, a Alberti que ha sido mi gran amigo, Blas de Otero, Celaya que era muy amigo mío también... Todo eso me ha llevado a esta cadena que no para. Y ahora mismo, con 73 años, no me cambia ni Dios. Mi próximo libro que se va a llamar *Rebelde con causa*, y es un libro de mil páginas que irá acompañado de un disco.

A mí no se me puede comprar porque sigo siendo un rebelde con causa y ahí está el «quid de la cuestión» de por qué pierdo contratos. Recorro mucho al refrán «quien se pica ajos come», y yo le añado, «y no será por los ajos si le dan retortijones». A ve-

ces, te encuentras con situaciones en las que te demanda la gente, pero chocas contra el político que, caciquilmente, sigue manejando la historia y sigue estando contra los rebeldes como yo, contra los periodistas que dicen la verdad, y todo esto con mi edad, nadie me va a cambiar. Podemos tener cada vez menos contratos, pero yo voy a morir siendo lo que soy.

## **Un cantaor vilipendiado que encuentra su propio sello**

Yo siempre seguí para adelante. Un revolucionario, en el más amplio sentido de la palabra, debe tener muy claro que todo lo que dice, escribe y canta, no va a ser del agrado de todo el mundo, igual que los periodistas, o los escritores, los críticos... yo no puedo estar pensando qué es lo que dicen de mí o de mi obra. Yo he sido el flamenco más atacado por los llamados «flamencólicos» y por mucha gente que no tenían nada que ver con mis ideas políticas, sociales y culturales, del mundo de las peñas flamencas.

No por eso las peñas van a ser fachas o los aficionados van a tener que ver con los que renuncian a mi cante. Yo les digo a éstos que, no solamente el flamenco sino casi todas las músicas del mundo han nacido bajo la necesidad de reclamar, de gritar, de cantar o de bailar, para hacer una escena contestataria. Un poema de amor no consiste solamente en la idea del amor en sí, «qué guapa es mi novia», el amor también puede ser amor a la revolución, a la evolución, o reclamar a los gobiernos del mundo que apuesten por la ciencia, por el descubrimiento para que los seres humanos cada día vivamos mejor, o para que cada día muera menos gente injustamente. Un poema dedicado a eso es un poema de amor.

Por lo tanto, el rechazo que hay hacia el cante protesta es un rechazo fascista, salvo las excepciones de personas que se han influenciado por ellos. Mientras que yo soy amigo de casi todos los artistas del mundo flamenco, tengan las ideas que tengan, es injusto que un simple aficionado pretenda penalizar mi obra por no estar de acuerdo con mis ideas.

Puede no gustarte mi cante, como ha ocurrido conmigo que decían que no sabía cantar y que era un político, pero no han acertado, porque a mí lo que más me preocupaba cuando empecé es a aprender los cantes, por eso yo estaba grandes temporadas en Málaga, en Granada, en Almería, aprendiendo de los viejos e, insisto, pasando hambre porque ya no estaba como electricista y como cantaor aún no tenía el recorrido que debía tener. Pero ¿qué pasa?, pues que aquí en Málaga, por

ejemplo, me interesaba mi amigo Diego El Perote o Manolillo El Herraor, y los buscaba e iba a aprender de ellos, o Granada con Cobitos, y aprendía directamente de los cantaores antiguos.

Había posibilidad de aprenderlo de los discos, pero yo me iba a las personas. Ahí me convertí de un gran discípulo de Mairena, en Manuel Gerena. No me interesaba cantar con el acento de Mairena, entre otras cosas porque Antonio siempre iba a cantar mejor que yo, y yo me había dado cuenta de que tenía que cantar como Manuel Gerena.

## **La sombra de la muerte planeó en aquellos años**

Siempre pensé que podía perder la vida por mi compromiso. El miedo es libre en los seres humanos, pero unos son más valientes que otros y dominan mejor el miedo. Yo he estado siempre expuesto porque era un revolucionario y sigo siéndolo. Cuando el golpe de Estado fallido de 1981, aparecí en una lista con 500 personas que estaba preparada para pasar a cuchillo en la plaza del pueblo donde te pillaran, para que la gente viera lo que hacían con los rojos. La lista la confeccionaron grupos de gente incontrolada, no fue algo del gobierno, ni siquiera de los militares golpistas, sino de la gente de Blas Piñar.

Eso, por una parte, pero mucho antes, yo era consciente de esa amenaza porque en conciertos míos los niños de Fuerza Nueva han ocupado la primera fila del teatro para boicotear el acto y se han puesto a jugar con pistolitas en las manos. Recuerdo el concierto del Teatro Monumental de Madrid, ciudad en la que llevaba mucho tiempo sin actuar, pero gracias a Javier García Pelayo consiguieron un permiso a través de un funcionario de gobernación en Madrid para que yo cantara. El gobernador le dijo al funcionario que se jugaba la cabeza y que me autorizaba bajo su responsabilidad. Ahí, precisamente, en esos dos conciertos que di, uno por la mañana y otro por la tarde, fue la primera vez que asistió sin peluca Santiago Carrillo y, de espectador, también estaba mi buen amigo Enrique Morente, que ha sido siempre muy buen amigo mío, aunque hemos llevado caminos distintos. Una vez lo entrevistaron en El País diciéndole que si tenía algo que ver su cante con la política y él dijo: «eso se lo dejo a mi amigo Manuel Gerena».

Entonces, en la primera fila del Monumental, en el último concierto de por la tarde, había un montón de niños armando jaleo y con banderas de Fuerza Nueva, y daba la casualidad que la luz que da en el escenario a veces ilumina hasta la primera

fila, entonces vi a unos niños pasándose una pistola unos a otros, y le digo al guitarrista que pare y me dirijo al público: «Por favor que enciendan las luces del teatro que tenemos un problema». Me dirigí a los policías, «Señores policías que estéis en la puerta y que le habéis pedido el carnet a todo el mundo, vénganse a la primera fila que aquí hay unos niños con una pistola y se ve que no los han cacheado ustedes». Y el servicio de seguridad, gente voluntaria que eran unos cachas, cogieron a los tres niños y los pusieron en la puerta a los pies de la policía, que había por cierto un gran despliegue policial. La policía no dijo nada, ni nadie se disculpó ni nada. Luego, años más tarde, me han perseguido gente amenazándome con una pistola, como una vez que me estaban amenazando en Santa Coloma y yo me asusté al ver el arma. El tío gritaba: «¡A este rojo lo mato yo!», y la gente de la calle lo redujeron entre unos cuantos, y resulta que al final era una pistola de foguero. En fin, todo eso forma parte de nuestra lucha diaria.



Miguel López, Juan Pinilla y Manuel Gerena

## Un «verso libre», según Caballero Bonald

Para escribir de verdad no puedes estar mal informado. Yo no pude estudiar, pero leí mucha prensa y leí muchos libros. Me informo escuchando la radio, que dice algunas verdades y muchas mentiras. La prensa lo mismo y la televisión, no te digo ya. Donde te informas de verdad es en el contacto con la calle, con las asociaciones de vecinos, con la Universidad, que es el mundo con el que estaba permanentemente reunido en mis inicios.

Entonces, yo no solamente hacía las coplas basadas en lo que pensaba como rebelde, sino que también estaba suficientemente informado y convenientemente actuaba en favor de la democracia llevando a la poesía toda esa información. No sólo pensaba en la reclamación de mis coplas que siempre han sido muy revolucionarias, e incluso se me ha acusado de panfletario y para mí es un orgullo ser un panfleto viviente, que ya lo dijo un periodista en una entrevista. A veces digo que yo no estudié periodismo, pero hago periodismo porque cojo la información de la calle y soy un periodista más, convirtiendo en coplillas todo eso.

La prosa no la domino bien, de hecho, Planeta me encargó hace 4 años un libro de mi vida y llevaré 10 páginas (risas). La editorial pensó que el libro lo podían haber hecho entre mi amigo Luis García Montero y mi amiga Almudena Grandes, pero claro, hubiese sido un libro buenísimo firmado por ellos, pero después, hablando con la editorial convenía más que yo contara en primera persona mis cosas. Ellos luego organizan todas esas declaraciones mías, porque yo no sé, me basto con saber organizar mi poesía, pero no sé armar un libro.

Bien es cierto que intento aprender cada día a buscar sinónimos en la red para no repetirme, que es algo que como poeta lo cuido mucho. En mis primeros libros no tenía tanto cuidado en esas cosas, porque eran libros más naturales. Caballero Bonald decía en un prólogo que me hizo para un pequeño libro editado por Laia en el año 1982 que, por cierto, inicialmente el prólogo lo iba a hacer Antonio Gala, pero como estaba muy ocupado y Laia tenía urgencia, se decidió que fuera Caballero Bonald.

Era un libro de poemas de amor que se titulaba *En el amor no hay frontera*, y ya en ese año yo hacía una defensa del amor libre, de la libertad sexual. Ahí cito como un hombre y un hombre, una mujer y una mujer, pueden amarse porque el amor es libre. Caballero Bonald decía que yo era un individuo libre y que, a pesar de ser militante comunista, siempre he sido muy independiente. Yo soy muy consciente de la lucha colectiva, pero como poeta de pueblo, he sido un verso libre.



## La difícil relación con José Menese y Paco Moreno Galván

José Menese y yo hemos sido niños vecinos en la Calle San Fernando de la Puebla de Cazalla. Había dos familias, la de los Menese y la mía. A mi padre le decían «El Vapora», un apodo familiar que le viene de un molino de aceitunas que tenía un tío mío y que andaba con una máquina de vapor, y se les quedó lo de «Vapora». Mi padre y el padre de Menese eran íntimos amigos.

Yo vivía en el número 2 y Menese en el número 4, en casas de pobres que las hizo Fernando Suárez, El Chato, un hombre al que se le debe un monumento en el pueblo porque fabricó muchas casas para los pobres que éstos le iban pagando poco a poco como podían. Los corrales estaban separados por un tabique tan débil de cimientos que cuando venía el aire, se caía y nuestras casas se quedaban comunicadas. Menese era 4 años mayor, que es justamente lo que empezó a cantar antes que yo. A él se lo lleva Moreno Galván a Madrid y yo me quedo de electricista en Sevilla. Yo era más amigo de Juanito Meneses, su hermano, porque era más de mi edad. En Madrid, Menese y Moreno Galván me consta que hablaron por mí para que grabara en la casa RCA, que es donde estaba Menese, pero finalmente no se realizó la grabación. Todo esto lo cuento en una película que le hacen a Menese y en la que hablo.

Me llevo muy bien con los hijos y con su mujer, Encarna, aun sabiendo ellos que, por culpa de la gente, no por José ni por mí, y eso no lo he podido aclarar en la película donde hablo de nuestra niñez, pero fue la gente quienes empezaron a crear una enemistad entre Meneses y yo, como las había entre los toreros famosos, o los comunistas famosos. Esas rivalidades empiezan por la gente.

Yo observo después, que el problema no era Menese, sino Paco Moreno Galván, que en paz descansa también, hermano de mi íntimo amigo José María Moreno Galván, que militaba conmigo en el PCE, y que llevábamos los dos el área de cultura. Entonces, celos, soberbia... porque cuando me veía era muy amable, pero yo creo que había un fondo de que, como yo empecé a componer mis letras, empiezas tu a deducir a través de lo que dice la gente que podía venir de ahí la cuestión.

Primero, yo organizo el PCE en la Puebla, coincidiendo con el primer festival de la música española que organizado con todos los cantautores de la libertad. Fue en el campo de fútbol y estábamos en la dictadura aún.

Como yo había ayudado mucho a otros cantautores, ellos me ayudaron a mí en esta ocasión. De Portugal vino mi amigo José Alfonso Zeca, y entonces aquel evento tiene un éxito enorme, a pesar de que lo habíamos hecho con muy pocos medios, sin

televisiones, unos carteles que se pusieron en Sevilla, alguna nota muy tímida que sacó la prensa, y ahí, de pronto, se agrupan 11.000 personas contadas por taquilla y con eso pagamos el gasto de los desplazamientos.

Llevé a mi amigo Rafael Alberti, a mi amigo Paco Rabal de presentador, y a mi amigo Marcos Ana, y los demás todos los cantautores, y metí a Menese como cantor, y a varios aficionados del pueblo, al Catato y a otros. También estaba Víctor Manuel y otros muchos. Entonces yo le digo a la gente joven que vendían una rifa para recaudar dinero para organizar el partido en el pueblo, y a los tres o cuatro comunistas históricos, que uno era barbero y tenían prohibido salir del pueblo, entonces yo dije «camaradas, por qué no colaboráis en la organización de este acto, difundirlo, y así os van conociendo más», y así fue hasta tal punto que el PCE fue la fuerza más votada en la democracia.

El primer alcalde fue comunista. Pero como yo nunca he vivido en mi pueblo, siempre he vivido en Madrid, en Barcelona, en Toledo, que es una ciudad muy cómoda, en Argentina, en México, y por el hecho de que ganara el PCE en mi pueblo nunca quise utilizarlo jamás para mi beneficio. Entonces, me fui de allí siendo muy joven, no estaba presente, y en la segunda legislatura ya el PCE se presenta como IU, y meten de concejal de cultura a Francisco Moreno Galván. Por supuesto, no contó conmigo. Luego, viene otro alcalde del PSOE 8 años muy influenciado por Moreno Galván que no contó conmigo para nada. Y en la actualidad está el de IU, también influenciado y que es el cacique más grande, hablando en términos políticos, que está haciendo una política que más caciquil no puede ser y, por supuesto, mucho menos Gerena. Ellos no me prohíben, yo tampoco les solicito nada. Pero no pueden mantenerme invisible porque primero, la película de mi vida se rodó en el pueblo, y segundo, porque estoy permanentemente en la prensa, en la televisión.

Como yo sigo hablando así de claro, uno me dijo un día que así no me iban a contratar en mi pueblo, y dije que me daba igual; yo digo mi verdad, pero no contra Moreno Galván, estoy hablando de una historia. Él era un gran pintor, un gran letrista, un gran conocedor de los cantes, una gran persona, y todas las flores que haya que echarle, yo se las hecho, pero claro, se convirtió en mi enemigo injustamente y yo creo que ni siquiera él lo pensaba. Todo eso va rondado y luego la gente se encarga de decir, es que Menese no se puede ver con Gerena. No, mentira. Menese estaba muy influenciado por Moreno Galván, hasta tal punto que estaban constantemente peleados porque Paco quería tenerlo atado, y cuando la mujer se quedó embarazada, Moreno Galván me dijo que se iba a casar Menese y que lo iba a estropear todo.

Tú no puedes mandar en una persona y querer hacerlo un irresponsable, porque no es así, Menese no era un irresponsable... Que si bebe, que si no bebe. ¡Vete tú a saber por qué la gente hace las cosas! Menese es un gran cantautor, vecino mío de toda la vida. Paco Moreno Galván, un gran letrista y pintor, hermano de mi gran amigo José María, que ese sí que era comunista.

## **A punto de exiliarse**

Hice declaraciones en la prensa de la época diciendo que si me prohibían en España me tendría que ir a otro país, pero yo quería quedarme en España. En esa época cantaba en toda Europa en las grandes concentraciones de toda Europa, y aquella entrevista era una protesta ante el Estado español para decirles que yo podía ser un exiliado de oro y que fuera de España tenía mucho trabajo y no estaba prohibido. En París, en Ginebra, en Bruselas, en toda Europa, y lo que quería era permanecer en España. Cuando me prohibían, me dedicaba a encabezar manifestaciones, y no porque yo fuera importante, sino porque de cada concierto que me prohibían, se desencadenaba una manifestación. Y entonces yo me ponía en la cabeza, por supuesto. Y terminaba cantando un martinete o antes o después. Y entonces me echaban la culpa a mí porque yo era el cabeza de turco, luego al que buscaban era a mí y al que detenían era a mí.

Luego, el que reconocían era a mí y al que le buscaban era a mí. La base, el pueblo, siempre es el que sufre, el que está a la espera, y en este caso, con los políticos, de ayer, de hoy, los de mañana, que solo buscan el poder salvo excepciones, la gente crítica como yo, como periodistas, como profesores, cada día estamos más boicoteados.

Esto no nos debe importar, hemos nacido para la lucha. Yo he tenido 3.000 conciertos en el pellejo y no tengo un duro. He llenado estadios y plazas de toros, y lo he dado todo para la causa. Yo me quedaba con 70.000 pesetas, que era lo que más cobrábamos el cantautor en esa época, el cantautor más famoso, y lo demás, 14, 16, 18 millones de pesetas de taquillaje eso lo he dado yo para la lucha. Porque el dinero era mío, o sea, yo era el que lo generaba. El dinero se ha dado para la lucha, para sacar gente de la cárcel, y para darle de comer a las familias de la gente que estaba en la cárcel.

Y la gente que estaba en la cárcel no es ni más ni menos que trabajadores y trabajadoras, enlaces sindicales, dirigentes políticos, o sea, no eran chorizos, como de-

berían de estar... las cárceles, ahora deberían estar llenas de chorizos, y de chorizos políticos, precisamente. No de choricillos que te roban una bicicleta, ¿entiendes? Desgraciadamente, o el que ha ido y ha robado un chorizo en una tienda.

No se debe de robar, de acuerdo, pero la supervivencia... es mejor que coma antes que hagan daño. No se puede seguir con la injusticia que seguimos teniendo en esta sociedad.

Los políticos que vinieron después estaban en la primera fila de mis conciertos, por la repercusión que alcancé en ese momento, pero yo donaba el dinero para darle de comer a la gente que estaba en la cárcel, que eran presos políticos. Las cárceles de hoy sí deberían estar llenas de chorizos políticos, no del que roba para comer.

## **Una campaña electoral contratado por el PSOE**

Yo fui uno de los artistas conjuntamente con el grupo Triana, a los que tuve que convencer, que actuamos en esa campaña. A nosotros como artistas nos ofrecieron un contrato de 18 conciertos y a mí me tocó ir a todos los mítines de Alfonso Guerra y Felipe González, pero yo iba como comunista y, lógicamente, no iba a pedir el voto para nadie. En aquella época era de otra manera, los profesionales eran más profesionales, y ellos contrataron a un comunista que se limitaba a cantar. También estaba Camarón, no sé si estaba también Carlos Cantarapiedra, y muchos otros. Esa fue la única vez que he cantado en un mitin ajeno a mi partido. Yo era muy famoso y a ellos les interesaba. A mí me pagaron el caché máximo, y ellos sabían que luego iba a estar encabezando las grandes concentraciones del partido comunista y, de hecho, luego me tocó organizar las cuatro primeras fiestas del PCE en Madrid como responsable del área de cultura, y les tenía que comer el coco a los artistas que no eran militantes como Víctor Manuel y Ana Belén, para que vinieran.

Después, yo ayudé mucho a que ellos fueran militantes. Por organizar aquellas fiestas, no cobrábamos ni un duro. Así que, con todo ese bagaje, y a mis 73 años, sigo siendo el rebelde más grande que puede haber encima de la tierra. No me compra nadie y sigo sin un puto duro con 3000 conciertos en el pellejo. Tengo una paga no contributiva porque nadie ha cotizado por mí. Yo no estuve pendiente de mi vida laboral.

Voy un día al médico con un catarro muy grande, como el del día que volví al teatro Lope de Vega, que me quedé sin voz. Menos mal que yo había previsto a unos amigos que quisieron estar allí, Pedro Ricardo Miño y dos o tres cantoras amigas, porque ese día se lo quise dedicar a la mujer, y entonces salí por delante y le dije al

público, me ha dicho el director que salga a dar la cara, me esforcé y canté cuatro cantes, pero no tiene nada que ver, pero con una voz que no era mi voz, y pude hacer cuatro cantes e incluso la gente insistía en la Nana de la Cebolla que es un cante muy largo, y en mitad de la Nana me quedé sin voz.

### **«Gerena me espanta el voto»**

En los primeros años de la democracia yo quería que me dieran un sueldo de profesor para ir a cantar gratis a los pueblos. Como dice mi amigo Juan Pinilla, que está en contra de las subvenciones, la cultura debe tener un presupuesto más grande del que tiene, que siempre es la niña fea, pero es que la cultura no le interesa a ningún gobierno porque la gente aprende mucho.

Al principio de la democracia los alcaldes y alcaldesas llamados de izquierdas, estaban en la primera fila de nuestros conciertos. A los diez años ya no iban ninguno, porque no les interesaba.

Los alcaldes empezaron a implicarse en la peña futbolística, en la peña ciclista, la peña flamenca, la peña de cazadores, porque su misión es sacar el voto de todos sin distinción de ideologías para seguir siendo alcalde o alcaldesa. Esto es terrible y llegó hasta tal punto que un alcalde de Castilla la Mancha, donde yo he cantado muchísimo, llegó a decir, no maliciosamente, sino estúpidamente, y ahí se demuestra que la mayoría de los políticos están majaretas y no tiene sentido lo que dicen. Pues eso, que este señor dijo, «A mi camarada Gerena y a otros cantautores de la libertad no me conviene traerlos al pueblo porque me espantan el voto». Es algo muy profundo, y ¿qué pasa?, pues que queda mucho por conseguir y estamos en una sociedad muy injusta.

### **«No hay libertad de expresión»**

En este momento, libertad de expresión está bajo mínimos se llame el gobierno como se llame. La libertad es una cosa que ha costado mucho trabajo ganarla y nos sigue mucho trabajo ejercerla cada día. En estos momentos la libertad va para atrás como los cangrejos, hay que mantener la lucha en el sentido general, no solo en el arte, y yo creo que hay un gran paso atrás en cuanto a la libertad de expresión, en cuanto a la libertad en general, en cuanto a la democracia que no avanza, por eso yo insisto que por esta democracia no es por la que yo he peleado.

A veces se tiende a contraponerla con lo anterior: la dictadura fue muy bruta, pero esta democracia no es menos bruta que la anterior. Todo el mundo es demócrata, hasta Franco cuando lo saquen de allí de donde está, es capaz de salir hablando y diciendo que es demócrata.

A nadie se le puede negar ser lo que crea que dice que es por el bien de la sociedad, porque la democracia se basa en el entendimiento de todo el mundo, pero entendimiento de ideas que no castiguen a otros seres humanos, como las de estos nuevos que han salido ahora pero que vienen de una madre muy represora y conocida por todos nosotros. Todos estos, si han sido elegidos y deben estar en un gobierno, que estén, pero lo que no podemos hacer es dejarlos que vayan contra la libertad del pueblo.

### «Acérquense al flamenco»

El flamenco es gitano, es payo, es de todo, está muy vinculado al propio jazz, blues, a los cantos del mundo, y yo pienso, con todos mis respetos, que es un cante o canto que nace con la necesidad de reclamar, denunciar, de decir aquí estoy yo, por qué, cantar cosas de amor, cosas bellas, todo esto, aunque insisto que los poemas revolucionarios son poemas de amor. Y no lo digo para romper la opción de voto de cualquiera, yo no me dejo comprar, lo he aclarado ya, soy un insobornable y, seguramente me pueden haber comprado, a lo mejor he hecho un contrato y no tenía que haberlo hecho, no lo sé, lo digo como persona, como poeta no me dejo comprar por nadie.

El flamenco no es solamente gitano, no es solamente payo, es una de las músicas más ricas del mundo comparativamente con otras músicas muy ricas, que son las de todas las regiones del mundo, pero si la gente que no le gusta el flamenco y le gusta las buenas músicas del mundo, yo les invito a que estudien en sentido musical el flamenco para que observen la riqueza y variedad que tiene, con esas expresiones tan importantes.

# 5. Una exposición de esencias de la ponencia del Niño de Elche y posterior debate con él

---

Miguel López Castro







Como ya advertimos en la introducción a este trabajo, no disponemos del texto de Niño de Elche, no obstante, haremos una exposición de los temas que más interés suscitaron y que son de un valor muy significativo para el trabajo que presentamos en este libro. En él tratamos de ver el flamenco desde la política y el compromiso político. Las posiciones de Niño de Elche además de muy controvertidas aportan una visión amplia que viene a sumar perspectivas valiosas en el debate, así pues, pasamos a enumerar temas de reflexión que expuso y posteriormente pasaremos a reproducir el debate que mantuvimos con él.

Al inicio ya advirtió que tratar el flamenco desde la política era un riesgo, en la medida en que habitualmente se trata con un sesgo en el planteamiento, que lo hace ver desde las ideologías clásicas, en el contexto de una visión antigua de la lucha de clases.

También advirtió que este curso en el que participaba no estaba orientado desde ahí, porque contemplaba visiones más actuales que enriquecían el debate: feminismo, medio ambiente, y otros conflictos que escapaban a la visión que desde el recuerdo de la II República y la transición, años 60 a 80 mantenían una visión estrecha de la cuestión. Mantenía que era un error tener puentes entre estas experiencias históricas y un planteamiento político más global y actual.

Entonces pasó a leer un escrito que había preparado para la ponencia pero que estaba destinado a ser publicado en un libro que se llamaría «una verdad errónea».

Paso a exponer algunas de las ideas principales que nos comunicó con esa lectura:

Todo parte de considerar el flamenco como mentira, pero no como mentira negativa, que la tiene, sino también como mentira en su aspecto positivo. También considera que como cantaor ha aprendido desde lo impuro, que es la mejor manera de aprender sobre el autoconocimiento, y esto es posible entendiendo la mentira como algo fructífero y no sólo pernicioso.

Entre las reflexiones que completaban las ideas sobre la mentira dijo que, el flamenco no es proletario sino liberal por la relación que tiene con lo económico. Completa la idea diciendo que podríamos decir que el flamenco, es mentira porque es una expresión artística que genera más dudas que certezas. Así pues, no existe el flamenco de verdad. No hay nada más vinculado al origen del flamenco que la mentira.

Sobre el flamenco como acto iconoclasta no sólo se da en propuestas innovadoras, también lo encontramos en las grietas del flamenco clásico y ortodoxo. Se puede ejercer esta mirada desde planteamientos tradicionales. Es el arte de la falsificación

entendiendo la falsificación como un arma subversiva que impugna la imposición jerárquica del modelo de la copia.

Continuó la idea diciendo que aquí el mejor interprete no es el más honesto, ni el más fiel, sino el que más fuerza da al repertorio que está transformando.

Por eso ser mentira es diferente a mentir: podemos decir que el flamenco y los flamencos son mentira, pero eso no supone ser mentirosos, ya que para serlo tendría que haber una intencionalidad de ello y una conciencia de estar mintiendo. Los flamencos saben cuándo ser mentira y cuando ser mentirosos. Y no puedes elegir entre ser o no mentira, sí puedes elegir ser flamenco o no.

Cambiando de argumento aseveró que la ideologización del flamenco ha llevado a instituciones andaluzas a atribuirse una patrimonialización en exclusiva de: conocimiento, comercialización, investigación, formación y promoción y difusión del flamenco, como singular del patrimonio cultural andaluz. Cuando hay que decir que la identidad cultural no existe según muchos autores. Este planteamiento apoyado por todos los partidos políticos suena a las bolsas de monedas del reparto del botín. Para validar esta nacionalización de la cultura y del flamenco, han tenido que crear un texto en el Estatuto de Autonomía que lo certifique, algo creado desde el romanticismo más populista y perverso.

Y con respecto a las peñas dijo que para buscar espacios populares habría que acudir a las sobrevaloradas peñas flamencas donde se desarrolla el ritual propagandístico, donde guitarrista, cantaor y aficionados se congregan entre decenas de seres, en su mayoría muertos, para cubrir su sed tradicionalista en forma de oles y jaleos. Fascismo sociológico de lo concertado. ¿O hay que olvidar que las peñas flamencas son asociaciones privadas que exigen subvenciones públicas y que algunas reciben, por considerarse espacios en los que reside el flamenco más auténtico?

Y volviendo a su teoría sobre la verdad y la pureza del flamenco continuó diciendo que cuando se intenta que el flamenco sea una verdad, se atenta contra su naturaleza. Pretender generar y codificar una identidad cultural mediante el arte, es el acto más vandálico que se pueda ejercer desde una institución cultural.

Sólo si entendemos que el flamenco es un arte impuro, entenderemos que es un arte sin objetivos. El flamenco no podrá morir precisamente por su naturaleza impura, sino por su constante impugnación. El flamenco es corregir.

Mi posición ante el delirio de los puristas es la de seguir apoyando que se generen ciertas esquizofrenias creativas. Cuando se defiende la mentira como acto fructífero es porque va acompañada de creatividad.

Hoy preguntarse por la verdad en el flamenco cada vez resulta más inútil y quimérico, por eso sigamos adulterándonos para ampliar nuestro conocimiento.

Y volviendo al tema del curso sobre la política y el flamenco, mi crítica siempre será a postulados conservadores.

Es una incongruencia entender el flamenco como cultura proletaria, cuando es algo que es diferente de la época. Hay un error al entender República como conciencia de clase.

Los cantautores protesta latinoamericanos, marcaron a los cantaores protesta que se dio en el flamenco, en la transición. Estos cantaores nunca vivieron el flamenco de la República. Ahora es cuando se está descubriendo las grabaciones de la República.

Este apresurado resumen de ideas sueltas e hiladas sin la extensión de todo el texto que nos leyó El Niño de Elche dan una idea de las aportaciones que alumbran nuevas perspectivas y razones para seguir en el debate, pero sobre todo amplía el concepto de lo político cuando se refiere al flamenco.

Ahora pasamos a exponer integro el debate que los asistentes mantuvimos con Niño de Elche, las intervenciones fueron tan importantes que hemos visto necesario incluirlas para dar mayor claridad a los argumentos expuestos.

## Debate con el público

**Miguel López Castro:** Dos temas centrales para mí, una de ellas es el género. Dices que es la teoría Queer lo que hay que tener en cuenta no tanto el feminismo. Entiendo que la teoría Queer está dentro del feminismo porque este abarca elementos sociopolíticos, históricos de clase, medioambientales, de cuidados y roles, entre otros elementos importantes muy globales, y todo lo que es género. Y lo Queer se centra o preocupa por el derecho a no ser atacado, minusvalorado discriminado por las diferentes opciones de género, entiendo yo.

**Niño de Elche:** Yo creo que lo que amplía es la teoría Queer. No el feminismo, el feminismo está dentro de lo Queer, por eso las feministas o los feministas son muy reacios ante la teoría Queer. Yo trabajo con Preciado, que ha recibido ataques del feminismo clásico muy normalmente, por diferentes postulados y diferente argumentación, y muchas veces puede ser. tiene una lógica en sus ataques. Por ejemplo, comentaba que cuando llegó a Argentina, y todos los grupos feministas de Argentina lo abordaron en lo que se llamaría un escrache, o algo así.

Diciendo «con Preciado ha llegado el patriarcado». Estamos hablando del filósofo más importante después de Foucault, que ha revolucionado todas las teorías Queer, y sobre feminismo y les ha dado otra proyección. Cuando propone la desaparición de dicotomía hombre-mujer, eso es un conflicto con las luchas concretas, pero una cosa no anula la otra, decía Preciado que cosas como la paridad, son cosas necesarias y propias del siglo XX. Según el contexto de hacia dentro pues por ejemplo la brecha laboral, claro ahí no tiene nada que decir. Es una discusión del feminismo clásico. Y el flamenco, sus agentes de siempre se han movido. No tanto una identificación, desde ese punto de vista como la Paquera de Jerez, Fernanda de Utrera o Antonio Mairena, pero sí en su práctica sexual, sí hay una difuminación. Ahora hace poco me pidieron para el orgullo Gay una play disc una plataforma muy moderna de estas que se llama ¿Taidas?... me pidieron una play disc en relación con el flamenco. Me gustó en el texto que presenté me gustó, y se titulaba mi orgullo. Me gustaba mucho más que el posicionamiento de género que hemos visto en algunos artistas flamencos, Miguel Poveda, Maite Martín.

Queer para mí es la antítesis de la teoría Queer y de la liberación del sujeto y de la reafirmación del género.

**Interrumpe Miguel:** es más como una escalada progresiva, no como una antítesis, una escalada de lograr espacio de libertad en el proceso hacia el concepto de Queer.

**NE:** Bueno como para mí eso se da antes, es más todo lo que acompaña al mito o la práctica no normativa de las relaciones sexuales, lo que se puede dar en una fiesta, en relación con las drogas, según qué relaciones personales. Entonces claro, ponía a Bambino, a Fernanda, la Paquera, pero ponía también a José Menese, que follara con tíos, o Lebrijano o todos estos mitos que siempre acompañaban a los artistas flamencos, o el novio que tenía Paco de Lucía... En esto siempre hay algo de verdad porque conocemos los entresijos, pero también de no verdad y de no posicionamiento y de posicionamiento. La teoría Queer se hace en eso como una ambigüedad a denunciar, yo lo planteo como un espacio de liberación. A eso me refería yo sobre la teoría Queer en la práctica en el flamenco.

**Miguel:** Pasamos de tema, solo decir que para mí el feminismo clásico si es lo que dices, pero el feminismo no es un término ni es un concepto único, no es una verdad absoluta, dentro del feminismo existen muchos feminismos, el concepto de feminismo más actual contempla absolutamente todo, pero tiene una diferencia, no con lo Queer, con la LGTBI y con todas las teorías de género que pasen del género

como columna vertebral del pensamiento y es que el feminismo tiene como sujeto a la mujer.

**Interrumpe Niño de Elche:** mientras que sigamos con la dicotomía hombre mujer.

**Apostilla Miguel:** la mujer porque es un concepto sociopolítico.

**NE:** Y una construcción, eso es lo que plantea la teoría Queer, el feminismo no plantea a la mujer como una construcción. Sujeto político somos todos.

**Miguel:** Como sujeto político que ha sido discriminado, etc., por el hombre. En principio plantea una dicotomía de género, pero su objetivo político no es que se eluda la opción libre del género o la inexistencia del género, sino la eliminación de discriminación o preponderancia de ninguna opción de género sobre otra y esto desde principios igualitaristas.

**NE:** Eso ahora, en los años sesenta no. Olvidamos cosas, los travestis no valen, los chaperos y la dedicación a la prostitución no aparece, aparecen muy poco porque son minorías. Y aparece en el feminismo gracias a la teoría Queer, el feminismo no ha reflexionado esto, son ellas las que han presionado, para que se llame transfeminismo.

**Miguel:** Pero porque les interesa la cuestión de género, otros aspectos como la clase, la ecología del racismo, todo lo sociopolítico es una elaboración igualitarista del feminismo, sino no surge Queer.

**NE:** Lo Queer es una experiencia, una experiencia reaccionaria

**Miguel:** experiencia que surge de la necesidad en torno al género.

**NE:** pero lo que hace es ampliar.

**Miguel:** Bien dejamos el tema para que lo recoja quien desee. Ya no intervengo más a no ser que haya silencios por falta de intervenciones, dejo prioridad a los demás.

**Francisco Pascual Murillo:** La mentira todo es relativo, es lo mismo que los vinos y los gustos, es el gusto, pertenezco a la peña de Casabermeja y tuve la suerte de escuchar a Manuel Moneo por seguiriya, éramos 60 personas y mucha gente llorando. Eso es arte y es verdad.

**Interrumpe NE:** es su verdad, Francisco, y a su alrededor puede haber muchas mentiras, pero eso es verdad.

**Francisco:** En cuanto a las artes como opción política es que todas las artes evidentemente caben en esa vinculación, pero en el flamenco siempre se ha aceptado su relación con el concepto de libertad. Es una idea de izquierda.

NE: yo he hablado de anarquistas y liberales. El liberalismo es una opción por la libertad.

**Francisco:** Yo lo interpreto más en lo económico y capitalismo a lo liberal.

NE: Yo no puedo debatir sobre las emociones y sentimientos de la gente, mi valoración no es sentimental o emocional. Yo hablo de la construcción de las cosas, por eso he dicho que la mentira es la construcción, usted entiende la mentira como algo negativo y yo digo que la mentira no es algo pernicioso, sino algo fructífero, eso no quiere decir que no podamos disfrutar de esa mentira. Si no existe la mentira en la política estamos perdidos. Hay que entender la mentira como un recurso cultural. La traición incluso. ¿Qué sería de nosotros si Adolfo Suarez no hubiera traicionado al régimen del movimiento? Claro no podemos hablar de la traición como algo negativo. O el Rey que traicionara al movimiento.

Pero son otras claves como el duende que tiene su sentido histórico y es emocional. Yo en eso no me voy a meter, ahora, mi análisis va por otro lado.

Cuando yo hablo del arte como una cuestión liberal, económica es porque el arte se basa en toda esa burbuja de lo que supone el valor económico de las actividades artísticas, siempre lo veo muy cercano con el arte contemporáneo. ¿Muchas veces nos gusta relacionarlos con la música, no? El valor de las cosas depende de la necesidad de su contexto. Si no hay agua y tienes una botella de agua, esa botella va a valer mucho más que si hay 100 botellas según que contexto.

Esto es especulación, pero luego está el valor cultural que es una especie de burbuja, hoy en día valor artístico, que muchas veces se sustenta en según qué poder imaginario, social y político, económico. No se sabe muy bien, porque hay una especie de contacto. Pienso muchas veces, el ejemplo que pone el maestro Escotado, por ese ende si el arte fuese proletario y se midiera su valor económico mediante las horas de trabajo. Una caseta del perro pintada por Picasso a brocha gorda valdría más que una paloma. Hay algo ahí en esa burbuja que entendemos que aúnan estas posiciones.

Signos, son indicios, nunca una verdad, todo eso condiciona nuestros sentimientos, pero eso no significa que el sentimiento no sea real, otra cosa es que sea verdad. Mi crítica a la actividad flamenca es a la estructura nacional flamenca, a lo imaginario que propone la actividad flamenca. Yo fui el cantaor más joven que tuvo una peña flamenca con su nombre, esta es una de mis paradojas que llevo conmigo, además abierta por gente de ultraderecha, cuando yo era un cantaor así muy comunistoide, pero con 18 años le colocaron peña flamenca Niño de Elche. Yo me

desarrollé en las peñas flamencas de la Unión de Murcia, son experiencias no tanto de rencor.

**Víctor Pastor:** he echado en falta la parte de verdad que tiene el cante, sobre lo que nos hace sentir en el ámbito de las emociones, ya que has hablado mucho sobre la «mentira» del flamenco. El flamenco presenta muchas verdades. Me da igual si la investigación nos lleva a constatar que la Taranta sea de Linares o de Almería, lo que me interesa es que exista la Taranta.

**NE: responde:** totalmente de acuerdo con eso. Pero ahí estamos en la tensión de los términos, diferentes realidades no son diferentes verdades, porque hay diferentes fanatismos y sectarismos, eso son los que defienden las verdades, pero nosotros en nuestra contraposición a esto nuestras verdades son erróneas, fructíferas como decía Paco: que nos hacen sentir cosas. Los revolucionarios de la cosa, cuando hablan de mi o de Rosalía, lo revolucionario de nuestras propuestas no están en nosotros, están en el contexto social y político

No hay que mirar en el disco, hay que mirar en lo que hay alrededor, ahí es donde está lo político de la cosa, hay que mirar las situaciones, eso es la aportación de los situacionistas. Los debates no fructíferos sobre los cantes. A mí me gusta este delirio de discutir de si la soleá apola es más cante de ida y vuelta que la Guajira, Es importante qué nos hace sentir, porque existe, y sobre todo como se construye el flamenco. Hay muchos postulados sobre la construcción del flamenco, por eso hay que hablar de indicios, que nos pueden dar pistas, porque son pistas.

Cuando hablamos del lumpen, por eso para los marxistas la gente como nosotros no encajamos, ellos entienden lo político de una forma muy concreta y el lumpen no les gusta porque tiene relaciones con la burguesía, flujos entre el señorito y el flamenco. El señor y el flamenco. Esta relación es mucho más fuerte que lo que surge en los 80 del flamenco como un arte de lo popular moderno. Popular es hablar de pueblo, pero como dice Pedro G. Romero ahí está el populacho, y eso se olvida eso es lo que planteó en los 60 Mairena en sentido fascista, sin sentido negativo. Lo popular. Por eso muchas veces IU tiene ese delirio con el flamenco, ellos no entienden que habla de lo exótico, de lo marginal, entienden que es el ente por excelencia del pueblo. Están muy perdidos, porque es mucho más paradójico y las líneas del flamenco lo dinamita con una facilidad tremenda.

**José Luis Ortiz Nuevo:** Has hecho una breve referencia a la actitud del cuerpo en el flamenco.

NE: El cuerpo es un termómetro de muchas de las cuestiones, es algo que el primero que lo pone sobre la mesa es Washabaugh. En su libro pasión política y cultura popular. Ahí habla del poder político de los cuerpos. Trabajamos hace años y algo de ese trabajo era ¿cómo cantarían un cantaor sin aire? Donde reconoceríamos a un cantaor si no le reconociéramos la voz. La voz es importante como algo que propone el cuerpo. la voz como parte del cuerpo que es voz también. José Valencia hablaba de que le parecía más flamenco James Brown que Maite Martin.

Eso es lo que yo hago cuando me acerco a artistas, busco el imaginario de lo flamenco. No solo reside en los palos, reside en los contextos, en los cuerpos, en todo, en los espacios, en lo tendencioso. Más importante por la construcción espacial, teatral, que hacen que en los cantos que hay grabados, que en la cosa más musicológica o ese legado maravilloso de Alan Lomax, el, legado imaginario de mapear, pero lo trágico de Alan Lomax es como nos acercamos al archivo, que sería otro de los grandes debates en relación con lo flamenco. Otra cosa que yo hablaba es que el flamenco siempre será un arte de imitación. Los cuerpos hay un contenido político que son atravesados no solamente por la práctica artística, sino por toda su contemporaneidad. Cuando hablamos de lo político en el flamenco no hablamos de la revolución industrial.

**Otro asistente no localizado en la grabación:** tu opinión sobre el Cabrero.

NE: He sido director artístico del festival de flamenco de Madrid en 2019 y la primera persona en la que pensé para abrir y cerrar el festival fue al Cabrero, ya con el ictus y lo hemos tenido para empezar. Mi opinión artística es muy buena y el Cabrero pertenece a una corriente ideológica muy paradójica porque ha tenido relaciones con el PCE, la CNT, yo que vengo de la CNT pues imagínate. Yo he sido siempre más crítico con José y con Gerena, con Juan Pinilla porque no han entendido o trabajado lo político más allá de las letras. Ellos son hijos de una tradición de los años sesenta. Pero en su forma de representarlo conecta para mí con concepciones conservadoras, no tanto reaccionarias, pero sí conservadoras, más clásicas, lo que hablamos antes del cuerpo y eso se abandona, mucho ellos están más cercanos a lo utópicamente ortodoxo. Pero eso también es muy interesante.

Cuando propuse que viniera el Cabrero o José de la Tomasa esperaban cosas extravagantes de la Fabi o Tomás de Perrate haciendo flamenco clásico. Fue el acto más revolucionario que pudiera hacer como director de un festival, que es traer (hay que pensar en el contexto) en el local Fernán Gómez de Madrid que es el que tiene la bandera esta de España en la plaza Colon. Traer allí a la chirigota del Seru. Manuel Cástulo



y Antonio Ortega hijo, con Antonio Carrión que son los mairenistas y mi reivindicación como director es llevar a esta gente que no iría nunca a un festival de capital, son gente relegada a las peñas. En este contexto era muy importante que en este contexto estuviera este pensamiento mairenista, y reivindicar la figura de Antonio Mairena. Las prácticas conservadoras no son criticadas por mí, sino autocriticadas por mí, porque yo pertenezco a eso, y sobre eso debatamos y construyamos otras realidades.

**Otra asistente no localizada en la grabación:** ¿Qué piensas del fenómeno Rosalía?

**NE:** yo conozco a Rosalía desde hace años desde que ella cantaba flamenco clásico el de los palos y estilos, pero eso ya lo dejamos porque ya hemos visto que el flamenco es mucho más que eso, son muchas más cosas, no tanto la voz flamenca como la voz en el flamenco, estipulando la voz en el flamenco podemos hablar de Javier ortega, podemos hablar de los poetas del flamenco, podemos hablar de Gaztelu. ¿Por qué Gaztelu no es una voz flamenca? Por qué no hablamos de la voz flamenca desde otro lugar al aparato fonador.

Rosalía tiene un contenido flamenco indiscutible en el sentido material. En un juicio de materialista obsceno se podría demostrar que hay flamenco desde una perspectiva sociológica, mercantil, el fenómeno, digo yo que siempre es positivo. Yo creo que no confunde. Luego está de cuanto queda y cuanto no queda. Como si los flamencos clásicos hicieran una gran labor sobre que el flamenco se expandiera. entraríamos en otro debate. La audiencia masiva 1000 personas, latinos la mayoría, repitiendo en Nueva York las «ponme la mano aquí» de Rosalía, yo creo que es positivo. Yo diría que Rosalía tiene demasiado respeto al flamenco, yo no soy tan a favor con el respeto como creación. Lo irrespetuoso también, en un sentido relajado.

**Miguel:** el concepto marxista del lumpemproletariado lo has mencionado dos veces. Yo creo que, en aquel contexto político, que cuadraba el concepto marxista en aquel momento era fortalecer y crear la conciencia de clase obrera, de proletariado, dicotomía entre poder y clase obrera, entonces el lumpen estorbaba. Pero en ese momento histórico. Yo no creo que hoy, sobre todo el marxismo crítico, que ha avanzado mucho, esté por quitar al lumpemproletariado del patio de los desposeídos, los impugnadores, los que requieren del poder una sociedad más justa.

La visión hacia los gitanos dentro del lumpemproletariado, que hizo Marx, yo creo que está muy lejos hoy, a menos que además de conciencia de clase sea racista, que es una contradicción con el pensamiento marxista.

Otra reflexión es el tema de lo popular que es muy controvertido y Gerhard Steingress lo resuelve en relación con el flamenco diciendo que el flamenco no es popular, sino un arte moderno, urbano como tú dices, pero es un arte popularizado, es decir dirigido al pueblo, aunque después llegue también a la burguesía a la aristocracia, etc.

Yo creo que lo más importante de todo tu discurso, tu pensamiento, tu concepción teórica es que hay que estar en la mentira como un concepto de construcción, no negativo de anulación

Eso es importante porque genera la creatividad, el libre pensamiento, genera la superación, la complementación y la creación en nuevas posibilidades de desarrollo. Y eso me parece fundamental. Yo considero que el flamenco está tocado de eso desde los orígenes.

Pero veo en el planteamiento un peligro. Es muy fácil. No lo utilizo peyorativamente, es fácil rebatir porque es fácil cuestionar cualquier cosa; ni nada, ni Dios mismo, ni la persona ni la individualidad, ni lo social, ni lo colectivo, ni el concepto de libertad, ni el de solidaridad dejan de ser cuestionables, mirándolos en cualquier contexto en los que se utilizan estos términos. Y eso creo que puede llevar al relativismo, a una actitud propia del liberalismo y del neoliberalismo actual que cuestiona absolutamente todo para desmovilizar, para relativizar, para decir «¿para qué me voy a molestar si todo es relativo, es provisional, no me cuestiono nada y vivo». Esto entronca con este planteamiento liberal, que mencionabas antes, con lo económico. Y también entronca en la dicotomía de que el flamenco es anarcofascista. A ver, ¿cuáles son los límites del cuestionamiento, del posicionamiento crítico ante la realidad, y cuál es la alternativa de construcción real cuando nada es verdad o absoluto, porque todo es mentira y todo es cuestionable? En este sentido me gustaría que afinaras más.

NE: Mis críticas dicen que no afino, es complicado, cantando no afino, es complicado que afine hoy. Bueno es curioso, al final como al relativismo. Yo estoy cuestionando todo el rato, pero tú a esto le llamas relativismo, pero cuando se cuestiona desde que según posiciones no le llamas relativismo. Ahí hay un parte ideológico posicional, pero yo creo que todo viene de un cuestionamiento y lo que supone en la práctica, no es tanto relativizar, sino cuestionar y ampliar, y sobre eso proponer y plantear. Todo esto no nacen del relativismo, nacen del pensamiento crítico. Esta es mi opinión, luego lo de anarcofascista son titulares para los periódicos, pero cuando rascas hay una actitud antropológica más cercanas a las fórmulas anarco y

fascistas, Lo de marxistas si es que existe hoy en día, no sé si existe, es una cuestión, pero si existieran los del PCE, los de Podemos, los que sean marxistas de ellos, IU todo este mundo. Solo hay que leerse sus programas, menos lo de inmigración que no coincide con los postulados de los ultraconservadores por ejemplo franceses, lo demás son lo más cercano a esa idea del marxismo en relación con el lumpen. Los marxistas son más cercanos a la socialdemocracia que entendemos hoy en día y su relación con el lumpen, que lógicamente no del que habla Marx no es el de hoy en día, está por revisar, sobre todo su relación (el lumpen) con los poderes. ¿Cómo los chicos del rap se relacionan con las multinacionales y cómo los flamencos se relacionaban con los señoritos o con las multinacionales o según con qué poderes? Esa conciencia no de clase en el flujo económico, social, artístico es lo que ha hecho el desarrollo del flamenco. Y a mí lo que me ha hecho ver la experiencia, es que desde los postulados marxistas no hay desarrollo. Hay una formulación podemos tildarla incluso de romántica, pero no hay desarrollo tal porque se nos escapa de las manos, eso es lo bueno.

Lo popular estoy de acuerdo con Steingress, hay que recordar lo de populacho, y de ahí el lumpen. Lo exótico.

**Luis:** canta algo.

**NE:** yo no canto cuando vengo como oponente.

**Ortiz Nuevo:** no cantes, pero dinos como compusiste eso de «tú no eres ná».

**NE:** Son letrillas es una rumba que cantaban Cojo Pavón. es un toque a los flamencos que minusvaloras estas músicas o letrillas. No hablan del Camas, del Marsellés, del Cojo Pavón, de los rapsodas. Entonces esa reivindicación mía, porque la voz en el flamenco es mucho más amplia, me llevó a hurgar en esos cantos desprestigiados incluso desprestigiados por muchísimos cantaores y sobre todo por la afición flamenca. A cualquiera se le ocurre en una peña, en una peña puede ser, pero en un festival flamenco, a cualquiera se le ocurre hacer una rumbita de esta que sueñan como algo muy liviano y banal, entonces esa cosa de lo banal que plantea otros grupos de baja clase social, me interesaban mucho y envuelto en drogas, anís, ron, tabaco, la caña de azúcar, todo eso, ese es el material discursivo, conceptual de la cosa, para mi ese material era bastante curioso y radical en su postura, no necesitaba deconstruirlo, en su forma, simplemente era arreglarlo, conectarlo a una rumbita diferenciada y darle otra lectura, crear otra realidad.

**Ortiz Nuevo:** ¿Usted es consciente que, en el siglo XXII, si hay, el Ravero será un clásico?

NE: Pues menos para Salvador Pendón, creo que sí. La gran pena que uno tiene es que crea fanáticos y sectarios, le ha pasado al pobre Morente, como los Morentianos pueden ser los más conservadores, le ha pasado a Camarón, a Marchena, a Caracol. Cuando yo creo que hay gente que me pueda seguir y crea un sectarismo y un fanatismo. Incluso que la música que uno hace pueda ser tradicional, incluso, pues siempre es un peligro que hay que tener en cuenta. Pero me exculpo, no depende de mi. Pero si algo de lo que tengo orgullo, es de que para la mayoría de los flamencos lo que yo hago no interesa. No hay muchos flamencos que se inspiren en algo que yo pueda hacer. Pedro Romero puede ser del 22 o 23, pero del 21 no pinta la cosa, pero soy muy comedido yo soy muy individualista en eso, no lo hago para enseñarle la luz al confundido o al ciego. Yo lo hago porque necesito cambiar y porque cambió mi vida en el sentido laboral y mercantil, gracias a la invitación de Sona. Siempre he dicho que es una pena que estas propuestas no hayan sido invitadas por agentes de otro mundo relacionada con el flamenco. Eso fue lo que censuró la UNIA de ese espectáculo. Cuando Yolanda Lafuente lo vio. Vio el video, se acojonó o se acoñó, se pensó que los artistas no conocemos las instituciones públicas y dijo que aquello era una mierda y que no podía aparecer este cura haciendo el pregón con el coche de Carrero Blanco explotando. A partir de ahí censuraron con este señor, que, en una reunión traumática, ella venía de apartado de igualdad y vi un acto de machismo brutal, como esta señora se echó a llorar y pedir que no actuáramos en un sitio que habíamos firmado el contrato, bueno entonces Ravero siempre ha tenido siempre esa tensión con el andalucismo por un lado, con lo provinciano por otro cuando vinimos aquí a la térmica con toda la campaña que hizo Salvador Pendón y la cosa.

A Salvador yo lo conocí cuando yo venía a cantar por aquí, que era como el salvador de los flamencos de aquí y con esa relación de señorito institucional con los contratos que hacía con los flamencos. Salvador Pendón es el referente de ese clasicismo y de esa cuestión clientelar. Si el Ravero ha sido fructífero en algo, es en eso y gracias al Ravero he conectado con muchos públicos o poner en circulación los verdiales para miles de personas que no lo conocían.

**Francis:** Veo que Niño de Elche es mediático y una persona dialogante y crítico, pero ¿Por qué en redes sociales bloqueas tanto a la gente? Me parece que uno tiene que estar abierto a las críticas.

NE: Si yo estoy abierto a las críticas porque soy uno que enarbola que hay que crear espacios de pensamiento crítico, pero no de pensamiento criticones que es lo

que me pasó contigo o con otra gente. Es lo que decía al principio que tu no estabas. En el flamenco, en la prensa, no hay gente con pensamiento progresista ni abierto ni cercano a postulados de libertad, de eso hay cuatro que están en el mundo del pensamiento crítico: Ortiz Nuevo, Pedro G Romero y poco más, los demás lo que hacéis es reproducir postulados que un García Reyes y un postulado vuestro no está tan lejos es lo que siempre debato con mi amiga Rocío Márquez. Pensamiento crítico si, pensamiento criticón no. Las redes sociales es otro campo de batallas, me gusta mantenerlo como un espacio personalista.

La crítica flamenca no ha hecho el desplazamiento, sigue anclada en el pasado incluso en algo anacrónico, pero no tanto por la opinión, sino por el pensamiento. Aquí interesa la opinión, pero o interesa que se cree un pensamiento crítico. Se va a lo rápido y lo que hace falta es el pensamiento crítico

**Otra asistente no localizada en la audición:** ¿Siendo tan joven con quién te juntas que tienes tanta seguridad en lo que dices y transmites?

**Ne:** Siempre mu junto con gente más mayor que yo. Mi bisabuelo decía: júntate con listos que pa juntarte con tontos siempre tienes tiempo. Para mí es una máxima juntarme con gente que sabe mucho más que yo, cuando me tildan de cínico o de egocéntrico, no saben que yo estoy rodeado de gente que hace autocrítica y que realmente sabe mucho más que yo. Mi círculo de amistades son gente súper preparada y que me cuestiona cada dos por tres y mi trabajo es básicamente eso, por eso cuando yo expongo en debates tengo que tener seguridades de que está basado en estudios y seguridades, debates y aparte porque me gusta mucho leer y me gusta mucho el pensamiento filosófico por un lado dentro de las artes, la política y también me gusta muchísimo la experimentación como concepto de la experiencia. Hablar desde la experiencia. Soy joven, pero la experiencia tiene que ver también con la intensidad de la vida. Por eso hago tantos trabajos artísticos, en el último año doce trabajos artísticos. Eso me ayuda a intensificar la autocrítica, pero no para bloquearte, siempre en sentido positivo para avanzar para no bloquearte. Seguramente dentro de años opine diferente, pero eso es lo importante abierto a la autocrítica y avanzando siempre. La opinión desde el conocimiento se cuarta mucho en España y yo intento estar ahí

**Otro asistente no identificado en la grabación:** Opinión sobre internet.

**NE:** Me parece muy interesante hablar de los cantes de ida y vuelta y no hablar de internet es absurdo. Internet es una batalla mercantil, ideológica. Política. Mi discurso es bastante demócrata. Yo trabajo con muchas empresas y no tengo la res-

ponsabilidad de revolucionario eso era antes. Flo y otros tienen su cometido y esto es así a fogonazos, no como un estado de ser sino, pero a título individual crearme que soy un artista radical, eso sería un brindis al sol. Las marcas son especialistas en fagocitar según que discursos. En Berlín recuerdo que se iba a poner una tienda muy cara y un colectivo anarco de allí reventó la tienda y la marca dejó la tienda reventada y la abrió así. ahora es más cutre y vende más.

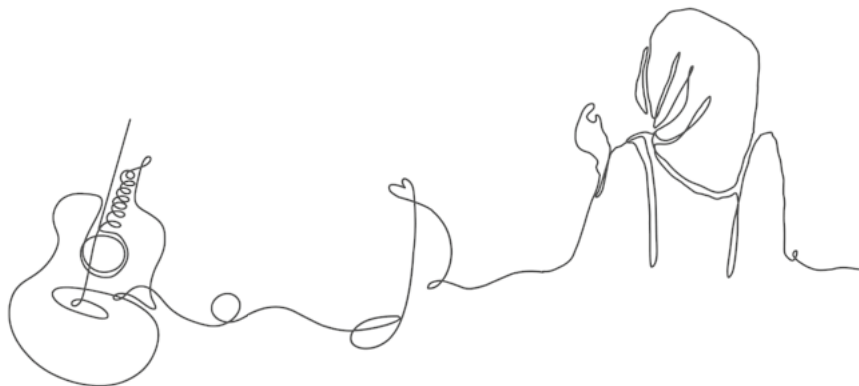
Los mártires no sirven para nada, yo vengo de ahí, lo de la coherencia también, yo trabajo con Sony Music. Mi amigo Pedro G. Romero dice que hay que aprender a trabajar en las grietas. Esto puede ser una justificación, pues puede ser. Pero creo que mi trabajo político es mucho más fructífero que la endogamia de otros que van con pañuelo con su sentido político, autocomplacencia automasturbación comunal. A partir del 15M se rompió la lógica de lo político, fue muy importante, se le atribuyeron otras dimensiones que han sido muy importantes, pero el mundo del flamenco sigue viviendo a espaldas de eso, de esas propuestas. Tenemos que seguir construyendo otras realidades. Instagram es una de esas herramientas, pero sobre todo la cuestión publicitaria que te ayude a crear un personaje. Las redes son personajes, una pátina, no tú entero.

Bueno espero que se entienda bien, he tratado de ser lo más respetuoso posible con la literalidad de la grabación, la conversación acompañada de entonaciones y gestos es más rica y clara que un texto escrito, pero entiendo que lo literal es más fiel. Así que le pido disculpas a Paco, Niño de Elche por los errores que se puedan dar al enterder con toda su dimensión sus aportaciones y le doy las gracias por ellas.

## 6. Sospechas de amor. Las músicas de al-Ándalus y el flamenco

---

Cristina Cruces Roldán









Cristina Cruces Roldán

Cuando, a principios del siglo XVII, Felipe III decretó la expulsión de los más de trescientos mil moriscos españoles, no sólo se verificó la destrucción un modelo económico, cuyos catastróficos efectos productivos, demográficos y fiscales son de sobra conocidos.<sup>1</sup> También se cerró la oportunidad de construir un patrimonio musical donde las músicas de origen andalusí y morisco podrían haber convivido, de forma activa y fructífera, con otras tradiciones sonoras peninsulares.

Como sabemos, la historia fue otra. Aquellos musulmanes expulsados terminarían sus días en el norte de África, no siempre recibidos como hermanos, o dispersos en territorios del Próximo Oriente y Turquía. Con ellos llevaban sus conocimientos

1 La expulsión se produjo de forma escalonada entre 1609 y 1613, y ya antes su destierro del Reino de Granada por Felipe II tras la Rebelión de las Alpujarras de 1571. Acerca de este hecho histórico y sus posteriores efectos, es inevitable remitir a los clásicos estudios de Caro Baroja (1976) y Domínguez Ortiz y Vincent (1979).

agrícolas, sus artesanías, su arquitectura, sus apellidos, su castellano aljamiado... y también su poesía, sus músicas y sus danzas.

Pasaron por medio tres siglos. Y, entonces, nació el flamenco.

## Los términos de un debate

Lo hizo a mediados del siglo XIX. Apenas unas décadas después, en un contexto de interinfluencias entre formas orientales, músicas nacionalistas e impresionismo musical, se abriría un debate sobre el orientalismo en la música española. Iniciado en los años veinte, la controversia se aquilató en los años cuarenta y cincuenta como parte de otra más amplia acerca de la idea de España, y la encabezaron Américo Castro (1948) y Claudio Sánchez Albornoz (1956). Si, para el primero, la idea de España resultaba de una mezcla compleja donde judíos, musulmanes y cristianos habrían influenciado el «ser» contemporáneo a partir de trazas medievales (con una conciencia construida entre los siglos XIII y XII) y modernas, el segundo reaccionó proponiendo que la «España castiza» era una «singularísima contextura vital», que habría que buscar en la Península desde el periodo premusulmán, incluyendo así las herencias romana y visigoda.

En torno a otras polémicas sobre la identidad, relevantes nombres de la academia se centraron en el debate sobre las músicas mediterráneas, la música popular andaluza y el panhispanismo musical. Había de resolverse una cuestión de trascendencia sobre las tradiciones medieval-cristiana y árabe-andalusí que convivieron durante el medievo en al-Ándalus: ¿era la gran civilización andalusí un eslabón histórico entre la cultura y la música del mundo clásico y el Renacimiento europeo, o habría sido la cultura islámica establecida en la Península Ibérica el punto de partida de toda una tradición musical que penetró en la modernidad? El asunto no era menor, y estaba políticamente cargado. Como señala Reynaldo Fernández Manzano, asumir la primera hipótesis implicaba aceptar que el mundo islámico no habría sido sino un vehículo para el definitivo encuentro de Europa con sus orígenes, lo que justificaría en el caso español un «ideología de reconquista» amparada, además, en la «pervivencia durante toda la dominación islámica de los mozárabes». Pero si la matriz provenía de la cultura árabe, la cosa cambiaba: la música andalusí habría inspirado tanto los sonidos como la poesía y la instrumentación hispanos, y habría de entenderse que, en el proceso posterior al auge musical de al-Ándalus, «Los trovadores imitarían a los poetas y músicos árabes, al amor cortés derivaría del amor

‘udrí, la *muwassaha* y el zéjel serían el origen del villancico hispánico o del *virelai* francés» (Fernández Manzano, 2015: 38).

Musicólogos como Julián Ribera o Felipe Pedrell, y filólogos hispanistas y arabistas, en particular tras los descubrimientos de Stern en 1948 y Emilio García Gómez en 1952 en torno a las jarchas, concurren en un debate con participación de conspicuos nombres de la investigación y que duró siete décadas. Citamos aquí, junto a los anteriores, desde Menéndez Pelayo, Ribera, Menéndez Pidal, Pérès y Galmés y García Gómez a, en fechas más recientes, Manuela Cortés (*ibidem*). Dentro de sus hipótesis sobre la occidentalización de la dinastía omeya y la hispanización de al-Ándalus, Julián Ribera y Tarragó sugirió que habría existido una continuidad de la música popular española desde el medievo islámico, procedente un fondo común hispanoarábigo cuyo origen habría de buscarse en la antigüedad y sobre el que habría reposado la gran cultura musical andaluza anterior a la presencia musulmana. Una música que, afirmaba, se definía por su precocidad y su carácter no eclesiástico, y donde estuvieron presentes el arte de modular y el sistema modal antes que en el resto de músicas europeas. Al prolongarse temporal y geográficamente, su particular sistema estrófico habría servido de «fondo común» para toda la producción musical popular española. El zéjel, por su parte, habría dado fundamento a formas estróficas cantables y bailables de uso popular (Ribera, 1927). Entre los autores que no dieron pábulo a las propuestas hispanoarábicas, Felipe Pedrell sugirió que la música de al-Ándalus solo habría tenido un papel contribuyente en la música española, como ejemplificarían detalles ornamentales propios del sistema oriental y persa, de modo que el orientalismo oriental sería producto de la civilización bizantina y pasó de ahí a la liturgia romana (Pedrell, 1922).

Las músicas y bailes flamencos, de aparente origen popular pero recreados como arte en los antiguos cafés cantantes, los escenarios teatrales y las fiestas públicas y privadas, quedaron relativamente apartados del núcleo de estos debates. Demasiado ajeno a los ambientes académicos, lastimado con la flecha del estigma antiflamenguista, el flamenco apenas ocupó algunas intuiciones musicales de la mirada culta, entre las que es imprescindible citar a Manuel de Falla. Sus lecturas sobre flamenco y «cante jondo», música y músicos (Falla, 1922, 1947), fueron acompañadas de composiciones con aires de la tierra, al menos hasta mediados de la década de 1920, tal vez por el desencanto con que culminó su entusiasta empresa en torno al Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922. Apenas unos

años después, entre estos discursos intelectuales, un autor entonces periférico y de poca repercusión que sería silenciado con el asesinato, se detuvo en la herencia que debieron dejar en la música andaluza ocho siglos de historia de una Andalucía islámica, forjada primero, esplendorosa en su apogeo, resistente unos siglos y fragmentada en sus tiempos últimos. Nos referimos a la obra de Blas Infante, quien, entre 1929 y 1930, pergeñó algunos textos dispersos, posiblemente a la espera de lo que ya sería una imposible revisión posterior, que serían recopilados en los años ochenta del siglo XX por Manuel Barrios. Infante apunta en estas páginas qué elementos procederían de las tradiciones orientales, se detiene en el fondo histórico que explicaría los préstamos entre grupos humanos que vivieron, como parias, experiencias comunes (moriscos y gitanos), y enuncia los parentescos sonoros y, sobre todo, filosóficos, que habrían unido sus músicas (Infante, 1980).

La reflexión sobre el arabismo musical español nos sitúa en un territorio complejo, con llamadas a la creación y la composición. Como sabemos, irradiaría a las corrientes estéticas del nacionalismo musical de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Así lo demuestran los repertorios de Felipe Pedrell, Joaquín Turina, Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Enrique Fernández Arbós o Miguel Alonso, e inspiró también los tópicos musicales de la música europea con mayor o menor fortuna, fuera como «una fuente de inspiración que ha creado grandes obras de arte, en todos los terrenos», o como «una deformación o simplificación de lo real» (Fernández Manzano, 2015: 246-247).

En este ensayo, queremos sintetizar algunas de las que hemos denominado «sospechas de amor» entre las tradiciones musicales orientales y el flamenco, y buscar elementos que nos ayuden a entender o cuestionar evocaciones y relaciones posibles. Nos centramos en la música andalusí, también llamada «música de al-Ándalus», «hispanoárabe», «hispanomusulmana», o «arabigoandaluza». Aun asumiendo que todas ellas son definiciones nacidas en occidente y generalizadas en fechas recientes, admitamos su capacidad para nombrar un sistema único asentado en al-Ándalus entre los siglos IX y XVI, que muchos eruditos e intelectuales árabes prefirieron no considerar una música culta, sino más bien una tradición de música popular dentro del conjunto de las «músicas árabes», y que tendría una extensión en las músicas moriscas. Como sintetiza Fernández Manzano:

La música de al-Ándalus se desarrolló en la Península Ibérica en la etapa de dominación musulmana (711-1492) y en la etapa morisca (1492-1609), manteniéndose viva hasta la

actualidad, gracias a la tradición oral en los países islámicos del próximo Oriente, Norte de África y Curva del Níger, con un proceso de puesta en valor, difusión y práctica de esta música en Andalucía —especialmente intenso— en el último tercio del siglo XX (2015: 61).<sup>2</sup>

Hablamos de «sospechas», sí: tan estimulante resulta contrastar características, establecer relaciones y encontrar nexos de unión, como discutir intuiciones y afirmaciones espurias, pues largo es el tiempo y amplía la distancia geográfica y cultural que separan a estas músicas del flamenco. A partir de un análisis histórico, en este texto nos detendremos en algunos aspectos comparativos de sus lógicas musicales, modos de ejecución y transmisión, que podrían ampliarse a otros muchos de las lógicas musicales, los modos de ejecución y la transmisión, que serían ampliables a otros muchos, como la lírica, las danzas, o el desarrollo comparado de su amplio corpus de formas musicales.<sup>3</sup>

## Los recorridos históricos

Manuela Cortés ha identificado los trayectos históricos vividos en el largo tiempo, demasiados siglos sin duda como para no esperar momentos de mayor y menor esplendor, que se abren con la antigua emigración de los árabes hacia el norte, estableciendo contactos con las civilizaciones sumeria, siria y hebrea y que, gracias a su vínculo con la civilización grecolatina, permitirían el desarrollo de base de la teoría musical griega, «enriquecida con una gran profusión de melismas, a modo de arabescos sonoros, y sustentada por una variedad rítmica que completa la esencia de esa característica definitoria que conocemos como arabismo» (Cortés, 1996: 87). A partir de la hégira, y con la expansión islámica, estas músicas irían asimilando las tradiciones de los pueblos conquistados, si bien nunca perderían la relación original

---

2 El autor sugiere la definición estricta de la música árabe como «la realizada en la Península Arábiga, y por extensión, en el resto del mundo islámico que ha estado bajo esta influencia, teniendo como vehículo de comunicación la lengua árabe» (Fernández Manzano, 2015: 45). Diferencia aquí las músicas cortesana, popular, religiosa y contemporánea.

3 Aunque quedan fuera de este texto, nos referimos a cuestiones como las expresiones lingüísticas compartidas, la popularización de las estrofas cortas y desgajadas, la huella andalusí en el Romancero, el predominio de los temas naturalistas y amorosos, el binomio melancolía-abandono en los contenidos, la danza y los efectos plásticos de braceos, serpenteos y punteos, o la expresión dancística en las fiestas públicas. Han sido tratadas en Cruces, 2003.

con el mundo helénico y bizantino. Apunta Cortés cómo los Omeyas favorecieron la poesía y la música en la corte de Damasco, y el modo en que las innovaciones introducidas por el persa Moslim Ibn Mohriz modificaron el canto hasta entonces articulado en un solo verso, para extenderlo «sobre dos versos, que formaban, por la división tradicional del verso en dos hemistiquios, una auténtica cuarteta. Esta estructura cuaternaria, básicamente lírica, estará en la base de la música andaluza y su frase con largos desarrollos» (89). Los sucesores abasíes desarrollarían también notablemente las artes, y en particular la música, dando lugar a reconocidas dinastías de intérpretes en competencia. Tras la cristianización, el sustrato pasaría a situarse en la cultura musical morisca, pues, según algunos cronistas, durante la conquista del Valle del Guadalquivir en el siglo XIII la música andalusí ya se encontraba en decadencia, refugiado su pasado esplendor en el reducto granadino.

Este proceso fue fundamental para otorgar a las tradiciones musicales un papel de puente entre la antigüedad y la modernidad, y permite a Reynaldo Fernández Manzano hablar de la música andalusí como una «realidad abierta» (1982: 48). Esta se habría iniciado con la primigenia entrada de árabes y emigrantes del Oriente Medio establecidos en el Magreb y en al-Ándalus, portadores de una gran variedad de tradiciones que fusionaron con las músicas autóctonas, los goznes entre la música andalusí y la antigua tradición griega, canalizada a través de Bizancio, y la mezcla con las músicas hispanas que se mantendrían como formas mozárabes. Durante su extensión en los siglos XIII y XIV, apunta Fernández Manzano, la música de al-Ándalus se habría transmitido y conservado oralmente, sobre todo entre los marroquíes, y tras la expulsión de los moriscos en el siglo XVII florecería en distintos territorios. Del mismo modo que el mundo árabe adoptó la teoría musical griega, la música andalusí haría el camino de retorno hacia el Norte de África y regiones del próximo Oriente tras la expulsión de los moriscos de España a principios del siglo XVII.

Cortés apunta que la extensión de estas músicas por el norte de África dio lugar a las colecciones de moaxajas conservadas fundamentalmente en el Mashriq,<sup>4</sup> los repertorios andalusíes en el Magreb y las escuelas locales que conservaron las antiguas nubes: música *al-Ála* en Marruecos, *garnati* en Tlemcén (Argelia), Oujda

---

4 Estas colecciones poéticas fueron compiladas en 1864 por el padre Yusef Ayyub Al-Halabí en Beirut como *Los siete caminos o las Muwashshahas andaluzas*, manifestando así, en una zona sin gran presencia de moriscos expulsados, la simbología de la tierra de origen. En Alepo se publicarían en 1955 *Las muwashahas andaluzas*, de Nadim Darwish y Fu'ad Raja'i, una transcripción de poemas cantados ya según la notación occidental.

(Marruecos) y Túnez, *máalouf* en su diáspora por Marruecos, Argelia, Túnez y Libia (Cortés, 1996). Fernández Manzano sitúa este material de procedencia bajomedieval (e incluso de la Edad Moderna) como el repertorio andalusí predominante en el Magreb, mientras que, en el Mashriq, las colecciones más antiguas de moaxajas mantendrían, bien la forma original andalusí, bien adaptaciones orientales, dentro de un patrimonio que, en su conjunto, viene a denominarse todavía hoy «música andaluza». Señala el autor la importancia del sistema social de corporaciones artesanas y hermandades religiosas en la conservación del repertorio, así como el apoyo institucional que ha tenido en el siglo XX, con la inclusión en los conservatorios de música, redes de festivales, y difusión a través de grabaciones discográficas y medios de comunicación de masas (Fernández Manzano, 2015: 96)

## Moriscos y gitanos

Los movimientos humanos que soportaron tales desplazamientos musicales han centrado el estudio del papel que los moriscos pudieron jugar en la conformación histórica del género flamenco. Es un clásico de la literatura flamenca. Uno de los textos más citados de los orígenes, las *Escenas Andaluzas* del escritor malagueño Serafín Estébanez Calderón, acusa intuitivamente la querencia oriental cuando afirma, en «Un baile en Triana»:

Estos bailes pueden dividirse en tres grandes familias, que, según su condición y carácter pueden ser o de origen morisco, español o americano [...]; pero entre todos estos bailes y cantares merecen llamar la atención [...] los que conservan su filiación árabe y morisca. Éstos se descubren por la melancólica dulzura de su música y canto y por el desmayo alternado con vivísimos arrebatos en el baile.

Desde luego haremos notar que la Caña, que es el tronco primitivo de estos cantares, parece con poca diferencia la palabra Gannia, que en árabe significa el canto. Nadie ignora que la Caña es un acento prolongado que principia por un suspiro, y que después recorre toda la escala y todos los tonos, repitiendo por lo mismo un propio verso mu-

chas veces, y concluyendo con otra copla por un aire más vivo, pero no por eso menos triste y lamentable (Estébanez Calderón, 1985: 249, 252).<sup>5</sup>

También entre los viajeros extranjeros se asentó esta automática conexión entre las formas populares de incipiente flamenco (o preflamenco), protagonizado por los gitanos, y aquel fondo de origen árabe. Por citar un ejemplo, el autor inglés George Borrow testimonió en 1843 que «La idea que hoy tienen en España de esta raza (los gitanos) es que son los descendientes de los moriscos que permanecen en España, vagando por montes y despoblados, desde que el cuerpo principal de la nación fue expulsado del país en tiempos de Felipe III» (Borrow, 1979: 204). Sin embargo, la aproximación más citada para esta la relación entre moriscos, gitanos y flamenco es la hipótesis arabista de Blas Infante, quien sitúa en el siglo XVII el momento decisivo de lo que consideró una mezcla musical y dancística sin precedentes. Tras su expulsión, sugiere, un gran número de moriscos se habría refugiado en lugares donde no eran conocidos o, si no hablaban castellano, en emplazamientos inaccesibles. En algunos de ellos coincidieron con los grupos de gitanos que, hostigados también por su condición étnica, itineraban por la Andalucía de entonces. Ambos eran grupos perseguidos, heterodoxos a la ley; los unos, labradores en el exilio, los otros errantes. En este contexto de experiencias compartidas, se habrían reconocido como comunidades similares y fusionaron sus modos musicales. Tal sería la conmoción social que habría conducido al gran cambio: la música del medievo, perdida en el siglo XVI, reaparecería en el XVIII con un *melos* dramático que modificó su anterior condición lírica, coral y monódica. Moriscos y mudéjares la habrían conservado a salvo de las persecuciones, por vía popular, pero «afectada por una extraña técnica y en poder de los gitanos» y reunida bajo la denominación común «flamenco» como simplificación de la expresión árabe *felah-mengu*, «campesino huido», eso sí a costa de una reducción de «la gran estirpe creadora» a «la condición gitana» (Infante, 1980: 162 y 166). Aunque de difícil acogida en términos de tiempo histórico (Infante sitúa el ámbito cronológico de nacimiento del flamenco entre el segundo cuarto del XVI y el último cuarto del XVIII), la teoría concluye que el nombre «flamenco» habría trascendido ya en el siglo XIX, cuando pierde

---

5 La primera edición es de 1847, con dibujos de Francisco Lameyer, aunque recoge textos anteriores, como «Un baile en Triana», de 1842, y «Asamblea General», de 1845. Manuel Barrios se inclinó por hacer derivar el nombre «caña» de *qayna* (cantante) más que del árabe *gaunnia* (canto) (Barrios, 2000: 208).



fuerza el peligro de nominación pública de sus oscuros y contaminados orígenes. La hipótesis arabista de Infante, enunciada después de su viaje a Marruecos,<sup>6</sup> sería recogida asimismo por su coetáneo Rafael Cansinos Assens (1936), considerando el periodo de al-Ándalus como uno de los precedentes (remotos) fundamentales de la copla andaluza, y posteriormente el sustrato judío y la aportación gitana, sometidos al desencanto de la persecución y, en el caso de judíos y moriscos, la desposesión de su tierra y la condena al exilio. Muchos de estos planteamientos, con aportaciones en cuanto al léxico común que se habría anclado en este periodo y trascendido al flamenco, han sido revisados recientemente por el investigador Antonio Manuel Rodríguez (2018).

Manuel Barrios, en *Ese difícil mundo del flamenco. Gitanos, moriscos y cante flamenco* (2000) inscribe en este proceso histórico (unión de los moriscos y los gitanos, plasmación de la tragedia y afirmación del espíritu) el paso de una música polifónica, coral y lírica a la solitaria, individualista y dramática del flamenco. Aunque se aparta del camino propuesto por Infante entre los siglos XVII y XVIII, el autor inquiere acerca de las coincidencias en el color de piel entre moriscos y gitanos, los nuevos apellidos castellanos de los que ambos pueblos hicieron uso, y el hecho de que lugares históricos de amplia población morisca terminaran por coincidir con los enclaves de asentamiento de grandes núcleos gitanos, como Triana, Lebrija, Marchena, Utrera y Jerez de la Frontera, el Albaicín y las Alpujarras (Barrios, 2000: 185). La explicación sólo podría ser una mezcla humana y cultural, sugiere, y así podría entenderse el dictado de las leyes de persecución que aluden a que muchos gitanos no lo eran realmente «de nación», sino que se llamaban a sí mismos de tal modo (Barrios, 2000: 189). Pierre Lefranc retomó esta constelación de coincidencias históricas entre los pueblos morisco y gitano, sugiriendo que el primero habría sido para el segundo un ejemplo de su propia experiencia en galeras, presidios, minas o cárceles, un espejo de prohibiciones en términos de indumentaria, idioma o

---

6 Para González Alcantud, este viaje de 1924 —planificado como una «peregrinación» a la tumba de al-Mutamid en Agmat, junto a un amigo fotógrafo— sería un hito fundamental en su pensamiento: «Blas Infante a partir de su viaje a Marruecos se siente hermanado con los andalusíes. La emoción de la diáspora andaluza sobrecoge al andalucista. Esta conciencia de exilio y a Francia es el reencuentro fraternal que Blas Infante sintió en la experiencia marroquí. La asunción de la idea de patria perdida es clave para entender su vocación profética a la vez que su exilio interior en el hogar. Conciencia de exilio cuya mayor expresión estética sería para él el flamenco. Sin embargo, la música más cercana, la más extendida, y que más nostalgia provocaba melancolía» (González Alcantud, 2017: 157).

nomadismo, «en un proceso de aculturación defensiva respecto al medio que permitió a los gitanos sobrevivir, hasta nuestros días, en torno a algo que era preciso proteger y mantener» (Lefranc, 2000: 50). El autor francés trata desde cuestiones específicas de parentesco musical, como de coincidencias entre las dos llamadas a la oración (Iqâma y Adhân) y las tonás y seguiriyas, hasta la común condición de «amenaza», que el estado administró con la deportación y esclavización de los moriscos y las posteriores pragmáticas antigitanas, o la huida de muchos de los granadinos tras las sublevaciones de las Alpujarras de 1568 y su asentamiento en ciudades de la Baja Andalucía, en particular el barrio de Triana. Al decir de José Gelardo, cierto embajador marroquí habría visto moriscos (entendemos que clandestinos) todavía en 1690-1691 en Marchena, Andújar, Marchena y Linares (Gelardo, 1994), y el autor menciona la fiesta de recibimiento con acompañamiento instrumental que se dio a una embajada, y que sugeriría una continuidad en la tradición basamento del flamenco posterior: «un grupo de estas mujeres tenían entre sus manos unas guitarras. Su canto es diferente del de los cristianos que viven en las ciudades civilizadas» (Gelardo, 2001: 39). La información se fecha ocho décadas después de que un informe del Consejo de Estado de 1610 enunciara que «Ay presunción que muchos de los que abundan como gitanos son moriscos» (Lefranc, 2000: 182), y de la mención del morisco Ricote en *El Quijote* de Cervantes (1615), que nos da a conocer su regreso del exilio.<sup>7</sup>

A las coincidencias entre los asentamientos moriscos y la territorialidad gitana se suman el intercambio o trasplante de oficios y fiestas entre unos y otros. Una vez expulsados los moriscos de la tierra, los gitanos habrían ocupado trabajos de «pequeña producción» antes morisca, en particular oficios considerados viles o «mecánicos», de alimentación o venta, despreciados por los cristianos: herrería, calderería, cestería, espartería, carnicería, fabricación y venta de buñuelos y otras frituras... (Lefranc, 2000: 48). También se les habría requerido para participar en prácticas festivas como antes los moriscos: romances, danzas ceremoniales delante de o dentro de las iglesias y el Corpus, como en Baza (1495) o Granada, donde «formaban dos filas en las que, provistos de castañuelas, se acercaban y se separaban en graciosas y variadas posturas» (Navarro, 1995a: 177). En el Corpus de Córdoba de los siglos XVI y XVII, Aranda Doncel (1977) ha documentado que bailaban la «danza de gitanos», la «danza de la

7 Acerca del estudio y las razones de este personaje del capítulo 54 de la segunda parte del Quijote, y de la introducción del tema de actualidad en la obra, puede encontrarse un resumen de aportaciones y una propuesta de análisis en Plata, 2015.

chacón», la «danza de la morisca» y la «danza de serranas». De hecho, ciertas expresiones de danza y cante siguen llevando nombres alusivos a lo morisco (por ejemplo, algunos romances), y también las fiestas privadas de bodas y *zambras* moriscas se heredarían en la terminología flamenca (Lefranc, 2000: 49). Estébanez Calderón mencionó que los romances ya sólo se podían encontrar en la sierra gaditana y Jerez, y que romances y fandangos tengan base morisca. La relación entre romances, nanas y villancicos confirmaría una continuidad histórica de estas formas de folklore más antiguo, como también los verdiales, pues las limitaciones temporales impedirían explicar coincidencias o transmisión directa más allá de estos casos (Leblon, 1995: 14).

Un caso particular lo representa Jerez de la Frontera, donde Juan de la Plata advierte de las fiestas moriscas que practicaban los esclavos, de la desaparición «administrativa» de los moriscos y la presumible mezcla con los gitanos que empezaron a asentarse en los entonces arrabales de Santiago y San Miguel, hoy considerados barrios gitanos y flamencos, así como de la ocupación de previos oficios moriscos (herradores, vendedores de menudo, caldereros, canasteros, lateros, corredores de bestias, vendedores ambulantes...) por los gitanos: «el arte flamenco fue posible gracias a estos entronques entre gente de raza prieta, morisca y, posteriormente, gitana» (De la Plata, 1995: 187, 189).

## **Las claves musicales: los modos melódicos y la cadencia andaluza**

Pero, más allá de los procesos humanos, rasgos estructurales en campos como la armonía, la melodía y el ritmo, y también en otros de carácter expresivo, interpretativo y creativo, con toda su diversidad, se han puesto de manifiesto como elementos comunes entre los universos musicales árabe y flamenco. María Isabel Osuna resume aquellos que podrían considerarse compartidos o expandidos hacia el flamenco en «la microtonalidad interválica, las escalas modales, la riqueza y acentuación rítmica, todo en torno a una filosofía improvisatoria y ajena a toda rigidez metódica» (1995a: 106).

Un aspecto fundamental de esta síntesis remite a la armonización que sustenta el *maqam* como sistema de modos melódicos, definidores de los patrones que adop-

ta cualquier pieza musical en la música árabe:<sup>8</sup> orden específico, alturas de las notas, organización obligatoria del espacio y los tonos, destacando una tónica dominante, y forma de desarrollar vocal o instrumentalmente las melodías, independientemente del tiempo que cada pieza adopte. El diseño del cante exigirá una serie de distancias interválicas y desarrollo de cada universo rítmico-melódico, pero nunca existe una realización idéntica: el *maqam* se recrea en cada ocasión como una forma nueva. Como afirma Martín Valverde, lo característico del *maqam* es:

[L]a libre organización del aspecto rítmico-temporal y la organización fija y obligatoria del aspecto tonal-espacial [...].

El ritmo es característico del estilo del intérprete y depende de su forma y técnica de interpretar o cantar, pero nunca es característico del *maqam* como tal. La singularidad de esta forma es que no se construye sobre motivos, o la elaboración, variación y desarrollo de éstos, sino sobre un cierto número de pasajes melódicos de diferente longitud que dan lugar a uno o más niveles tonales, y así se establecen las varias fases del desarrollo del *maqam* [...].

[E]l factor compositivo se muestra en la predeterminada organización tonal-espacial del número fijo de niveles tonales sin repeticiones, en tanto que el aspecto de improvisación se desenvuelve libremente en el diseño rítmico-temporal. La interrelación entre la composición y la improvisación es el aspecto más característico del fenómeno *maqam* (Martín Valverde, 1997: 8-10).

El *maqam* es pues, en primera instancia, una regla de distancia interválica o número fijo de niveles sin repeticiones para el enunciado melódico en el espacio, que admite un estilo improvisatorio en lo temporal. Sin embargo, también funciona como un orden diferenciado, ambiental, que se impregna del estado emocional del intérprete y, a partir de una gradual elevación hacia registros más altos, alcanza el clímax de la forma. Sus inflexiones y adornos melódicos afectan a la percepción,

---

8 Para una profundización en estos modos, consultar Muallem, 2010, y para un interesante acercamiento al modo en que el *maqam*, como conocimiento implícito, permite la improvisación, las dificultades de transcripción definitiva, la transmisión oral y las tradiciones locales en diversos países, Farraj y Shumays, 2019.

efectos que los teóricos denominaron *Ta'thir At-tubu' fi At-tiba'*. Como expone Manuela Cortés:

Las distintas secuencias, fórmulas melódicas o *maqâm*, están asociadas a los distintos estados o respuestas anímicas [...], confiriéndole a los sonidos la capacidad de «afectar» o influir en los seres vivos [...] (y fue) introducida en occidente a través de [...] la música religiosa o la música popular, donde se mantiene en la actualidad (1996: 105).

El *maqam*, que no incluye un componente rítmico, sino vocal o instrumental, implica un sentido constructivo en el momento, la creación de segmentos estructurales nuevos en distintos niveles tonales, lo que permite hablar, como en el flamenco, de cierta libertad en el fraseo. A partir de un *maqam* o modo específico, la composición melódica se desarrolla e implica una continua recreación, ya que es un tipo de melodía que sirve como herramienta de improvisación: no existirán *maqamat* idénticos ni formas de *maqam* estables. En el flamenco, desarrollar los estilos también implica seguir una pauta armónico-clasificatoria de efectos emocionales. Se canta «en el aire de», se utilizan expresiones como el «aroma» de los cantes, incluso dentro de la sujeción a los estilos ejecutados, que tienen una serie de fórmulas —aquí melódicas, pero también rítmicas— exigibles. La expresión cantar «por» (soleares, seguiriyas, tangos, malagueñas...) es una orientación sobre la familia y la forma musical concreta que, como la estructura de palos, evoca la lógica del *maqam* (Lefranc, 2000: 21). También en el flamenco existe la sujeción a los estados anímicos, y como la música andalusí juega con la improvisación y las estructuras. Pero los sistemas musicales no son similares en su esencia. En el flamenco, las reglas de las fórmulas rítmico-melódicas se respetan, tanto en la estructura como en el corpus y en el «aire» de cada palo. Y, aunque no hay una ordenación cerrada de la secuencia de coplas a ejecutar, sí que existe una conexión necesaria con la medida, el tiempo, el compás, o su ausencia como cantes libres. La ordenación de palos flamencos es más cerrada, y la creación no es absoluta en la forma, sino más bien en la composición según estrofas y variantes, dentro de la lógica específica del palo elegido. El flamenco construye cantes «en acto», aunque sobre una pauta establecida que permitirá la creación de motivos, la relativa libertad del fraseo y las variaciones, que de hecho han sustentado el repertorio. Pero la repentización no es la clave de

la música flamenca. Sus formas tienen carácter estructural, y las posibles variaciones no crean, como en el *maqam*, segmentos nuevos en distintos niveles tonales.

Donde sí encontramos una íntima relación entre los sistemas musicales de al-Ándalus y el flamenco es en relación con la escala. Aunque algunos investigadores prefieren desligar el modo musical árabe del *hijaz* y la música flamenca, a través de su fusión con el modo frigio y el fruto final de la cadencia andaluza (Castro, 2014: 57), para Faustino Núñez son los segmentos tetracordios *hijaz* y *kurd* (dórico griego, modo de mi) de los *maqamat*, creados a partir de las escalas del sistema melódico árabe, los que crearon la base fundamental de la música andaluza posterior. Escala que, a su vez, deriva de la propia ordenación en segmentos a partir de los intervalos de tonos, medios tonos y cuartos de tono.<sup>9</sup> Se situaría aquí un elemento fundamental de conexión entre las músicas orientales y el flamenco: la escala que recoge la tradición de la escala griega, mediterránea o «modo de mi». Con el añadido de que esta escala se extendió hacia el mundo islámico de forma monódica, convergiendo así con la sola voz melódica que utiliza el flamenco. En términos de análisis tonal, el flamenco ha mantenido los modos orientales descendentes de los tetracordos *mi-re-do-si* y *la-sol-fa-mi*, aunque combina la modalidad y la tonalidad configurando un bimodalismo que se desliza entre el modo de mi, el modo mayor desde do y el menor desde la, distribuidos claramente según palos e incluso de forma combinada en algunos de ellos (Hurtado y Hurtado, 1998: 25), mientras que las músicas árabes utilizan las escalas diatónica, cromática y enarmónica.

## La cuestión de la microtonalidad

Partamos de que tanto para la música árabe y de al-Ándalus la música vocal es un aspecto central. Una serie de técnicas de gran riqueza gámica y velocidad, de contenido glosolálico y también propia de los cantos bereberes y beduinos, ha querido verse como origen de una posterior depuración de esos cantos más toscos que han llegado a nuestros días, como apunta Cortés para el *mawwal*, sus modulaciones vocales, y su combinación con el sonido agudo del *rebab* y el baile de aires orientales (Cortés, 1996: 45). Sería ese modelo de intervalos microtonales inferiores al

---

9 <https://www.flamencopolis.com/archives/3354>. Los doce *maqamat* que siguen utilizándose son Rast, Bayati, Hijaz, Huzein, Saba, Nahawand, Kurd, Sikah, Nakriz, Suznak, Ajam, Hijazkar-kurd y Farhfza.

medio tono<sup>10</sup> el que permitiría generar recursos comacromáticos comunes en la modulación de la voz, una fluctuación tonal difícil de registrar en la grafía convencional que, en el caso de ciertos estilos flamencos, participa de una característica exuberancia ornamentista. La diversidad de fonación a través de técnicas vocales de floreos, vibratos, sonidos nasales o guturales y falsetes, se unen a estos efectos melismáticos compartidos por las músicas orientales y el flamenco. Los jipíos, los *ayeos*, gritos y salidas, las disonancias o el *glissando* flamenco se han interpretado como demostraciones de este dinamismo expresivo, que pueden encontrarse también en las salmodias coránicas, en los *ragas* indostánicos y en las introducciones quebradas de los salmos hebreos y bizantinos.

En el caso del flamenco, las voces se mueven en realidad entre el dinamismo del arabesco y el más rotundo patetismo, utilizando puntos melódicos y sonidos armónicos como apoyaturas de las notas principales, con reiterativas vueltas a la tónica modal. Dentro de estas formas de hacer, derivadas de la asistematicidad de los microintervalos y la condición atemperada de la escala, los efectos flamencos van desde la característica rapidez a la vehemencia de una lógica que en algunas de sus ejecuciones resulta salmodiada, casi recitativa, y sigue «esquemas melódicos flexibles, formados por frases sucesivamente ascendentes y descendentes entre las cuales predominan las segundas» (Lefranc, 2000: 43). Tales impresiones no se limitan a las voces. También en la guitarra se comprueban las cadencias sonoras, los puntos de apoyo melódico, los arrastres, vibratos y ligados que acercan el instrumento a la microtonalidad y las disonancias, así como la entonación a partir de una cuerda dominante para, desde ahí, desarrollar trinos, mordentes, trémolos picados, bordadura y *glissandos* instrumentales (Romero, 1996, I: 144). Tengamos en cuenta que la guitarra flamenca es diatónicamente temperada, frente a la atemperación del cordófono fundamental andalusí (el *'ud*) y sus instrumentos de cuerda frotada.

En cualquier caso, los valores irregulares a los que aludimos dan muestra del sentido expresivo que caracteriza a estas músicas sentimentales y, tanto la música andalusí como en el flamenco, consideradas fictas en su tiempo, por alejarse del sis-

---

10 Como señalan los hermanos Hurtado, el sistema musical de Occidente divide la octava en doce semitonos exactamente iguales, que se corresponden en el piano con las cinco teclas negras y las siete blancas que hay desde el do al si; este sistema en realidad es una simplificación que trata de evita los problemas que suscitará una afinación por quintas. En cambio, es característica de la música étnica, especialmente la oriental, la división de la octava en intervalos mucho más pequeños que el semitono (Hurtado y Hurtado, 1998: 23).

tema diatónico gregoriano o de la música culta. Músicas tenidas por inarmónicas, desentonadas en sus extraños efectos de sonido y que, sin embargo, tanto en un caso como en otro, resultaban plenamente atractivas para las clases más bajas. En el caso del flamenco, consiguieron alejarse de la racionalidad burguesa a través de una rompedora estética alternativa a aquella.

## Heterofonía y modos de respuesta instrumental

Tanto la música andalusí como el flamenco comparten un sentido del diálogo entre las frases musicales, cuyos preludios y respuestas crean un marcado equilibrio interpretativo. Su plasmación concreta es diferente entre uno y otros sistemas. La *nuba* o *nawba* andalusí une poemas y secciones musicales precedidos de una o dos introducciones;<sup>11</sup> el *taqsim* funciona en ella como una especie de obertura que antecede al cante (Romero, 1996, II: 54), e incluso dispone unas pequeñas piezas instrumentales que recuerdan, con todas las distancias, a las falsetas flamencas.<sup>12</sup> También los *inshad* de las *twishya*, con ritmo libre, sirven para dar paso a canto a solo. El musicólogo Julián Ribera expone algunos datos históricos sobre los preludios vocales en la ejecución, como los del cantor Isaac o el músico Chafar, que «exigía al cantor a quien debía acompañar que insinuara la salida de su canción», de un modo similar a cuando la guitarra abre el cante para esperar la «salida» del cantaor (citado en Gelardo, s/f).

En esta relación entre voz e instrumento, José Romero ha equiparado las respuestas del laúd a cada frase cantada en el modo árabe *s'aba* (popular) con la respuesta formal que ofrece la guitarra a los cantes por malagueña. La podríamos ampliar a toda la gama de levante, donde el toque está recogiendo en realidad la heterofonía original de las orquestas de pulso y púa: «un ligero adorno melódico que completa la melodía del cante a modo de respuesta orientativa» (Torres, 2004: 79). También recuerda Romero cómo los antiguos guitarristas esperaban que el cantaor volviera a la tónica después de sus fraseos, así como el efecto de «anticipación armó-

11 La *nuba* es una estructura de larga duración que «En líneas generales se articula mediante un preludio instrumental que recoge los diversos temas que aparecerán después en la *nuba*, distintos fragmentos cantados e interludios instrumentales, junto a otro elemento de coherencia como el ritmo que pasa paulatinamente de lento a *prestissimo* al final. La tradición hace remontar el origen de la *nuba* a la figura de Ziryâb» (Fernández Manzano, 2015: 95).

12 Fernández Manzano define el *taqsim* como «Improvisaciones instrumentales que requieren un gran virtuosismo, representa la realización instrumental del fenómeno *maqam*, puede ejecutarse como pieza solista y como preludio de otras formas musicales» (*Ibidem*: 53).



nica» por el que no son simultáneos el movimiento rítmico del cante y la apoyatura guitarrística, manteniendo entre ambos una distancia muy pequeña y prácticamente imperceptible (Romero, 1996, II: 46). Como sabemos, el acompañamiento instrumental no es una respuesta automática al cante flamenco, y tampoco tiene carácter contrapuntístico, sino más bien heterofónico, es decir, realiza:

Adornos libres perfectamente conjugados con la línea de canto, pero no literalmente sujetos a ésta, sin que pueda ser calificado, en ningún momento, de contrapunto, en el sentido occidental del término polifónico [...]. Este acompañamiento no se realiza para armonizar el canto ni mucho menos para funcionar dentro de un sistema polifónico-contrapuntístico. El acompañamiento de la guitarra flamenca está emparentado directamente con el concepto de la heterofonía, desarrollado principalmente por las culturas orientales (por ejemplo, la hindú). La heterofonía es la ornamentación simultánea de la melodía principal sin abandonar la propia melodía. La guitarra da el tono, el ritmo y marca el camino al cantaor, pero siempre regresa al servil, pero dignísimo, papel de acompañante (Osuna, 1995b: 198).

También las nubas actuales se cantan y tocan con poemas diferentes que intercalan piezas instrumentales, libres o medidas, al unísono, de modo heterofónico, pero imbricando las voces o, como en la escuela argelina, con voz solista (Poché, 1995: 71). Esta unidad melódica se consigue, según los hermanos Hurtado Sánchez, a través de portamentos, rasgueados, alzapúas o arpegios:

En la rítmica flamenca se establecen dos niveles simultáneos: el primero marcado por el acompañamiento guitarrístico y la percusión; el segundo, llevado por la melodía, mantiene una independencia casi total en relación con el primero [...]. Esas enormes posibilidades de improvisación que el Flamenco ofrece, tienen que discurrir entre las pautas rítmicas sumamente precisas que marca la tradición (Hurtado y Hurtado, 1998: 33).

## **El tiempo y la medida**

Los juegos sincopados y los contratiempos rítmicos, las estructuras polirrítmicas y ciertas coincidencias entre los compases binarios son algunas de las confluencias en cuanto al tiempo, de los sistemas musicales de al-Ándalus y el flamenco. Ambos

tienen gran riqueza rítmica, lo que se atribuye en la música árabe a su base «en la métrica de la lengua árabe, regulada en golpes sonoros, golpes sordos y silencios. Son frecuentes los ritmos irregulares y una gran profusión de síncopas, lo que, unido a la alternancia de valores de duración entre las notas, produce un gran efecto de variedad continua» (Cortés, 1996: 105). Los ritmos binarios son muy similares, y distintas *nubas* andalusíes y ritmos como el *barouel* se han querido relacionar con algunos estilos del flamenco, como los tangos, que protagonizan no por casualidad algunos de los experimentos de fusión más redondos habidos en los últimos años.

La instrumentación se convierte, tanto en la música andalusí como en el flamenco, en soporte temporal de los textos cantados, y es el ritmo el aglutinador del sentido de la composición. En la primera, da equilibrio y unidad a formas que se soportan en apartados métricos con existencia independiente, notas de duración alternante e irregular, gran variación en melismas y glosas y una fuerza inherente de la improvisación. En el flamenco, es un aspecto esencial de la estética en los estilos a compás, con sus conocidos desplazamientos del acento. Palmas, golpes, zapateados y jaleos contribuyen aquí a la regulación de la medida. Como en la música andalusí, son estructurantes los golpes sonoros, golpes sordos y silencios, y ambos sistemas se sirven de acentos cadenciales y síncopas constructivas (Fernández Manzano, 1982: 55), en el caso andalusí, probablemente como una evolución de las tradiciones musicales de percusión del Atlas (Rovsing, 1999: 72 y ss.). En la moaxaja, se pueden sintetizar los indicadores básicos del ritmo *darb* en los ciclos rítmicos, los golpes sonoros y sordos, los silencios, la base en el compás y el *tactus*, el uso de tresillos y pequeños ritmos irregulares, la construcción de cadencias suspensivas dentro de la composición, las formas sincopadas, y la alternancia de valores de duración entre notas (Fernández Manzano, 2015: 84-85).

Aunque existan estas coincidencias, las diferencias en el tratamiento del tiempo y la medida son sustanciales. Pensemos que, mientras la música occidental se articula mediante el compás y la medida, en la música andalusí y en la música árabe el ritmo se organiza en ciclos, que son un aspecto rico y variadísimo (*Ibidem*: 111). Las estructuras musicales pueden ser de corta o larga duración, en este caso con una gran coherencia entre las distintas partes de las obras. La lógica que define el *maqam*, como se ha dicho, desenvuelve el diseño rítmico temporal de forma libre y sujeta a la improvisación, mientras que el flamenco concentra una parte fundamental de su corpus y su estética en la pauta del compás. Respecto a familias rítmicas concretas, el compás ternario simple no tendría parangón en la música árabe, como tampoco el de amalgama de seguiriyas y soleares, que «no tienen parecido en

el mundo árabe al oeste de los países del Golfo [...] Pudieran ser de origen índico», suscribe Pierre Lefranc (2000: 41). No obstante, José Romero cree reconocer acentos básicos carenciales de la misma naturaleza, que le permiten sospechar relaciones, incluso organizaciones similares, en el *M'adaouer Oriental* o el *s'adaoui* y la familia de la soleá, o el *nawakht* y la seguriya, por la alternancia de los metros en binario y en ternario (Romero, 1996, I: 167).

## Las voces y las coplas

Cualquier oído no iniciado podría encontrar en los ayes de una seguriya o en el introito de un cante por tonás una evocación orientalizante. En ausencia de testimonios sonoros, hallamos retazos de este imaginario que describe a los protocantaos al menos desde finales del siglo XVIII —y, ya en el XIX, a los cantaos ya propiamente flamencos— con voces llenas de jipíos y sentimiento oriental, sonidos que resultan extraños y lastimeros al oído extranjero. Alberto del Campo y Rafael Cáceres han recopilado un conjunto de fuentes inapelables a este respecto. Ya en 1839 «George Dennis otorga un carácter monótono, discordante, melancólico y oriental a los cantes que acompañan con guitarras y castañuelas los bailes campesinos, muy diferentes a los boleros y a los fandangos» (Del Campo y Cáceres, 2013: 296). George A. Hoskins apunta en 1851 que «los cantes hispanos presentan un carácter monótono, melancólico y extraño», y en una velada para turistas en Sevilla convocada en 1872, Alfred Elwes escribe de la música de «una guitarra y de las voces lúgubres y discordantes de los hombres que entonan canciones monótonas e ininteligibles», las cuales serán descritas como gritos de «indios salvajes» (*Ibidem*: 312 y 340). A menudo, se enuncian en términos primitivistas y se asocian a «lo gitano». Así, cuando William G. Clark acude en 1849 a una venta granadina, le sorprende «el cante «extraño, salvaje pero medido de un viejo gitano», y en el Sacromonte granadino Augustus Hare redacta en 1871: «Aquí, las bárbaras familias se pasan todo el día al sol. Lo único que se escucha son los ásperos y guturales sonidos de sus gritos y sus canciones» (*Ibidem*: 314 y 313). Pasado el ecuador del siglo, la descripción de Charles Davillier es elocuente:

Con unas modulaciones, de un ritmo muy difícil de coger, cantándolas con la boca cerrada. Después su voz, sin dejar de ser un poco nasal, se hizo cada vez más sonora, y llegó al fin a las notas más altas. Comenzó entonces un canto pro-

fundamente melancólico y de un gran originalidad [...]. El motivo de estas canciones es casi siempre el mismo, y siempre también la melodía está impregnada del salvajismo y la tristeza (*Ibidem*: 431).

También el flamenco por venir se concebirá como un modo turbador de afrontar el repertorio popular, de cadencias dolientes y barrocas convertidas a mediados del XIX en nuevo reclamo para los públicos y atribuidas con frecuencia a los gitanos. La actuación de Silverio —que no lo era— en el Teatro Principal de Jerez en 1865 se calificó como la de un «cantador, no el cantor, porque Dios no ha permitido que pueda llamarse cantor el que gargajea notas indefinibles, en esa monótona cadencia que es preciosa y llena de sentimiento cuando se exhala de una garganta dulce y armónica» (citado en Steingress, 1989: 367-368). La oferta representa una manera distinta, expresiva y engrandecida y nos avisa del nacimiento del cante mismo. Es entonces cuando algunos estilos comienzan a nombrarse de otro modo: la caña dulce (canto pausado y triste frente al polo alegre y bailable), la serrana, la seguiriya «del sentimiento» o seguiriya gitana. En ese repertorio, ciertos palos como las tonás, los romances o los fandangos habrían sido tenidos por herederos de la larga tradición anclada en lo morisco. Tomemos por ejemplo el romance, que en su forma natural respeta el alargamiento de los versos característico del relato oriental, y del que se desgajarían coplas cortas que darían lugar a las tonás primitivas.

Una segunda lógica de exposición musical y oral de las músicas árabes es la de las pequeñas estrofas fragmentarias que pueden identificarse en las jarchas (literalmente: «salida» - *kharja*) de cierre de las moaxajas, como pequeñas cancioncillas orales de lamento femenino por ausencia del amado en lengua romance, que posiblemente fueron acompañadas de instrumentación y que Margit Frenk (1975) ha relacionado con otros cantares ibéricos y franceses y la forma española del villancico. Estructuralmente, las jarchas eran estrofas independientes de las moaxajas matrices en forma de dístico, trístico, cuarteta de dos asonantes, cuarteta con aire de seguidilla, cuarteta de cuatro rimas e incluso composiciones cercanas al pie quebrado, lo que se ha postulado como embrión de las estructuras métricas populares como la cuarteta asonantada, el pareado o la tercerilla hexasílaba y octosílaba que también encontramos en el flamenco.

Atribuida su creación a Muqaddam b. al-Mucafa al-Qabri, «El Ciego de Cabra» (m. 911-912), la moaxaja es una canción amorosa con varias secciones de versos cortos, compuestas de preludio (*matla*), estrofa (*gusn*) y estribillo o vuelta (*markaz*).

Su juego desigual de doble rima, que floreció en la España de los siglos XI y XII, producía una gran riqueza de fragmentos y combinaciones métricas. Tal estructura alteró la norma poética árabe clásica, fundamentada en tiradas de largos versos monorrimos, a favor de «una organización rítmico-temporal fija [...] compases claros, compactos y regulares que dan lugar a una organizada y fácilmente reconocible segmentación del tiempo» (Martín Valverde, 1997:10).

Según definición de Fernández Manzano, son «composiciones poético-musicales creadas en la escuela de al-Ándalus de corta duración, secuenciales [...] Estas obras, a grandes rasgos, constaban de seis partes que rimaban entre sí, llamadas *qufl* o vueltas, y de cinco partes más denominadas *bayt*, que no precisaban rima común. Su esquema más habitual sería: AA bbbAA cccAA dddAA eeeAA fffAAA (jarcha) [...]. Las *muwassahas* siguen en los países islámicos como formas musicales vivas, inspirando nuevas composiciones y formando parte del repertorio de los intérpretes, aunque han adoptado las lenguas dialectales respectivas» (Fernández Manzano, 2015: 78-79).

En contraposición a la moaxaja, el zéjel sería la versión cantada a coro y al unísono con solista trovadoresco, acompañada de laúd, flautas, tambores y castañuelas. Se hallaría plenamente en la música popular que, para las músicas árabes, suele utilizar la modalidad dialectal o el idioma de cada lugar, no suele pasar del ámbito de una quinta, y tiene una métrica versátil, de cómputo silábico con estrofas de dos o cuatro versos, a veces con estribillo, acompañando la música a la poesía y la danza (Fernández Manzano, 2015: 56). En al-Ándalus, el zéjel utilizó casi con exclusividad la lengua dialectal andalusí para estas formas, que incorporaron expresiones en romance muestra del bilingüismo ya extendido en esta sociedad. Creado por Avempace, el zéjel supuso una revolución tanto en el mundo árabe como en los reinos cristianos, dando fama en los siglos XI y XII a zejelistas como el cordobés Ibn Quzmán. Su códice ha llegado hasta nosotros, y evidencia el uso del dialecto local y la reinterpretación irónica, a veces, de los tópicos poéticos árabes clásicos. Para Stern (1948), la modalidad mayoritaria de zéjeles de su cancionero, además del zéjel moaxajeño, sería de formas sin límite de estrofa y temas diversos, mientras que, para Ribera, el zéjel sería la base de las estrofas populares de la música española, pensadas tanto para el cante como para el baile (Ribera, 1927), y de hecho incorpora cuartetos asonantes en mudanzas individuales. Su orden en tres partes, según Christian Poché, sería el origen del futuro romance castellano: el estribillo corresponde al *matla* o preludeo, la mudanza o vuelta

al *dawr* o desarrollo, y la reaparición del estribillo al *qufl* o cierre (Poché, 1995: 58). Gutiérrez Carbajo interpreta la brevedad y variedad del zéjel, por contraste a la poesía árabe monoestrófica y repetitiva clásica, como la base de una nueva dinámica poética: «Y los orígenes de esta lírica popular española se encuentran sin duda en las jarchas, moaxajas y zéjeles andalusíes. Menéndez Pidal denominó ya “Cantos románicos andalusíes” a algunas de estas primitivas composiciones» (Gutiérrez Carbajo, 1995: 111). La poesía hispanoárabe y las composiciones paralelas constituirían así el fondo primitivo de la lírica de tipo popular, y «sólo en el contexto de ésta puede ser entendida en su totalidad la copla flamenca [...]. Algunos de los modelos de nuestras coplas flamencas, tanto desde el punto de vista temático como expresivo y estructural, se encuentran en los primitivos «cantos andalusíes» (*Ibidem*: 117 y 147).

## Registro, transmisión y valoración social

La ausencia de notación escrita, y la oralidad en la transmisión de la ejecución práctica y la enseñanza (Osuna, 1995a: 109) no son, desde luego, privativos de los sistemas musicales andalusí y flamenco.<sup>13</sup> Como en otras muchas tradiciones musicales, supone aplicar unas determinadas pautas mnemotécnicas de memorización, sujeción al corpus, pero también admite la variación como «música en acto». La interpretación es el espacio de plasmación de los repertorios. Ausente la convención gráfica, «la música árabe... no existe sino en la medida en que es ejecutada», lo que otorga a esta música «un segundo aliento al ser interpretada» (Guettat, 1999: 6). Entre la música andalusí y el flamenco, pueden citarse como factores comunes en este campo la desafección respecto a los modelos académicos, la mayor libertad y dinamicidad de sus expresiones popularizadas, la indisolubilidad entre música y copla en los procesos de transmisión, el predominio de la música sobre el discurso y el carácter de poesía cantada que implica una posición deslizante de la interpretación, que se mueve entre la codificación musical y la improvisación (Cruces, 2003).

El carácter profano de ambos sistemas musicales puede tener que ver con este carácter no escrito, que los diferencia del fuerte componente religioso—y la subsecuente notación— de una parte ingente de la tradición musical occidental. En cualquier caso,

13 Hagamos aquí una reserva respecto al papel histórico que tuvo Ziryâb implantando escuelas de canto y estructurando procesos de vocalización, fraseo, declamación y lírica, estableciendo reglas para las representaciones y sentando las bases de las *nuba* (Guettat, 1999: 27).

esta transmisión oral está en la base de toda una construcción simbólica, tanto en el flamenco como en la música andalusí, en torno a la traída y llevada idea de improvisación, del espíritu del que participa el acto musical, de la imposibilidad de registrar todos los detalles que acompañan a la ejecución, dada «la naturaleza modal común que impide recoger en una sola partitura el abanico de posibilidades que encierra» (Cortés, 1996: 93). Lo que no obsta para recordar que los registros sonoros flamencos formaron parte de su entorno a pocas décadas de su nacimiento, y que en el desarrollo de los repertorios fue fundamental el papel de los artistas individuales, quienes, tomando las bases de la tradición, construyeron una estilística muy variada engrandeciendo y alargando los tercios, dotando a la música de una expresividad intransferible a través de técnicas vocales, plásticas e instrumentales, jugando con el compás para asentarlo, mantenerlo en forma interna o incluso hacerlo desaparecer, configurando en suma un repertorio de familias, palos y variantes que constituyen el mapa semántico del flamenco hoy conocido y que es, en buena medida, escolástico y también se sirvió de la audición de grabaciones. Estos flamencos fueron creadores (de hecho, muchos estilos cantaores se reconocen con sus nombres) y también transmisores, bien mediante su función como maestros, o porque el audio y, más tarde, los registros audiovisuales, aseguraron la reproducción de sus obras.

También los intérpretes del repertorio andalusí contribuyeron a este proceso de redefinición permanente de las estructuras fundamentales a base de variaciones y de renovación musical de lo popular. La consideración social de los músicos marca sin embargo alguna una diferencia entre la música andalusí y el flamenco. La primera combinó un doble sentido (cortesano y popular) a través de dos repertorios distintos: los de las nubes cultas, mucho más fosilizadas con un corpus inmarcesible, y la vía popular que formaban los zéjeles, las moaxajas y los romances, mucho más versátiles. La música palaciega utilizaba cantantes, esclavas cantoras y danzarinas instrumentistas privilegiadas en rango como parte de un comercio bien articulado y profesional (Fernández Manzano, 1982: 52-3). El flamenco, más que entre los planos palaciego y popular, se movió en la dualidad entre lo artístico y lo popular, entre la condición profesional de sus intérpretes, y el flamenco de uso, no enajenable y asociado a la vida cotidiana, transmitido en el foco de los grupos primarios y la fiesta. Al menos en sus orígenes, el género flamenco no compartió la valoración social de la música andalusí, ni siquiera porque fuera preferencia de algunas élites como resultado del eventual plebeyismo de moda. Para el caso particular de las mujeres flamencas, poco hay que apuntar acerca del estigma que han arrastrado las artistas durante casi dos siglos de

existencia del género. En este sentido, José Gelardo considera que los flamencos estuvieron más cerca de la condición despreciativa del zejelista popular, músicos tabernarios o callejeros de baja clase cuyos oficios serían descalificados como innobles, y cuyas formas se contemplarían como rudas y descompuestas frente al refinamiento expresivo de otras músicas.

## Formas de interpretación

Sírvanos la referencia al zejelista, trovador solista que tañe su cordófono, para traer el recuerdo con el que algunos autores identifican a los cantaores profesionales de las primeras etapas del género flamenco, tales como el Planeta o, décadas después, Juan Breva. Ya en 1935, el viajero Walter Starkie intuyó la coincidencia dionisiaca de los gitanos y las zambras moriscas, para afirmar que «la música de la zambra morisca se hallaba íntimamente ligada a la tradición del juglarismo gitano» (Starkie, 1944: 149). En realidad, esta versión «trovadoresca» del cantaores-tocaores nunca ha desaparecido de la práctica flamenca, aunque el escenario los haya separado. Muchos cantaores y cantaores siguen utilizando la guitarra como compañera de aprendizaje y ejecución. Pero, salvo estos casos y el cante «a solo» entroncado en el romance de ciego, las formas de ejecución características de la orquesta andalusí y del flamenco son, de partida, diametralmente opuestas. La agrupación instrumental de la música andalusí es reducida, de cinco a nueve personas con diferentes instrumentos de cuerda y percusión y variados músicos que, en general, también forman el grupo local, aunque pueda existir la voz independiente. La dirección suele tocar el laúd, y el miembro más anciano el *rebab* (Fernández Manzano, 2015: 117). Como extraordinaria conjugación de los ideales árabe y andalusí (Guettat, 1999: 19), la figura del solista siempre fue esencial en la orquesta andalusí, con una participación a base de intervenciones sucesivas que, a menudo, adquirirían condición de rivalidad dentro de los grupos. La relación individuo-grupo también puede resolverse de manera coral, ya que la voz sola alterna con los estribillos cantados conjuntamente a modo de «vuelta».

En el flamenco predomina en cambio, además de la voz solista, la composición del cuadro, cuya dinámica es diferente, como también la de tándem guitarrista-tocaores y el modelo microcompositivo de coplas sueltas, no de estribillo o vuelta que se verifica «en acto». Debemos buscar el origen de estos cuadros en los grupos festivos de cante, baile y toque popular rítmico y colectivo, de los que despegaría durante la segunda mitad del siglo XIX una individualización interpretativa y una especia-



lización profesional que optarían por la frontalidad característica en el escenario, aun con reminiscencias semicirculares. Todavía en la década de 1840, Estébanez Calderón llamará «orquesta» a uno de ellos, sin embargo. En «Un baile en Triana», describe de este modo la alineación instrumental, reconociendo las dos modalidades de tañido de punteado y rasgueado que aún hoy perviven en el toque flamenco:

En tanto, cierto agradable bullicio y cierto sonoro estruendo se parecía y oía por todas partes, y era que la orquesta se preparaba y el banquete no estaba lejos. En efecto, al lado de la vihuela maestra se iban colocando otras guitarras de menos alcance, una tiorba con teclado corrido, dos bandurrias y un discante de pluma, todo punteado y rajado por manos diestras e incansables por extremo. Dos muchachos manejaban los platillos engendrados con sendas planchas de veloneros; y un chocuchín que fue un tiempo de la banda del regimiento de Écija, y dando el tin-tan con la ayuda de cierto antiguo tamborilero de los batallones de Marina, ponían la corona al instrumental (Estébanez, 1985: 96).

Casi un siglo antes, el *Libro de la gitanería de Triana* (años 1740-1750) ya había descrito una composición instrumental mixta de naturaleza similar: «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» (Alba y Diéguez, 1995: 22). Orquestas de laúd, bandurria y guitarra han sido habituales en la zambra granadina desde mediados del siglo XIX, y todavía en los cuadros flamencos de los cafés y teatros de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX el baile se hacía acompañar de estos pequeños cordófonos y hasta de escolanías-tunas, como permiten comprobar los cuadros flamencos filmados por la casa Lumière en la Exposición Universal de París de 1900 o las actuaciones de Carmencita en Estados Unidos entre los siglos XIX y XX. Todavía hoy, «aparece esta guitarra popular con otros cordófonos y diversos instrumentos de percusión en rituales festivos ligados al ciclo vital del mundo rural» (Torres, 2004: 22). En Andalucía, se denominan «orquestas» las composiciones de rondalla cuya distribución territorial coincide geográficamente —no puede ser casualidad— con algunas comarcas donde se refugió refugiarse la población morisca tras la expulsión. Las agrupaciones de tipo coro en el carnaval gaditano siguen una pauta similar, aunque ampliada. Pero, sobre todo, se han querido ver conexiones formales entre las orques-

tas arábigo-andalúsies con las pandas de verdiales malagueñas, grupos que también tienen un director o «alcalde» y performan a través de intervenciones personales sucesivas respondidas por un amplio conjunto multiinstrumental.

## La instrumentación: organología y técnicas

Esto nos introduce en las influencias que la instrumentación arábigo-andalusí haya podido tener en el flamenco. Analogías organológicas en los instrumentos dominantes (principalmente entre cordófonos y membráfonos), una línea de continuidad popular de varios siglos, y paralelismos técnicos instrumentales —como, entre los cordófonos, la dinámica rasgado/punteado— pueden destacarse en este apartado.

Tres instrumentaciones forman la base de la música de al-Ándalus: el laúd de mástil corto (*‘ud*), el violín de cuerdas frotadas y el membráfono de marco que en Marruecos se llama *târ*, circular, con parche sólo por un lado y sonajas metálicas. Además, están los instrumentos de viento del tipo flauta (*nai*), albogue (*buq*) y axabeba (*sababa*). En la música popular, sobre todo en la ejecución de los *zéjeles*, la instrumentación es más completa y sonora, pues incluye, especialmente en los beduinos y sufíes, no sólo el laúd y el violín *kamanjah*, sino también la cítara de caja (*qanun*) y múltiples instrumentos de percusión, como el tambor (*tabl*), las castañuelas (*siz*), el albogue (*buq*), muy apreciado para la danza y el canto, o el adufe (*duff*), un tamboril redondo con varias cuerdas tensadas en su interior. A todo ello hay que unir las palmas. Los tambores de origen norteafricano (la familia de las *darbukas*, en particular) también formarían parte de estos usos populares, que podían materializarse tanto en los espacios interiores como en los cortejos callejeros que, por ejemplo, en las bodas, avanzaban con cantos y danzas acompañando a la novia. Téngase en cuenta que en todos los casos hablamos de instrumentos portables y pueden sostenerse de pie, de ejecución percusiva y organológicamente sencillos, al combinar en lo básico la madera, el barro, la piel y algunos elementos metálicos de pequeño tamaño.

La palabra «zambra» recoge esta combinación de voces e instrumentación de viento, percusión y cuerda.<sup>14</sup> Como manifestación morisca, es «la banda de músicos y cualquier fiesta en la que se bailaba y cantaba al son del laúd, la qitara (guitarra

14 Para un análisis en profundidad de esta instrumentación, iconografía, técnicas constructivas, evolución histórica y distribución geográfica, consultar el capítulo monográfico «Organología e iconografía de los instrumentos musicales de al-Ándalus y del reino nazarí de Granada» de Fernández Manzano, 2015, pp. 163-194.

morisca), el rabab (vihuela), la kamaya (antecesora del violín), la xabeba, la qassaba y el zomalí (flautas), la darbuka (pequeño tambor en forma de cáliz), los adufes (panderetas, panderos), el sany (címbalos), el jalajil (brazalete de cascabeles usado por las bailarinas) y, por supuesto, las palmas» (Navarro, 1995:173). Más allá de sus usos en los espectáculos confeccionados por Antonio el Cujón a mediados del siglo XIX, y que continuaría el capitán Juan Amaya a finales de la centuria, algunos de estos instrumentos tendrán cabida en el flamenco por venir. En realidad, la zambra no deja de ser una fiesta sonora, como lo serán el tango o el fandango en la acepción ritual (no estilística) de los términos. Ya hemos hecho referencia a las fiestas de verdiales; con el fandango rítmico como forma musical dominante, la secuencia instrumental de estas pandas es asimilable a las andalusíes y moriscas. Entre los cordófonos, la familia de los *'ud*, a través de laúdes y bandurrias, y también el violín, instrumento de arco que tiene su precedente en los dos violines *kananga* característicos y el *rebab* de cuerdas frotadas, además de guitarras; entre los idiófonos, castañuelas, sonajas (címbalos, chinchines o crótalos) y, en el caso de Comares, platillos *en batío*; entre los membráfonos, adufes, panderetas y panderos con sonajas (pandero de los montes).

Muchas expresiones festivas andaluzas, como las sevillanas de Lebrija o las cruces de mayo de Almonaster, mantienen estos modelos de percusión de pequeño formato, utilizados también por mujeres, como sucede con el cordófono popular, aunque hay que situar sus orígenes en otras tradiciones folclóricas peninsulares. El tránsito de estos al escenario flamenco, sin embargo, se hizo eliminando otros instrumentos en favor del protagonismo casi exclusivo de la guitarra, tras un periodo de transición donde se mantuvieron las bandurrias y laúdes, como hemos visto. En la actualidad, instrumentos de todo tipo e incluso de esta tradición andalusí se han incorporado al escenario, a la búsqueda de nuevos timbres que se sirven de sonidos más antiguos que los del flamenco mismo.

Dada la centralidad de la guitarra en el arte flamenco, conviene resaltar la herencia de los cordófonos de pulso y púa andalusíes en la tradición popular andaluza. La familia del laúd *'ud* está en su base, tanto en la versión de mango corto como de mástil largo. El de mango corto es el laúd oriental de cuatro cuerdas y el laúd propiamente andalusí de cinco cuerdas, el «laúd perfecto» que perfeccionara Ziriyâb con el añadido de la quinta cuerda, «la cuerda del alma», tintada de color rojo, y que añadía el elemento de la vida a los cuatro ya representados: fuego, aire, agua y tierra. La fabricación con nuevos materiales y la sustitución del antiguo plectro o púa de madera por la pluma de águila permitieron mayor intensidad en el sonido,

más agilidad en la técnica y dulzura en la pulsación. La guitarra se acercaría más bien al *tunbur* o la *bandola*, denominación esta que engloba todo tipo de laúdes de mástil largo. Es obvia la asimilación etimológica de la guitarra con los términos *qitara* y *qithara* que «se encuentran desde el siglo XI, y subsisten en el árabe actual en las formas *kitara*, *kitra* o el diminutivo *kuitra*» (*kwithra*, Osuna, 1995b: 198-9). De hecho, el paso de estos instrumentos a la música popular, para la que son un hilo conductor en Andalucía y que derivará en una de sus vertientes en la guitarra flamenca, se ancla en una transformación fundamental de carácter organológico: si en al-Ándalus la resonancia se obtenía construyendo la cavidad de las cajas a partir de la talla del trozo de madera, en el Renacimiento se transformó esta vihuela morisca en un instrumento de fondo plano mediante el sistema de fabricación de «costillas» o «duelas», técnica que ya conocían los árabes en el siglo IX según dejó escrito al-Safa (Romanillos, 1988:348). Esta actividad constructiva tendría un gran desarrollo a partir del siglo XVI, siglo en el que se incorpora a la guitarra la quinta cuerda. En el siglo XVIII lo hará la sexta, contribuyendo a los máximos niveles de popularización del instrumento, desde mediados de la centuria. Así lo evidencian las declaraciones del Marqués de Langle en *Viajes de Fígaro a España* (1785): «Los moros la llevaron a España: es el instrumento nacional. Hombres, mujeres, ancianos, niños, todos los españoles rasgúan la guitarra: es el instrumento más arrebatador, el más delicioso de oír durante la noche» (Langle, 1784: 1347, citado en Larrea, 2004: 108). La evolución del sistema de varetaje permitió pasar de la guitarra pequeña, menos perfecta, hasta el modelo definitivo de la moderna guitarra andaluza, codificada ya a mediados del XIX, que mejoró a su vez el sonido de la guitarra flamenca popular con la revolución organológica de Antonio de Torres.

Las técnicas de ejecución de estos cordófonos nos sitúan en tradiciones distintas. La de las músicas árabes, y de la propia guitarra morisca, utiliza el plectro, como ya se cita en el *Libro del Buen Amor* para diferenciarla de «la sonoridad más dulce de la guitarra latina ejecutada con los dedos, impropia por ello para acompañar los cantos de los árabes» (citado en Torres, 2004: 19). Lo que apuntaría a una hermandad de sonidos agudos, penetrantes y ásperos propios de las culturas mediterráneas y debe considerarse «el antecedente más remoto entre los sonidos clásico y flamenco» (*Ibidem*). Como sabemos, la púa andalusí se abandonó a mediados del siglo XV, para ocupar su puesto la *figueta* española. La colocación del dedo pulgar por encima del dedo índice se ha querido interpretar como un antecedente de la posición perpendicular de las manos respecto a las cuerdas característica de la guitarra flamenca

en su toque «a lo barbero» y un precedente de la posterior técnica, flamenquísima, del alzapúa. La técnica morisca sigue viva, por su parte, en las guitarras y bandurrias de las pandas de verdiales (en Comares, en un laúd particular que hace un punteo repiqueteado con la púa), como también en las rondallas, los grupos de seguidillas folclóricas (por ejemplo, las del Altiplano granadino), el baile de panaderos, las danzas boleras, las estudiantinas y formas festivas entre las cuales se encuentran, a mucha distancia, como se ha dicho, los coros del carnaval gaditano.

Detrás de esta evolución organológica y técnica anida la dualidad del rasgueado y el punteado que construye la dinámica actual del toque flamenco. Fernando Ortiz ya advirtió que: «La guitarra morisca se tañía mediante el puntear de sus cuerdas para dar la melodía junto con el canto. Pero un historiador de la España mora, El Is-pahaní, recuerda que “Isaac el Mosulí en cierta ocasión tocó un bonitísimo prelude de laúd, de muy complicada y difícil ejecución, en el que había pulsaciones rasgueadas o batidas”» (1955, s/p). El rasgueado fue reconocido como el modelo popular por excelencia de la guitarra española, el sonido cordófono andaluz, y se perfeccionó en el flamenco, donde es una referencia de identidad esencial. Fue el resultado de las exigencias de juego polifónico que, a partir del Renacimiento, buscó ampliar el pulso con nuevos juegos armónicos, y que se verificó para la guitarra española en el siglo XVIII de la mano de Vicente Espinel, a pesar de la minusvaloración que persiguiera esta técnica por los músicos cultos, tal vez por su asociación a formas de danzas tildadas de lascivas e irreverentes, también populares.

## **La ritualidad. Celebración y fiesta**

Herencia o coincidencia, la inscripción de las músicas en ocasiones rituales es compartida entre las tradiciones andalusí y morisca, las prácticas festivas populares andaluzas y el flamenco asociado a reuniones privadas en sus manifestaciones de uso. En este aspecto, son elementos comunes un sentido similar de la pequeña reunión, relativamente hermética y bullanguera, la asociación de la fiesta a ritos de paso y ámbitos familiares, y la combinación en las ocasiones ceremoniales de cantes, bailes y toque de forma socializada.

Partamos de la mítica devoción atribuida a los habitantes de al-Ándalus por los placeres de la vida, de los que formaban parte las fiestas, la comida y la bebida, la danza y el canto. Las artes musicales constituyeron desde el siglo IX el divertimento mundano más estimado, y fueron acogidas en lugares privados, domésticos y pala-

ciegos. Esta afición afectaba a todos los estratos sociales, y fue apreciada no solo por los cristianos, sino también por otros pueblos como los bereberes o los almorávides. Lo que no obsta para que ocasionalmente se enjuiciara como ejemplo de libertinaje y fuera recriminada, como ya lo habían hecho las prevenciones islámicas que censuraron su carácter hedonista, amoral y deshonesto. La asociación que Alfonso VI había hecho de estas músicas a la desobediencia y la entrega al canto y la música tuvo su parangón en el reproche del califa almorávide Yusuf ibn Tasufín, que justificaba el destronamiento de los reyes de Taifas en «su poco interés en hacer la guerra, sus disensiones internas [...]. Cada uno de ellos no tenía otra preocupación que vaciar copas, escuchar a los cantantes, pasar la vida en diversiones...» (Pérès, 1983: 363).

Esta noción de la música (y la danza) como parte a la vez del recreo, el ritual y el deseo permite intuir una huella histórica que ni la conquista, ni la conversión ni la expulsión debieron de romper. Un gusto que se extendería en sus dos dimensiones —cortesana y popular— hasta los reinos de taifas. En el siglo XI, Ribera recoge la cita de Ibn Muhammad al-Yamanî (1014) acerca de una reunión de dos decenas de personas en un jardín, bebiendo y comiendo, formando un círculo donde había «varias esclavas tañedoras de laúdes y “tombures” y otros instrumentos, tales como flautas, pero éstas no tocaban. La esclava cantora estaba sentada aparte y tenía el laúd en el seno, y todos los presentes la miraban embelesados, escuchándola atentamente» (citado en Osuna, 1995a: 101). Sevilla se convertiría en uno de los epicentros de estas veladas musicales de tono cortesano.

Las fiestas y reuniones domésticas, los ritos de paso y las celebraciones vinculadas al calendario debieron de participar de ese gusto por el recreo festivo. Así lo describió a Al-Tuyîbi en 1015. Durante una estancia en Málaga en la que no pudo conciliar el sueño, como siete siglos después le sucedería a José Cadalso en Cádiz: «No pudiendo salir a causa de una enfermedad, escuchaba por las tardes en los alrededores de mi casa un incesante toque de cuerdas: laúdes, bandolas y cítaras. Me habría gustado encontrar otra casa más tranquila, pero me era imposible porque aquel modo de vida era habitual entre las gentes de la región» (citado en Guettat, 1999:15). Sabemos que bodas y nacimientos alcanzaron gran arraigo en la población andalusí, mucho más que las fiestas estrictamente religiosas, y que sumar cante y baile con ocasión de los ritos de transición forma parte de las tradiciones árabe, beduina y *amazigh*.

Las zambras, los bailes nocturnos de las *leylas*, las fiestas nupciales, eran bien conocidos antes de la expulsión de los moriscos. Una representación iconográfica pue-

de consultarse en la obra de Christoph Weiditz de 1531-1532, láminas donde se ven los vestidos, los adornos, las figuras, las diferencias masculinas y femeninas, los instrumentos y, en general, la dinámica de la danza. Durante la conquista, estas fiestas fueron objeto del impuesto del *tarcón*,<sup>15</sup> pero los moriscos siguieron siendo objeto de demanda como músicos y danzarines, como se ha señalado. La nobleza castellana los aceptó y se contrataron para regocijos festivos, como en Málaga en 1535, ocasiones cortesanas o públicas como el Corpus.<sup>16</sup> Como señala Fernández Manzano:

Diversas prohibiciones pesaban sobre las costumbres de los moriscos, especialmente relativas a su religión, pero la música y la danza —en este primer periodo— gozó de un puesto de privilegio, integrándose incluso dentro de las mismas celebraciones litúrgicas y mejorando su situación económica al verse libres de impuestos *tarcón* desde 1519 (Fernández Manzano, 2015: 134).<sup>17</sup>

Sin embargo, los rituales moriscos pasaron a convertirse en infieles y terminarían prohibiéndose en una tensión progresiva: 1526, 1529, 1530 y 1532. Seguramente, se mantendrían en la intimidad de forma más o menos tolerada, a tenor de las muchas noticias que siguen apareciendo sobre ceremonias de diverso tipo y los procesos de negociación y reclamaciones que se conocen en el periodo. Lo mismo sucedió a otros sonidos, instrumentos, formas de interpretación y cantares como los «nuevos romances de la expulsión» (Gelardo, 2001:40). Leblon considera que, una vez expulsados los moriscos, estas formas serían adaptadas por los gitanos, quienes

---

15 Para un desarrollo de los procesos de intercambio, aculturación y trasvases musicales entre 1492 y 1609, consultar Fernández Manzano, 2015: 219 y ss., donde se pueden encontrar importantes documentos sobre los «alcaldes de las juglaras y juglares de Granada», requerimientos contra el cobro del *tarcón*, extinciones puntuales del impuesto, prohibiciones efectivas, etc.

16 De hecho, estas músicas y danzas seguirían formando parte de las fiestas desde 1532 hasta 1780 en que fueron definitivamente prohibidas por Carlos III.

17 El autor rescata el texto de descripción de las zambras en la visita del emperador Carlos V a Granada de junio-junio de 1526, y no podemos sino hacer paralelismos con la tradición: «Bailaron a la manera de su país al son de laúdes y tambores tocados por mujeres que tendrían unos 50 años y una de aproximadamente 40 años acompañó con un cantante de voz desagradable y tosca haciendo palmas con alegría [...]. En el último día de su residencia en Granada el emperador llevó a mi noble señor a los jardines de la Alhambra para que viera la danza hecha por las moriscas, todas alhajadas con excelentes perlas y otras piedras preciosas en orejas, frente y brazos, vestidas de manera parecida a los diáconos en la celebración de la misa» (Fernández Manzano, 2015: 135).

se alzarían con el protagonismo de la transmisión del romance morisco y de formas de sociabilidad y espacios donde el que el autor sitúa la resemantización del vocablo «zambra» (Leblon, 1995: 72).

## ¿Un espíritu compartido?

Un último apunte de este recorrido por elementos comunes entre la música andalusí y el flamenco se sitúa en el plano extramusical, en la dimensión espiritual de la música andalusí y la emocional del flamenco. Mucho se ha escrito de la condición de vehículo sagrado, sentimiento poético y expresión artística de la música en el mundo árabe, así como de la unión entre poesía y música, como aspectos de cosmovisión similares, aunque también presentes en otros sistemas del mundo. La palabra árabe *tab'* – *tarab* resumiría en parte esta conexión entre las formas musicales y una serie de efectos de temperamento, conexión con la naturaleza e incluso mística sagrada. Nada que sorprenda teniendo en cuenta que la música árabe recogió de la herencia clásica un concepto de las relaciones entre música, naturaleza y armonía del universo.

La teorización sobre los sonidos es un elemento-puente más entre músicas de oriente y occidente. Ya enunciada en la antigua Grecia, la teoría musical adquirió gran desarrollo en los estudios entre los siglos IX y X, destacando las figuras de al-Kindi, al-Farabi, Ijwan As-Safa', y fundamentalmente Ziryáb. Destacamos aquí el tratamiento que de la música, la curación del alma y la armonía natural hace Avicena en los siglos X y XI, influenciado por al-Farabi pero también por la tradición clásica de Platón, Aristóteles, Plotino, Aristoxeno y Ptolomeo, la obra de Ibn Jaldun en el siglo XIV, con alusiones a Platón y Aristóteles en las relaciones entre música, placer, espíritu y armonía, y sobre todo, ya en los siglos XI y XII, la obra del filósofo andalusí Ibn Bayyah «Avempace», que llegó a establecer relaciones con el poder terapéutico de las artes, conectando con las ciencias del momento (Guettat, 1999:32). Aunque su tratado sobre las melodías musicales está perdido, se considera a Avempace el forjador de una unión entre la poesía árabe clásica y las formas romances líricas cristianas, así como las expresiones populares en árabe dialectal (García Gómez, 1965). En la tradición andalusí, el protocolo de interpretación de las nubas está imbuido de esta vertiente teórico-musical, como demuestran las relaciones entre las cuerdas del laúd y los humores del cuerpo y elementos de la naturaleza, «una penetración espiritual que conduce a la superación del hombre mismo en su sentido



más íntegro, alcanzando incluso el éxtasis[...] la capacitación de poder alcanzar el espíritu a través de los sentidos» (Osuna, 1995a:109).

Habría que preguntarse en si el carácter extático, emocional, que caracteriza a estas músicas tiene o no que ver con el mundo emocional del flamenco. Sería fácil traer el difuso concepto del «duende» o señalar la capacidad del ritual flamenco para comunicar y envolver a la audiencia en una experiencia trascendente. El concepto *tarab* puede evocar una común devoción por las más profundas emociones humanas, y la depuración de las orquestas andalúsies y la tensión interpretativa de las voces de llamada a la oración o los cantos bereberes podrían apelar a aquella radicalidad primitivista. Pero el sentimiento jondo es un acercamiento distinto a lo espiritual humano, y la base social originaria del flamenco lo sitúa en un contexto histórico diferente. El flamenco es una música social, anclada en el patetismo que deriva de la opresión común de gitanos y clases populares, a la vez que romántica a partir de un imaginario exógenamente construido y de una lectura nacionalista del baile y la música (Lavour, 1972; Steingress, 1993).

## Epílogo

Afirmar rasgos y procesos comunes entre los sistemas musicales de al-Ándalus y el flamenco se sustenta demasiadas veces en la sospecha, la intuición, la aspiración o incluso el deseo. A menudo, la duda se sustenta solo en la esperanza, y choca o se alinea —según el caso— con las evidencias empíricas e históricas. Nos hallamos en un terreno resbaladizo, cuajado de intenciones sonoras que se han repetido desde tiempos preflamencos, y la investigación está todavía demasiado abierta, tanto en términos musicológicos como históricos, literarios, lingüísticos y antropológicos. Es el trabajo de los músicos el que, crecientemente, sitúa a nuestros sistemas andalusí y flamenco en un diálogo voluntario y fecundo, cuyos proyectos multiplican las propuestas de fusión entre tradiciones que siguen activas de uno y otro lado del Mediterráneo. Lo que nos habla también de un viaje humano, de pueblos «en música» unidos en un mismo empeño.

Algunos de los posibles parentescos se han expuesto en las páginas anteriores: un común desapego respecto a la academia, la libertad y el carácter mucho más dinámico del corpus popular, que tendrá su correlato en los lazos entre la música y los contenidos líricos. La fuerza de la improvisación o la repentización, la «música en acto», la condición flexible y, a la vez, cerrada, de las estructuras del modo, que

remiten a aires expresivos al configurar los repertorios, la escala andaluza, el fraseo abierto y la flexibilidad melódica. También ciertas coincidencias entre las cadencias musicales, el carácter monódico de la música, la interpretación melismática microtonal y ornamentística a partir de modulaciones y glosolalias, concomitancias rítmicas binarias y plantillas polirrítmicas, juegos sincopados y contratiempos. En la instrumentación hay elementos concurrentes tanto organológicamente como en su relación con el cante: analogías de cordófonos y membráfonos, heterofonía, respuestas vocales e instrumentales, similitudes entre las pandas de verdiales y las orquestas andalusíes, dinámicas de rasgueado y punteado en los cordófonos y modo juglaresco del zéjel y algunos de los primeros cantaores flamencos. Los modelos de transmisión instalan a todas estas tradiciones musicales en el terreno del aprendizaje oral, sin notación y muy dependiente del papel de los intérpretes, lo que provoca su redefinición continua a partir de las variaciones, con elementos ora más escolásticos, ora de renovación musical, sobre todo en el ámbito no académico. Una condición emocional y espiritual de la música que alcanzó gran elaboración teórica en Al-Ándalus, y las aportaciones que sugieren geografías y experiencias históricas comunes entre moriscos y gitanos como comunidades parias en contextos de expulsión y rechazo, cerrarían estos paralelismos.

La cuestión es si todos esos elementos son independientes, forman parte de un legado muy específico de causa-efecto o constituyen un estrato más en una larga historia de sedimentos musicales que podrían tener equivalencia en muchos de los sistemas musicales del mundo anclados en lo popular. Tan errado es forzar la máquina para advertir comparaciones imprecisas como negar rasgos emparentados que deben haber anidado en procesos históricos compartidos de largo tiempo. Nos movemos aquí entre la aceptación unilateral del arabismo inherente a la cultura andaluza, las teorías difusionistas respecto a la influencia árabe en la poesía occidental, y el olvido o hasta la renuncia impuestos por las fronteras geográficas, políticas, lingüísticas y simbólicas. En términos de creatividad y diálogo musical, las experiencias alcanzan ya cinco décadas. De lo que no cabe duda es de un tronco de tradiciones mediterráneas y orientales que, en el largo trayecto de influencias de todo signo en la tierra andaluza, gestó un ejemplo más de interculturalidad que, siglos después, el flamenco nos recuerda día a día con su diversidad misma.

# 7. La música de Sefarad en el al-Ándalus y el flamenco

---

José Luis Jiménez Sánchez





## Introducción<sup>1</sup>

En el interesante curso que tuvimos en la UNIA dirigido por mi amigo Miguel López Castro, le reseñé que faltaba una ponencia sobre la importancia que tenía la música judía en los sustratos del flamenco, al igual que la música andalusí. Me cogió la palabra y es por lo que hago esta exposición.

El escritor flamenco de Archidona (Málaga), pero sevillano de adopción, José Luis Ortiz Nuevo, en su libro *Pensamiento Político en el Cante Flamenco* nos dice, al hablarnos de él:

El dolor, la poesía, el hambre, la desesperaciones, el tiempo incrustado en la historia, los suburbios, el aguardiente que vivifica y seca la garganta, la miseria..., la rabia, el miedo, la locura, los ritmos y los cantos de los antiguos: judíos, mozárabes, moros, moriscos, gitanos, hasta negros incluso, andaluces de los siglos perdidos; la cárcel, los caminos, las sierras, la muerte, la muerte, la muerte, el orden, la justicia, los guardias, la vida, el trabajo que asfixia, las tabernas, las palabras (...).

Y el profesor murciano José Martínez Hernández en su bonito libro *Poética del Cante Jondo*, en su página 40, también nos dice:

El flamenco, la casa natal del cante jondo, ha nacido de la humillación y de la marginación, ha sido tradicionalmente **la voz de los parias**, de los que gritan con rabia, de los perdedores, los que sufren la historia; ha sido la expresión de una visión trágica y fatalista de la existencia. El flamenco es una música nacida de la miseria, creada casi en estado de naturaleza por los hijos de las sombras, los habitantes de las cuevas, de las cárceles, de las minas, de los prostíbulos. Es la maravillosa e increíble herencia que dejó toda una elite espiritual de **seres maltratados por la vida** que no tenían ni dónde caerse muertos, la herencia de una voz marginal, casi legendaria, mestiza, patética, intempestiva.

Una de estas voces de los parias, seres maltratados, fueron la de los judíos del Al-Ándalus. Digamos, pues algo de ellos.

---

1 El presente trabajo es parte de uno de los capítulos de mi libro *Pinceladas Flamencas y Los Cantes de Ronda. La Caña*, publicado en 2006

## La música del Sefarad

Hoy día cada vez son más los estudios sobre la música de Sefarad (la España judía) en el Al-Ándalus, y por ello se abren nuevos horizontes en los orígenes del flamenco y de un modo especial en el cante con mayores reminiscencias judías, árabes y mozárabe como es la caña.

Creo que tenemos que partir del siguiente supuesto: Desde el año 711, España y, de un modo más claro, Andalucía, entraron en el seno de «*Dar al-Islam*» (La Casa del Islam), y los judíos y cristianos existentes (arrianos y católicos), se integraron, voluntaria o involuntariamente, en el nuevo estado musulmán. Y lo curioso es que los judíos españoles, principalmente en la música, se reencontraron con sus hermanos de Oriente y África del Norte, la región del Magreb. En el año 863 el emir cordobés Muhammad I establece el estatuto de la fraternidad de musulmanes, judíos y cristianos (mozárabes), «*gentes del libro*».

Para nuestro estudio, sobre la música judía en el Al-Ándalus, me ciño a varios trabajos, ya publicados, como son los del escritor Medina Azara (Máximo José Kahn), el del pianista José Romero, el del guitarrista jerezano Moraíto Chico y el de los grandes recopiladores de la música del Al-Ándalus como son Eduardo Paniagua, Jorge Rozemblum, Cesar Carazo, Felipe Curiel, Judith Cohen y Rosa Zaragoza, entre otros.

Pero después de una intensa reflexión y estudio, tengo que hacer dos afirmaciones, importantes para mí.

Primero, que buscar una semejanza entre la música judía y la caña no es posible. En ambas se dan las características melódicas de las que anteriormente hemos hablado, pero no más. La historia es la que produce el cambio.

Segundo, que la música judía, y de modo especial la de Sefarad, no es tanto para estudiarla como para saborearla, para dejarse imbuir por ella y soñar con los ojos abiertos, emborracharse de ella, en pocas palabras, dejando a la imaginación que vuele a las sinagogas rondeñas y serranas. Y hago esta afirmación después de haber celebrado «*El Sabad*», con mi cabeza cubierta con el «*kipá*» – el solideo judío- en la gran sinagoga de la calle Dohány de Budapest, la más grande de Europa, obra del arquitecto austriaco Ludwig Föster, donde escuché las plegarias del rabino y las peticiones del «*jassan*» a las que les contestaba el coro, teniendo de soporte la música del gran órgano de la sinagoga católica, como le llaman los húngaros.

Un ejemplo claro de la música judía, puede ser uno de los cantos para el día de una de las principales fiestas hebreas, el «*Jom tob*», de la que hablaremos detenida-

mente más adelante; yo escogería el canto titulado «*Ky eshmerá shabát*» («Si observo el sábado») y recopilado por Paniagua en la colección Pneuma, que no es más que «un poema sabático con texto de Abraham Ibn Ezra (Tudela 1089-Calahorra 1167), conservado en la tradición de los judíos marroquíes, siguiendo una melodía andalusí de autor desconocido».

*«Si observo el Shabat, Dios me protegerá.  
Es una señal eterna entre Él y yo.  
Está prohibido cargar objetos, emprender viajes,  
hablar de asuntos corrientes,  
de asuntos comerciales e incluso de temas del reino.  
Solo meditaré en la Torá de Dios, que me dará sabiduría.  
(...)  
Es un día que impone respeto, un día para deleitarse,  
de pan y buen vino, de carne y pescado.  
Los que estén alegres ese día conseguirán la alegría,  
porque es un día en el que Dios me llena de felicidad».*

Felipe Curiel tiene publicada una colección de tres Compactos: «*Todas las voces de Sefarad*», que son cantos judeoespañoles<sup>2</sup> conservados en Marruecos, y en otras ciudades, recopilados por la comunidad israelita de Madrid donde cantan grupos como Raíces, Cantábile, Arboleras, Gerineldo, Simane y cantores como Joaquín Díaz, La Bazanca, Judith Cohen, Felipe Curiel, Rosa Zaragoza, Adolfo Osta, Adela Rubio y Santiago Blasco. Más de 70 cánticos sefardíes interesantísimos y curiosísimos de escuchar. Son ejemplos magníficos para conocer los modos orientales.

La mayoría de estos cantos, podemos comprobar que están embadurnados con la pena (igual que la caña) y los recuerdos de antaño. Y es que hay que tener muy en cuenta lo que dice Eduardo Paniagua, en el folleto explicativo de los compactos, sobre las tres culturas:

«Una visión sintética y global de la música de la España medieval ha de tener en cuenta a estos pueblos que, si bien en el aspecto político, religioso y filosófico

---

2 El judeoespañol es un dialecto del español hablado por las comunidades judías descendientes de hebreos llamados sefardíes, que vivieron en la península ibérica hasta 1492, cuando fueron expulsados del Reino de España por los Reyes Católicos.

mantuvieron criterios diferentes, en el aspecto cultural y, especialmente en algo intangible como es el mundo de la música, tuvieron una extraordinaria interrelación. Ello no impidió que en las tres bandas existieran autoridades que, según el talante de la época, exaltaran o prohibieran la música, elogiando o censurando a músicos y poetas».

Hay, no obstante, que recordar que la lengua hebrea, en nuestro país, se dejó de hablar en el siglo II, sobreviniendo en el Sefarad en la literatura, y como segunda lengua materna en el Al-Ándalus, y en una época en que se dio el importante fenómeno de la recuperación del hebreo bíblico ampliando su vocabulario con neologismos semánticos del árabe para la poesía, pero utilizando el árabe solo para la prosa.

## La poesía judía

En el siglo X en Al-Ándalus, y especialmente en la ciudad de Córdoba, es donde se produce un renacimiento de los judíos a las ciencias y a las humanidades, incluida la poesía y la música. Córdoba, rivalizando con Bagdad, se convirtió en «*la casa de las ciencias*» (dar al-ulum) con fama en toda Europa. Como nos dice Francisco Bueno en su libro «*Los judíos de Sefarad*», página 37, a:

«...mediado el siglo X se produce un hecho de enorme trascendencia para el judaísmo en general y para los sefarditas en particular. Las grandes sedes del saber rabino y profano estaban en Babilonia. Ahora se va a trasladar a Córdoba. En el año 948 se instalan aquí los gaones o rabbanim orientales, creando el Sanedrín de Medina al-Andalus. La historia es trascendental y romántica».

Los judíos del Al-Ándalus tuvieron acceso a este saber y por primera vez escribieron sobre ciencia, gramática y filosofía. Comenzaron a escribir poesía sin finalidad religiosa, por la belleza de la expresión lingüística dedicada a la naturaleza, a los placeres y al entretenimiento de los sentimientos.

Tenemos por ello dos clases de poesías, la religiosa y la profana. Como ejemplo de la primera nos podemos ir al místico malagueño-baturro «*Shelomon ibn Gabirol (Málaga 1020-1057)*», conocido por el apodo de «*el cordobés*» al ser su familia de esta ciudad, aunque se educó en Zaragoza. Su contribución a la poesía religiosa ju-



día es importante, ayudando a hacerla más íntima y personal, y recibiendo a veces posibles influencias místicas, como dos siglos después le sucedería al rondeño, precursor de San Juan de la Cruz en palabras de Asín Palacios, «*Ibn Abbâd*».

Como ejemplo de la poesía judía profana, tenemos a «*Dunâsh ben Labrat*», originario de Bagdad aunque se educó en Fez y residió un buen tiempo en Córdoba, por el año 985; gracias a su conocimiento de la poesía árabe, introdujo en la nueva poesía hebrea, siendo por ello bastante criticado, el metro cuantitativo y la estructura de la casida árabe y la moaxaja andalusí, con su jarcha árabe, con nuevos contenidos religiosos e incluyendo además pasajes profanos en los que imita los temas y los motivos de los poetas árabes. Escribe versos alabando la sabiduría, poemas laudatorios y difamatorios; canta al vino e introduce aspectos de este género que son bien conocidos en la literatura árabe, como la descripción de la bebida, el jardín, el canto de los pájaros, el joven copero y la música que acompaña al banquete. Durante los efímeros reinos de taifas de gran tolerancia religiosa, poco antes de mediados del siglo XI, el talento de los judíos produjo la denominada «*Edad de Oro*» de la cultura hispano-hebrea en el Al-Ándalus.

No obstante, voy a pararme un poco más en esta música, tanto a nivel religioso como profano, por la gran importancia que tienen ambas para el flamenco y, de modo especial, para nuestro cante, la caña.

Hago un inciso para decir que la música religiosa hebrea también había tenido una gran influencia en otras músicas, no profanas, hispanas, de las que ya hemos hablado anteriormente, como es la mozárabe (bizantina) y la gregoriana, así como posteriormente en la música árabe de la época de los omeyas y califas en el Al-Ándalus. Pero prefiero que sea el músico José Romero<sup>3</sup> el que nos haga tal descripción:

«El papel musical litúrgico romano, es decir, el gregoriano, cuya música, como todos sabemos se apoya en la música litúrgica hebrea y, luego, el mozárabe, con su influencia musical bizantina, igualmente influenciada por dicha

---

3 Compositor, concertista y profesor. Nace en Osuna, Sevilla, el 18 de Julio de 1936. Desde muy pequeño se siente llamado por la música, compartiendo sus estudios musicales con el bachillerato en su ciudad natal. Posteriormente recibe clases de piano, armonía y composición de D. Antonio Pantión y más tarde, en el Real Conservatorio de Madrid completa y ultima su carrera pianística. Fallece el 18 de febrero del 200 y es enterrado en su pueblo.

música semítica<sup>4</sup>, serán los primeros fundamentos musicales que habrán de influir, en un principio, en la idiosincrasia musical andaluza. Su contribución en la gestación musical de la misma es evidente. El sincretismo semítico ha sido, por obvias razones, una consecuencia siempre natural en la historia andaluza. En efecto, será con el advenimiento musical islámico en Andalucía primero y, fundamentalmente en el siglo IX con Hassan Alí ben Nafi «Zir-yab» (el pájaro negro) después, cuando dicho sincretismo se acentuará aún más; se hará más tangible. A partir de entonces será la conducta estético-musical-semítica la que mejor caracterice a nuestra música andaluza (para mí, su primera etapa musical flamenca)».

## Máximo José Kahn (Medina Azara)

Para no divagar sobre la música religiosa hebrea, voy a remitirme al tan discutido trabajo de Medina Azara, publicado en el último trimestre de 1930 en la Revista de Occidente.

Dejo de lado el tan traído y llevado tema de que el flamenco, o, para ser más exacto, el «*cante jondo*», procede de los judíos al afirmar Medina Azara que:

«Los judaizantes y marranos<sup>5</sup> españoles designaron como «cante flamenco» aquellas melodías, entonces religiosas, que sus hermanos emigrados a Holanda y Flandes podían cantar en su culto sinagoga tranquilos y sin miedo a la Inquisición».

Esto tenía lugar el día de fiesta que en hebreo literalmente es «*Jom tob*», como ya dijimos.

---

4 Los semitas son los descendientes del patriarca Sem, hijo de Noe. También se les llama a los árabes, hebreos y otros pueblos del Asia y África, con características étnico-lingüísticas propias. José Romero nos dirá que «*cuando hablamos de semitismo musical nos referimos tanto al judeoandaluz como al moriscoandaluz. Los dos constituyen, junto con la aportación gitanoandaluza y otras aportaciones, igualmente semíticas, los tres poderosos pilares de nuestra música flamenca*».

5 Término con el que en España, desde el S.XV hasta principio del S.XVIII, se designó a los judíos conversos, que se suponía que seguían practicando secretamente su religión.

Estoy de acuerdo con bastantes estudiosos flamencos de que la música hebrea, directa e indirectamente ha tenido influencia en el flamenco y cuyo prototipo, o mejor ejemplo, bien podría ser nuestro cante de la caña, pero no comparto la afirmación de Medina Azara de que el «*Día de fiesta*» judía, el «*Jom tob*», son los vocablos, es decir la:

«Voz que bajo la presión del desgaste vulgar de pronunciación sonaría como «jon do», de la cual nació la expresión «jondo», palabra que desde luego nada tiene que ver con «hondo». (Es decir) «lo que hoy día se llama «cante jondo» fue entre los hebreos el cantar festival» y «conforme a la relación y distancia histórica que guardan los términos de «cante jondo» y «cante flamenco» sentimos inconscientemente y conscientemente el primero como el más antiguo, el nativo, el que integra elementos del cántico y recoge el aroma de su jugo, mientras que el segundo suena a una marca, a una denominación general, artificial y consciente».

El salto histórico que ha dado Medina Azara es enorme. Este artículo suyo, ya lo dijimos antes, tuvo sus influencias en Falla y Lorca, y en especial en las ideas de los orígenes del flamenco en el poeta granadino, según Ian Gibson, pero de ahí a aceptar, sin más, las afirmaciones anteriores, va un abismo.

Aunque el más duro en criticar esta teoría creo que fue Hipólito Rossy en su libro «*Teoría del Cante Jondo*», página 40; no obstante, estoy de acuerdo con aquel cuando afirma que:

«El pueblo israelita, por su convivencia de siglos con los españoles, incluso en la España musulmana, tuvo sobrada oportunidad de influir en el cante jondo (yo sigo afirmando que el mejor ejemplo es la caña), como en tantas otras actividades humanas en las que estuvieron presentes, codo a codo con los españoles. Se cree que muchos juglares y cantaores flamencos eran de raza hebrea, y hasta se aventura que la Petenera –tipo legendario de cantaora- era judía ella misma. Lo raro, lo incomprensible, habría sido que hubiera estado al margen de esta actividad artística popular, este pueblo cuyos talentos artísticos han sido extraordinarios y sigue siéndolo hoy como en la remota antigüedad».

La crítica que hace Hipólito Rossy al artículo de Máximo José Kahn creo que es bastante acertada y estoy también de acuerdo con él cuando dice, de Medina Azara, que posee una:

«Total ignorancia del cante andaluz y levantino» (pues no tiene sentido cuando afirma que existe un paralelismo) «de los cantos litúrgicos sinagogales con el flamenco, en la saeta, el fandanguillo y la seguriya gitana, aunque las soleares –dice– tienen también su contrapeso en el culto hebreo, pero no tan expresivamente».

Los ejemplos de cada cante son Centeno con sus saetas, Angelillo con *«la Hija de Juan Simón»* – que es más bien una milonga que un fandanguillo-, y Manuel Torre con la seguriya *«Te fuiste de mi vera»*. Creo que, si algún cante flamenco puede tener alguna influencia, en su melodía, de los cantes sinagogales y hebreos, y estar influenciado por ellos, sería la caña, como veremos más adelante.

No obstante, hay una parte de su artículo con la que sí me quedo, y creo que es muy positiva para nuestro trabajo, ya que nos viene de perilla para hablar de la música religiosa hebrea y de su influencia en la caña. Es la del canto del *«Kol Nidrei»* con toda la parafernalia que acarrea y tiene a su alrededor.

Y si antes decía que la música hebrea es más para saborearla que para estudiarla, se lleva la palma el cántico de esta oración hebrea, cuyo texto es más antiguo que la misma melodía. Es esa música que, en palabras de Rosa Zaragoza, en el folleto de introducción a su compacto *«El Espíritu de Al-Andalus»*, hace que *«...la gente se sienta libre, bondadosa, pacífica, esperanzada, solidaria, pura e inocente»*.

Nos dice Medina Azara que:

«Nació, probablemente, -el «Kol Nidrei»- en el siglo XIV, entre judaizantes, marranos y criptohebreos; hasta la fecha representa una de las partículas más significativas y sublimes de todo el rito hebreo. Kol Nidrei quiere decir: «Todos los juramentos». En esta oración ruega el israelita a Dios anule «todos los juramentos» que tuvo que prestar oprimido por la Inquisición. (Ante todo, naturalmente, el tener que ser fiel católico.) Esta rogativa fue pronunciada íntegra hasta hace pocos años el día de Yom Kippur en todas las sinagogas del

mundo. Hoy, reformado el culto hebreo en las grandes capitales, algunas comunidades suprimen la mayor parte o la oración entera, cuyo texto fue causa de muchas acusaciones equívocas y funestas».

## **El «Kol Nidrei», el «Yom Kippur», el «Jassan» y el «Payyêtanim»**

Aunque sea brevemente, voy a pararme un poco más para hablar del «Kol Nidrei»-del que he conseguido grabaciones de 1912 y del 1922-, del «Yom Kippur», del «Jassan» y del «Payyêtanim». Después pasaremos a la música hebrea profana, la que se ha conservado gracias a los sefarditas del Al-Ándalus, los habitantes de la Sefarat andaluza, que hoy día goza de una salud maravillosa y que se refleja en el gran número de grabaciones que se han recuperado, como anotamos en la relación que hicimos de músicos al principio de este apartado.

Para celebrar el culto judío, se reunían antes, y creo que también ahora, en asamblea, bien en la sinagoga, si existe en la localidad, o en la casa de asamblea, la «Bet Hakenneset». Durante la ceremonia los hombres llevan la cabeza cubierta con el «*Talit*» o «*Taled*» (chal de oración). Existe, por una parte, un oficiante de la ceremonia que puede ser un sacerdote o un rabino, según el lugar, y, por otra parte, está el cantor, el «*jassan*» que, en palabras de Medina Azara, de él:

«...exige el Talmud – enseñanza y estudio de las Sagradas Escrituras- que posea una gran cultura musical, es decir, que su técnica sea consumada y que sienta hasta su último sentido el texto que ha de cantar. De un lado, es una buena escuela para la voz el ser *jassan*, pues la sonoridad del idioma hebreo proporciona a la voz volumen, resonancia y expresión; por otro lado, admiten las comunidades como *jassan* únicamente a la persona cuyas capacidades corresponde a las prescripciones del Talmud. En efecto: descienden gran parte de los mejores tenores y barítonos del mundo (la mayoría vive ahora en los Estados Unidos -creo que también en Canadá- del estado de los *jassanim*. Esto lo refiero para trazar el valor artístico de la voz del cantor sinagoga).

Y ¿no sucede igual con el cantaor de la caña? Pregunto yo, recordando a Estébanez Calderón y Gevaert.

Pero continuamos, con el «*jassan*» que nos describe Medina Azara. Hay que decir que se olvida de los poetas judíos andalusíes, herederos espirituales de los grandes poetas de la Biblia, idénticos a aquellos otros cantores, menos conocidos, que a lo largo de 500 o 600 años han compuesto poemas litúrgicos en Palestina con el fin de instruir a los fieles judíos que asisten a la sinagoga para cumplir el divino deber del Talmud.

Estos poetas judíos andalusíes son los «*payyêtanim*», nombre de origen bizantino, que no son otros que, en palabras de Ángel Sáenz-Badillo y Judit Targarona:<sup>6</sup>

«...cantores sinagogales o judíos piadosos que, con una técnica al principio rudimentaria, pero cada vez más refinada y cuidada escriben poemas en los que se glosa la grandeza de Dios, la magnificencia de su morada celeste, el trato de favor que ha tenido siempre con el pueblo judío, o en los que la comunidad de Israel reconoce humilde y contrita sus pecados y acude a su Señor en busca de perdón, siempre esperando la prometida liberación. Hace siglos que conocen la rima, si bien esos poemas escritos en hebreo para ser cantados no necesitan un número más o menos fijo de sílabas como suelen procurar los poetas de otros pueblos. Su lengua no coincide demasiado con la de la Biblia: una cosa son los libros sagrados, y otra la lengua en la que se reza en la sinagoga, en la que influyen los escritos de los rabinos y usos populares y coloquiales, además del atrevimiento innovador de esos poetas no siempre excesivamente cultos. Muchas veces nos dejan el nombre del autor en forma de acróstico formado por las primeras letras de cada verso o estrofa».

Continuemos con el «*jassan*», para no apartarnos mucho de nuestro tema, a quien lo compara Medina Azara con el cantaor de saetas -yo digo que también podía ser el de caña o de seguriya- que es portavoz de los escuchantes o espectadores ya que «debe expresar por medio de sus potencias de interpretación más sutiles, **lo que sienten todos en general**».

Esta última frase que retinto, habría que ponerla con letras de oro en el arte flamenco ya que es donde nos sentimos retratados todos los aficionados flamencos y que tan maravillosamente supo plasmar, en versos, el mayor de los Machado:

6 Ángel Sáenz-Badillos y Judit Targarona Borrás. «Poetas Hebreos de Al-Ándalus». (Siglo X-XI). Antología. Ediciones El Almendro. Córdoba, 1990. Página 12.

«A todos nos han cantado,  
en una noche de juerga,  
coplas que nos han matado...»

Nos sigue hablando, Medina Azara, de la doble misión que tiene el «*jassan*», muy parecida a la del cantaor flamenco:

«Por un lado, está en la situación del tenor de teatro, que, representando cualquier papel, ofrece al público su arte como más o menos emocionante. Por otro, le sirve a la comunidad sólo de «alta voz»; esto en caso de que la naturaleza de la oración pide teóricamente que sea cantada por la multitud, que una pluralidad de fervores llene la nube que ha de alzarse hacia el Eterno. Hay en el culto hebreo varias oraciones que canta el «*jassan*» solo, pero cuyo carácter es el de oraciones comunes; el texto dice con mucha expresión: «nosotros todos»; la comunidad apoya la intensidad rogativa en el canto solitario, acompañando ciertas frases muy suyas; toda la faz de la oración delata el anhelo de ser recitada por una masa, por una colectividad».

Esta última afirmación nos sirve para introducirnos en el «*Kol Nidrei*» donde el cantor asume esta doble misión teniendo muy presente que no es más que una oración:

«Donde no se trata de cualquier invocación de Dios que puede efectuarse por algún mediador neutral, sino de una imploración absolutamente individual en la que cada uno pide expresamente la anulación de los falsos juramentos y perdón por el pecado consiguientemente cometido».

Este es el resumen de este canto. Ya vimos antes, cómo nació el «*Kol Nidrei*» pero para comprenderlo con detalle, mientras se escucha, hay que remontarse al marco de la persecución de la Inquisición contra el hebreo, que analizaremos más adelante, cuando hablemos de la Inquisición y los moriscos.

El «*Kol Nidrei*» es el canto vespertino por excelencia del día de «*Yom Kipur*». Ante de la puesta del sol, en la sinagoga se abre el arca y los dos rollos de la Torah son sostenidos por dos rabinos o miembros de la comunidad, los hombres se cubren

la cabeza con el «*Talit*» y dos grandes candelabros iluminan los rollos santos, como ya dijimos. El oficiante recita la oración:

«En el tribunal de los cielos y en el tribunal de la tierra, por el permiso de Dios, alabado sea, y con el permiso de su santa congregación, nosotros mantenemos que está permitido rezar juntos con los transgresores de la ley».

Los que hicieron aquellos votos falsos ante la Santa Inquisición, como hemos dicho anteriormente. A partir de ese momento el cantor, el «*jassan*», con un ¡Ay! desgarrador, como el de la caña y la seguriya,<sup>7</sup> entona la oración aramea con las palabras «*Kol Nidrei*» y con una melodía in crescendo, como la caña, repite tres veces las siguientes palabras:

«Todos los votos, obligaciones, juramentos y anatemas... que nos atan desde este «Yom Kipur» hasta el siguiente (cuya feliz llegada esperamos) quedan anulados. Quiera Dios redimir, absolver, perdonar, anular e invalidar y dejar sin efecto esos votos, que no nos aten ni tengan poder sobre nosotros; los votos no serán eficaces ni obligatorios, ni las promesas o juramentos».

Entonces el oficiante y los asistentes contestan con unos versos de la Biblia, concretamente tomados del libro del Pentateuco, -hay que dejar de nuevo a la imaginación volar y pensar en el momento histórico de aquellos creyentes hebreos, víctimas de la Inquisición, que, con el corazón destrozado y los ojos empañados de lágrimas, desnudaban su corazón contrito delante de Yahvé diciendo-: «Y será perdonada toda la congregación de los hijos de Israel, y el extranjero que vive en medio de ellos, viendo que todo el pueblo estaba en la ignorancia» ( Del libro de los Números, capítulo XV Versículo 26).»

Medina Azara, para hacernos ver la fuerza que tiene el «*Kol Nidrei*» en el judío orante, en el día santo de «*Yom Kippur*», nos dice que:

7 De este ¡Ay! ya nos habló José Romero anteriormente, página 73, dándole el nombre de **sonidos mágicos supremos**, emitidos por fonemas dolorosos, y que se daba en los típicos queiebro anacrúsicos de introducción de algunos pasajes salmódicos hebreos y bizantinos y al que Lorca denominaba como «el grito terrible», aplicado a la seguriya: «*Un grito*, en palabras del poeta granadino, *que divide el paisaje en dos hemisferios ideales. Es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos*».



«La melodía original primitiva, como siguen cantándolas los jassanim de las viejas sinagogas, es tal que –como narra un antiguo libro de rezos polacos– «en su sombra se embriaga y se eleva el alma, de manera que se estremece en lo más profundo, grita y llora desesperadamente, comparable sólo con el cantar cósmico de los espíritus celestiales». (Y es que todo aquel) «que haya oído una vez el Kol Nidrei cantado, o mejor dicho, llorado y gemido por un «jassan» de la vieja escuela (en la sombra de la sinagoga, únicamente alumbrada por dos cirios grandes sobre el altar cubierto de terciopelo) no lo podrá olvidar nunca. No vacilo en declarar el Kol Nidrei la melodía más grandiosa de los judíos».

La pena es que el que el canto original apenas se conoce y el que ha trascendido todas las fronteras ha sido, en palabras de Medina Azara, la:

«Terrible transcripción para violoncelo y piano de Max Bruch<sup>8</sup>, que de un «cante jondo», primitivo y genial, fabricó una pieza de salón de un romanticismo, una sentimentalidad y de un falso ambiente dramático insoportables. Para estudiar el contenido y significado del «Kol Nidrei» hay que borrar por completo del oído la fatal composición de Bruch que academizó la ingenuidad de la melodía nativa».

No quiero terminar este apartado de la música hebrea religiosa sin decir algo del reiterado «*Yom Kipur*», al que he hecho mención varias veces, ya que es el día más importante del Calendario Judío. Aunque no es un día fijo, siempre ha caído entre septiembre y octubre. En el 2004 fue el 25 de septiembre; en el 2005 el 13 de octubre, y en el 2006 el 2 de octubre.

---

8 Max Bruch nació en Colonia (Alemania) el día de los Reyes Magos de 1838 y murió el 2 de Octubre de 1920 en Berlín, con 82 años. Su padre fue inspector de policía y su madre una soprano. Se casó maduro, tenía 42 años, con una cantante, con la que tuvo cuatro hijos. Fue un músico excepcional pues con 11 años ya había compuesto algunas obras que se interpretaron en público. Con 16 años ya compuso su primera sinfonía y un cuarteto de cuerdas, lo que le valió un premio de la Fundación Mozart en Frankfurt (Alemania). Fue profesor en Colonia y director de orquesta en Coblenza, Liverpool y Breslau. En 1898 ocupó la cátedra de composición en la Berliner Akademie, que desempeñó hasta 1910. En los diez últimos años de su vida renuncia a sus cargos y se dedica por entero a la composición. Entre sus más importantes obras, destacan el «Concierto para violín en sol menor», comparable al concierto para violín de Mendelssohn. Son muy conocidas su «Fantasía escocesa», para violín y orquesta, y sus «Variaciones sobre el Kol Nidrei», para violonchelo y orquesta, basadas en melodías hebreas.

Es el día del arrepentimiento, «*Día de Expiación o Perdón*», considerado el más santo y solemne del año. La comida, la bebida, el baño, y las relaciones conyugales están prohibidas. El ayuno comienza en el ocaso, y termina en el anochecer del día siguiente. Los servicios de oración del «*Yom Kippur*» comienzan con la oración del «*Kol Nidrei*», que debe ser recitado, como dijimos antes, a la puesta del sol y pide el perdón de los votos hecho de una persona con Yahvé, pero no anula los votos hechos entre personas. El «*Yom Kippur*» culmina con el sonar del «*Shofar*»<sup>9</sup>, que marca la conclusión del ayuno.

Es siempre observado como un día feriado, tanto dentro como fuera de los límites de Israel, y primitivamente era considerado como el día de «*La Adonai*» y de «*La Azazel*»; estos eran los chivos expiatorios, que llevaban sobre sí los pecados del pueblo al ser abandonados o sacrificado, según la Biblia<sup>10</sup>.

## La música judía profana

Pasamos ahora brevemente a la otra música judía sefardí, a la profana, y tenemos que decir que de seguro la música hebrea profana goza de gran salud por las buenas recopilaciones que se están produciendo por lo músicos antes mencionado, pero con un puesto de honor para esos tres buscadores de tesoros musicales, Felipe Curiel, Eduardo Paniagua y Rosa Zaragoza. Aquí recomendaría la audición del C.D. «*Morada del Corazón*», Sefarad en Al-Ándalus (siglo XI-XII); pese a que la mayoría de las 13 composiciones son de música judía religiosa. También es intere-

---

9 Al hablar del «*Schofar*», hay que hacer constar que existen tres principales Schofarim ( trompetas) para el pueblo judío: a) «*La Primera Trompeta*», que suena y está asociada con Shavuot (Pentecostés); B) «*La Última Trompeta*», que suena y está asociada con Rosh Shanah, el libro de la vida donde están inscritos los justos, y c) «*La Gran Trompeta*», que suena y se asocia con «*El Yom Kippur*» y es conocida en hebreo como el Shofar HaGadol : «*Aquel día tocará el Señor la gran trompeta, y vendrán los dispersos del país de Asiria y los prófugos del país de Egipto, para postrarse ante el Señor en el monte santo de Jerusalén*».

10 «*Acabada la expiación del santuario, de la tienda del encuentro y del altar, Aarón presentará el macho cabrío vivo. Con las dos manos puestas sobre la cabeza del macho cabrío vivo, confesará las iniquidades y delitos de los israelitas, todos sus pecados; se los echará en la cabeza el macho cabrío, y después, con el encargado de turno, lo mandará al desierto. El macho cabrío se lleva consigo, a región baldía, todas las iniquidades de los israelitas. El encargado lo soltará en el desierto*» (Levítico, 16,20- 22)

santísimo el trabajo, recopilado por el músico Asirio Jookoo Haisan, residente en Estados Unidos, junto con el gran guitarrista jerezano Moraíto Chico <sup>11</sup>.

- 
- 11 Un viaje a las raíces del flamenco». Música y Canciones tribales de la antigua tierra de Mesopotamia. Discográfica Amalgama. Reseña BI-042. Es un conjunto de 19 canciones de las tierras del Tigres y el Éufrates, Mesopotamia, que hoy son los territorios de Irak, Siria, sureste de Turquía, suroeste de Irán y Yemen.
- «Un día la abuela de Jookoo escuchó por casualidad los cantes de Juan Talega, Terremoto y Agujetas y le preguntó qué era. Le dijo que era flamenco procedente de España. Ella pronto reconoció en aquéllos cantes los compases de la música mesopotámica y le dijo que no se trataba de flamenco sino de Rawey, Diwani, Liliana y otros estilos musicales cantados en arameo, que habían sido transmitidos de padres a hijos».



# 8. Entre la identidad y el sujeto político: las otras narrativas gitanas en el flamenco contra la trampa del gitanismo

---

Miguel Ángel Vargas







Miguel Ángel Vargas

*Excusatio non petita, accusatio manifesta.*

*Este texto que van a leer es el reflejo, evolucionado y tal vez pulido, de una ponencia que tuvo lugar en el verano de 2019. Hoy, un día de 2021, lo corrijo tratando de ser fiel -o no- al testimonio de las muchas variaciones del habla, con sus giros expresivos más simples y directos. Donde lo considero oportuno, modulo la oración y añado información pertinente. Actúo cual secretario municipal perfilando las notas de un pleno de corporación que el compañero amanuense ha pacientemente transcrito<sup>1</sup>. Espero les sea de interés.*

*Nos vemos en las calles, los teatros o en las tabernas. Cargados de libros y de memorias de cantes en los cuerpos.*

*Sevilla, escribiendo desde Polígono Sur. 2021.*

---

1 Gracias mil al cariño del amigo Víctor «Pucherete», genial y paciente transcriptor de mis palabras.

## Origen

Cuando abordo esta cuestión de la historia del pueblo gitano, o de los gitanos como concepto, sobre todo en contextos de flamenco, me enfrento al primer problema: es una materia muy extensa en comparación con la historia del flamenco. Ya lo dije ayer Cristina Cruces con la afirmación de que el flamenco tiene 150 años, en redondo, y enfrentarse a la historia del pueblo gitano significa enfrentarse a 1.000 años de historia. De hecho, el año pasado se celebraba el que se considera como el «milenario» de la historia del pueblo gitano. Hizo mil años desde que, según el consenso al que se está llegando desde investigaciones hechas con mucho rigor (Ian Hancock, Marcel Courthiade, Adrian Marsh, entre otros), tanto desde la investigación científica gitana como de la que no pero que se va revisando a sí misma, se asume que hacia el año 1.018 hay una serie de movimientos que son los que hacen que grupos de población del norte India, alrededor de la ciudad Kannauj, inicien una experiencia que, tras una serie de vicisitudes, cristalice en la identidad romaní.

## El odio y el amor

¿Qué es lo que más nos une a los gitanos? Muchas veces pienso que nos une el odio que nos tienen. Más allá de las cuestiones de lengua, lazos familiares, o la consciencia histórica de origen, nos une el odio que sentimos nos tienen. Otras veces, por el contrario, nos define también el amor que nos profesan, lo que se llama la gitanofilia. Entre un sentimiento y otro, el espacio público general juega a invisibilizarnos. Pero, ¿somos invisibles de verdad en España, Europa y el mundo? Se especula que la población gitana total en el mundo está en torno a los 15 millones, la mayor parte de ellos viven en Europa, Latinoamérica y Estados Unidos. Y esa población presenta no ya una diversidad fruto de los diferentes procesos nacionales sino una *superdiversidad* que atraviesa toda la compleja experiencia romaní.

Mirando hacia el público pregunto, casi desafiando: ¿por qué no hay personas más gitanas en estos contextos? Al igual que hemos asumido las cuestiones de género, de paridad, que intentemos tener equilibrio de género a la hora de programar, de presentarnos públicamente, pues parece que todavía cuesta trabajo que en los espacios públicos, sobre todo cuando se habla de temas con fuerte significación identitaria calí, tengamos en cuenta la necesidad de la presencia de personas gitanas. Creo



que es lícito preguntarse por qué en un contexto de investigación sobre flamenco no hay más gitanos y más gitanas.

## Antigitanismo

Hace ya bastantes años que el debate sobre el racismo antigitano ha promovido definiciones específicas sobre el antigitanismo desde instancias políticas o académicas internacionales. Una de las que goza de mayor consenso es la del Consejo de Europa:

*(...) el antigitanismo es una forma específica de racismo, una ideología basada en la superioridad racial, una forma de deshumanización y de racismo institucional alimentado por una discriminación histórica, que se manifiesta, entre otras cosas, por la violencia, el discurso del miedo, la explotación y la discriminación en su forma más flagrante;*

*(...) el antigitanismo es una forma de racismo particularmente persistente, violenta, recurrente y banalizada, y convencida de la necesidad de combatir este fenómeno a todos los niveles y por todos los medios. (Recomendación de Política General Nº 13 de la ECRI sobre la lucha contra el antigitanismo y las discriminaciones contra los Romaníes/Gitanos. Consejo de Europa, 2011).<sup>1</sup>*

En el contexto español, como lengua y espacio cultural, podríamos plantear no obstante la propia contradicción del término, ya que el prefijo anti conlleva normalmente que lo que se posiciona detrás se perciba como algo positivo, y aquí está el error. El propio término «gitanismo», como trataremos de entender, guarda todo un complejo mundo de significaciones contradictorias. Hace un año o así, en el contexto de mi participación en el proyecto RomArchive<sup>2</sup>, el archivo digital de los gitanos reflexionaba sobre las experiencias vitales de los gitanos españoles en la década de 1860, (*El escudo roto de Perseo*, Miguel Ángel Vargas, 2018<sup>3</sup>) como trasfondo de aquellos procesos artísticos que dieron como resultado el género flamenco. Tuve

1 <https://rm.coe.int/ecri-general-policy-recommendation-no-13-on-combating-anti-gypsism-an/16808b5aef>

2 <https://www.romarchive.eu/en/>

3 <https://www.romarchive.eu/en/flamenco/broken-shield-perseus/>

que hacer el esfuerzo de intentar definir lo que iba entendiendo como *Gitanismo* y qué rol desempeñó entonces y ahora:

*Compleja ideología política de expresión cultural española y europea que aparece a finales del siglo XVIII y atraviesa todo el siglo XIX y el XX, bajo la forma de una moda a los gitanos y un aparato iconográfico con una muy fuerte presencia social en los medios de producción masiva de imágenes que resultan en una estereotipia gitana totalmente alejada de la vida real de los gitanos, pero a los que indeleblemente influyó. Su uso político vacila acorde a la necesidad del momento, es decir, pudo representar una actitud antiilustrada y patriótica española en el siglo XVIII y a finales del siglo XIX concitar todos lo antiespañol y decadente. Las vanguardias del siglo XX y la política cultural del régimen de Franco reprodujeron la misma dialéctica interesada. La práctica del gitanismo es un juego de identificación identitaria sigue marcando la vida de los romaníes españoles del siglo XXI a pesar de los esfuerzos de revisión crítica representacional.*

Seguramente, hoy afinaría diferente. Pondría el acento en otra parte. Tendría aún más precisión, poniéndola en relación a otros procesos coetáneos. Pero entonces me preocupaba hasta dónde era posible representar una identidad y qué significa eso mismo, «representar una identidad». Es decir, hablo quizá en términos artísticos, casi de oficio de creador artístico. En el momento en que decidimos representar una identidad en la escena, o en una imagen, estamos eligiendo una serie de rasgos o características y estamos desechando otras. Y entonces ya estamos fijando la identidad, estamos construyendo lo que sería, con el debido uso, un estereotipo, una representación simbólica.

## **La obsesión de la representación de los gitanos en el arte**

Uno puede rastrear la presencia de los gitanos en el arte desde prácticamente la llegada a Europa [...] pero en la iconografía del arte, más allá del análisis de la evolución de la vestimenta, o de qué hacen o qué lugar ocupan en los cuadros, por ejemplo, del Bosco, Caravaggio, me gusta pensar que muchas de estas obras no fueron hechas para ser vistas. No sólomente por los gitanos, sino casi por nadie. Es decir, eran obras de consumo privado. Entonces, el impacto social es menor que otros espacios de otros momentos que sí realmente son los que conforman la opinión

pública. Y la clave de esto está en el siglo XVIII. Es ahí donde realmente empieza el impacto de la imagen sobre la realidad a la que referencia. No es que la imagen que se proyecta desde las artes sea diferente en el siglo XVIII a como fuera en el XVII o XVI, sino que es a partir del siglo XVIII donde se populariza, se empieza a expandir de forma masiva.

## **Gitanidad - romipen**

Al Gitanismo, desde el siglo XX, desde la posición de la consciencia romaní, le enfrentamos eso que hemos venido en llamar, en español, la Gitanidad, que son esas cuestiones que no son el gitanismo. No son la creación no gitana sobre los gitanos, sino son ya más bien las cuestiones que los gitanos identificamos como gitanas. Es en la intersección contradictoria de estas dos posiciones donde podemos rastrear una parte esencial de las experiencias gitanas en el flamenco.

Para intentar reflexionar conjuntamente voy a hablar de cuatro momentos históricos donde vamos a ir viendo qué es lo que se hace, qué es lo que se plantea y qué consecuencias tiene. Siendo conscientes, eso sí, de estar usando, conscientemente, una visión eurocentrada del asunto y siguiendo una suerte de periodización tradicional de la historia, planteo estos cuatro momentos, que son: el primero, «De la Mascarada de la Nación Gitana del XVIII al Culto Evangélico»; el segundo, «La expresión gitana del teatro del XIX y el gitanismo teatral»; el tercero, del siglo XX, aunque es complicado elegir qué ejemplos podrían representar lo que pasa con las cuestiones gitanas, hablaríamos de la aparición, en determinados contextos del arte, de «La conciencia individual gitana». Y, por último, intentaré conectar nuestra conversación con las corrientes de la «investigación y creación flamencas del siglo XXI».

## **De la mascarada de la nación gitana del XVIII al culto evangélico<sup>4</sup>**

Es un episodio de los que se clasificaría como anecdótico en las compilaciones usuales de la historia de los gitanos de España o, cuanto más, en lectura crítica gitana, como un ejemplo, de los muchos que hubiera, de participación pública negociada.

---

4 Usé parte de la estructura de un artículo titulado Performing Gitanidad (Romaniness) on stage, Howlround. Theatre Commons, 14 de marzo de 2019. [https://howlround.com/performing-gitanidad-romaniness-stage?fbclid=IwAR0AD8kkzat-cHlt37WQLJJMaogR9O\\_JJflzhll-N6KuXWNtdxIPXL7jsJZQ](https://howlround.com/performing-gitanidad-romaniness-stage?fbclid=IwAR0AD8kkzat-cHlt37WQLJJMaogR9O_JJflzhll-N6KuXWNtdxIPXL7jsJZQ)

¿En qué consistió? Hablamos de Sevilla, hacia 1746, y de la Gitanería, como sinónimo de barrio con población gitana percibida como mayoritaria, de Triana. Los censos nos hablan de numerosas familias y de nichos laborales que lindan entre lo urbano-preindustrial y lo marginal, incluso geográfico. Fernando VI es proclamado rey en 1746, y por todo el país se suceden las muestras públicas de adhesión a la monarquía en forma de mascarada. En Sevilla conocemos al menos dos, la Mascarada de la Fábrica de Tabacos y en Triana, la Mascarada de la Nación Gitana. Las descripciones que conocemos de Justino Matute y de otros, nos hablan de una suerte de procesión con varios carros que glosan la conquista de México, a Moctezuma y a Hernán Cortés, a los que sumamos una danza de mozas gitanas, ministriles y los aderezos comunes de este tipo de complejas manifestaciones escénicas callejeras. ¿Mozas gitanas, Moctezuma, conquista de México...? ¿Cómo casan, desde nuestra perspectiva actual, todos estos elementos en lid? Aún más, ¿cómo se interpreta en relación con lo que, muy poco tiempo después, terminaría pasando con toda la población gitana española censada?

### *La Prisión General de Gitanos de 1746 o «Gran Redada»*

Los mismos gitanos que participaron en la compleja logística la Mascarada de la Nación Gitana fueron llevados a las cárceles, presidios y otros establecimientos de reclusión, junto con otros casi diez mil, la casi totalidad de la población gitana española, en el proceso que se llamó «Prisión general de gitanos». Se le llama normalmente «gran redada», pero en el momento de marras nunca se le llamó así. ¿Qué fue realmente el proceso de intento de exterminio de la prisión general de gitanos? Acabar con los gitanos había sido una obsesión histórica, desde los Reyes Católicos hasta prácticamente... no voy a decir la actualidad, pero hasta prácticamente hace poco. La cuestión es que hasta ese momento España, como país, no había tenido los recursos policiales suficientes para llevar a cabo algo así. Y casi la totalidad de las leyes habían caído en saco roto. Evidentemente, toda esta amalgama jurídica había tenido consecuencias en muchos aspectos de las vidas gitanas (la pérdida de lengua y de los elementos más visibles, son sólo los que más se suele reseñar) pero los gitanos, por mucho que lo digan, han sabido adaptarse a lo que fuera necesario para sobrevivir, sino no estaríamos aquí. La particularidad de este proyecto es que se llevó en secreto hasta el momento de la ejecución y que, esta vez sí, se tenían los recursos porque habían vuelto los militares de las guerras europeas. Por un lado, ha-

bía una fuerza policial capaz de llevarlo a cabo y, por otro, existía la necesidad además de manos esclavas para el estado. La referencia flamenca para el conocimiento, desde la fragmentación artística de la historia del Pueblo Gitano en España, siguen siendo *Camelamos naquerar* (José Heredia Maya, 1975) y sobre todo *Persecución* (Juan Peña Fernández, El Lebrijano, y Félix Grande, 1976). El problema es que la selección de episodios históricos que conforman el libreto de *Persecución* acaba en Felipe V, cuando se expulsan a los gitanos de las iglesias para que no puedan acogerse a sagrado. Debemos decir que realmente aquella no fue tan grave como esta, que estuvo realmente a punto de eliminar a la población gitana española del momento. Separan a los hombres de las mujeres, siendo considerados como tal desde los 7 años. A los hombres les mandan principalmente a tres sitios: a La Carraca, en San Fernando, para trabajar como calafates construyendo el arsenal y trabajando en la nueva armada española, al Ferrol y a las minas de Almadén. A las mujeres las mandan, primero, aquí a Málaga. A todas las mujeres gitanas de España las mandan aquí a Málaga, al castillo de Gibralfaro, donde no hay ni una sola mención recordando a aquellas gitanas.

### *Los inicios del Gitanismo como afición a lo gitano*

Aquello tuvo consecuencias más allá de la chapuza que fue. Se intentó hacer, metodológicamente, lo que en el siglo XX trataron de hacer los nazis con el proceso del holocausto, que es que judíos y gitanos pagaran el billete que les llevaba hasta la muerte. Pues similarmente, se quiso financiar la operación con la venta de las propiedades y de lo poco que tenían los gitanos, imaginaros. Claro, aquello fue una chapuza. Pero mientras se solucionaba la chapuza nacional, cosa que nunca ocurrirá, aquello tuvo como tres consecuencias. Tres reacciones. La primera, la reacción de algunos alcaldes de pueblo que mandaban cartas al rey diciendo: «oye, que os habéis llevado a mis gitanos y esto me está provocando problemas económicos a mi pueblo». Porque los gitanos cumplían una función económica. Sorprendente, ¿no? Luego, también hay algunos ejemplos de cartas de la parte más baja del clero, frailes, algunos curas de pueblo, que procuran piedad cristiana, pues se apiadan de los gitanos. Y luego aquí viene la que se conectará luego con lo que hemos hablado, o tímidamente hemos empezado a hablar, del gitanismo. Y es aquella reacción que tiene una parte de la nobleza y de la incipiente nueva burguesía, primero de Sevilla a Cádiz, pero luego se extendió ya a todo el país. ¿Cómo

fue esta reacción? No fue por una razón de solidaridad o empatía con la situación en la que estaban los gitanos separados de sus familias con el objetivo de que no se reprodujeran. Esa reacción vino en la forma de una moda que populariza el vestirse, hablar, ‘bailar’, ‘cantar’, vivir como gitanos. Como la idea de lo gitano, que deviene en concepto artístico. José Luis Ortiz Nuevo, aquí a mi lado, referencia en su obra *Se sabe algo* (1990)<sup>5</sup> el reglamento municipal del teatro de Sevilla en 1777, donde se prohíbe, explícitamente, el uso del traje de gitano en la escena. Es decir, cuando algo se prohíbe es porque realmente se está usando. Es decir, en este momento, hacia 1765, a través del teatro más popular, empiezan a aparecer personajes y tramas sobre gitanos de forma masiva. Siguiendo con la investigación desde el flamenco, Faustino Núñez también ha encontrado un cofre del tesoro lleno de obras que estaban en la Biblioteca Municipal de Madrid. Decenas de obras pequeñas, tonadillas escénicas, que son una evolución de entremeses que con la importancia que tomaron se convirtieron como en las obras principales, en la atracción casi diaria, en el periódico de los pobres, donde los pobres iban a informarse. ¿Por qué empieza esta moda? ¿Cómo se explica que las clases altas de este país empiezan a tener esta atracción por el mundo gitano, por la vestimenta, por hablar *a lo gitano* con el uso del caló como distintivo social? Pues se explica básicamente porque aquello se planteaba como una actitud anti-ilustrada. Es decir, habían sido los «ilustrados» los que habían intentado acabar con los gitanos y, por una operación casi logarítmica o de birlibirloque, los gitanos empiezan a representar «lo español», el Antiguo Régimen, lo tradicional, lo que no es europeo.

Antonio Zoido, que fue uno de los primeros que estableció la relación entre el flamenco y la prisión general de gitanos (Zoido, 1999)<sup>6</sup> dice abiertamente que, a pesar de la dureza de la gran redada, los gitanos salimos beneficiados por la aparición de la gitanofilia. Y yo me pregunto – ¿Pero a qué coste? ¿A qué coste, hijos de puta? Es decir, ¿hemos decidido los gitanos estar expuestos para ser usados en una batalla política que no es nuestra?

Pensemos en esos gitanos que hacia 1765 empiezan a volver a sus precarias viviendas. Hay que tener en cuenta que, además, la prisión general de gitanos afectó sobre todo a la población más asentada en términos de participación en la hegemo-

---

5 Ortiz Nuevo, José Luis, *¿Se sabe algo? El flamenco a través de la prensa sevillana del s. XIX*. Ediciones El Carro de la Nieve, 1990.

6 Zoido, Antonio. *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco*. Portada Editorial, 1999.

nía social general, a la población que era parte de la sociedad, a la que tenía recursos propios para sobrevivir. Eran pobres, pero vivían. Es decir, a los que no afectó era a aquellos a los que se supone iba dirigida, que eran los que vivían en los caminos, los nómadas. Muy poco después de la vuelta, estos mismos gitanos fundan la Hermandad de los Gitanos de Sevilla, que es una de las instituciones gitanas más antiguas, más allá de las cuestiones religiosas. Montan una hermandad para poder reclamar ciudadanía a través del único espacio público posible: la proclamación pública de la fe. En ese momento de la fe católica, y ahora, de la fe evangélica.



Ortiz Nuevo y Miguel Ángel por seguiriyas

## *La expresión gitana del teatro del XIX y el gitanismo teatral*

La moda *a lo gitano* yo la llamo gitanismo. Uno de los espacios de mayor divulgación de discursos del gitanismo se encontraba en lo que se llamó «teatro gitanesco», un tipo de teatro donde gran parte del texto se escribe, declama y canta en caló. Estamos hablando antes de que llegaran los románticos, a los que echamos la responsabilidad de la imagen de los andaluces y de los gitanos. No, no. La imagen ya estaba construida. Cuando llegan los románticos lo que hacen, en todo caso, es sacarle partido, evolucionarla, vivirla. La evolución y el éxito del teatro gitanesco plantea un problema con la ficción. Los gitanos tenemos un problema con la ficción, y quizá por eso mismo no nos reconocemos en lo que vemos, porque nos gustan las cuestiones que no son tanto de ficción, sino que son más de afirmación, más del presente, en el sentido del tiempo simbólico en escena. No hay intermediario más allá de la pura relación directa en la experiencia. Este grupo de artistas gitanos que se mueven entre Sevilla y Cádiz en esos años son conscientes de esta imagen creada, son conscientes de esa ficción. Y esa ficción no les representa, ya no les vale, no les satisface. Casi nunca vas a encontrar en los espacios del arte la imagen de la realidad de los gitanos españoles. Y es esa imagen la que los gitanos comienzan a reclamar conscientemente de sí mismos, cuando las variantes de la ficción teatral de lo gitanesco no puedan estirarse más. En la década de 1860, el flamenco aparece entonces como una reacción contra la ficción del «teatro gitanesco».

### *De la ficción a la afición*

Hay amigos gitanos que piensan que hay una parte buena en esto del gitanismo, y es esa que antes hablábamos de la gitanofilia, esa admiración de los *gachés* por los gitanos. Yo digo que políticamente no hay ningún gitanismo bueno, porque no hay una relación de igualdad. Tú estás construyendo una imagen sobre mí. Yo, filosóficamente, la cuestiono. Luego, evidentemente, a pesar de la reacción que hizo posible el flamenco, a pesar de esa reacción, se tuvo que seguir conviviendo. Es decir, tenemos el flamenco, que es una afirmación individual. Ya hemos roto la ficción. Pero a la vez tenemos que seguir lidiando con el gitanismo. Siempre que sale el debate sobre el tema del origen del flamenco y aparecen los debates tensos sobre el tema de los gitanos y cómo participan hay una parte de la investigación



flamenca que piensa que los gitanos hiperventilamos, ¿no? Como que tenemos una actitud victimista. Intento tener una actitud diferente, uso los materiales que vosotros, muchos de vosotros, habéis publicado, y digo que son importantes para la construcción, no sólo de la historia del flamenco sino también, la construcción de la historia del pueblo gitano. Y comparto con vosotros la necesidad de la construcción. Y esto lo digo para que entendamos que no sólo es importante el flamenco, que es lo que nos une, que es lo que nos lleva, sino entender que esto va mucho más allá. Por lo menos, en el caso de los gitanos. Por eso es complicado, porque como el dios Jano, los gitanos tienen las dos caras, tenemos la cara de gitano y la cara de flamenco. Y como no la puedes dividir, está siempre ahí. Por lo menos en el caso español. ¿Y qué es lo que pasa entonces? Pues, mirando, por ejemplo, al estado de la investigación académica de la historia de los gitanos en España, diremos que no hay ningún departamento de estudios gitanos en ninguna universidad pública española. No existe la posibilidad de estudiar historia gitana en este país. No hay espacios de investigación específica del pueblo gitano en España. ¿Y cómo se explica eso? Mi explicación del porqué no hay *Romani Studies* como en otros países la suelo centrar en la existencia de la flamencología. La flamencología ocupa una gran parte de los recursos, o una parte importante de los recursos, que se deberían destinar para la investigación de la historia del pueblo gitano. Pero, además, no es solamente eso, sino que públicamente no somos percibidos, por lo menos en Andalucía y en gran parte de España, si no es a través del debate del flamenco. Es como, insisto, el dios Jano, con nuestras dos caras. No nos podemos librar. Nosotros tenemos nuestra necesidad de autocrítica, a nuestro ritmo, en nuestros espacios, nuestro tiempo, pero también necesitamos que vosotros también deconstruyáis vuestra imagen sobre nosotros.

## **Siglo XX. La conciencia individual gitana**

El siglo XX es el momento en el que empiezan a aparecer gitanos individuales con discurso propio. Esos discursos no plantearán de momento la posibilidad de hacer reclamaciones compensatorias colectivas pues no se tiene conciencia de lo concreto del siglo XVIII, pues se piensa que han terminado -aparentemente, sabemos que no- las persecuciones jurídicas, y lo que percibimos como magma ignoto del XIX es prácticamente una sobreexposición de los gitanos en la cultura española ¿Seguimos siendo invisibles a pesar de esa sobreexposición? Algunos podrán aducir: no,

es que no podéis hablar de invisibilidad porque había ya empresarias gitanas en el siglo XIX, porque hay bailarinas gitanas dando vueltas por Europa. Sí, sí. No digo que no. Pero esta es otra película. Vista desde otra perspectiva es otra película, no es la película que estoy planteando.

La conciencia romaní, es decir, el cambio de mentalidad gitana es tan reciente, que sorprende mucho que sea así. Es decir, no estoy diciendo que la obra de Carmen Amaya, Pastora, Manuel Torre, no sea importante o no hable de la conciencia gitana. Ellos hablan siempre desde la perspectiva del flamenco, hablan siempre desde la batalla del flamenco. No es que los artistas gitanos que han hecho posible el flamenco no tengan conciencia de ser gitanos. Claro que la tienen. Es Pepe Heredia el que plantea ya la pregunta directamente: «camelamos naquerar», que significa «queremos hablar», en caló. Y esta es la clave de ese momento. No solamente por la propia obra en sí, que plantea el debate sobre el conocimiento concreto de la historia del pueblo gitano, pues ni siquiera Pepe Heredia conocía el expediente de la prisión general de gitanos (que lo da a conocer Antonio Gómez Alfaro en su tesis<sup>7</sup>) pero tenía conciencia de que la evolución de la historia de las persecuciones era lo que había marcado una gran parte de la identidad gitana. Una gran parte de las asociaciones gitanas que hay en este país se fundaron tras ver la obra, y muchos de los gitanos que vieron la obra recuerdan aquello como casi como una catarsis. Es una reacción muy diferente a aquella que siempre se describe de la *afición al flamenco*.

El debate sobre el gitanismo en España no se ha abordado abiertamente, que, de hecho, solamente se entiende casi como un hermano hispánico de orientalismo, presente en las diferentes escuelas pictóricas del siglo XIX y XX. En el contexto europeo del arte contemporáneo gitano, las primeras obras firmadas por gitanos son de hace prácticamente 50-60 años. Imaginaos cuán lejos estamos todavía de poder remediar algo, o de reconocer algo, del daño que este país ha hecho a los gitanos, cuando ni siquiera todavía se tiene la capacidad de poder hablar del tema sin que le acusen de tener una actitud victimista. Hablar del gitanismo y de la relación directa con la génesis del flamenco, con la imagen, ajena, de los gitanos, es un ámbito completamente desconocido. Su cuestionamiento es un debate que no se ha iniciado ni siquiera dentro de los mismos gitanos. Suelo decir que, a muchos gitanos, en los espacios de enunciación pública del arte y los medios, les quitas el

7 Gómez Alfaro, Antonio, *La gran redada: España: la prisión general de gitanos en 1749*. Madrid. Presencia Gitana, 1993

gitanismo y no les queda nada. Sólo cáscara. Lo han asumido como parte de su identidad. Ayer le decía a Cristina Cruces que el gitanismo viaja mucho más que los gitanos. Es decir, la imagen, esa construcción de la vida de los gitanos que hace la afición a los gitanos, ha viajado y viaja todavía mucho más que los propios gitanos.

## **Nota gitana para la investigación y creación flamencas del siglo XXI**

Para terminar, mi intención siempre ha sido exponer desde dónde analizo la cuestión antes de meter mano al análisis del flamenco gitano, que es lo que estoy haciendo además actualmente, analizando los marcos legales del flamenco y de los gitanos, cómo la situación legal de los gitanos tiene paralelismos, no siempre equitativo, con la situación del flamenco. Pero antes de llegar a eso yo necesito cuestionar el marco previo, y eso es lo que he intentado hacer. Antes de que hablemos de la Soleá de *La Serneta* necesitamos entender que no sabemos lo suficiente de la historia del pueblo gitano, que los futuros flamencólogos o investigadores del flamenco necesitan tener una visión más completa de la historia del pueblo gitano, y que eso les ayude a cuestionar la imagen que la sociedad ha construido sobre los gitanos para entender que no es precisamente una cuestión de imagen, de prejuicio. El racismo no viene por los prejuicios. Los prejuicios se curan con educación, en teoría. La cuestión es aprender a indagar en la raíz sistémica y estructural del racismo, llevar el debate a lo concreto del ámbito de la investigación y creación flamenca, cómo se ha organizado históricamente y qué lugar hemos ocupado los gitanos en esta organización jerárquica internacional.

## **Turno del debate**

### **Difusión de la estereotipia y los prejuicios (siglos XIX y hoy)**

El problema no es que haya *Gipsy Kings*, la serie de estos programas basura. El problema no es que haya gitanos que se presten a ello. El problema no es que exista un estereotipo. El problema es que hay millones de móviles donde ese estereotipo se ve y se repite. Porque eso mismo fue lo que pasó en el siglo XIX. El problema no es que aparezca un personaje ridículo en una obra de teatro, o que las historias que aparezcan sean siempre de muy poca calidad. El problema no es ese, el problema es que el siglo XIX está lleno de obras de esas, está lleno de imágenes en las etiquetas de los

vinos de Jerez, en las cajetillas de tabaco. Hay una sobreexposición de esa visión del mundo gitano en la cultura española del XIX, y la hay todavía. ¿Qué intereses hay detrás? Bueno, para mí es muy curioso más allá de las consecuencias jurídicas de «la gran redada», más allá de la cuestión ésta de que Carlos III ya, por fin, lanza aquel edicto o ley donde dice que, bueno, los gitanos a partir de ahora sois españoles, pero no podéis usar la palabra gitano. Como diciendo que «venga, a partir de ahora sois españoles». Pero prácticamente no hubo ninguna compensación, no hubo ningún reconocimiento. Entonces, para mí, si no ha habido ese proceso de reconocimiento, de compensación, necesitamos tapar las posibles reclamaciones, las posibles quejas. No existen investigaciones que analicen cómo fue la vuelta de aquellos gitanos después de 12-15 años en las cárceles por el simple hecho de ser gitanos, a los que se les quitó sus modos de vida, sus viviendas, sus propiedades. Que volvieron de ser muchos de ellos gitanos de *clase media* a ser ahora de clase más baja. Pues no está investigado todavía. No tenemos las historias de los gitanos escritas por ellos mismos, pero tenemos la documentación excesiva sobre ellos. Entonces tenemos que andar como viendo qué es lo que ha ido pasando y por qué motivo pasa lo que tú dices, el tema de quién mueve los hilos. Pues, evidentemente, lo que planteo es que el gitanismo se usa para eso, se usa para, en gran parte, evitar cualquier tipo de reclamación gitana.

El reconocimiento del flamenco gitano tiene que venir primero de los gitanos. Y no sólo el reconocimiento, sino primero el conocimiento, porque para reconocer algo primero hay que conocerlo. Estoy trabajando en la línea de que los gitanos de Yugoslavia, o de Macedonia, o de Turquía, puedan reconocer que la Debla de Tomás Pavón es también de ellos. Y eso es algo bueno, es algo que sumará. El flamenco ocupa una parte de la reflexión gitana internacional y hay un interés ahí por saber cómo ha sido la construcción. Por ahí es donde yo también creo que podremos ayudar luego a los gitanos españoles a tener una lectura diferente del flamenco.

*(Una chica habla sobre que ahora se intenta como caminar hacia adelante quitando esa relación entre el flamenco y lo gitano, el flamenco y lo político y social, el flamenco y su relación con los bailes africanos. Dice que en la carrera de danza se enseñan las danzas pre-flamencas, escuela bolera y clásica, pero no esa otra vertiente negra. Y que le dicen: tú dedícate al arte, no a la política. Persiste esa visión de descontextualizar esta expresión artística de su contexto de creación y desarrollo, y únicamente prima el producto artístico. Y Miguel Ángel le contesta que está de acuerdo).*

Es mucho más amable analizar a Tomás el Nitri que analizar por qué la población gitana española vive diez años menos.

*(Una mujer del público dice que ella se ha sentido rechazada por gitanos, que ahora está de moda acusar a los payos de xenófobos).*

El racismo no es una cuestión individual, es una cuestión estructural. Y esto lo tenemos que entender y asumir con claridad. Que la reflexión sería sobre el racismo histórico es una reflexión colectiva, que es lo que antes he explicado. Tratar de entender el proceso de la racialización. Las cuestiones individuales, me van a perdonar, son individuales. Son experiencias individuales, no se deben extrapolar. Y no se deben nunca, nunca, generalizar.

*(Sobre cuáles son los problemas o causas por las que normalmente, efectivamente, el alumnado gitano no termina secundaria. Al sentir tan lejano en cierta manera el ámbito escolar, no hay historia, no hay lengua, no hay arte... ¿Qué opinas al respecto? El ámbito educativo y los alumnos (aunque agradeciendo que mi pregunta le haga retomar un discurso constructivo, se nota que está molesto por la conversación anterior donde se vuelve a poner de manifiesto que es un tema complejo y que, lógicamente, se lo toma desde lo personal y emocional, cuando hay personas que siguen teniendo una visión parcial del asunto, y se sigue culpabilizando a los «desfavorecidos» de su situación)*

En los últimos años ha habido movimientos en España para que incluyan la historia del pueblo gitano en el currículum escolar. Se empezó en Castilla y León, en Andalucía hace muchos años se hicieron algunos cuadernillos desde la Junta de Andalucía. Hay bastantes esfuerzos para que las cuestiones de cultura e historia del pueblo gitano entren en el currículum, pero nunca son suficientes, siempre se quedan como en buenas intenciones que no acaban de terminar. Luego, evidentemente, hay un problema muy grave de un empobrecimiento general de la población gitana española, y eso está teniendo ya consecuencias gravísimas en la educación, gravísimas. Yo soy un privilegiado. Somos cuatro hermanos, tres tenemos carrera. Con todas las precariedades que yo pueda tener, con todas las dificultades que yo mismo también pueda asumir y tener como muchos de vosotros, como muchos de vuestros hijos o hermanos en este momento de precariedad absoluta del país. Pues hay gente, o una buena parte de la población gitana en España en este país, que tiene problemas muy graves, problemas económicos que están no sólo en la exclusión social, sino en la pobreza más absoluta. Y eso tiene consecuencias también evidentemente en la educación. Claro, con todo este abandono de responsabilidades, ¿por qué siempre se le echa la culpa, o casi siempre, a los gitanos de su situación? Echar la

culpa a los gitanos y gitanas de su situación me parece un insulto, cuando luego nadie asume su responsabilidad. No hay responsables públicos políticos que asuman la responsabilidad de por qué en 2019 hay niños que no vayan al colegio y no acaben la secundaria. Deberían decir: yo, que soy responsable de Educación del departamento de Granada, de Málaga o de lo que sea; yo soy la persona que tiene que asumir el problema y poner los medios necesarios para que eso no pase, porque es población de mi ciudad, de mi pueblo. No solamente hay que decir: los gitanos tenemos nuestras redes, nuestras formas de poder llegar a final de mes, de poder ayudarnos unos a otros, de sentir el orgullo de pertenencia. Hay que poder decir que encima, frente a todo este abandono social y político, solamente nos han dejado el debate de la identidad. Es que eso es lo que tenemos que ver. Es decir, una vez que nos han destrozado, solamente podemos debatir sobre la identidad, como si fuera lo único.

# 9. El flamenco en la educación como opción política

---

Miguel López Castro









Miguel López al cante

Reconozco que los estudiosos del flamenco que se acerquen a este trabajo lo pueden hacer por la curiosidad de saber ¿Qué pinta la escuela aquí, entre dos temas tan distintos entre sí y a su vez en relación con la escuela misma?

Trataré no sólo de dar sentido a estas dudas, además de lógico, también es necesario tanto desde el flamenco mismo, como desde los objetivos de una buena escuela.

Por un lado, hay que tener en cuenta que la escuela como mecanismo de enseñanza y educación integral del alumnado está a caballo entre lo social y lo político. El posicionamiento de la comunidad educativa, las instituciones, el profesorado, todos se sitúan con aspiraciones distintas ante la función de la escuela.

Estando como estamos en una sociedad neoliberal, sociedad de mercado, o la escuela se posiciona con fines seguidistas reproduciendo los valores imperantes, reproduciendo sus principios hegemónicos o trabajan por educar al alumnado con valores democráticos basados en que la competitividad, el culto a la imagen y la superficialidad como modelos de aspiraciones personales, el individualismo desacer-

bado, el todo vale para triunfar sean rechazables para sus vidas y para a la sociedad en la que viven.

Yo me planteo mi profesión en la segunda opción desde principios contrahegemónicos que busca el desarrollo individual y social del alumnado, el desarrollo de un individuo libre y capaz de desarrollar pensamiento crítico y mecanismos de defensa ante las manipulaciones. Todo esto es contrario a los principios del sistema neoliberal.

Los y las docentes que partimos de este posicionamiento, lo hacemos no porque pensemos que este es el camino de una supuesta revolución política, lo hacemos pensando en las criaturas que se relacionan con nosotros/as, en sus intereses como individuos y como ciudadanos, su libertad y felicidad. Trabajamos por desarrollar su capacidad de análisis, y por ende su espíritu crítico y la libertad de optar por caminos de realización personal y compromiso social. Y creemos en ello porque los resultados de nuestro trabajo son más que satisfactorios, Al menos con el alumnado con el que hemos trabajado.

Por otro lado, si todo esto lo hacemos desde el flamenco pues mucho más rico, por su valor cultural.

Este posicionamiento mío ya me surge en mi segundo año de docencia a principios de los 80. Incluyo por primera vez el flamenco en la escuela entre mi alumnado en el colegio Gálvez Moll en la barriada de la Palmilla en Málaga, desde entonces nunca dejé de incluir el flamenco en el currículum. Y lo hago como ejercicio de coherencia, lo hago porque a pesar de que tenía, desde el inicio, la desconfianza y oposición de la mayor parte de la comunidad educativa y de las instituciones, puedo comprobar que este compromiso da resultados y el alumnado se enriquece y lo agradece.

Después de más de 30 años en este propósito, puedo comprobar que no estaba equivocado y puedo ver cómo el sistema educativo refuerza estos planteamientos, aunque sin el empeño necesario, incluso los premia. En el año 2008 la Consejería de Educación y la de Cultura de la Junta de Andalucía me entrega el «Primer Premio a la Inclusión del Flamenco en el aula» Era la primera vez que la Junta de Andalucía entregaba un premio a esta función.

Pero volviendo al sentido de este trabajo, para desarrollar mi teoría de que el flamenco es una opción clara y exitosa para educar y hacerlo con compromiso político expondré experiencias desarrolladas por mí en aulas de infantil, primaria, secundaria y universidad.

## 1ª Experiencia. El arroyuelo: las penillas por soleá

Ya me he referido en otras publicaciones a mi opción personal por relacionar en el aula el flamenco con contenidos de valor, con las transversales de valor: coeducación, medio ambiente, relaciones colaborativas-deliberativas y pacifistas. Hace unos años con motivo de la realización de una investigación que terminó en campaña en el pueblo donde está enclavado el colegio donde trabajé durante 27 años (CEIP Virgen del Rosario de Totalán-Málaga) sobre «el agua», recurrí a una letra de soleá y a la técnica de «lluvia de ideas» para construir una pequeña dramatización en torno a la soleá y a los problemas del agua en el planeta. En aquella ocasión, la dramatización además de representarse en el colegio para las familias del centro viajó a Madrid para ser representada ante representantes de muchos países que acudían al Encuentro Internacional de Ecoescuelas. Nuestro centro y esa experiencia, que unía medio ambiente y flamenco, fueron los seleccionados por la organización del Encuentro, para mostrar un trabajo ante los docentes y alumnado pertenecientes a los demás centros escolares asistentes.

Pero esa letra de soleá y la metodología que usé con ella las he usado en distintas ocasiones, y ahora voy a explicar más detenidamente una en la que el contenido fue más amplio y ambicioso, En esta ocasión la usé para trabajar muchos contenidos de valor, no sólo el medio ambiental del agua. Dejemos que sean los mismos alumnos/as los que expliquen resumidamente en qué consistió el trabajo así lo expresaban en la introducción del cuadernillo de trabajo en el que se explicaba la experiencia:

«Este trabajo se ha realizado en tercer ciclo de primaria del CEIP Virgen del Rosario de Totalán. Hemos partido de un cante de soleá que tiene una letra que dice:

*«Si yo pudiera ir tirando  
mis penillas por el arroyuelo,  
hasta las aguas de los mares  
iban a llegar al cielo.»*

Miguel, el maestro, nos dijo que imagináramos que tipo de penas serían, tan grandes como para que las aguas lleguen al cielo, debían ser muy grandes, así que cada uno fuimos mencionando penas terribles para las personas y para el planeta, las anotamos en la pizarra y después nos repartimos las penas para buscar información sobre ellas. En paralelo fuimos ideando una manera de representar el cante por so-

leá. Como ese mismo cante ya lo habían representado otros alumnos y alumnas del colegio, lo teníamos más fácil, ellos lo hicieron con penillas sobre el agua y nosotros lo hemos representado con todo tipo de penas. Hemos construido el arroyuelo, las penas, etc. Y hemos ensayado hasta aprender la soleá, oyendo la que grabó nuestro maestro Miguel con la guitarra de Gabriel Cabrera, un guitarrista de Málaga y hemos trabajado para conocer el estilo de cante flamenco, la soleá, su métrica, su historia, también hemos compuesto letras por soleares. Además, lo importante que es el flamenco y los motivos por los que le han nombrado Patrimonio de la Humanidad»

Este texto construido por el alumnado que desarrolló esta propuesta explica el desarrollo de las actividades que realizaron, pero tras de ellas hay una intención clara de trabajar con propuestas didácticas que desarrollan el espíritu crítico, el trabajo cooperativo y que busca ahondar en la identificación de los problemas y el desarrollo de aprendizajes para la resolución de problemas tanto sociales como personales. Los problemas son las seis penillas seleccionadas. Las seis penas seleccionadas en la lluvia de ideas y sobre las que se trabajó en la dramatización se enunciaron así:

1. Hay millones de personas que mueren por no tener un hogar y alimentos para comer
2. Cada año mueren en España más de 70 mujeres por el maltrato de los hombres.
3. El cambio climático provocará inundaciones en miles de kilómetros de costas, dejando a millones de personas en la miseria.
4. Desde 1950 ha desaparecido la mitad de las selvas tropicales del mundo. En África occidental, los agricultores arrasan 1900 hectáreas de espesos bosques cada día.
5. Más de 5 millones de personas mueren cada año por enfermedades relacionadas con el agua, lo que equivale a diez veces más que el número de muertos a causa de la guerra en el mundo.
6. Todavía se discrimina a millones de personas por razones de género, de raza, de nacionalidad, de religión, etc. y son peor tratados que los demás.

Estas penillas fueron estudiadas a través de investigaciones realizadas en seis grupos de alumnos/as. Cuando habían elaborado su trabajo sobre la pena que habían escogido de entre todas las expuestas a través de la lluvia de ideas. La expusieron y debatieron con los compañeros/s en clase.

En principio la elaboración del trabajo ponía en juego la metodología investigativa que les permitía desarrollar la capacidad de búsqueda y la resolución de conflictos, en el mundo de las ideas seleccionar las adecuadas es muy difícil y tenían que lidiar con estas complicaciones que les exige debatir y mantener la cabeza abierta a la incertidumbre y lo nuevo. Además, el trabajo colaborativo se dio no sólo en el trabajo en grupo, también en los trabajos siguientes que se propusieron surgiendo de las asambleas y debates. Y digo colaborativo, y no competitivo (los grupos que encontraban información de otros grupos se las pasaban, no las ocultaban para destacar más ellos con su trabajo) porque los grupos trabajaban para conseguir un buen resultado para todos/as sabiendo que el esfuerzo colaborativo de todos era la mejor forma de ir más lejos y disfrutar más en la tarea.

Además de la metodología y la forma de trabajar, los contenidos de este trabajo están dotados de una gran carga de compromiso social y con el desarrollo ciudadano e individual. Podíamos decir que hacían política en clase, sin que esa fuera la pretensión, pero sin que tampoco se ocultaba ante las acusaciones de determinados sectores.

Como explica el alumnado, en paralelo a este trabajo se recopilaban informaciones sobre los tipos de soleares, su geografía, interpretes destacados, características métricas, audiciones, etc. Cuando todo estaba acabado, se pasaron las informaciones de las penillas a un librito y se decidió en asamblea que había que difundir los conocimientos adquiridos porque dudaban que sus familias fueran conscientes de tanto conflicto y saberes. Salió como propuesta la de dramatización. Esa dramatización se llevó ante las familias y también tuvieron la oportunidad de representarla en un encuentro de trabajos escolares de flamenco en la escuela que tuvo lugar en el teatro Cánovas en el año 2004 y que tuve el honor de organizar por requerimiento del Delegado Provincial de Educación.

Estas actuaciones tuvieron para ellos además del valor de reconocimiento al trabajo personal y de grupo, además del orgullo de ser aplaudidos, también el valor de difundir ideas contrahegemónicas, ideas que subvertían lo normalizado e instituido.

(Video de la actuación del grupo desde el minuto 8.10 al 14.50)

<https://www.youtube.com/watch?v=nbJhYNmM6ak>

Pasaré ahora a exponer una segunda experiencia de otro nivel educativo. En esta ocasión es una experiencia de infantil, niños y niñas de 3,4 y 5 años juntos jugando (que es la mejor forma de trabajar) en torno a un cante flamenco que está muy cercano a sus experiencias e intereses: la nana.

## **2ª Experiencia. La nana flamenca del Lobito bueno: Una experiencia coeducativa en infantil**

Escogí la letra para cantar por nana el poema El Lobito Bueno de Goytisoló, trabajé todas las áreas del currículum infantil, atendiendo tanto a instrumentales como conceptuales, partí de una metodología investigativa que pretendía desarrollar competencias básicas.

Fue un trabajo en construcción continua que intensificó su presencia en la actividad de la clase y decreció ésta en función de interés del alumnado que yo detectaba en cada momento. Es decir, nunca forcé al alumnado a trabajar si detectaba que no le apetecía, siempre buscaba resquicios de su interés para retomar sus propuestas y continuar con los campos que ellos me abrían, teniendo claros mis objetivos con este trabajo.

**Los objetivos principales son:**

- \* Introducir el flamenco como valor cultural y como herramienta didáctica en el aula.
- \* Trabajar contenidos transversales como coeducación (sobre todo masculinidad no patriarcal). Otros contenidos transversales tienen que ver con la capacidad de análisis para apreciar que las cosas no tienen siempre que ser como habitualmente son o se nos dicen que son. Es decir, pretendo desarrollar en ellos/as el pensamiento crítico y la necesidad de analizar y pensar construyendo y descubriendo la realidad.
- \* El trabajo colaborativo como una forma de relación en la acción que desarrolla en el alumnado la solidaridad, la conciencia social y cooperativa. La seguridad para participar sin funcionamientos competitivos, individualistas y comparativos. La suma e interrelación de trabajos es más rica, y satisfactoria además que empodera más en la organización colectiva frente a los problemas y conflictos.

- \* Trabajar la poesía y la dramatización. Que suponen el desarrollo del librepensamiento, el arte y la creatividad

### Metodología — actividades — desarrollo:

Se inició con el recitado (que hice yo) de la poesía de Goytisolo:

*«Érase una vez  
un lobito bueno,  
al que maltrataban  
todos los corderos.  
Y había también  
un príncipe malo,  
una bruja hermosa  
y un pirata honrado.  
Todas estas cosas  
había una vez,  
cuando yo soñaba  
un mundo al revés.»*

A partir del lema: «reflexionar, pensar, escuchar y hablar» comenzamos (en el espacio y tiempo de la asamblea al comienzo de la mañana) a ver si estos personajes son normales. Después de ese primer debate, se inicia un **proceso de investigación** en el que preguntan a sus familias si estos personajes son normales, las preguntas planteaban las dudas que les habían creado el análisis de los personajes del poema:

En clase hemos visto que hay lobos que no son malos y corderos que no son buenos y príncipes que no son buenos y brujas que son hermosas y piratas que son buenos. ¿Esto es siempre así? ¿Es todo, siempre de la misma manera, puede cambiar y ser diferente en función de situaciones diversas? ¿qué ejemplos nos ofrece la vida que podemos analizar desde este saber?

En paralelo a este trabajo deliberativo en el que la frase de inicio era «Venimos a la asamblea a pensar, a reflexionar, a escuchar y a hablar» preparé una batería de **fichas y caretas de los personajes** y grabé el **poema cantado como «nana flamenca»** sin acompañamiento de guitarra.

En paralelo yo llevaba por clase diferentes nanas interpretadas por distintos cantaores/as flamencos, acercándonos al flamenco desde diferentes aspectos como

la guitarra, la voz, y la inmensa cantidad de cantes flamencos que había. Varios identificaban la música flamenca en lo que oían en sus casas.

Días más tarde inicio otra acción que consistió en **cantarle la nana flamenca a un bebé** y después de cantarle dramatizando la situación acuné al muñeco bebé en el canasto de los muñecos. Antes hablé con todos sobre cómo los **papás (hombres)** duermen a sus hijos con mucho amor, cariño, dulzura y cuidado. Muchos niños y niñas se encontraron con otro tipo de padres que hacían cosas que no hacían los demás.

Cuando apenas llevamos una quincena de clases desde que comenzó el curso, me llamó por teléfono Televisión Canal Sur el programa *Tesis*, me comunicaron que querían visitar la clase para entrevistarme y grabar cómo se trabaja el flamenco en una clase de infantil.

Tras la interesante experiencia de la televisión, decido seguir trabajando con el tema y les propongo hacer una **representación con el teatrino**. Comenzamos por preparar los personajes recortados en cartulina y sujetos por una caña. Los niños y niñas asumen los personajes y hago los diálogos para que cada uno/a asuma uno de ellos. a partir de esto, la participación –implicación de las familias es mucho mayor.

El trabajo cooperativo y colaborativo se hace más amplio incluyendo a las familias y ahondo en este trabajo con el alumnado. Este sentido del compromiso con el trabajo compartido alumnado–familias da más fuerza al proyecto.

Cada vez que se trabaja el debate en la asamblea, se advierte que lo que hacemos en ese tiempo y espacio es «Reflexionar, pensar, escuchar y hablar», este lema es repetido por ellos y no pierdo ninguna oportunidad en clase para recordar este lema (para ver el calendario, el tiempo, observación de desarrollo de las habas en el huerto ecológico, etc) con el interés de que localicen estas funciones y actividades que les inicia en el pensamiento reflexivo, en la empatía y en la libertad para participar y en el respeto a quienes participan en dichos debates.

### **¿Cómo aparece el flamenco y está presente a lo largo de este proyecto?**

No sólo es la audición y el cante interpretado por ellos y por mí. Además, hemos oído la nana flamenca en la voz de Bernardo de los Lobitos con la letra más conocida. Hemos establecido comparaciones entre esta y la nuestra, reconocido parecidos musicales y diferencias. También hemos impregnado de imágenes flamencas las fichas de los personajes de tal manera que los dos personajes más «buenos» aparecen aflamencados, el pirata honrado aparece en varias ocasiones con una guitarra en la mano, y la bruja hermosa con su traje de flamenca. Ambos personajes aflamencados



presiden la exposición de ilustraciones e imágenes que tenemos en la puerta de la clase junto a las caretas de los personajes.

Hemos bailado con movimientos libres imitando lo flamenco las audiciones de la nana, en fin, hemos tratado de impregnarnos del espíritu de lo flamenco en positivo, a través de experiencias satisfactorias y gozosas que van más allá de lo bueno instituido.

### **3ª Experiencia. Los sentimientos y emociones desde las caras del flamenco**

Esta experiencia se enmarca dentro de un macroproyecto titulado La masculinidad y feminidad patriarcal desde el cante de joberas. Que recibió el segundo premio Rosa Regás.

El sentido del trabajo que parte de una exposición fotográfica es el trabajo con uno de los grandes déficit que tienen los niños y hombres en este sistema patriarcal: la falta de capacidad de gestión de sus sentimientos y emociones. Se nos ha educado para ser hombres disciplinados, valientes, agresivos o competitivos y confrontativos, dispuestos a aprender para escalar en la pirámide del éxito social en una sociedad competitiva y violenta. Esto nos exige no mostrar debilidad, la debilidad que se relaciona con ser sensible, mostrar sentimientos y emociones. Esto se supone que son rasgos femeninos y por lo tanto de debilidad, según el principio patriarcal.

En ese entorno el trabajo pretende que los niños (sobre todo) y también las niñas, valoren y aprendan a reconocer la importancia de los sentimientos y emociones para el desarrollo integral de la persona. Igual para niños-hombres como niñas-mujeres.

Si a los hombres se nos aleja de los sentimientos atribuyendo a esto signos de debilidad, convirtiéndonos en analfabetos emocionales. A las mujeres que en realidad son sabias en este campo de la inteligencia emocional y relacional, se las rechaza y minusvalora atribuyéndoles el carácter de débiles y con pocas posibilidades de escalar en la pirámide del éxito social que es el objetivo de todo planteamiento patriarcal.

Y me planteo todo este entramado de contenidos todo ello manteniendo al flamenco como columna vertebral y guía de los sentimientos y emociones. El flamenco como herramienta didáctica para ello. Esta es una opción de compromiso político con los problemas de género y se emprende desde dos vías: la metodológica y la de contenidos.

## Metodología:

Si pretendo trabajar contra estos sesgos sexistas del patriarcado no puedo escoger una metodología de trabajo basada en el individualismo y la competitividad, es decir aquella en la que el alumnado se tiene que batir en competición con los demás para demostrar su superioridad y alcanzar los mejores resultados evaluables de modo cuantitativo (notas) y así establecer su lugar en la pirámide de poder escolar. Debo buscar modos, estrategias y formas de trabajar, que fortalezcan el trabajo cooperativo, solidario de equipo colaborativo y sensible con la capacidad de empatizar y empoderar a todos y todas, en el esfuerzo gozoso de construir colectivamente entorno y objetivos comunes, que supongan desarrollo personal y social. Lo haré desde las metodologías:

**Asamblearia:** La dinámica de funcionamiento de la mayoría de las actividades propuestas, así como la propuesta inicial al claustro de profesores y profesoras, parte de la asamblea como el lugar de encuentro y deliberación del desarrollo de todo el trabajo. Las actividades más significativas descansan en este mecanismo de decisión. Desde las asambleas se aceptan las propuestas de actividades, que pasan de ser un proyecto sólo esbozado, a un proyecto que se desarrolla en base a la deliberación sobre el curso que ha de llevar el trabajo propuesto. Esto ocurre con actividades como La dramatización del trabajo con los gestos del flamenco, además de la dinámica general de funcionamiento del centro.

**Cooperativa:** La existencia de una cooperativa de familias (del centro donde desarrollo la experiencia) permite impregnar todas las actividades de esta filosofía de organización y relación: los materiales y responsabilidades son compartidas por todos los miembros de la comunidad escolar, primándose el reparto de responsabilidades (sobre todo del alumnado y profesorado) sin sesgos sexistas ni jerárquicos, y compartiendo espacios, materiales y usos con los mismos principios. Esta dinámica se expresa con toda intensidad en trabajos como «La dramatización del trabajo con los gestos del flamenco y todo el trabajo deliberativo con infantil, en los que, sin el acuerdo en la ayuda mutua y el esfuerzo colectivo, es impensable el desarrollo de la actividad. No se busca un trabajo sumativo sino fundido en una misma actividad común, en la que cada aportación tiene sentido por la existencia de las demás.

**Activa:** La iniciativa e implicación del alumnado se hace necesaria para el buen desarrollo de las actividades que se proponen, la dirección de estas actividades por

parte del profesorado es simplemente de coordinación y orientación, el sentido de la actividad reside en la actividad misma del alumnado, que es generadora de resultados imposibles de prever antes de la puesta en práctica de la misma.

**Constructivista:** Se parte de la reflexión sobre la realidad y planteamientos del alumnado y desde el análisis de sus consecuencias. El alumnado va construyendo una nueva forma de ver la realidad y su presencia-participación en ella. El crecimiento de conciencia igualitaria y de corresponsabilidad en busca de unas relaciones más justas, los lleva a deconstruir progresivamente la educación patriarcal, y siempre desde la experiencia de compatibilizar el análisis y la reflexión, con la práctica y el compromiso de la acción.

Todo cobra sentido y se desarrolla a partir de **una colección de fotografías-retratos de cantaores y cantaoras**, realizadas por el autor del proyecto y que han sido expuestas en Málaga (Ateneo), en el centro Sociocultural La Nave con motivo de la realización del curso de verano de la UNIA al que pertenece este trabajo y Sevilla (Palacio de la Cartuja) entre otros lugares. Esta exposición es el material base para desarrollar la actividad «Los sentimientos y emociones desde las caras del flamenco». En él se trata de desarrollar un proceso de reflexión, en busca del reconocimiento e identificación de los sentimientos, y emociones en cada alumno y alumna, para hacer explícitos estos sentimientos, y trabajar contra el enmascaramiento y ocultación de los mismos en los niños. Y por la gestión saludable de ellos.

## **Contenidos:**

### **«Los sentimientos y emociones desde las caras del flamenco»**

Esta actividad giraba en torno a una exposición de fotografías de gestos de artistas flamencos que se colgó en una de las paredes del salón del colegio (CEIP Virgen del Rosario. Ecoescuela de Totalán). Esta exposición quedó expuesta durante todo el curso. Se trataba de ver con ella la importancia de exteriorizar los sentimientos. Se presentó esta colección con la idea de que identificaran gestos con sentimientos. Cada alumno o alumna de 5º y 6º identificaba una cara de cantaor/a con un sentimiento (junto a las fotografías había una lista de más de 30 palabras que expresaban sentimientos), cuando todo el mundo había realizado esta adjudicación, recibieron distintos libros con letras de flamenco y buscaron letras que expresaran los sentimientos que se correspondían con las fotografías que cada cual había escogido.

En ese proceso de búsqueda de las letras más adecuadas, se simultaneaban debates en torno a estos sentimientos y la relación-experiencia que cada uno/a tenía con ellos. Esto supuso un inmenso enriquecimiento pues se advertía con facilidad la mala gestión que los niños hacían de los sentimientos

Cuando se realizó la puesta en común con el recitado de cada una de las letras encontradas, se decidió en clase que se podría montar una sesión de recitado de estas letras. Poco a poco se fue preparando este acto de recitado y el librito que tenía que servir de guión con todas las letras de flamenco que expresaban los sentimientos junto a la fotografía que había desatado la búsqueda de dicha letra. El resultado final se materializó en el día de la fiesta de fin de curso. Primero salió al escenario un alumno que presentó el acto ante las familias, explicando que el flamenco era un arte que expresaba los sentimientos con mucha fuerza expresiva, también explicó todo el proceso de trabajo que habían desarrollado con la exposición de fotografías hasta llegar al acto que presentaban. A continuación, junto a una pantalla en la que se proyectaron las caras de los artistas flamencos, salían individualmente y señalando la cara que le correspondía decían algo como... Este cantaor es José Mercé, su cara expresa ira, podría estar cantando estas letras...» y seguidamente recitaba un par de letras. Mientras recitaban, una guitarra flamenca sonaba de fondo.

La misma actividad, sin la dramatización-recitación, se realizó también con el **alumnado de infantil**, pero en este caso todo el trabajo fue oral.

Cada grupo se colocó delante de los retratos de artistas flamencos, y realizaron actividades encaminadas a relacionar los distintos gestos con sentimientos concretos que expresen dichas caras. Para facilitar la tarea se colocó debajo de los retratos una lista de diferentes sentimientos agrupados en columnas: unos eran alegres, otros tristes, enfadados, miedo etc.

El alumnado más pequeño que no lee debatió en torno a esto y también imitaron las caras recordando situaciones personales en las que sintieron los mismos sentimientos que expresaban las caras de los cantaores y cantaoras. Esta actividad fue muy interesante pues todos tuvieron que buscar en su memoria sentimientos y afectos iguales a los que decían que expresaban los cantaores y cantaoras, a la hora de imitar los gestos se acordaban de esos sentimientos. Interesante fue el debate provocado con los sentimientos de miedo. Incluso los niños de cuatro y cinco años eran reticentes a decir que habían sentido miedo, parece que ya estaban marcados por el imperativo patriarcal de que los niños-hombres valientes no tienen miedo de nada.

Durante el proceso, se cuidó de que aparecieran las ideas que tiene el alumnado de por qué los niños/hombres tienen más dificultad que las mujeres para expresar sentimientos.

A esto nos ayudó el análisis en torno a las coplas de jaberías, las de soleá, granaína y alegrías, que se centraba en este aspecto y que son las siguientes:

### JABERAS

*«Por mostrar dolor y miedo  
dicen que no eres hombre.  
Si el sentimiento es humano  
pon nombre a lo que sientes,  
ser honrado es ser valiente.*

*Dices que no soy un hombre  
porque me conmuevo y lloro.  
Si mis sentimientos niego,  
¿qué clase de humano soy?*

*Dos hermanas mu valientes  
a lo injusto se enfrentaron.  
Y verdades como puños  
por jaberías pregonaron.*

*Siempre cosiendo y planchando,  
cocinando y lavando.  
Y ella quiere ser jilguero,  
siempre volando y cantando,  
descubriendo un mundo nuevo.*

*Dos hermanas, dos mozuélas,  
del barrio la Trinidad,  
pregonaron por jaberías.  
Y desde entonces pa acá  
las canta Málaga entera.*

## SOLEARES

*«Si yo pudiera ir tirando  
mis penillas por los arroyuelos,  
hasta las aguas de los mares  
iban a llegar al cielo.*

*Si de las flores del campo  
una a la mujer has de dar,  
seguro que la que quiere  
es la flor de la igualdad.*

*Mis hijas son dos soles,  
mis hijas son dos soles.  
No quiero que crezcan ellas  
donde se impongan los hombres.  
Con maldades y violencia,  
donde se impongan los hombres.»*

## GRANAÍNA

*«No me habías de conocer  
si me trataras de nuevo,  
no me habías de conocer.  
Yo he echado un nuevo genio  
y otra manera de ser,  
más cariñoso y más bueno.*

*Reniego de mi violencia,  
de mi poder impositivo.  
Reniego de mi violencia,  
de ser gallo en tó los cortijos,  
de pensarme dueño de la tierra,  
de no llorar ante mis hijos.»*

## ALEGRÍAS

*«Que yo creí que era muy fácil,  
ser fuerte era ser hombre,  
que yo creí que era muy fácil.  
Y ahora cuenta me voy dando  
que también es ser tierno y frágil.*

*Yo no he hablao con mis hijos,  
no los he besao.  
Soy un soldado de plomo,  
duro y estirao,  
duro y aislao, niña,  
distante y aislao.  
Yo no he hablao con mis hijos,  
no los he besao.*

*Quien me va a entender a mí  
si yo mismo no me entiendo,  
quien me va a entender a mí.  
Yo digo que no tengo miedo,  
y miedo me doy de mí.  
Yo digo que no tengo miedo  
y miedo tengo de mí.*

*No hay un gramo de ternura  
en mi semblante.  
Son todo composturas  
de echao palante.  
De echao palante, mi niña,  
de echao palante,  
no hay un gramo de ternura  
en mi semblante.»*

*Tengo que cambiar mi vida,  
la dureza de mi alma.  
Hacer que mis relaciones  
crezcan justas y sanas.  
Sentirme igual a ti, niña,  
compañera de mi alma.  
Sentirme igual a ti, niña,  
compañera de mi alma.»*

Como se puede apreciar, algunas de las letras hacen referencia al enmascaramiento y ocultación de los sentimientos, característica de la masculinidad que, a partir del análisis de estas letras, pasan a ser descubiertos por el alumnado y a ver la relación entre esta forma de ser-sentir y muchas de sus actitudes ante circunstancias de la vida.

Otras hacen referencia a la valentía de las mujeres al enfrentarse a las trabas sociales que imposibilitan su desarrollo personal.

La última de las jaberas es la más conocida de este cante y se refiere al origen del mismo.

El trabajo con los cantes no sólo se limita al análisis del contenido de las letras, también se completa con datos para conocer el cante, y trabajo sobre el compás del cante y la métrica del mismo.

Los materiales de todo el proyecto (no solo de esta experiencia de las fotografías de los gestos del flamenco) se pueden ver en este enlace: [http://agrega.juntadeandalucia.es//repositorio/19032013/e2/es-an\\_2013031912\\_9133029/2009\\_02.html](http://agrega.juntadeandalucia.es//repositorio/19032013/e2/es-an_2013031912_9133029/2009_02.html)

## **Otras experiencias en la Universidad de Málaga**

El trabajo del flamenco en la universidad es igual que el que he planteado para el resto de los niveles educativos. Aunque en la universidad existen menos resquicios para introducir el flamenco. Es paradójico que se plantee por las autoridades educativas que hay que incluir el flamenco en el currículum escolar y no se forme en las facultades de educación para ello, es decir, en las facultades de formación del profesorado no se da ningún tipo de formación para incluir el flamenco en el currículum.

Esa ha sido una de mis protestas más importantes en todos mis trabajos tareas más (sólo recordar mi intervención en el acto de graduación de mi alumnado de psicopedagogía en el año 2014. [https://www.youtube.com/watch?v=kYb\\_xu-ulfg](https://www.youtube.com/watch?v=kYb_xu-ulfg))



De cualquier manera, yo incluí el flamenco en la facultad de magisterio durante los años en los que trabajé como profesor asociado. Me limité a escoger experiencias didácticas con el flamenco como contenido o dinamizador didáctico para tratar el temario teórico de las asignaturas que impartía según me tocara cada curso.

Para finalizar como cuestión para la reflexión y el debate podemos plantearnos si estos trabajos escolares dentro del sistema educativo tienen sentido. Es posible que no, si entendemos que los problemas políticos en España, y el resto de los países y ecosistemas son tan graves que ya exigen soluciones rápidas:

- \* Cambio climático.
- \* Aumento desmesurado de la población mundial. Conflictos migratorios.
- \* Escases de recursos por sobreexplotación de los mismos.
- \* Falta de energía para hacer sostenible el grado de consumo.
- \* Discriminación y explotación por género sobre la mitad de la población mundial: las mujeres.
- \* Las migraciones por pobreza o guerras.

Si hay que actuar ya en estos temas, ¿qué sentido tiene que los llevemos a las escuelas que son una inversión a largo plazo porque se trata de formar en el espíritu crítico y el compromiso social a generaciones? Yo que me planteé al inicio de mi ejercicio docente que tenía la oportunidad de transformar el mundo dándole al alumnado la posibilidad de desarrollar el pensamiento crítico y el amor por el conocimiento y la cultura, ahora, aunque sigo pensando lo mismo no creo que esto sólo vaya a conseguir hacerlo pronto. Pero es indudable que no se logrará sin ello. Los docentes tenemos esta responsabilidad, este compromiso con el alumnado y con la sociedad a los que servimos.

Así que la escuela debe plantearse ese reto, el de dotar la educación de desarrollo del pensamiento crítico y el amor por la cultura, el conocimiento y que todo ello depende de un trabajo colectivo, cooperativo y solidario.

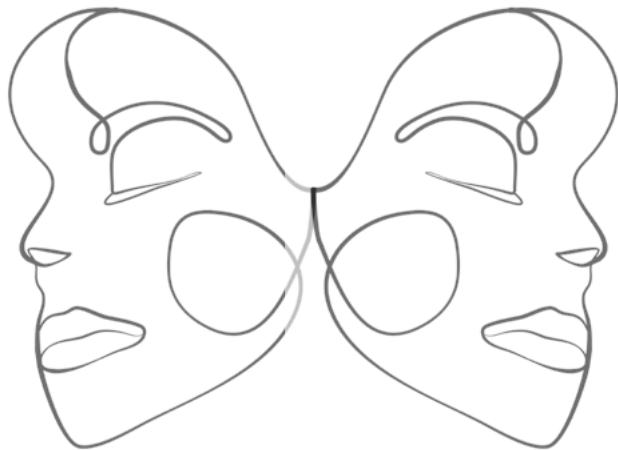
El flamenco que se surtió del dolor, las fatigas y penalidades del ser humano además de la fiesta y la alegría de vivir; sigue teniendo esas mismas condiciones

en el presente. El sudor y la explotación del trabajo, la muerte de un ser querido, la injusticia del reparto del dinero y la contaminación que provoca en la bondad humana, las guerras, la violencia, el abuso, la enfermedad y los grandes cataclismos relacionados con el deterioro del planeta. ¿Qué artista o aficionado/a está alejado de estas experiencias hasta no ser sensible ante ninguna de ellas? Las letras que se interpretan siempre han sido inspiradas por experiencias concretas propias o cercanas al interprete. La felicidad más explosiva y el dolor más profundo siguen siendo hoy el núcleo inspirador de la creación flamenca, y la escuela debe tenerlas presentes en su currículum.

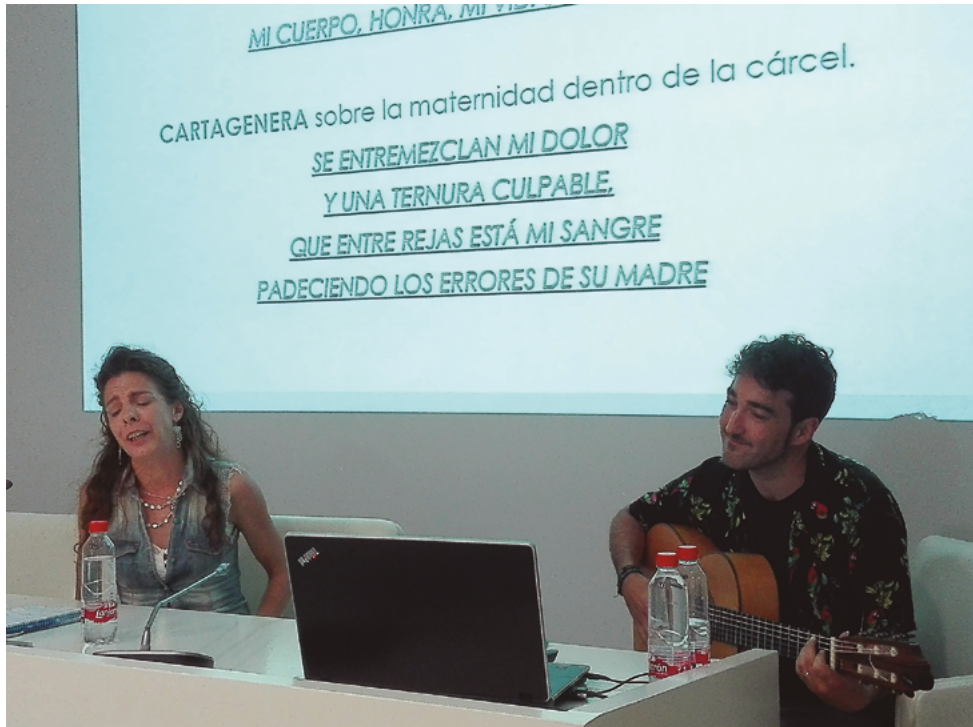
# 10. La realidad y necesidad de tratar el género en el arte flamenco

---

MUJER KLÓRICA:  
Alicia Carrasco y José Manuel León







Mujer Klórica, Alicia Carrasco y José Manuel León.

*«Los analfabetos del siglo XXI, no serán aquellos que no sepan leer y escribir...sino aquellos que no puedan aprender, desaprender y reaprender...»*

*(Alvin Toffler 1928 – 2016)*

## Prólogo

La oportunidad de exponer sin limitaciones lo que defendemos desde nuestro proyecto artístico es un sueño hecho realidad. Agradecer, reconocer, sentir, intervenir, concienciar, colaborar, participar, en definitiva, ayudar a crear Una Nueva Sociedad. Ese es el gran propósito de **Mujer Klórica, es social.**

Una nueva era en la que más allá del conocimiento está la conciencia y lo que por derecho natural le corresponde a cualquier mujer (persona). Si bien buscamos el equilibrio y por tanto la igualdad, es necesario empezar aplicando el femenino de la misma manera que normalmente se usa el masculino, ya que la importancia del lenguaje inclusivo es vital para que el mensaje profundo y arraigado del patriarcado vaya difuminándose con el paso del tiempo. Así mismo, el contenido literario de las coplas, que transmiten y dejan constancia de las vivencias y formas sociales, deben ser revisados y actualizados. De la misma manera nuestro mensaje hacia la figura masculina está lleno de esperanza y alivio al saber que cada vez son más los hombres que quieren participar en la educación y crianza de los hijos y comprobar que son muchos los que rechazan la lacra de la desigualdad y la violencia de género. No por mucho conseguido cabe bajar la guardia ya que ambos sexos tenemos mucho que ganar si esta ansiada igualdad se hace real y presente.

## **La realidad y necesidad de tratar el género en el arte flamenco (Mujer Klórica: Alicia Carrasco y José Manuel León)**

Nuestro proyecto nace en 2011, en plena crisis económica, política, social. Aun así damos vida a Mujer\_Klórica que se sustenta en la figura de la mujer y la apertura de la tradición a las nuevas formas, igualdad y diversidad, sin perder la tradición en cuanto a las melodías, compás y lenguaje flamenco, decidimos cambiar totalmente el contenido literario para realzar la figura femenina y dar visibilidad a los problemas sociales que están relacionados con la mujer, por cierto, desprestigiada e infravalorada por muchas de las letras del flamenco tradicional.

Hay que reconocer que la poesía flamenca, en su mayoría anónima, es de gran calidad y por tanto difícil de sustituir en el contexto flamenco, ya que los palos y formas están pensados para esas letras que durante muchos años se repiten y transmiten de una generación a otra. Retomando la frase del principio ha llegado el momento de desaprender y reaprender, porque no, desde el flamenco.

Para nosotros fue decisivo conocer la tesis de D. Miguel López Castro, «El flamenco desde la perspectiva de género», con la que pudimos confirmar y apoyar muchas de las ideas que rondaban nuestro proyecto y repertorio.

Organización de la exposición:

1. Necesidad de tratar estos temas en el flamenco.
2. Recursos humanos en el arte / Variantes social del artista / Compromiso
3. Testimonios contemporáneos / Dignificar el mensaje / Concienciar al género masculino.

En Mujer\_Klórica el principio activo siempre fue analizar lo que está implícito en el ADN de los palos, formas flamencas, contenido literario y musical. De esta manera es posible plantear nuevas formas sobre la selección de los palos a interpretar. Este contenido habla de temas sociales que siempre nos crean controversia en cuanto a lo que normalmente cuentan o representan en el flamenco tradicional. No todos, pero en su mayoría, se identifican como cantes de carácter masculino o que de alguna manera se atribuyen a un sexo u otro. Particularidades y anécdotas flamencas que dan sentido a la intención de los cantes de Mujer\_Klórica. En nuestro primer trabajo, *Una Nueva Sociedad*, llevamos a cabo una selección de *palos* que adquieren otra dimensión en cuanto a lo que normalmente se hace referencia en las letras flamencas tradicionales, y sentir la transformación del mensaje con solo cambiar el contenido literario y musical. El sonido de las palabras, el sentido de las mismas, todo es música que se recuerda o se reaprende. Como trabajo de campo (bendito campo), pensamos que era necesario recoger las vivencias, no tan agradables ni tan amorosas, de las mujeres de nuestro tiempo para dejar testimonio y ayudar a visibilizar distintas problemáticas sociales que afectan, en principio, a la mujer.

Es muy poderosa y necesaria, cualquier herramienta artística y cultural que pueda usarse para aportar y ayudar a cambiar esa imagen desigual y sexista de la mujer y de sus posibilidades ante la vida. El flamenco es una de esas manifestaciones artísticas que deben ser actualizadas, a favor, de esta causa. Así decidimos que fuese con nuestro proyecto, más allá de los intereses personales y profesionales, que ayudara a la intervención social y multicultural que lleva intrínseca la música y en este caso el flamenco, a favor de la igualdad y de la diversidad.

Utilizamos uno de los cantes más machistas del flamenco, la Alborea, cante que celebra la virginidad de la mujer en el momento del casamiento en el mundo gitano y en el católico, también es celebrada, aunque en este último no se canta. La intención es desmarcarnos de esos estereotipos que siguen afectando a la mujer de hoy

día. Si en las letras tradicionales se hace alusión a la importancia de llegar virgen al matrimonio, mensaje que en la actualidad no tiene continuidad. «Mi cuerpo, mi honra, mi vida, mi historia, una nueva sociedad», así de este modo nuestra declaración de intenciones es el tema que da título a nuestro disco, *Una Nueva Sociedad* (Alborea y Bamberas). Cante atribuido a *Pastora Pavón* relacionado con Venus, cantes de columpio y la feminidad, es en nuestro caso, usado para reivindicar la dignidad y la libertad sexual de la mujer.

Desde el oyente flamenco es fácil entender el guiño que hacemos a ese lenguaje sexista y poco acertado hacia la figura de la mujer, a su vez difícil de asimilar para los oyentes aficionados que resisten con las mismas letras que les ayudan a identificar esos palos con esa estética determinada y lo que durante tanto tiempo llevan escuchando. Por eso es tiempo de desaprender y reaprender desde el Flamenco y usar esa fuerza inagotable, ese espíritu libre, que dio vida a la expresión de un pueblo para luchar contra la lacra de la desigualdad. Como también dejar nuevos testimonios de la vida actual con una conciencia reconocida y necesaria que con suerte calará en esas futuras generaciones.

En lo que a la música compete, puntualizar que el ritmo elegido para la primera parte del tema fue un 9/8, el número 9 como un símbolo del consenso rítmico pactado por la necesidad de componer de manera menos forzada por el 12 o 6 tradicional. Este compás de 9/8, rítmicamente, nos hace experimentar la sensación de libertad de movimiento del solista, cante de Alicia y trompeta del maestro Jerry González.

*Olores de mejorana* (Cartagenera de Chacón y Taranto). Otro tema de vital importancia para nuestra existencia, desde la figura femenina, es lo relacionado con la maternidad. La capacidad de generar vida en cualquier situación. Nos enfrentamos y relacionamos un sentimiento similar a la condena que implica privación de libertad y por ser portadora a su vez de una criatura a la que también se priva, con los cantes de Levante. Se trata de la Maternidad en la Cárcel que actualmente afecta a un número considerable de mujeres en el mundo. Mientras que la Ley de ejecución penal establece la maternidad y la lactancia como primer derecho de las mujeres privadas de libertad, la realidad es que se encuentran en un sistema penitenciario injusto y violento que las discrimina por partida doble. En ese contexto ejercer la maternidad se convierte en un castigo por la ausencia de garantías para hacerlo de forma digna. Las niñas y niños que viven en una prisión con sus madres son una población invisible y discriminada.



**Letra (Pablo Villanueva)**

*«Se entremezclan mi dolor y una ternura culpable,  
que entre rejas está mi sangre,  
padeciendo con dolor los errores de su madre.»*

Tuvimos la suerte de estar acompañados por la dama del cante, en el 2009 era habitual verla acompañada por la guitarra de José Manuel León, Carmen nos regaló la fantástica interpretación de una letra inédita por Cartagenera de Chacón, D<sup>a</sup> Carmen Linares, da vida al canto de una madre privada de libertad que sufre el dolor profundo de hacer víctima a su bebe. Más allá de los motivos que estén relacionados con lo legal y desde punto de vista humano, es una crueldad y anticonstitucional no asistir a esta población.

El color oscuro, la habitual temática masculina y los matices trágicos de los cantes de Levante son los motivos por los que escogimos cartagenera de Chacón y Taranto de Almería el cual interpreta Alicia Carrasco, en el punto 2.3 las experiencias vividas con este colectivo.

**Letra (Pablo Villanueva)**

*«Que vuelen, por Dios, dejad  
mis sueños por la ventana.  
Que vuelen, por Dios dejad,  
que quiero cantar mañana  
Tarantas de libertad  
y olores de mejorana,  
con mi hija disfrutar.»*

**Vidalikia**, la Vidalita es uno de esos cantes que aparecen durante la inmigración de los españoles a otros países de Sudamérica. Llevaban y traían coplas que se fusionaban y daban sentido a la mezcla de culturas que tanto enriqueció al flamenco. Decidimos usar la Vidalita para hablar de la **crisis humanitaria/ Inmigración** que sufrimos, en nuestro caso, en la frontera con Marruecos, nosotros nacidos en Algeciras, Campo de Gibraltar, tenemos constancia de la importancia de estas fronteras para la supervivencia, **hablamos de la comunidad flamenca**, a lo largo del siglo pasado y de que actualmente, forma parte de la cruda realidad de miles de personas que intentan alcanzar una vida digna llegando a nuestras costas. Paradojas

de la vida que durante tantos años los españoles eran los emigrantes, solo hay que recordar la famosa película de Juanito Valderrama «El Emigrante» y del momento presente, donde muchos jóvenes españoles tuvieron que emigrar para conseguir afianzar un futuro mejor, como hacen los que viene desde África a España.

En la música se adquiere un compromiso profundo con el tesoro rítmico y armónico que compartimos con latino américa, las vidalalas argentinas nos sirven de inspiración para definir la cadencia armónica y la gran colaboración del maestro cordobés (Córdoba, Argentina), Juan Cruz Peñaloza, al piano nos deja una pieza redonda, llena de emoción.

«**Padre y segaó**». Cantes camperos; arriera, aceitunera y trilla, en origen interpretados por hombres, durante sus jornadas de trabajo en el campo. En nuestro caso, decidimos que eran los palos que mejor podían representar **la importancia de la figura paterna en el hogar**, para lanzar un mensaje de igualdad y equilibrio. La sensibilidad y ternura no tiene por qué estar reñida con la paternidad o más bien con el papel que le toca jugar al hombre en muchas situaciones cotidianas que se plantean en dichas letras tradicionales. Si bien aparece la figura de la mujer como víctima es el hombre el que asume el papel de verdugo y eso es algo que también debe cambiar.

Música: La secuencia progresiva del 12/8 (ritmo elegido para este tema) y la armonía modal, nos acercaba al paisaje rural, a la planicie sembrada, a ese color del trigo en el campo. Normalmente los cantes camperos no llevan un ritmo definido ni un envoltorio musical más allá del mismo sonido del campo y su ecosistema natural, para nosotros los gaditanos el 12 en tanguillo es como vehículo, y concretamente viniendo de Algeciras, tan preñados de África, se convierte en un latir y un pulso continuo hacía el sol y el atardecer.

**Letra «Cantes Camperos»:**

*«Cuando muere el sol y baja con la luna,  
padre y segaó, siembran su ternura»  
P. Villanueva (Letra)*

**El navegar de un sueño** (Soleá). Cuando llega el turno de la Solea, el universo se detiene para cualquier flamenco ya que es un cante inmenso, que está cargado de contenido y formas muy antiguas que le dan solemnidad y peso. En nuestro caso decidimos «correr el riesgo», a nivel de moderación del contenido por parte

de los ortodoxos más guerreros, de utilizar una base electrónica y trompeta con Julián Sánchez en su versión más contemporánea. El acompañamiento de la guitarra flamenca se somete a un licuado de tradiciones y se queda con el exoesqueleto del mundo guitarrístico del acompañamiento y sus formas. Los estilos que decidimos que formaran la obra, Soleares, Alcalá, e incluso nos atrevimos a introducir un estribillo de manera poco habitual para lanzar un mensaje sobre la necesidad de observar detenidamente la importancia de la **independencia económica** de la mujer. Tuvimos la gran suerte de contar además con el ilustre periodista y poeta Juan José Téllez (biógrafo de Paco de Lucía) que nos regaló la siguiente letra:

*«La Libertad es un tren,  
que por muy tarde que llegue  
tiene nombre de mujer.»*

#### **«Guajira de un presente sordo»**

Nota del letrista:

*«Cuando un país invierte en preparar su juventud. Cuando esa juventud tiene una valía extraordinaria. Cuando ese estado no es capaz de conseguir que se queden esos valores. Cuando tienes que emigrar a otros países que saben aprovechar esos conocimientos. Cuando esa juventud que emigra por obligación tiene la necesidad de volver y no puede. Entonces, hay que denunciar esta situación. Algunos lo hacemos desde la poesía y por eso nace esta Guajira de un Presente Sordo.*

*Un grito de rebeldía ante una realidad injusta.*

*Pablo Villanueva Nieto*

Nuestra historia siempre fue un ir y venir, cargada de contenido artístico, cualquier artista en activo desea, necesita viajar y trasladar para poder ilustrarse, transmitir y aprender a su vez de otras culturas. Este, uno de los motivos y por el apremio que consigue la necesidad económica, muchos españoles y compañeros se marcharon de nuestro territorio en busca de una vida más digna, con más mesura de cara a los artistas e hijos de la cultura de un país, donde fuese posible la expresión sin

miedo a perder la propia vida y a su vez, incluso, vivir el sueño americano o la posibilidad de hacer fortuna... algo impensable para la clase obrera española. En el 2009 muchos de nuestros paisanos emigraron buscando oportunidades, no un plato de puchero, sino oportunidades para crecer profesionalmente y poder hacer futuro fuera de nuestras fronteras. Retomamos el asunto flamenco desde el cantaor por excelencia del palo que vamos a tratar en nuestra siguiente obra, a partir de los años treinta, *Pepe Marchena*, estableció nuevas formas relacionadas con el punto cubano, pura inspiración. Después del trabajo previo, a nivel de composición, que realizó José Manuel junto con la cantaora onubense *Rocío Márquez* y el coreógrafo *Andrés Marín*, asentamos y corroboramos que el viaje a través de la interpretación de la guajira primitiva del maestro Marchena, así de este modo no podemos omitir en nuestra exposición el hace acopio de las melodías tradicionales de este viaje a través de la guajira primitiva del maestro Marchena.

**Letra (Pablo Villanueva)**

*«Busco mi suerte, me voy de España.*

*Algún día si vuelvo a verte, no quiero ser una extraña.*

*Y me duelen las entrañas de ver como en mi país*

*todo lo que fui y no fui, y cómo se me robó...»*

Para finalizar nuestra exposición del punto 1, queremos hacer un inciso referente a nuestro segundo disco, Los bienes de la tierra, hacemos homenaje a las 13 Rosas; *Carmen Barrero Aguado, Martina Barroso García, Blanca Brisac Vázquez, Pilar Bueno Ibáñez, Julia Conesa Conesa, Adelina García Casillas, Elena Gil Olaya, Virtudes González García, Ana López Gallego, Joaquina López Laffite, Dionisia Manzanero Salas, Victoria Muñoz García y Luisa Rodríguez de la Fuente*, que en realidad, las mujeres fusiladas fueron catorce, debe sumarse la pérdida de *Antonia Torre Yela*, fusilada el 19 de febrero de 1940. Entre ese primer grupo de ejecutados también fueron fusilados cincuenta hombres, donde se encontraba un joven de catorce años.

La letra de nuestro homenaje es un retrato fiel de la crueldad que se vivía en la época y la falta de sentencia previa, sobre todo en este caso, sentencias al dictado no son sentencias, son venganzas en estrado. La música y por consecuencia el palo utilizado como referencia e inspiración para esta obra es el *romance* y el *corrío*, el conocido «Romance de la monja» y la interpretación personal del Chozas con el «Ro-

mance de Zaide» , palos que a priori son cantes sin acompañamiento musical, pero si lo impregnamos del mundo musical de León, nos trasladamos a los años 50/60, a cualquier Jazz-Club o Café Cantante con una estética muy republicana y liberal, la colaboración de *Audun Waage* (trompetista) y el percusionista *Miguel Hiroshi* ponen la guinda a nuestra obra más comprometida.

### **Enlaces punto 1: *Una nueva sociedad***

**Alboreá y Bamberas.** Mujer Klórica Vol.1 <https://www.youtube.com/watch?v=qrfKqNcatig>

**Olores de mejorana.** Cartagenera de Chacón y Taranto de Almería. Mujer Klórica Vol.1 <https://www.youtube.com/watch?v=u6uGSWtpJxc>

**Vidalikia.** Vidalita. Mujer Klórica Vol.1 <https://www.youtube.com/watch?v=o9Ndl-WCGss>

**Padre y segaó.** Trilla, Arriera y aceitunera (Cantes Camperos). Mujer Klórica Vol.1 <https://www.youtube.com/watch?v=4fTg6SMpaFw>

**El navegar de un sueño** (Soleares). Mujer Klórica Vol.1 <https://www.youtube.com/watch?v=j3gAEEmftg4>

**Guajira de un presente sordo** (Guajira Primitiva). Mujer Klórica Vol.1 <https://www.youtube.com/watch?v=rDimnXxIMUE>

**Trece rosas** (Romance y Corrió). Mujer Klórica Vol.1 <https://www.youtube.com/watch?v=3VKeRm8bxRo>

## **Recursos humanos en el arte / variantes social del artista / compromiso**

Nos hacemos donantes de música en 2018, participando en el programa que desarrolla la asociación «Música en vena», la cual lleva siete años haciendo de la música algo terapéutico y necesario en el sistema sanitario de la comunidad de Madrid. Avalada por el Ministerio de Sanidad y comunidad científica, mantiene una investigación abierta sobre los efectos de la música y de las artes en pacientes, familiares y profesionales de la sanidad pública. Este proyecto ofrece la posibilidad de escuchar música en directo en cualquiera de las dependencias del hospital. La intención de *Mujer\_Klórica* es llevar a cabo una réplica, desde su asociación, en el Campo de Gibraltar hasta hacerse extensible a cualquier Hospital de la sanidad pública de Andalucía.

Enlace «Música en Vena»: <https://fb.watch/7qMLXePrCn/>

Mujer Klórica y su «**artivismo**» se ponen en acción llevando a cabo intervenciones con plataformas, asociaciones e instituciones relacionadas con los temas sociales que nos ocupan, como **Flo 6X8** frente al Parlamento andaluz en enero de 2019 cantando al feminismo. Para dicha intervención utilizamos la camiseta de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH), somos parte de este colectivo, les dedicamos una letra en este sentido, según se dice; *pa matar dos pájaros de un tiro*, la cual hace referencia al maltrato recibido por las entidades financieras a miles de familias españolas.

Letra (Alicia Carrasco)

*«Mi casita me quieren quitar,  
y hasta la vida me va a costar.*

*Malamente,*

*eso está mu malamente.*

*Lo que es mío por derecho  
es mío y de mis mujeres.»*

Enlace «Flo 6x8»: <https://youtu.be/XtSW3BkVDOY?t=72>

Desde hace años venimos colaborando con Amnistía Internacional, Fundación Cepaim, con la Fundación Márgenes y Vínculos, que premió la labor social de nuestra AC/Sirimusa durante el pasado 2020, avalando con el galardón proyectos como [www.1kid1guitar.org](http://www.1kid1guitar.org) que fue una de nuestras ilusiones hechas realidad el pasado año durante el confinamiento. Conseguimos entregar 50 guitarras a 50 niñ@s de familias en riesgo de exclusión social y en colaboración con el Excelentísimo Ayuntamiento de Algeciras y la Fundación La Caixa.

Es importante y necesario el compromiso de los artistas para seguir avanzando en este campo terapéutico que el Flamenco, la música en general y las artes pueden defender sobradamente. El artista es portador de conocimiento y tiene la herramienta de comunicación necesaria para transmitir la importancia de nuestra presencia en cualquiera de los ámbitos sociales. Cuando grandes maestros como **José Mercé** o **Tomatito** forman parte de este tipo de iniciativa el avance mediático y social es mucho más relevante. Sin duda los artistas tenemos un «*caballo de Troya*»

para situarnos en cualquier sitio, eso sí, siempre con la intención de aportar en positivo y ganarse para vivir.

Otro frente que nos ocupa es la intención de que el flamenco se instaure como asignatura en el aula. Para ello nos sumamos a un proyecto que desarrolla el IES Levante, portal de la Comunidad Educativa. Y como referencia y parte del proyecto tuvimos la suerte de tener a **Miguel López Castro**, que lleva años trabajando en este campo del flamenco como materia educativa. Mujer Klórica cree en la transformación del sistema educativo a través de las artes y folklore popular, llevando a cabo una labor esencial para que el flamenco se reconozca como una herramienta de transformación social necesaria y que forma parte de nuestro patrimonio inmaterial. El proyecto piloto se llama «Flamenco en el aula» y consta de una formación básica e iniciación al flamenco para el profesorado, con determinadas sesiones prácticas y teóricas vía presencial o en Streaming con HomeFlamenco, plataforma creada por la AC Sirimusa en plena pandemia como herramienta de rescate a artistas en confinamiento, con recitales caseros remunerados a través de donativos de aficionados comprometidos con la situación cultural mundial.

**Compromiso:** Después de años defendiendo desde el Flamenco los derechos de la mujer en particular, cultivamos la Igualdad, diversidad, nuevas formas sociales, musicales, culturales y otras especies que alían nuestra música, recibir este mensaje desde Valencia ha sido como uno de esos premios que la gente coloca en la parte superior de su currículum. Es un ejemplo a seguir en otros barrios que necesitan una mirada sincera y de respeto. El arte como herramienta de intervención social siempre tiene resultados positivos para la comunidad. Conocí a grandes personas ese día y estas mujeres representan una parte de nuestra sociedad que merece ser escuchada. Intervención en el **Barrio L'Alquerieta (Alzira, Valencia.)** Nuestra soleá, de la que hablamos en el punto 1, titulada «**El Navegar de un sueño**» inspiró este bello mural que pintaron las mujeres de este barrio tan singular. Empar, amiga y artista de gran belleza humana quiso que fuera la soleá de nuestro primer trabajo con la letra que nos regaló nuestro querido Juan José Téllez. Este mural se enmarcó en el proyecto AquerietART.

Enlace: Música/guitarra flamenca: **José Manuel León**. Trompeta: **Julián Sánchez**. Base Electrónica: **Daniel Muñoz Pantiga «Artomático»**. Pertenece al álbum: «Una Nueva Sociedad» Mujer\_ Klórica Vol. 1. Enlace del video Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=cJeStFhliXQ>

Desde hace unos años venimos colaborando con el estrato social más desfavorecido, los internos e internas en centros penitenciarios, en el 2006 en Alcalá Meco, Navalcarnero y en 2021 colaborando con el IES Levante «Portal de la comunidad educativa» (Algeciras), sumando nuestro granito de arena a la actividad «Uniéndonos entre letras».



Cartel de la actividad «Uniéndonos entre letras»





# ARTE EN VENA

**OBJETIVO:  
“HUMANIZAR”**

**ALIVIAR LA ESTANCIA  
HOSPITALARIA DE  
PACIENTES, FAMILIARES  
Y PERSONAL SANITARIO**

**A TRAVÉS DEL EFECTO  
SANADOR DE LA MÚSICA  
Y EL ARTE.**

**652 358 056**

*Sirimoga*  
asociación cultural

Intervención Flamenca “Arte en Vena”

## Testimonios contemporáneos / dignificar el mensaje / concienciar al género masculino

Mujer Klórica también centra el objetivo en el lado emocional del género masculino, con una propuesta en forma de Nana y Cantes del campo, que hacen alusión a la figura paterna en el hogar. En la búsqueda de la igualdad y equidad nos pareció importante resaltar la figura del hombre como padre y cuidador.

Letra: José Manuel León / Alicia Carrasco

*«Acordes de una guitarra,  
que zurce con su dulzura,  
acurrucaïto sobre mi almohada  
guardo su inocencia verde aceituna  
recordando su risa, clara de luna.»*

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=sNHxqgn4bss>

Una experiencia decisoria para Mujer Klórica, fue y sigue siendo, la posibilidad de contemplar situaciones de desigualdad entre compañer@s. A nivel musical, por ejemplo, echamos muy en falta la presencia de mujeres guitarristas, tan relegado este papel para los hombres se hace infumable una buena parte del repertorio actual de los guitarristas masculinos, así nos parece muy necesario la incorporación femenina en este campo, sumando a la expresión, la sensibilidad y el mundo musical que no siempre es el mismo que el de los hombres.

Son diez años haciendo realidad estas nuevas formas flamencas que además de sostener nuestra voluntad hacen posible la intervención del flamenco como herramienta de transformación y cambio social. Si este compromiso aparece en un pequeño porcentaje de cada artista profesional que tiene herramientas de comunicación el resultado es incalculable. La acción de una persona que trabaja en el inmenso campo de las emociones, el artista, tiene gran repercusión social. Recientemente en el periódico el País nos mencionan en un listado de Flamencas comprometidas. Compartimos ranking con nombres como Rosalía, Lourdes Pastor o Rocío Márquez, grandes compañeras y artistas comprometidas con nuestra causa. Nos alegra ver como otras compañeras se suman al mensaje y de esta nos hacemos más fuertes.



Mujer Klórica con Miron Rafajlovic, Miguel Ángel Vargas, Ortiz Nuevo y Miguel López



# 11. La valentía de la mujer y su permanencia en el flamenco

---

Miguel López Castro







Miguel López

Esta ponencia pretende recoger una visión global de los contenidos del curso, los aspectos más significativos. Se trata de una misión algo arriesgada, porque por mucho que uno quiera evitar recurrir a datos hechos o análisis que ilustren el tema y que no se repitan por otros ponentes seguro que es objetivo fallido. Sin embargo, haré el intento y espero no entrar demasiado en los campos que serán expuestos por mis compañeras y compañeros ponentes.

Cuando tratamos la valentía y capacidad de resistencia de las mujeres flamencas en el ámbito flamenco, quiero destacar por un lado esta actitud y capacidad en las artistas y por otro lado cuales fueron y son hoy, en gran parte, los inconvenientes, los problemas, trabas y frentes de acoso a los que se han enfrentado las mujeres artistas y aficionadas y que además no han supuesto trabas para los hombres que no tuvieron que enfrentarse a ellos.

En paralelo tendremos que destacar aspectos que muestren esa valentía que son valores que no se han reconocido suficientemente en las mujeres.

## **El baile fue lo primero**

Por ejemplo, en una sociedad tan patriarcal, es lógico que no se haya reparado mucho en que los inicios de la gestación del flamenco se deben principalmente al baile, y el baile se desarrolló a través de las mujeres; las bailaoras. Tanto era así que los primeros bailaores, lo hacían en una forma parecida a las mujeres, y claro eran tachados de afeminados. Contra ello tenían que luchar los hombres y fueron generando otras formas de expresión «más masculinas». El bailarín de boleros Comprubí le encargó al sastre que le hiciera en el pantalón de baile un paquete abultado para mostrar la varonilidad ante las mujeres con su gran paquete.

Así pues, el flamenco se inaugura con el protagonismo del baile y de la mujer como principal ejecutante. los instrumentos, el cante y todo lo demás, estaba para acompañar el baile.

Poco a poco el baile va tomando formas distintas en el hombre y en la mujer, de tal manera que se produce una clara división en la que la mujer viste distinto y esto condiciona su forma de bailar siendo el cuerpo el principal protagonista, cuerpo desde el ángulo de la cosificación, movimientos de cintura para arriba: La Macarrona, Milagros Mengíbar, Manuela Carrasco son un claro ejemplo de este tipo de baile, lo más representativo del baile flamenco ortodoxo.

Y el hombre con ropas que le permiten mayor libertad de movimiento muestran las características patriarcales de la fuerza, verticalidad, líneas rectas y firmes. Pisando la tierra con la energía y fuerza del zapateado. De todo esto ha tratado profundamente Cristina Cruces.

## **La mujer ¿ausente en la guitarra?**

Otro aspecto importantísimo en el desarrollo de la actividad artística flamenca es el toque o acompañamiento de guitarra. Nos encontramos aquí con un misterio que aún no cuenta con explicación concreta y exacta, tan sólo hipótesis tratan de aclarar la desaparición de las mujeres guitarristas a principio del siglo XX. Desde los orígenes hemos visto grabados, cartelera de actuaciones, fotografías, artículos en prensa, que recogían a las mujeres tocando la guitarra, sin embargo desaparecen, y lo más inexplicable es que nos adaptemos a esa circunstancia y a pesar de que sabemos de la existencia de la mujer en el acompañamiento de guitarra, no nos extraña su desaparición ni nos suscita ningunas preguntas, interés por saber que ocurrió, los



estudiosos, investigadores y aficionados se adaptan a esa realidad pareciendo que lo normal y natural es que no hay mujeres que toquen la guitarra.

Es nuestra mentalidad patriarcal la que normaliza esta situación. Y en los ambientes de afición y estudio no se echa de menos a las mujeres, siempre invisibilizándolas o normalizando su invisibilización. Lo mismo ha ocurrido a lo largo de la historia en el campo del deporte, de la ciencia, de la política, las artes, la literatura, la música, etc.

Por suerte hace unas décadas (pocas) algunas estudiosas ponen de relieve esta realidad adversa para el flamenco y las mujeres. Ahora estamos viviendo su vuelta al dominio de la guitarra, sus testimonios siguen siendo el de personas que encuentran muchos inconvenientes para ser aceptadas en el mundo flamenco. Sobre ello nos hablará con mayor profundidad Loren Chuse.

## **Ambiente peligroso para la honra**

Otro de los grandes frenos y elementos que han jugado contra el desarrollo de la afición y la profesión de artistas flamencas, ha sido los ambientes en los que se desarrolla y los prejuicios patriarcales que se han tenido en torno a esto.

Siempre se acusó al flamenco de ser de clases bajas y estar al servicio del vicio y la juerga, en espacios propios para el alcohol, la prostitución, el tabaco y todo tipo de perversiones. Esto aparejado a la pertenencia a clases culturales y económicas bajas. Gente de mal vivir.

Independientemente de que esta realidad sea mayor o menor, y de que la prensa, la moral religiosa y cierto tipo de sociedad «exquisita» agranden acusatoriamente la peligrosidad de estos ambientes, hay que tener en cuenta que en realidad tanto la aristocracia, los artistas y representantes de la cultura con mayúsculas, políticos, etc., hayan disfrutado del flamenco en estos ambientes y en otros llevándolos a palacios, casoplones y locales no tan peligrosos ni rechazables, incluso templos e iglesias. Habría que centrar la atención en cómo esto afecta principalmente a las mujeres.

Nadie cuestiona la presencia de toda esta gente de bien en esos ambientes, tampoco a los hombres de todas las clases sociales que acuden a disfrutar del flamenco en estos ambientes, ni tampoco a los hombres artistas flamencos que viven del ejercicio de su profesión sin rechazos ni críticas. Es algo normal. Sin embargo, no ocurre lo mismo con las mujeres. Estas han sufrido todo tipo de rechazos en sus inten-

tos de acercamientos al flamenco, y sobre todo si su interés era por hacerse artistas, bailaoras, tocaoras, o cantaoras, entonces los hombres que la rodean y «la quieren» se erigen en protectores ejerciendo sobre ellas un papel paternalista, asumen rol de defensores de ellas, y así hermanos, padres y esposos ponen freno a las necesidades de estas mujeres en relación con el ejercicio del arte flamenco, sobre todo en público, y las someten a un ejercicio de contención que como mucho les permiten ejercer como flamencas en situaciones íntimas y familiares.

Así las mujeres son tratadas como inmaduras, incapaces de tomar decisiones por ellas mismas y enfrentándose a los riesgos, haciendo ellas los cálculos del intento, se las infantiliza y sobre todo se les roba el derecho a ser libres, se les insufla un sentimiento de inferioridad de incapacidad para dirigir sus vidas, y todo por algo más insustancial y etéreo que su integridad física, sobre todo en defensa de su moral, la moral y la honra de la mujer ese es el elemento que protege el hombre, pero esto no es tan sencillo, también porque el hombre se siente propietario de la mujer y se pone en entredicho su honorabilidad, su hombría y su responsabilidad como jefe de la manada. Prescripción patriarcal esta que también ha generado muchos problemas en la salud mental y equilibrio emocional del hombre. Así el hombre pasa de la actitud de protección a la de imposición. Los peligros ciertos o no, lo eran, pero para todos, hombres y mujeres, pero solo se imponen dificultades a las mujeres. A pesar de todo, algunas ejercían su valentía y libertad a por encima de todos los inconvenientes, convirtiéndose en el objetivo de todo tipo de acusaciones y agresiones incluso. Concha la Peñaranda, pero no la de Cartagena, otra cantaora malagueña que era imitadora suya fue asesinada en Valencia de dos tiros. A la verdadera Peñaranda le siguió una leyenda de mala vida durante toda la suya, y aún se sigue repitiendo sus desgracias por ser cantaora. Rosario la Honrá, cantaora, recibió un tiro en el codo. Miguel Cruz, El Macaca, marido de Enriqueta la Macaca; Cantaora, guitarrista y bailaora cumpliendo con su papel de protector, apuñaló a un aficionado que echó un piropo a su mujer cuando cantaba.

La bailaora Juana Antúnez, nacida en 1871 que era una niña prodigio con 7 años no debió resultarle la vida muy satisfactoria cuando ya en su vejez se le tiró desde la azotea de la residencia de ancianos de Jerez donde estaba., y así podríamos enumerar muchas desgracias que tuvieron que vivir por ser mujeres especialmente.

A pesar de todo la valentía de las mujeres flamencas es un verdadero ejemplo de resistencia y de lucha, una lucha que en muy pocas ocasiones se ha producido por conciencia feminista, pero que podemos etiquetar como feministas, en la me-

dida en que están dentro de la voluntad y el libre ejercicio de la libertad que exige el feminismo.

Gracias a las mujeres y a pesar de estas puertas que se cierra y que son demasiado pesadas para abrirse de par en par, el flamenco ha crecido en cantidad y profundidad.

Uno de los dinamizadores fundamentales para ello han sido las sagas familiares, las familias que custodian y dan a conocer entre sus miembros estilos y formas de interpretar los estilos flamencos. Y dentro de estas sagas las madres son fundamentales.

A pesar de sufrir la prohibición de ejercer y crecer como artistas en los ámbitos profesionales públicos, han desarrollado en los ámbitos privados y domésticos verdaderas funciones didácticas de magisterio de los cantes y bailes propios de sus familias y de ellas mismas, han difundido y transmitido a sus hijos y demás familiares lo atesorado de generación en generación más lo creado por ellas mismas.

Pero al igual que en la sociedad misma, es el ámbito privado y de domesticidad es propio de las mujeres, y el público de la profesión el de los hombres. Esto tiene mucha significación y trascendencia en otros aspectos de la vida profesional. Cuando a pesar de todos los inconvenientes las mujeres ejercen la profesión de artistas, surge un nuevo problema porque la mujer pasa a recibir las retribuciones y la autonomía y empoderamiento y esto supone una afrenta para los hombres de mentalidad patriarcal, es decir la mayoría. Las mujeres que dependen de la economía de los maridos pueden vivir en una situación de dependencia casi esclavizante, sobre todo cuando tienen hijos. Pero si no dependen económicamente de sus maridos, tienen más empoderamiento, más voz y más capacidad de enfrentarse a posibles actitudes de imposición por parte del marido. La dependencia económica es un mecanismo de sometimiento importante para las mujeres. Por ello también el patriarcado instituye que el hombre debe ser el proveedor y jefe de la familia en todos los sentidos, también y sobre todo en lo económico

La labor de estas mujeres que han sido transmisoras y un templo de cuidados y atenciones para formar a sus hijos como artistas y personas felices podemos apreciarlo en los nombres artísticos de muchos artistas hombres. Paco de Lucía, Niño de Pura, Manolito de María, Pepe de la Tomasa, o Pepe de la Matrona, aunque su madre que era matrona no quería que Pepe su hijo se dedicara al arte flamenco. Y como ella otras que incluso eran famosas y exitosas artistas como La Mejorana que a pesar de su éxito en el escenario no quería enseñar a bailar a su hija ni que

esta fuera artista. No lo consiguió y su hija Pastora Imperio gozó de todos los éxitos profesionales.

Esa función que el patriarcado adjudica a las mujeres llega tanto a hombres como a mujeres y la función reproductora que el patriarcado asigna a las mujeres, no queda sólo en la gestación, parto y crianza de las criaturas, también es reproductora de los roles, estereotipos, valores morales y éticos del patriarcado. Todo esto se asume como normal, lógico incluso como algo propio de la biología. Es por eso que muchas mujeres también se han opuesto a que sus hijas gocen de la misma libertad y oportunidades para el desarrollo de la profesión de artistas flamencas, como la Mejorana.

Otras veces las madres se han convertido en fieles cuidadoras, permaneciendo junto a ellas desde el inicio del desarrollo de su profesión, desde la infancia. Así como verdaderos guardaespaldas de su integridad física y moral, ese es el caso de la madre de la Niña de los Peines.

Han sido muchas las mujeres que sintiendo en su interior y demostrando a los demás unas aptitudes excepcionales, quien sabe si en algunos casos geniales para la interpretación y la creación flamenca, tuvieron que sufrir el encierro en el ámbito doméstico y el alejamiento de los escenarios por culpa de esa moral machista impuesta en sus entornos familiares; fundamentalmente por los hombres. Ese es el caso de la Tomasa, madre de José de la Tomasa, y esposa de Pies de Plomo que sólo cantaba en ámbitos familiares.

O La Perrata, nieta de Perrate, abuela de Dorantes, madre de Pedro Peña y del lebrijano. Esposa de Bernardo Peña, que la conoce a los 13 años y no le permite cantar en público ni que se profesionalice.

Otro caso conocido es el de la Piriñaca que no canta en público hasta que muere su marido.

¿Hasta dónde podrían haber llegado como profesionales estas y otras mujeres, en contacto con otros artistas y teniendo que superarse ante los públicos como profesionales? ¿Cuántas satisfacciones se perdieron y cuanto perdió el patrimonio flamenco con su ausencia creadora y de interpretación pública?

Otras muchas tuvieron que sacrificar su vida personal en familia, no pudiendo casarse ni formar una familia siendo conscientes de la incompatibilidad que no limitaba a los hombres.

A las exigencias y cortapisas morales, incluso por sus opciones sexuales, se sumaban los tiempos esclavizantes que exigen las labores familiares que recaen en exclusiva sobre la mujer como otra losa patriarcal.

Por esos u otros motivos algunas tuvieron que permanecer en la soltería, cuando la sociedad, por otro lado, les recuerda constantemente que una mujer que no es madre, ni forma una familia, no es una mujer completa.

Las hermanas Fernanda y Bernarda de Utrera o la Paquera de Jerez son ejemplo de esto.

Sea como fuere, esa moral machista no tenía límites y hasta en los casos más claros de mujeres que ya gozaban de éxito profesional y reconocimiento de los públicos y la crítica, podían verse afectadas y pagar como todas, con pérdida de libertad y de desarrollo personal y profesional.

Así ocurrió con artistas como Gabriela Ortega que se disputaba el éxito en los escenarios con la Mejorana. Gabriela se casó con El Gallo, torero afamado que con el casamiento la retiró de los escenarios

No podemos saber los motivos de tal apartamiento, ni lo que sintió ella, pero por la mentalidad patriarcal normalizada y extendida, podemos suponer que él, primero, sintió la necesidad de ser protector de su mujer; podría liberarla del trabajo, podría pensar que lo de la realización personal se le ofrecía con el matrimonio y el hogar. También pensaría que la liberaba del «Qué dirán» por ser artista, y el «qué dirán» de él por permitirlo siendo el responsable de su honorabilidad y de su mantenimiento económico. Así se asentaba la imagen clásica de la masculinidad patriarcal que además asentaba la dependencia económica de la mujer y su paso a obediencia ciega.

Él protegía y facilitaba la vida de ella y a la vez fortalecía y dejaba clara su hombría, su virilidad y su imagen de jefe de la familia y dueño de ella y de su relación.

Ella podría sentir todo como lo estipulado y normalizado socialmente y por lo tanto tenía que elegir entre familia o profesión, pero en este caso no las dos cosas. Es lo ideal al designio patriarcal. Podría sentirse feliz, aunque ya tuviera que prescindir de la gloria, los aplausos y ser regidora de su vida personal y profesional, tenía que aceptar pasar de ser protagonista a de su destino y de su cuerpo en libertad, para vivir y crear a voluntad, a tener el papel subyugado y secundario que la sociedad aceptaba como lo idóneo para las mujeres.

Hay ocasiones que el destino se ceba contra mujeres, que aunque parece que lo consiguieron todo, a poco que escarbemos en su vida, descubrimos, que a pesar de todo, no pueden liberarse de losa tan pesada.

La Niña de los Peines, Pastora Pavón es sin duda alguna, la artista más importante, de mayor talla en la historia del flamenco. Y sin embargo tuvo que tener siem-

pre a su lado a su madre desde la infancia, cuando ya no era necesaria su madre; a su casamiento fue su marido Pepe Pinto, quien, siendo consciente de la superioridad artística de Pastora, se entregó en cuerpo y alma a protegerla, y representarla, enamorado de ella, pero cumpliendo con los designios patriarcales que hacían que el hombre tomara las decisiones, fue él el que decidió cuando tenía que dejar el escenario en su última etapa profesional.

Por otro lado, Pastora sufrió la afrenta de negársele la llave del cante que se concedió entonces a Antonio Mairena. Había un abismo entre la talla de ambos, pero ella era una mujer y había que buscar algún motivo para aquella afrenta. Parece que Juan Talega dijo que la Pastora por seguiriyas no estaba bien, su voz no era «la propia» o no se sabe bien qué se argumentó para quitársela de en medio.

Qué casualidad que esa llave no la haya recibido nunca una mujer, además de haberse entregado una estando la mejor artista de todos los tiempos viva y activa. En realidad, se trataba de que era mujer, si Pastora hubiera sido un hombre, Antonio Mairena lo habría tenido mucho más difícil.

El cante por seguiriyas de Pastora es excepcional, de todos modos, esto de los estilos y su atribución a hombres o mujeres y el tipo de voces: redonda, afillá, de falsete, etc. han sido de nuevo argucias para dejar a las mujeres junto al grupo de palos que se entendían como menos importantes y junto a voces impropias para la interpretación de los estilos con más «enjundia».

La realidad es que se valoraron más las voces masculinas que las femeninas y en lugar de dejar que ambas con sus diferencias alumbraran creaciones libres sin análisis comparativos, ni valoraciones de calidad, ni de relación con palos concretos. Qué casualidad que coincidían que los palos de mayor consideración estaban mejor interpretados desde las voces masculinas. A ver quién niega hoy el valor de las interpretaciones de las seguiriyas de Pastora Pavón.

Fernando de Triana llegó a decir de La Parrala que se le daban muy bien los cantes machunos.

Con todo esto pesando a lo largo de la historia no es raro encontrar que las mujeres se han prodigado menos en el cante que el baile. Y mucho menos en la guitarra. Y cómo va a ser de otra manera si a las mujeres se les ha negado el acceso a espacios de la afición flamenco como las peñas.

Se ha exigido en las mujeres estándares de belleza junto a sus capacidades artísticas, Adela Cubas excelente guitarrista, reconoce que tenía menos contratos y trabajo porque no era guapa. Se las ha desvinculado de los cantes más importantes.

Se ha minusvalorado las características de sus voces, distintas no peores a las de los hombres.

A pesar de todos estos inconvenientes y cerrazones, estos acosos y desprecios a lo largo de la historia, muchas artistas se enfrentaron a todo tratando de vivir y ser como querían. La genialidad y valentía de algunas llegaba a rozar actitudes revolucionarias para su época.

Bien vale como ejemplo de esto la bailaora, guitarrista, cantaora Trinidad Cuenca.

En la época en que se inicia y se consolida el flamenco, La Cuenca, ya desde niña muestra su genialidad y valentía.

Ya famosa la entrevistan en New York y no tiene reparos en afirmar que siempre se sintió un niño y como tal vestía y descubrió a sus 17 años que era una niña.

En 1887 al entrar en New York se inscribe como Mister Cuenca, varón.

La prensa que enaltecía sus actuaciones como geniales, decía de ella que fuma, bebe, torea y conduce como un hombre.

La Cuenca fue una referencia al vestir de hombre en sus coreografías, imitaba el desarrollo de las suertes del toreo y fue la que inició el zapateado en el baile por soleá.

Podríamos decir que Carmen Amaya es una discípula de La Cuenca, su fuerza y genialidad la velocidad y la libertad en el baile que le proporcionaba vestir con pantalón fueron cruciales para el desarrollo del baile de mujer encorsetado en la bata de cola y los vestidos (sin que estos pierdan el valor artístico que tiene).

Pero no sólo las genias manifestaron esa valentía en la permanencia profesional y artística en el flamenco, otras sin tanto reconocimiento ni capacidades artísticas también la ejercieron, a veces en la invisibilidad y otras siendo visibles en entornos cercanos y menos conocidos. Es el caso de la bailaora Lola Porrás, hermana del Chaqueta y esposa del Cojo Pomares.

Este artista la maltrataba habitualmente, sobre todo cuando llegaba a casa borracho.

Cansada de sus palizas un día Lola cogió la pierna ortopédica de su marido y le propinó una paliza para después irse con la compañía artística de Juanito Valderrama, aceptando así su propuesta. Embarcó en el Melillero desde el puerto de Málaga, dejando al marido en casa y vencido.

Como ella debieron ser muchas las artistas que además de soportar las trabas para ejercer la profesión artística, tuvieron que soportar malos tratos físicos y psicológicos de sus parejas, artistas estos o no.

## Otra muestra de valentía y resistencia

En este apartado podemos incluir a todas las artistas que no cuadran con el perfil de hombre representante fiel de la masculinidad patriarcal, de la virilidad y la hombría, de ser «hombres de verdad». O mujeres fieles representantes de la feminidad.

Todos los miembros del movimiento LGTBIQ+ podrían entrar en este bloque en el que han tenido que sufrir la carga social y moral por no cuadrar con los estereotipos clásicos, ni atenerse a los estándares oficiales de la heterosexualidad.

Si la mujer ha sido denostada, el resto de artistas LGTBIQ+ ha sufrido esta denostación junto con la necesidad de invisibilizar su opción sexual que se vivía con trato denigratorio paralelo.

Durante toda la historia del flamenco existieron artistas con opciones sexuales distintas a la hetero, y de alguna manera se ha conocido esto de algunos de ellas, pero no se habló, ni se escribió, no formó parte del mundo del flamenco como una suerte de realidad apesada que hubiera que invisibilizar por la salud del flamenco o de los ambientes flamencos.

Aunque por otra parte los ambientes de prostitución también han sido muy conocidos en el mundo del flamenco. Pero estos formaban parte del espectáculo según los públicos, otra cosa era la opción sexual de los artistas y la normalización de sus vidas en público, en lo cotidiano como ciudadanos normales.

La Niña de Antequera, Paquera de Jerez, Enrique el Cojo, Bambino, Antonio El bailarín, Antonio Mairena, etc., tuvieron que vivir sin poder naturalizar sus opciones sexuales por miedo a que se les negara la aceptación pública.

## Las letras de los cantes, otra muestra de denostación

Pero donde podemos ver con mayor crudeza la denostación y agresión hacia las mujeres desde el flamenco es en sus letras.

Aquí aparecen una a una las actitudes y valoraciones que se hace de las mujeres. Valoración y denostación que se dirige y afectan a todas las mujeres, no sólo a las artistas flamencas.

En el año 2007 se editó mi tesis doctoral «La imagen de las mujeres en las coplas flamencas. Análisis y propuestas didácticas». En ella se hacía un análisis de género de cerca de 2.000 coplas flamencas.



No pensaba entonces que 15 años después podría ser tan actual, porque, aunque por suerte se ha avanzado mucho, gracias al empuje del movimiento feminista, y como diré más adelante hay muchas artistas comprometidas con una posición feminista y con letras muy comprometidas desde esa perspectiva, las letras más agresivas de las que estudié en aquella tesis siguen cantándose incluso en la voz de muchos artistas jóvenes.

Haré ahora un breve repaso al trabajo de la tesis doctoral en el que se expone qué tipo de letras denostadoras para la mujer se dan en el flamenco y los grados de denostación de estas.

Y cómo desde la realización de la tesis doctoral hasta hoy han cambiado la situación y por suerte a mejor, aunque todavía es necesario seguir en el esfuerzo de visibilizar trabajos de este tipo.

Hay que decir que el flamenco es un arte que tiene más de 200 años de existencia, aunque la inercia natural de mantener lo antiguo como genuino y puro conlleve mantener también ideas anacrónicas e insostenibles en el momento actual, también hay que pensar que si el flamenco está vivo desde hace tanto tiempo, es porque también ha sabido adaptarse a los tiempos y actualizar de algún modo tanto contenidos como estéticas, y formas de organización y puestas en escena y reproducción mediática, con todo lo que conlleva.

Dicho esto, no hay que tenerle miedo a cambiar algo o todo lo que se considere necesario desde la mentalidad y las realidades actuales. Mantener esquemas de pensamiento y narrativas de experiencias antiguas de entonces como referencia existencial y de vida, no es que haya que eliminarlo, pero sí que hay que seguir expresando desde el hoy con todas las consecuencias.

Porque el flamenco es la expresión de lo vivido, en diferentes momentos históricos, el flamenco ha sido expresión, además, de los temas clásicos en todas las músicas populares: La madre, el amor, la religión, la pobreza, la libertad, el sino y el fatalismo, el trabajo, etc. Es transmisor de rebeldía y denuncia de injusticias, de penalidades y de situaciones dolorosas para el pueblo y para grupos étnicos y sociales deprimidos y marginados. Pero siempre ha faltado una actitud de denuncia de la discriminación sexista o denostación de la mujer. Este es un tema pendiente

Era necesario poner en valor, esta necesidad de intervenir en la creación de letras nuevas y más combativas, hacer un análisis riguroso de ese sexismo existente en las letras y en otros aspectos del mundo del flamenco. Creo que en este sentido la tesis doctoral que desarrollé y presenté en 2007, ha servido en alguna medida para

esto. Ahora es el tiempo de pasar a la acción en el sentido activista y crear letras diametralmente opuestas a los contenidos sexistas. Incluso que denuncie las actividades no igualitarias por machistas.

## **Resumen del análisis de género de las coplas flamencas**

Aquí expondré un resumen de la parte de la tesis en la que se dedica al análisis de las letras y que sirve de acercamiento al tema. En este enlace <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/2553/17115838.pdf?sequence=> se puede acceder a mi Tesis Doctoral donde podrán encontrar toda la información necesaria para dar sentido completo al trabajo y descubrir otros aspectos que desde el patriarcado han actuado sobre el flamenco y su desarrollo, en las relaciones y contenidos del mismo.

Han sido muchos los intentos de clasificar los contenidos de las coplas flamencas, por supuesto los temas clásicos de la poesía popular y la poesía culta están dentro de los temas flamencos, pero en él se dan con características propias, además hay temas que son casi propios del flamenco. Antonio Mairena hace una clasificación de los temas en 15 grupos, y Carrillo Alonso (1981) resume estos 15 grupos, yo haré una clasificación basada en estas, pero prestaré más atención a algunos temas que en las clasificaciones de estos aparecen dentro de un grupo más general, este es el caso del grupo de la mujer denostada o de la política, en el que me voy a centrar.

El patriarcado tomó anclaje en las coplas flamencas, como lo hizo en todos los aspectos de la vida social y de todas las artes y músicas, y hay que saber oír las coplas sexistas en su contexto social, no se trata de prohibir su escucha o los cantes de ningún genial cantaor o cantaora, como dijo un crítico recientemente reprochando a Rocío Márquez su compromiso feminista desde el cante, sino dejar de cantarlas por parte de los y las artistas actuales que deben actualizar sus letras al momento histórico que les ha tocado vivir, sabiendo escoger lo que es bueno para las personas y la sociedad en la que vivimos.

Mantener estas coplas de contenido denostador y sexista para las mujeres desprestigian al flamenco, el flamenco también tiene que ganar en valor por los contenidos de sus coplas y no sólo desde el punto de vista literario poético o existencial. Se trata ahora de descubrir que no es bueno, haciéndolo visible y valorarlo por lo que aportó al flamenco y cuestionarlo por lo que no tuviera de acertado visto desde hoy. Descubrir lo que es rechazable y apostar por interpretar otras letras o coplas que nos aporten más, desde lo más profundo y positivo para todos/as.

Y pasemos ya a las coplas.

Uno de los principales recopiladores y propagadores de las coplas flamencas fue «Demófilo», Antonio Machado y Álvarez. Él recoge en su obra un gran número de las coplas en sus colecciones de cantes flamencos

Existe acuerdo entre los investigadores/as en considerar la relevancia de Antonio Machado y Álvarez como propulsor único y primero en su época en la difusión y protección de las coplas flamencas. En su libro «Cantes flamencos y cantares» recoge el autor 1086 coplas. En mi trabajo analicé la totalidad de ellas y localicé las que contienen algún rasgo de denostación hacia la mujer. Estas son en total, 151 (casi el 14%) podemos considerarlas ofensivas para la mujer, entendiendo por ofensivas atribuirles estereotipos sexistas que la denigran o tienen un claro contenido de denostación.

En el cuadro que se reproduce a continuación aparecen organizados los bloques temáticos por su grado de denostación con un ejemplo de expresión de cada bloque, y el número de coplas analizadas de cada bloque.

GRADO DE DENOSTACIÓN	BLOQUES TEMÁTICOS	EJEMPLO DE EXPRESIÓN	NÚMERO DE COPLAS
9	1- Maldiciones, amenazas y agresión a las mujeres	- Te den un tiro y te maten - Aonde te encuentre te pego	24
8	2- Mujer prostituta, mujer deshonrada	- Jartita de roá - Una fartita mu grande	30
7	3- Mujer mala	- Esta serranita perra. - Mira que mala es mi mare	34
6	4- Celos y mujer como propiedad del hombre	-De verte con otro habló	25
5	5- Ironías para ridiculizar a la mujer.	-Siruela y mujer se pasan	22
4	6- Dependencia económica de la mujer	-Pa tenerte mantenía	5
3	7- La mujer que no se doblega	-Y a ti flamenca no pueo	4
2	8- El hombre se jacta de engañar a la mujer	- Que ese es el pago, compañera mía que damos los hombres	3
1	9- Adjetivaciones denostadoras hacia la mujer	-Anda vete, esaboría	4

Dado que no disponemos de espacio en esta publicación para exponer el análisis de cada bloque y de cada una de las coplas analizadas me limitaré a hacer algunas anotaciones de cada bloque y ofreceré dos coplas de ejemplo.

## **Bloque temático 1. Maldiciones, amenazas y agresión a la mujer**

He considerado este bloque temático como el de más alto grado de denostación, porque en sus coplas se hallan expresados tanto malos deseos como amenazas y agresiones. Es la posición más extrema en la que se puede situar un hombre hacia la mujer, posición que, a veces, desemboca en malos tratos y todo tipo de agresiones psicológicas.

Las coplas de este primer bloque se subdividen, a su vez, en otros dos: uno formado por las *maldiciones* y otro integrado por las que expresan *amenaza y agresión*.

### a. Maldiciones

Se maldice con agresiones como *clavar «abujitas y alfileres»*, *fundirla de nuevo*, *pegarle un tiro*, *matarla*, *darle una «puñalá»*, *verla pidiendo limosna*. También aparece una maldición no dirigida a la mujer sino a sí mismo («se me salten los ojos») por no poder dejar de verla. Veamos a continuación algunas de esas letras.

*«Meresía esta serrana  
que la fundieran de nuevo,  
como funden las campanas.*

*Te den un tiro y te maten  
como sepa que diviertes  
a otro gaché con tu cante.»*

### b. Amenazas y agresión

Las coplas flamencas en las que se encuentran amenazas físicas a la mujer son muy numerosas. En cambio, es muy difícil encontrar una letra en la que la mujer amenace a un hombre.

*«¿Cómo quieres que te quiera,  
si siempre m´estas pegando,  
como si mi cuerpo fuera  
de pieresilla de marmo?»*

Es impensable que esta última letra fuera puesta en boca de un hombre.

*«Yo crie en mi rebaño  
a una cordera;  
de tanto acariciarla  
se volvió fiera.  
Que las mujeres,  
de tanto acariciarlas  
fieras se vuelven.»*

Esta letra es una de las más interpretadas y grabadas en el cante de Serranas. Por suerte en el Concurso Nacional de Serranas que desde hace 46 años se celebra en el pueblo gaditano de Prado del Rey, se incluye en sus bases la recomendación a los participantes de no usar letras de estas características, tampoco xenófobas u homófobas o que contengan cualquier tipo de discriminación. Esta iniciativa debería extenderse a todos los concursos y eventos flamencos de estas características.

## **Bloque temático 2. Mujer prostituta, mujer deshonrada**

La mentalidad patriarcal, nos hace ver que no hay nada más importante para una mujer que su honra. La mujer sin honra no tiene dignidad, ni ningún valor, y es merecedora de rechazo. La prostituta ha perdido la honra. Ahora bien, la honra se puede perder también sin prostituirse; basta con tener relaciones íntimas antes de la unión matrimonial o fuera de la misma. El embarazo y la separación también suponen la pérdida de la honra. En definitiva, dos elementos: la pérdida de la virginidad antes del casamiento y las relaciones sexuales fuera del matrimonio. Esas dos ideas, prostitución y otras relaciones sexuales fuera de la pareja o antes de tenerla son según Carol Paterman (1995) la expresión del «Contrato sexual» que obliga a la mujer a casarse y doblegarse ante el hombre que tiene el poder en el ámbito de lo privado.

a. Mujer prostituta

Si miramos el tema desde los estudios de Carol Pateman sobre el Contrato Sexual, descubrimos que la prostitución no es más que otra situación más del ejercicio de poder, que el hombre ejerce sobre el cuerpo de las mujeres, así el contrato sexual, no sólo se hace práctico dentro del matrimonio o dentro del ámbito privado, sino que abarca toda la presencia de la mujer en los distintos ámbitos.

Ahora bien, en el sentir general se va más allá de esos hechos y a la mujer se la considera prostituta no solo porque cobre por sus servicios sexuales sino porque mantenga relaciones con diferentes hombres. Los términos y expresiones que manifiestan esa dura descalificación son muy variados: «tú eres mu loca», «tu vía y milagros», «te pones por las esquinas», «anda e duana en duana», «no tienes tú la cara de dormir de noche sola», «jartita de roá», «tú eres venta de camino», «qu`a los perros t`has echao», «farsa monea», etc.

*«Anda vete, flamencona;  
que no tienes tú la cara  
de dormir de noche sola.*

*Quien se fia de mujeres  
muy poco del mundo sabe,  
que se fia de unas puertas  
de que todos tienen llaves.»*

b. Mujer Deshonrada

En este segundo bloque de coplas se agrupan las referidas, exclusivamente, a la pérdida de la honra, algo «sagrado» para la mujer según lo han entendido los hombres.

*«No te pongas colorá;  
que en er mejó paño cae  
una mancha sin pensá.*

*Anda, loca, y ten talento;  
qu' estás oliendo a pañales,  
y ya quieres casamiento.»*

### **Bloque temático 3. Mujer mala**

Situamos bajo ese rótulo a tres tipos de malas mujeres. En primer lugar, las que lo son porque embaucan con sus encantos a los hombres procurando, con ello, su desgracia, «la perdición de los hombres». En segundo, la mujer falsa, que engaña al hombre y «muestra dos caras» mudando de parecer. Y, en tercer lugar, las dos madres: la propia y la suegra. En los tres tipos de mujeres se encuentra el interés por dañar y hacer sufrir al hombre. Los tres subgrupos van ordenados según su grado de denostación hacia la mujer.

#### **a. Mujer perdición de los hombres**

*«No m' acuerdo si te quise;  
lo que mácuero serrana,  
quer mar pago que me diste.*

*Si la sangre de los hombres  
guísaita se comiera,  
no hubiera muje'n er mundo  
que no fuera cosinera.»*

#### **b. Madre mala, suegra mala**

Como ya vimos al principio, no solo la mujer soltera, novia o casada es tratada con denostación, también es objetivo de estas iras la suegra, e incluso la misma madre. En el caso de la madre, lo normal no es que se incluya en este tratamiento denostativo, al contrario, la madre es el ser más alabado en el flamenco. Pero incluso ella puede ser objetivo de la misoginia de los letristas. En un estudio realizado por Tarby aparece la madre con estos dos tratamientos, la alabanza desmedida hacia la ma-

dre que cumple con el dogma de la feminidad ideada por el patriarcado, en la que la maternidad es fundamento principal de dicha feminidad o la vejación por ejercer la responsabilidad de la guardia y custodia de la honra o del futuro de la hija, que a pesar de que es un mandato patriarcal, en esta ocasión su cumplimiento se vuelve contra ella, estando así cuestionada su actitud por activa o por pasiva.

*«La mardesía e tu mare  
te quiere meter a monja...  
en un convento de frailes.*

*Tu mare no ha sío güena;  
tú tampoco lo serás;  
de mar trigo mala harina;  
de mala harina mal pan.»*

### c. Mujer falsa

Las coplas de este bloque hacen referencia a la falta de consistencia del amor de la mujer, a su falta de voluntad para ser fiel y permanecer junto al hombre al que pertenece.

*«Es tu queré como er viento,  
y el mío como la piera,  
que no tiene movimiento.*

*La mujer y la moneda  
tienen mucha semejanza;  
algunas de oro parecen,  
y resulta que son falsas.»*



## Bloque temático 4. Celos y mujer como propiedad del hombre

Este bloque es extensísimo. En las coplas seleccionadas veremos que los celos muestran el sentido de la propiedad que el hombre tiene con respecto a la mujer. Aunque se extiende la idea de que los celos son la muestra de amor desmedido, la realidad es que los celos son el resultado del miedo a perder el poder de propiedad en exclusiva del cuerpo de la mujer.

Pero el concepto de propiedad arranca del surgimiento de la institución del matrimonio monogámico; a través de él, la política sexual que se desarrolla es la de total sumisión del cuerpo de la mujer con todo lo que produce, incluida la descendencia. Así pues, la heterosexualidad enfocada al matrimonio monogámico da carta de naturaleza al patriarcado, en el que el hombre se configura como centro de poder absoluto sobre todo, incluidas las mujeres.

*«Yo me voy a gorbé loco,  
porque una viña que tengo  
la está vendimiando otro*

*La gachí que yo camelo,  
si otro me la camelara  
sacara mi navajita  
y el pezcueso le cortara.»*

## Bloque temático 5. Ironías para ridiculizar a la mujer

*«Quien de alpargatas se fia  
y a mujeres hace caso,  
no tendrá un cuarto en su vía  
y siempre andará descarso.*

*La siruela y la mujé  
tienen la mesmita farta:  
no cogiéndolas a tiempo,  
siruela y mujé se pasan.»*

## Bloque temático 6. Dependencia económica de la mujer

En estos dos siglos de desarrollo del flamenco, la situación de la mujer ha sido de total dependencia en el campo económico. La legislación imposibilitó a la mujer realizar estudios y formarse para acceder a una profesión y por lo tanto a una forma digna de ganarse la vida. Además, se la ha vetado para acceder al mundo laboral, entendiéndose que tenía que dedicarse a la familia en exclusiva.

Sólo en situaciones extremas como la muerte del marido, la soltería o la necesidad familiar por incompetencia del marido o por imposibilidad de éste para llevar dinero a casa, se justificaba que la mujer trabajara.

Con este panorama no es raro que se haya heredado en la cultura popular y en la culta la posición que se muestra en estas coplas, en las que el hombre se aprovecha de su situación de privilegio y usa la dependencia a la que la mujer se haya sometida, para chantajear o vincular sus relaciones sentimentales y sexuales a la relación económica de dependencia.

*«Por interés der dinero  
te fuiste de la cabeza;  
dijiste qu'eras gitana;  
te gorbiste montañesa.*

*Mia que güenas partías:  
ando pidiendo limosna  
pa tenerte mantenía.»*

## Bloque temático 7. La mujer que no se doblega

No es este un bloque temático muy prolífico en coplas, pero es significativo, porque ilustra el rechazo del hombre a aceptar que la mujer pueda tener carácter y personalidad y orgullo suficiente, como para no doblegarse ante sus esfuerzos por someterla. Entonces el mensaje se torna acusador, insultante y de reproche; otras veces se muestra como impotencia, impotencia también por las presiones sociales que le obligan a mantener una máscara que oculta su «falta de hombría» y «autoridad patriarcal».

*«Compañera, no más penas,  
mira que no soy e bronse;  
que las pieras se quebrantan  
a fuersa e muchos gorpes.*

*A los árboles blandeo,  
a un toro bravo yo amanso,  
y a ti, flamenca, no pueo.»*

## **Bloque temático 8. El hombre se jacta de engañar a la mujer**

Es tan grande la seguridad que tiene el hombre en su superioridad y en que ésta es plenamente aceptada por la sociedad, que no tiene reparos en mostrarse cuál es, es decir, un hipócrita que en cuanto puede miente y engaña a la mujer.

*«Muaron los tiempos,  
me he muao yo;  
aonde no hay escritura jecha  
no hay obligación.»*

## **Bloque temático 9. Adjetivaciones denostadoras hacia la mujer**

Este último bloque está formado por una serie de coplas en las que se usan adjetivaciones insultantes o con sentido vejatorio y que escapan a los contenidos de los ocho bloques anteriores.

*«Más mata una mala lengua  
que las manos der verdugo;  
que el verdugo mata a un hombre;  
una mala lengua a muchos.*

*Más quisiera en una plaza  
a un toro bravo esperar,  
que no a una mujer que diga:  
¿Qué cuidado se me da?»*

## Cómo son las coplas actuales

Una vez que tenía analizadas las letras de las coplas antiguas, que por otra parte son las que actualmente siguen cantándose más, me dispuse a seleccionar las letras que cantan los artistas flamencos que pueden denominarse nuevos flamencos (recorremos que este trabajo se acabó en el 2007). Para elaborar la lista de los artistas que podían representar de la manera más fiel este grupo de «nuevos flamencos», conté con la ayuda de Faustino Núñez, Ortiz Nuevo, Manuel Gamboa y Luis Clemente.

Seleccioné un total de 33 artistas, de los que apliqué el análisis de género a una obra de cada uno de ellos. De este análisis, que no es en absoluto una muestra fiable como para considerarla representativa de su obra total ni de la de los demás artistas que podríamos denominar «nuevos flamencos», y que sólo nos sirve de referencia, podemos sacar las siguientes conclusiones:

En primer lugar, podemos apreciar que las coplas del «flamenco nuevo» se hacen eco de la problemática social de aquel momento (2007), que es sensible a los gustos, a los temas de moda. El flamenco nuevo es hijo de su tiempo, se ha actualizado. Temas como el racismo, las drogas, etc., están en sus letras, aunque se siguen cantando muchas de las coplas que se recogen en el libro de Machado y que analicé antes. En este sentido parece paradójico que coexistan contenidos que hacen referencia a épocas muy anteriores, en las que se hace alusión al burro como medio de transporte, a costumbres ya en desuso, y trabajos ya inexistentes, además de los contenidos sexistas, que son objetivo de este trabajo, con un mundo de nuevas tecnologías y trabajos y relaciones complejas.

En tercer lugar, yéndonos al campo de las coplas, podemos asegurar que *no ha cambiado gran cosa con respecto al siglo XIX la imagen que se ofrece de la mujer*. En las 33 obras musicales analizadas tenemos un total de 445 temas. La diferencia entre las coplas flamencas y éstas es tanta en su estructura que no creo que puedan ser llamadas de la misma forma, aunque se las califique como de «Nuevos Flamencos». De esos 445 temas, al menos 75 de ellos, es decir, el 16.85% tienen contenido de denostación u ofensa hacia las mujeres. Una proporción mayor que la que arrojaba el análisis del libro de Antonio Machado y Álvarez.

A continuación, ofrezco un cuadro de las veces que aparecen cada uno de los bloques o grupos temáticos que usamos para analizar estas letras y las de Demófilo. Recordemos que el número por las que están clasificados es la referencia del grado de denostación u ofensa de la mujer. Siendo el mayor grado el número uno.

<b>Primer bloque:</b> Maldiciones	6
Agresión y violencia incluida incitación a la violación	4
	Total: 10 letras
<b>Segundo bloque:</b> Mujer prostituta	4
Mujer deshonrada, virginidad	6
	Total: 10 letras
<b>Tercer bloque:</b> Mujer mala	11 letras
<b>Cuarto bloque:</b> Celos y mujer como propiedad del hombre	13 letras
<b>Sexto bloque:</b> Dependencia económica de la mujer	6 letras
<b>Séptimo bloque:</b> La mujer que no se doblaga	11 letras

En síntesis, podemos concluir que, aunque la proporción de coplas que muestran denostación es mayor en las coplas de los Nuevos Flamencos, también encontramos ciertos avances en el contenido de estas. Estos avances son particularmente protagonizados por las mujeres artistas que usan coplas que en alguna medida se rebelan de su situación, en otras ocasiones muestran claramente su apuesta por la libertad, enfrentándose así a su pareja, mostrando un orgullo y dignidad. Algo que era imposible de manifestar antes. También las artistas interpretan ahora coplas flamencas en voz de hombre, lo que denota, a veces, un interés por manifestar la igualdad que se desea.

Otro aspecto importante es la actitud que se muestra al no sentir ataduras por el hecho de no haber firmado papeles (contrato matrimonial). Esta actitud antes privativa de hombres, ahora también la manifiestan en sus coplas las artistas flamencas.

A pesar de estas conclusiones del 2007 tan poco esperanzadoras, el impulso del movimiento feminismo y el esfuerzo y compromiso de muchas flamencas y flamencos actuales (muchas más las flamencas) han hecho que en la actualidad el flamenco haya integrado y casi normalizado los contenidos reivindicativos y estéticos y formas de trabajar propios de una actitud feminista. Artistas como Rocío Márquez, Laura Vital, Lourdes Pastor, Rosario La Tremendita, Rocío Molina, Mujer Klórica y otras muestran con claridad su compromiso llevando al escenario temas impensables hace unos años : el embarazo, la menstruación y el embarazo como reflexiones de temas de mujeres que no tenían cabida en el flamenco salvo con contenidos en los que no se profundizaba en su importancia para el cuerpo y la dignidad de las mujeres, contenidos de letras de estas artistas o de los Poyayos Enmascaradol, las intervenciones de Flo 6X8 en las manifestaciones del 8M. La revolución operada

entre bailaores y bailaoras que han cambiado todas las normas de separación entre hombres y mujeres en la interpretación del baile, el empuje del movimiento de LGTBIQ+ permite a los artistas flamencos mostrar la visibilidad o salida del armario de gays, lesbianas y artistas que se consideran Queer y así lo manifiestan en público sin el menor miedo o reparo son un refresco para la libertad en el desarrollo del flamenco con toda su riqueza y potenciales.

Acabaremos con una letra de los Poyayos Enmascaradol que lleva un componente más que aparece también en escena en estos tiempos el compromiso de los hombres por el feminismo en el ejercicio de una nueva masculinidad no patriarcal:

*«No hay que ponerse de lao,  
pa sé un hombre de verdá,  
no hay que ponerse de lao.  
A la violencia machista  
nos tenemos que enfrentar,  
y no quedarnos callaos.»*

# 12. Investigación y experiencia de mujer y flamenca

---

Rocío Márquez









Rocío Marquez

Buenas tardes, gracias por contar conmigo y gracias a Lourdes Pastor por cambiar su día de ponencia conmigo. Me gustaría que esta ponencia fuera más una conversación que una conferencia, para dar frescura y vida, evitando algo demasiado serio y aburrido.

Quería empezar por exponer cómo empecé yo a tomar conciencia de la desigualdad de género desde mi situación de mujer y cantaora de flamenco.

Cuando empezamos a estar en el flamenco con deseos de ser artistas desde pequeña, y en el flamenco solemos empezar bastante pequeños, lo más común es que esto de las desigualdades de género, las discriminaciones que vivimos las mujeres pasen desapercibidas, sin que se vean porque se normaliza y todo parece natural y que no puede ser de otra forma, si no lo razonas con ayuda desde el principio, todo es normal.

Yo empecé a cantar con 8 o 9 añillos, como dijo Miguel, en la Peña Flamenca de Huelva. Y poco a poco participando en concursos, festivales... de pronto estás metida, vinculada y enamorada del flamenco, de las experiencias bonitas y cómo se

desarrollan las cosas asumiendo también las negativas como aparejadas sin razonarse su sentido.

Cuando acabé la carrera tuve la oportunidad de matricularme en el doctorado de flamenco que se acababa de convocar. Me hizo mucha ilusión y teníamos una asignatura que se llamaba la sexuación en el arte. Me la dio Asummpta (Sabuco Cantó). El primer día empezó a hablar y yo me quedé a cuadros, me decía para adentro: «qué ganas de buscarle los tres pies al gato», no entendía nada, la verdad. Entonces cuando acabó, yo no quería perderme nada y tenía que preguntar. Me acerqué y le dije, yo es que no estoy de acuerdo, no percibo lo mismo que tú, tengo la sensación de estar perdidilla, a mí siempre me han tratado de una manera diferente. Ella que «ya había ido al huerto», me dice: tú no te marees. Lo que yo te digo es que sigas viniendo a clase y nosotros si quieres, después de cada horita que tengas, comentamos y vemos que camino coge esto.

Cuando continué, ella hacía muchísimos ejercicios. Siempre recuerdo uno, que, para mí, fue el más llamativo. Seleccionaba críticas de periódicos de distintas ideologías, tanto de hombres como de mujeres. Tanto de baile como de cante, guitarra creo que no tuvimos ninguna, precisamente porque no había ninguna de mujer. Y entonces la tarea que teníamos que hacer era subrayar los adjetivos. «Tachán»... las conclusiones eran clarísimas. Las mujeres siempre salían que si éramos sensuales, sutiles, elegantes. Y ellos eran la fuerza, el dominio, el poder.

A partir de ahí, a base de debates, ejercicios, etc. poco a poco empezaba yo a darme cuenta de algo, ahí se me abrió, se me fue cayendo la venda, eso de ponerme las gafas y fui yo quitándome las gafas.

Así seguimos, ella me seguía recomendándome lecturas, ahí conocí el libro maravilloso que tiene Loren Chuse, que me ha dado mucha alegría cuando la he visto aquí en el curso. Fue lo primero que leí sobre la mujer y el flamenco desde una perspectiva de género.

Recuerdo uno de los días cuando yo estaba mucho más concienciada, me recoge Manuel Herrera para irnos a un recital. Antes del concierto había una conferencia. Yo entro en el camerino, me empiezo a arreglar, los botines, etc., y cuando ya estoy llega el presidente y me dice ¿tú ya estás? Le respondo: yo ya estoy prepará. Pues mira, dice él, vamos a empezar la conferencia, pero si tú ya estas arreglá, ¿por qué no subes y adornas el escenario? A ver qué le digo a este hombre, cuando menos es incómodo.

Fue una cosa que me hizo sentir coraje, porque eso mismo me lo dicen cuatro meses antes de que yo hubiera empezado el curso, y es que yo le doy las gracias por

el piropo. Y claro hay que poner atención, porque se han normalizado cuestiones que no deberían. ¿Por qué? Podríamos preguntarnos, por supuesto, por la educación, con todo el cariño del mundo, pero hay que decir: hombre a mí me gustaría estar para hablar y dar mi opinión, pero no para estar como un florero.

Creo que es muy importante que vayamos tomando conciencia y que afortunadamente el camino de todas las flamencas nos lo pone más fácil a las artistas actuales.

Otra experiencia fue con la visión de las letras. Al empezar en hacer los cantes, el flamenco tiene un punto, en el que es muy necesario el proceso de repetición e imitación simple, es muy necesario para interiorizar los códigos y después cuando tienes los códigos bien fraguados, tú te los llevas donde te parezca a ti. Pero si te apetece, si no, lo dejas donde está. En principio esa repetición es muy necesaria y como empezamos muy pequeñas es muy normal que tu reproduzcas, reproduces y no estas ni pensando en lo que estás diciendo. Estamos más pendiente de afinar bien, del compás; son tantos detalles, tantas situaciones, es tan complejo, que es normal que no puedes estar en 20.000 cosas.

Así que, recuerdo la primera vez que a mí me picó una letra en la boca. Tenía 18 o 19 años y estaba en la Fundación Cristina Heren. La letra era:

*«Mi marío me ha pegao  
porque quiere que le guise  
papitas con bacalao.»*

Y tú dices: Pero tan normal. Pero to el mundo de fiesta, Todos escuchando esto y encima estás de fiesta. Alguien me contó que estas letras eran para denunciar, era la oportunidad que tenía la cantaora para denunciarle al señorito o a quien fuera, para contarle lo que le estaba pasando. No sé si tuvo ese sentido, pero si lo tuvo, ahora no lo tiene. Sobre todo, porque hay letras maravillosas y porque hay autores maravillosos con ganas de hacer letras maravillosas. Esta fue la primera vez que yo entré en conflicto con las letras. Pues bien, tu buscas otras letrillas y vas construyendo algo nuevo y más satisfactorio.

A partir de ahí empecé a poner muchísima atención. Todo lo que antes yo ponía de atención sobre las cualidades vocales, superfan de Pastora, de Naranjito, me fascina el color de las voces, etc. Y en paralelo empecé a interesarme mucho por qué transmitía como mensajes. Y de repente di con la poesía, di con poetas más a fon-

do: Lorca Miguel Hernández, Alcántara, etc., y entras en el mundo de la poesía, ya es una necesidad personal, porque necesitas decir otras cosas. Yo parto de que una canta como es, y que las limitaciones que trae como persona, las transmite como artista. La poesía es una herramienta preciosa para conocerse y para irse moldeando.

## Poesía en el flamenco

A la hora de acercarme a las letras. Poesía mística, San Juan de la Cruz. Santa Teresa de Jesús, desde otros cantaores como Enrique Morente, entre otros.

Y te vas dando cuenta que hay poemas que te cuadran perfectamente. Por ejemplo, esta letra que me gusta mucho:

*«Lo peor de la condena  
es cogerle gusto a las caenas.»*

Más flamenco no cabe. Tuve la suerte de conocer a **Isabel Escudero**. Me dijo que cogiera de su producción poética las letras que quisiera, y se ofreció a hacerme letras casi por encargo. Por ejemplo, los caracoles que hay en el disco de Firmamento, que la letra es suya. También me pasó con Antonio Orihuela que yo lo conocía a través de Paco, el Niño de Elche, y por él entré en el mundo de la poesía de la conciencia que hay que mover en mi tierra.

Yo estoy de acuerdo en que el arte esté hoy presente con los problemas, con la que está cayendo no puede una permanecer impassible. Una visión más ortodoxa tiene que venir de la mano de una visión más abierta y viceversa. Porque o falta tierra o falta aire.

Entonces nos necesitamos, yo creo que ya es hora, es un debate que no va a acabar, pero realmente no tiene sentido, no es que sean incompatibles, es que son necesarias las dos miradas, son superenriquecedoras.

El flamenco es inmenso, yo creo que a mí de las cosas que me emocionan del flamenco, es el abanico tan amplio que abarca, no solo ya de compas, de armonía, de melodía, a nivel vocal. De eso hay quien que te canta con un hilo de voz, hay gente que se desgarran con una voz abierta y todo esto entra dentro del flamenco, de la alegría a la fiesta, a la tragedia, al drama más absoluto, a la miseria.

El flamenco es súper expansivo, inclusivo y no tiene ningún sentido que sigamos esta guerra, el tiempo lo ha demostrado, hay artistas que han convivido y han

hecho que el flamenco sea el de hoy, así que yo creo que eso es una guerrilla superada. Después de todo esto: de enfados, de leer mucha poesía y leer letras que me motivaban, ya me empecé a motivar, pero no es lo mismo cantar lo de alguien, que cantar lo tuyo, ahí estás como más expuesta.

A mí me llevó mi tiempo compartir cantando lo que escribía, pero poquito a poco me fui animando y es algo que me gusta, porque al final hay veces que necesitas decir algo a tu manera, con profundidad. Estuve pensando hacia dónde llevar el ratito de hoy y pensé en contaros el tema de la tesis que hice porque sobre todo para mí, ha sido una herramienta de liberación.

## **Técnica vocal**

Iba a hacer la tesis sobre Marchena porque me gusta mucho, pero Martín Martín sacó un material maravilloso y pensé que en este campo yo aportaría poco. Entonces reflexioné y caí en que las voces flamencas me preocupaban siempre. Tal vez porque con 11 años tuve nódulos. Afortunadamente como me lo cogieron muy pequeños, pues hice reposo, un poco de clases con una soprano maravillosa, Gloria Muñoz, y a partir de ahí se me quitaron. He tenido muchísimo interés en el tema de la técnica vocal. Y ahí me planteé hacer este estudio.

Ya a partir del 2008 surgen muchas investigaciones en torno al flamenco, sobre todo de mujeres y que salen del master de flamenco que mencioné antes. Lo que había hasta entonces no era más que el interesante trabajo de Mairena y Ricardo Molina sobre los tipos de voces, pero saber si tengo la voz laína no me sirve de mucho como mujer cantaora.

Entonces empecé desde ahí, me propuse como objetivos: Examinar la anatomía que interviene en el proceso de ejecución. Estudiar la relación entre formas y dimensiones de la estructura corporal y la técnica vocal. Y definir la variedad de cavidades resonadoras existentes, comprobando si este concepto puede ser una propuesta alternativa a la de clasificación de las voces.

Para ello realicé diferentes tipos de investigación:

- \* Entrevistas que aproveché al estar en festivales con compañeros y compañeras
- \* Una dificultad que encontré es que yo ya tengo mi propia opinión, entonces tienes que tener mucho cuidado, para no llevártelo a donde tú quieres, y lo que tienes que proponerte es que realmente sea lo que están viendo los compañeros y compañeras sin contaminar con tu visión personal.

- \* Análisis del sonido
- \* La resonancia, que fue superdivertido. En Valencia estaba la máquina donde yo me tenía que meter a cantar la misma frase melódica, con mismo tiempo, y distintas colocaciones para ver qué cambios físicos había en las resonancias. Toda la tarde metida en la máquina para recoger todo. Menos mal que no soy claustrofóbica.

En esta tesis partía de la HIPÓTESIS:

- \* Todas las voces tienen distintas posibilidades de sonidos, dependiendo del resonador empleado en cada momento.
- \* Obviamente cada uno tenemos nuestro timbre, el timbre es lo que hace que cada persona, cuando hable, cuando cante, le reconozcamos, pero ese timbre puede tener distintos colores en función de cómo estemos proyectando ese aire
- \* Existe un conjunto de variables que determinan la colocación de la voz: frecuencia con la que se canta para el baile, o en solitario, no tiene nada que ver. Claro cuando estás en solitario tú puedes hacer lo que a ti te dé la gana y normalmente la guitarra se va contigo, pero si hay baile hay que estar con el baile, y el baile te exige tirar para arriba, tú tienes que tirar para arriba. Otra es el tema de la amplificación. No tiene nada que ver cantar con o sin micro. Sin micro se canta con la voz mucho más abierta. Eso me noto yo cuando canto en peñas. Porque en algunos espacios la prioridad absoluta es el volumen y en otros no. Entonces cuando la prioridad no es el volumen, tú te pones a hacer las florituras y las cosas que te nazcan, pero cuando pretendes que aquel señor de allí te escuche, la prioridad es el volumen. Y eso va a condicionar muchísimo como vayamos colocando.
- \* La estructura física del artista. Esto es súper divertido. Yo me acuerdo con Gema Jiménez que hemos estado juntas en la Fundación Cristina Heeren que tenemos forma de cara parecidas. Y mismos recursos. Era muy divertido constatar todo eso, porque, pensad en un piano, la caja de resonancia no es la misma que sea uno de pared, un colín o una gran cola. Igual en la fisionomía de los cantaores y cantaores, pensad en el cuello de Menese que es una caja de resonancia grande, cada cuello tiene unas posibilidades de sonoridad; sonidos redondos abiertos tiene que ver con esto.
- \* Modelos y fuentes que constituyen el aprendizaje: ¿Esto quienes o qué son? Los maestros y las maestras. Ahora hay un momento en Huelva que pegas

una una «patá» y salen un montón de niños y niñas cantando y bien, y eso tiene que ver con que hubo una época, y ahora también, en que las escuelas en las peñas funcionaban y funcionan todavía. Empiezan siempre por los fandangos de Huelva. En aquella época había maestros maravillosos; Eduardo Barroso o Mario Garrido y ellos de manera desinteresada estaban allí todos los sábados y allí íbamos un montón de chiquillos.

En la pizarra apuntaban un grupo grande de estilos de fandangos de Huelva: Valverde, Ensinasola, Cabezarubia, Monaster, etc. Íbamos uno a uno, hacíamos juegos cambiando de estilos.

Mi opinión de por qué ahora está Huelva en un momento tan potente de cante, es porque la generación anterior, además de hacer que no se perdieran tantos estilos existentes, hizo que se creara escuela con tantos niños y niñas, además más allá del fandango.

Amparo Correa, maravillosa como profesora, tenía un gesto con los ojos cerrados que copiábamos todas, hasta eso copiábamos y aprendíamos. Estaba también entonces conmigo Argentina.

- \* Estilos de cante o palos a interpretar. A mí me emociona lo mismo la seguriya cantada por Agujetas y también por Pastora. No hay una sola manera de hacer un cante.

Con mi maestro José de la Tomasa me pasó una cosa, es que un día que le canté una seguriya después de que me insistiera mucho día tras día hasta final de curso. Tras cantarla me dio un consejo que no olvidaré. Me dijo que yo cuando me enfado no estallo hacia fuera y doy un portazo (metafóricamente hablando). Así que no canto como reacción, él me dijo que no lo intente nunca, yo me lo guardo. Yo expreso como yo siento, incluso un mismo cantaor hace distinto un mismo cante en distintos momentos emocionales.

La respiración diafragmática se produce por empuje de muchas partes coordinadas, el sonido que nosotros escuchamos fuera después de haber pasado por las cuerdas vocales depende de dónde va a resonar. Me refiero a los huecos que hay en la cabeza y cada uno consigue un color u otro. Seno frontal, el seno maxilar-nasal, el esfenoidal y arriba del velo del paladar el etmoidal.

Os voy a poner entrevistas a artistas que explican esto desde la experiencia de los artistas:

Empezamos por el frontal vale. «Entre los ojos es ahí donde el sonido está colocado, pierde la noción de donde está» dice Estrella Morente (en la audición). Ella lo dice claramente no ha dicho seno frontal, pero ha dicho entre los ojos, que te retumba ahí, este es su sonido el frontal, un sonido más adelante, con poco volumen, pero con mucha precisión, con mucha facilidad para la velocidad.

Se dice que los flamencos no saben... Saben perfectamente, lo que pasa es que a lo mejor con otras palabras. Da lo mismo decir seno frontal que decir que está colocado entre los ojos. Ella lo emplea así, ya veremos que hay otros compañeros que tienen otra manera de colocar y que usan distintos recursos.

Me voy ahora al etmoidal, en el naranja, en el velo del paladar arriba, quien lo tiene clarísimo es Calixto que de esta generación es el que tiene más conciencia que se lo ha currao muchísimo y además tiene esa parte didáctica, muy pedagógica, que sabe expresarse muy bien, es una voz muy natural en el velo del paladar, es un sonido muy natural. A esta colocación, la etmoidal, en el flamenco, se la llama la voz natural. Cuando se dice Tomás Pavón tiene una voz muy natural, se refiere a que Tomás colocaba en el seno etmoidal, en el paladar. Si tocáis el paladar tiene un momento en el que pasa de ser duro a ser blando. Justo ahí.

Y ahora si me voy a ir al maxilar-nasal. Lo que pasa es que los cantaores no saben lo que están empleando, nadie le ha dicho al Agujetas de Jerez, que tiene una voz nasal y que canta con la nariz. (Suena el agujetas y Calixto que es el que habla imitando el sonido de nariz, tapándosela). Así es una forma de saber que estamos usando el maxilar-nasal es tapándose la nariz. Pero depende, por ejemplo, también de que esté bien colocado ahí.

Maite Martín en un programa del Loco de la Colina tenía unos planos en la grabación que se veía perfectamente la colocación del velo del paladar y el movimiento de la lengua actuando modulando. Se dice una ¿cómo lo hace, esta locura que hace cómo es?

Ante la pregunta de si hay técnicas que ayudan a que tu carrera dure más tengo que decir que es súper delicado. Con el frontal por ejemplo Valderrama o la Niña de la Puebla es habitual llegar al final de los días en plenas facultades. En cambio, con un sonido más abierto se puede tener algo más de desgaste, pero no siempre es así, Naranjo tuvo facultades hasta los últimos momentos.



Hay que ver no solo la colocación que estás usando sino también el apoyo, que tiene mucho que ver la columna de aire, cómo se está manteniendo; con la faja abdominal, si estás bien o estás forzando, aguantando demasiado. Yo normalmente cuando hago unos cuantos conciertos seguidos a mí me duele la espalda, porque hay mucha carga ahí, estas sosteniendo todo desde ahí, pero depende claro, esto es muy variable para cada uno. Por ejemplo, el maestro Fosforito tenía una voz muy redonda y ahora ya la voz está muy cansada. Entonces no te sabría decir. La sensación que tengo es que de la gente antigua que estaba muy colocada en el frontal ha llegado hasta los últimos días, con la voz intacta. La seguriya que tiene grabada Valderrama en La Unión que se graba poco antes de morir es perfecta y de vez en cuando abría porque no somos relojes, cuando hablo de una colocación, eso no es fijo para toda la interpretación, se varía y no lo hacemos conscientemente, vas buscando un sonido. O si quiero meter un adorno, que estoy intuyendo, y lo quiero meter antes de que acabe el compás, de manera inconsciente, me doy cuenta por dónde se tiene que ir, para que cuadre en el sitio. Si por ejemplo lo tengo más abierto no llego.

O depende si lo que quiero es alargar mucho en un final de verdiales abandonaos, pues entonces ahí sí me alargo y si abro entonces la voz y la sostengo ahí. Pero todo esto tiene mucho que ver no solo la colocación, sino los apoyos que se usan. Muchas variaciones de recursos que se mueven mucho y es difícil de prever, una parte muy creativa que influye, que se escapa de las manos. cada día te pillas de una manera y cada artista es un mundo, es muy difícil de predecir por lo tanto difícil responder la pregunta.

Nos quedaría por comentar el esfenooidal que es esa voz redonda que hablábamos de Naranjito. Hay una cosa interesante, el volumen también se ajusta, pero no solo es el volumen, es que varía el color. Hace con diferentes aperturas «De Mairena, de Mairena». No solo está cambiando el volumen, está cambiando también el color. Entonces claro, ahí se multiplica la paleta, esto es lo que a mí me interesaba, decir, claro, que todos tenemos un timbre, claro, pero que la voz esté más cómoda en un lado que en otro, también condiciona, hay posibilidades, hay un margen que no depende de si hay o no micro.

En el momento que estaba la tesis era en lo que estaba, ahora estoy muy interesada y muy fascinada con Diamanda Galás, que no se si la habéis oído, pero es una cantante maravillosa. Ella empezó en el lírico, soprano, pero se ha metido en la línea más experimental. Si podéis, escuchad un disco que se llama Vena Caba, es muy recomendable.

Claro, llegados a aquí, ahí sale también el grito. Inicio el grito empezando desde este sonido para no reventarme la voz (da un grito ascendente de redondo a agudísimo, algunos se protegen el oído). Cuando hablamos de grito, en el flamenco por qué no lo explotamos, tenemos muchas posibilidades realmente, porque cuando hablamos de grito no es grito, grito es esto que acabo de hacer.

¿Qué vamos andando hacia otro lado? Vamos andando hacia otro lado. ¿Qué estamos pasando al experimental? Estamos pasando al experimental pero bueno, estamos en el siglo que estamos.

Ante los comentarios de asombro. La primera vez que lo hice en un escenario, se me olvidó avisar a la gente que estaba alrededor, pero lo sentí y lo hice. Pobrecitos el susto que se pegaron, pero era mi película y sentí la necesidad de hacerlo. Por ahora, los críticos no me han dado caña, porque no han venido los que dan caña.

Cuando os dije lo de estar en la máquina, era estando en la misma nota, capturar distintas colocaciones. Misma nota del mismo cante, misma sílaba, mismo tono, todo lo más parecido posible, pero con distintas colocaciones.

Aquí vemos voy a lo más evidente:

Frontal y maxilar-nasal, si vemos es como más máscara y ya el velo del paladar y el etmoidal y esfenoidal está para atrás, no de máscara adelante. Es muy curioso porque cambia totalmente. Fijaros sobre todo el tracto vocal (esfenoidal y etmoidal) está muchísimo más abierto y si ven aquí frontal y maxilar nasal es mínimo, mas cerrado.

Esto quiere decir que cuando tú colocas la lengua diriges el aire a una zona o a otra. En la mayoría de los casos lo hacemos inconscientemente.

No me paro mucho en el análisis del sonido. Esto nos demuestra cosas como que incluso entre los más cercanos como etnomoidal y esfenoidal hay posibilidades de aberturas distintas. No me pararé mucho es un trabajo de los compis de la facultad. Hay que tener en cuenta los labios, los dientes, la boca. Estos estudios apoyan lo dicho antes, con distintas pruebas más analíticas

## **¿Cómo condiciona la forma corporal la forma de cantar?**

El cuello de Menese que es un cuello de toro, le facilita la sonoridad. Curiosamente los que tienen rasgos estrechos o medidas estrechas: Arcángel, Estrella y Segundo Falcón, tienden al frontal, lo mismo que cuando estamos hablando de medidas mayores tienden al esfenoidal.

Hasta ahora hablo de cabeza. Quisiera hablar de la colocación de la pelvis. No sé si os habéis fijado en que normalmente nos sentamos en el filo de la silla, pero hay que meter la pelvis hacia delante, porque si no la columna se resiente. Basculación de la pelvis.

Llegamos a un tema que me encanta porque nunca se habla y aquí tiene más sentido.

El tema de los cambios de la menstruación y sus distintas etapas. Y los cambios que se producen en el cante. Diario de un cuerpo. Analizarse día a día se anota estados físicos, mentales, emocionales de este tipo de investigación sale esto que propongo que las cantoras hagamos nuestro diario, pero para sacar conclusiones tendríamos que ser varias. Centrándonos en la voz.

Si conocemos nuestro cuerpo todo puede jugar en nuestro favor. Los efectos de la fase menstrual y premenstrual le chocan más a la sociedad. Pero en las dos fases ovulatorias y preovulatoria tratamos de alargarlas más, la sociedad nos quiere así y nosotras tratamos de estar así y la alargamos para encajar con los demás. Pero conocernos en estas fases nos facilitará muchos aspectos de nuestra existencia no solo como cantoras, también como personas creativas, si estoy para fuera o para dentro las actividades propicias para las emociones, el trabajo físico, la creatividad la reflexión profunda, etc., son diferentes y debemos conocer nuestra realidad porque siendo conscientes de ello nos regulamos y reorientamos nuestra actividad y reposo, emociones, etc.

## Conclusiones

Existen varias maneras de proyectar la voz, orientar el aire en las distintas cavidades resonadoras. Y todas están en la diapositiva

- \* Existen varias maneras de usar la voz, resultado de proyectar el aire en las distintas cavidades resonadoras.
- \* La estructura corporal condiciona el empleo de la técnica vocal. Las distintas formas de proyectar el aire o colocar el sonido en las cavidades resonadoras, originan diferencias significativas que dan lugar a dos grandes grupos:

A mí me ha dado mucha libertad conocer esto, conocernos a nosotras mismas y compartírnos. Darse el permiso, autocuidado, autoconsciencia.

¿Me pedís un cantecillo? Me acuerdo de esta letra, de las primeras cosas que escribí de género:

*«Muera Cupido  
si lanza flechas a corazones,  
sin más permiso que la romántica idea del mito.*

*Muera Cupido  
el día que me dijiste -Esto no es pa' tanto-,  
-Esto no es pa' tanto-.*

*Cambié la cerradura y también el cuarto.  
Que la vida es muy corta  
y no consiento  
quedarme a tu verita con sufrimiento.*

*Las llamas llegan al cielo  
como en la coplilla aquella.  
Pero si te crees mi dueño  
cambio pasión por maleta  
y no me ves más el pelo.»*

# 13. Crear, pensar y vivir con el culo entre dos sillas

---

Fernando López Rodríguez







Fernando López

*Este texto ha sido re-escrito a partir de la transcripción de la charla que impartí en el encuentro organizado por la UNIA de Málaga, en torno al flamenco desde la experiencia artística con perspectiva de género (julio de 2022).*

*Aunque el contenido de dicha charla se encuentra aquí reducido a su mínima estructura ósea, he querido conservar la estructura y el tono oral de la charla. Sin embargo, me he permitido intervenir en aquellos pasajes donde la comprensión lectora requería de una reorganización de las frases o de una mayor dosis de poesía que sustituyera la ausencia de gestos con los que normalmente nos comunicamos cuando hablamos «de cuerpo presente».*

## El género y los géneros

«A partir del momento en el que se escucha la palabra género, desde que aparece, desde que se la intenta pensar, se dibuja un límite. Cuando se asigna un límite, la norma y lo prohibido no se hace esperar. «Hay que, no hay que» dice el «género», la palabra «género», la figura, la voz o la ley del género. Y eso puede decirse del género en todos los géneros, ya se trate de una determinación genérica o general de lo que se llama la «naturaleza» [...] o ya se trate de una tipología llamada no-natural [...] (por ejemplo: un género artístico, poético o literario.»<sup>1</sup>

En este texto, el filósofo francés Jacques Derrida nombra algo muy específico del género que tiene que ver con su normatividad y con toda esa serie de reglas que aparecen desde el momento en el que emerge un género estilístico, un género literario o un género musical. Así sucede también con el flamenco: en el momento en el que éste se define como un género artístico diferenciado, también se van a determinar las reglas de lo que «hay que, y no hay que» hacer, delimitando muy claramente una frontera para aquellas prácticas que van a ser consideradas como no-flamencas o pseudo-flamencas, porque no se van a corresponder con esa serie de características que se han escogido para definir «lo flamenco».

Dentro de este marco, lo que designamos como «no binario» es en realidad la naturaleza intrínseca de las cosas cuando no les ponemos etiquetas para simplificarlas y «manejarnos con ellas». Si hemos tenido que llegar a emplear el término «no binario» es precisamente porque estamos demasiado acostumbrados a etiquetar la realidad en pares antagónicos que oponen lo masculino y lo femenino, lo español y lo extranjero, lo flamenco y lo contemporáneo, y otras tantas categorías que se definen por oposición con sus contrarios pero que carecen de realidad intrínseca.

Algunas de estas oposiciones poseen connotaciones meramente artísticas pero otras tienen consecuencias extremadamente políticas. Por ejemplo, en términos de género, lo masculino es lo que se opone a lo femenino, pero también es lo que históricamente ha prevalecido y se ha constituido como lo superior jerárquicamente respecto de lo femenino.

De esta manera, cuando hablamos en términos «no binarios», no tratamos solo de disolver las diferencias entre dos esferas que se encuentran al mismo nivel, sino

---

1 DERRIDA, Jacques. *La Ley del Género*. Glyph 7, 1980, p. 2



que tratamos de disolver una jerarquía vertical: lo femenino no ha sido solo una parte del todo, sino la parte inferior del todo, aquello que carecía de dignidad, poder e independencia respecto de lo masculino, que se configuraba como lo superior, lo más digno y lo más valioso.

A continuación, me propongo nombrar una serie de categorías binarias entre las que he tenido que moverme a lo largo de mi vida y de mi carrera profesional, para formular posteriormente algunas conclusiones que pueden elaborarse desde ese «entre» en el que, más allá de la incomodidad, se encuentra una gran riqueza, tanto artística, como experiencial.

La identidad no-binaria, que sensu estricto no es una identidad cristalizada sino una vía para tratar de jaquearla en todas sus formas, no emerge de un deseo mercantil de diferenciarse de los demás y mostrarse como alguien más especial que el resto; no tiene que ver con esa imagen romántica del artista que todavía prevalece en muchos sectores y que nos presenta como seres con una personalidad única, casi auto-engendrada, rodeados de un aura profética y con unos atributos sensitivos, emocionales y/o intelectuales de los que el resto de la sociedad carece.

Se trata, más bien, de un posicionamiento desde la necesidad de construirse un lugar habitable donde no sentirse constreñido por todas esas partituras invisible que ejecutamos de manera sonámbula. Dichas partituras, que determinan el ritmo y la melodía que puede tomar nuestra vida cotidiana, son fuente de formas variadas de sufrimiento personal que repercuten, a su vez, en el sufrimiento de quienes nos rodean.

## **La identidad de género**

En primer lugar, querría abordar la distinción entre lo masculino y lo femenino, que yo nunca tuve demasiado clara y que siempre viví con gran inconformismo porque sentía que la mayor parte de las cosas que de mí se esperaban como hombre eran cosas que me hacían infeliz y en las que yo no podía ser bueno ni aportar nada positivo. Mientras tanto, aquellas cosas en las que yo era bueno y que me hacían feliz eran cosas que se consideraban actividades para niñas o actividades femeninas. Entre ellas, por supuesto, la cuestión artística y en particular la danza, que fue el primer armario del que yo salí, porque bailar era, en el entorno en el que yo vivía, (un barrio obrero de Madrid), algo que solo hacían las niñas y los mariquitas y que por tanto estaba completamente vedado para los niños «como Dios manda».

Me veía forzado, por tanto, a intentar florecer en un terreno que para mí era baldío, mientras que allí donde yo efectivamente encontraba nutrientes para crecer, el acceso conllevaba el precio altísimo del ostracismo y del insulto.

Esta situación de parálisis me condujo a los once años a una profunda depresiónazonada de episodios diarios de insomnio y de crisis de angustia que me llevaron, paradójicamente, a sacar fuerzas de flaqueza y a romper con todo: no podía y no quería ser aquello que se esperaba de mí y en aquel momento tanto el insulto como el aislamiento social (que efectivamente conllevaban aquella desobediencia a la ley del género) se me aparecían como males menores.

El día en que por primera vez me puse unas mallas para ir a una clase de danza, descubrí que las normas sociales estaban escritas con tiza líquida: había un mapa para habitar el mundo que no se correspondía con mis deseos, pero todas esas directrices que a mí me habían impuesto, de repente se mostraban como papel mojado, puesto que podían ser transgredidas.

El mapa era solo un mapa y en él no estaban reflejados todos los caminos posibles: uno podía garabatear sus propios senderos, aunque le temblara el pulso al hacerlo y las líneas le salieran vibrantes y discontinuas.

Ésta es una experiencia muy profunda, porque con ella uno interpreta que el orden que rige el mundo es arbitrario y que por lo tanto es posible cuestionarlo todo: si uno puede cuestionarse como niño que puede ser todo aquello que le han dicho que no puede ser, entonces empieza a sospechar que realmente no hay nada sólido detrás de la mayor parte de los consensos sociales.

Así se re-dibujaron para mí los contornos de lo posible y de lo imposible, y se aligeró el peso de lo socialmente reprobable: transgredir la ley del género «solo» exigía pagar el precio del ostracismo y empezar a ocupar el lugar del maricón, aquél cuya inferioridad absoluta confirmaba el valor del resto de los hombres, que podían sentirse refrendados en su masculinidad por comparación conmigo. Insultándome, reforzaban nuestras diferencias y podían volver a casa, risas mediante, sintiéndose «chicos por derecho» en virtud de todas aquellas actividades que se negaban para sí mismos. Yo, aunque volvía solo y con la cabeza gacha, empezaba por fin a poder dormir.

He tratado esta relación inconformista con la masculinidad hegemónica en espectáculos como *Bailar en Hombre* (2015)<sup>2</sup> y *Pensaor, un filósofo en el tablao* (2018)<sup>3</sup>.

---

2 URL: <https://dancefromspain.feced.org/bailar-en-hombre/>

3 URL: <https://dancefromspain.feced.org/pensaor/>

Sobre el proceso de creación de ambas piezas se han publicado sendos artículos, ambos en francés. El primero de ellos se titula *Masculinidades y juegos de memoria en la pieza «Bailar en Hombre»*<sup>4</sup> y el segundo *Performar la investigación en el baile flamenco: «Pensaor», un estudio de caso*<sup>5</sup>.

## La identidad de clase

En segundo lugar, quisiera hablar aquí de un transfuguismo no solo de género en términos de lo masculino y lo femenino, sino también en términos de clase social, y del cual he tomado conciencia gracias a activistas e investigadoras como Brigitte Vasallo<sup>6</sup>.

Yo no vengo de una saga de artistas consagrados ni de una familia de investigadores confirmados: yo vengo del barrio del Pilar. Mis abuelos y mis padres son de dos pueblos de Badajoz y de Ciudad Real respectivamente y la primera generación que pudo estudiar, ya en edad adulta, fue la de mis padres. Aquí hay algo que puede parecer muy anecdótico o muy biográfico, pero realmente determina la relación que uno tiene con los círculos artísticos y académicos porque tiene que aprender desde cero los diferentes códigos culturales que se performan en cada uno de ellos, y que otras personas que los han integrado de manera inconsciente desde la infancia, los sienten como «algo natural».

No hay ningún comportamiento en un grupo social que no sea el fruto de una performance, es decir, de una repetición de códigos de los que hemos olvidado que lo son porque los hemos integrado corporalmente hasta hacerlos nuestros. El hecho de venir de fuera de esos círculos me permitió, sin embargo, poder observar sus códigos como pequeñas puestas en escena, porque para mí no resultaba natural la manera en que se hablaba y se gestionaban las relaciones sociales dentro de estos círculos artísticos y académicos y podía entenderlos como el reflejo de una partitura de movimiento; una partitura codificada de gestos que había que ejecutar, y de palabras y jaleos que había que pronunciar; de autores legítimos que había que citar y de artistas de referencia a los que se debía venerar con la beatería propia del sacrosanto «olé».

Si el precio a pagar por salirse del binarismo de género era un cierto ostracismo social, la tasa equivalente al cambiar de grupo social tenía que ver con una cierta

---

4 URL: <https://journals.openedition.org/danse/2510>

5 *Performar la recherche en danse flamenco: Pensaor, une étude de cas*. «Le flamenco dans tous ses états: de la scène à la page, du pas à l'image». Shaker Verlan GmbH, 2021, pp. 79-97.

6 *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*. Larousse, Barcelona, 2021.

sensación de habitar un no-lugar: resulta imposible regresar al lugar de origen y seguir identificándose plenamente con él, pero tampoco se pertenece completamente a la clase o círculo social al que uno ha llegado. Uno se queda en un lugar intermedio o liminal, en el que se está sin pertenecer, siempre fingiendo un poco.

He intentado avivar esta conciencia de clase en algunas de mis piezas, reutilizando cantes extremeños en *Intimo Interior Meo* (2016)<sup>7</sup> y *The Trip* (2020)<sup>8</sup> y «permitiéndome» el uso de canciones pop consideradas a menudo como baja cultura. Así sucede en *¿Y después?* (2020)<sup>9</sup>, creado junto a Belén Maya, y en *No más versiones: El Amor Brujo*<sup>10</sup>. En el primer caso se trata de *Solo se vive una vez*, de Azúcar Moreno, y en el segundo de *Cuando zarpa el amor*, de Camela.

A esta última canción le acompaña un texto recitado por una voz en off que trata de ridiculizar el modo de funcionamiento binario de nuestra mente y que dice lo siguiente:

*Alta cultura o Baja cultura*  
*Tradicional o Contemporáneo*  
*Peras o Manzanas*  
*Artista o Mamarracha*  
*Profesional o Amateur*  
*Antiguo o Moderno*  
*Tradición o Vanguardia*  
*Revolucionario o Reaccionario*  
*Púrpura o Bertín Osborne*  
*Té o Café*  
*Gatito o Perrito*  
*Amarillo o Sin Corazón*  
*Listas o Tontas: ¿las Rosquillas o las Personas?*  
*La Gitana como personaje o La Gitana real*  
*Elevado o Chabacano, Chocarrero, Bajuno, Choni*  
*Camela o Mozart*  
*Manuel De Falla El Amor o El Odio: Brujo*  
*El Amor de los que saben Y El Amor de los que no*

7 URL: <https://vimeo.com/176739011>

8 URL: <https://vimeo.com/551788131>

9 URL: <https://dancefromspain.feced.org/y-despues/>

10 URL: <https://dancefromspain.feced.org/no-mas-versiones-el-amor-brujo/>



Fernando López con Loren Chuse y Miguel López

Sobre el proceso de creación de *¿Y después?*, publiqué junto a Belén Maya el artículo *El manzano entiende de botánica*<sup>11</sup> y sobre *No más versiones...* tuve la oportunidad de compartir algunos elementos de la investigación llevada a cabo para su creación en una conferencia online (en inglés) realizada en el marco de las actividades de la Temple University de Filadelfia<sup>12</sup>.

## La identidad nacional

El hecho de haber vivido fuera de España por temporadas desde 2011, especialmente en Francia, pero también en Emiratos Árabes Unidos, me ha convertido en una persona no binaria en términos de identidad nacional (a no confundir con la compleja situación vital de los apátridas).

11 Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas, n.o 1, 2021, pp. 156-168.  
URL: <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.10>

12 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=quuj3OU4qAw>

Aunque mis referentes culturales más fuertes tienen que ver con la cultura española, éstos ya no son ni los únicos ni los más importantes: los valores estéticos se han multiplicado, y la manera de entender la danza, el arte y la investigación se halla cuajada de infinitas opciones que proceden de diferentes fuentes y orígenes.

Escribo y bailo medio en francés medio en español, me auto-traduzco de una lengua a otra, de un contexto a otro, sin asentarme definitivamente ni en uno ni en otro. Este ejercicio vital es a la vez muy rico y muy incómodo. Sin embargo, la necesidad que tenemos los seres humanos de encontrar nuestro sitio como una especie de refugio interno que sentimos como un territorio en el que controlamos (por costumbre) todas las variables en juego, puede ser también aquello que termine por enquistarnos y cerrarnos las puertas mentales para conocer otros puntos de vista y hacer que otras posibilidades emerjan. Por eso, asumir dicha incomodidad y el precio que conlleva es también un compromiso político.

La identidad nacional aparece tratada de lleno en una escena completa de *¿Y después?* y está siendo elaborada para un futuro libro que ando escribiendo sobre el flamenco, desde un punto de vista trans-nacional.

## **La identidad laboral**

Durante el doctorado teórico-práctico que llevé a cabo en la Universidad París 8-Saint Denis, nos hablaban mucho del interés y de la capacidad seductora de tener el perfil doble de artista-investigador. Empero, lo que yo me he encontrado ha sido estrictamente lo contrario, tanto en Francia como en España: ser capaz de hacer el doble de cosas a veces reduce tu valor a la mitad, las oportunidades, los espacios de trabajo, etc.

No sé si es por una incapacidad de situarte en uno o en otro género, lo artístico y lo académico, o si es por una desconfianza hacia tus capacidades, pero lo cierto es que hay una preferencia generalizada hacia perfiles unívocos que sólo desarrollen una actividad: suelen incomodar los artistas intelectualmente comprometidos y los investigadores con una vida artística desarrollada. Ambos resultan impredecibles tanto en el mercado artístico como en la descafeinada vida bohemia de la universidad.

Creo que aquí hay mucho trabajo que hacer, no sé de qué manera ni cómo, para sensibilizar hacia este tipo de perfiles, no solo para que gente como yo encuentre trabajo, sino porque me parece tremendamente enriquecedor, tanto para las instituciones académicas como para los círculos artísticos, que haya personas que no estén

encerradas en un solo mundillo, sino que sean capaces de transitar entre varios y que aporten cosas desde fuera.

El estatuto doble de artista-investigador, como he tratado de mostrar, aparece en todos mis trabajos artísticos y académicos, siendo *¿Y después?* y *Pensaor* los trabajos en los que la figura del bailar-que-también-habla, aparece de manera más clara.

A esto habría que añadir el hecho de que *Bailar en Hombre* surgió del trabajo de final de máster que realicé en la Universidad París 8-Saint Denis sobre la farruca, y que fue posteriormente auto-traducido y publicado en español tras recibir el I Premio de Investigación de la Academia de Artes Escénicas de España<sup>13</sup>. Del mismo modo, mi libro *Historia queer del flamenco*<sup>14</sup> es una auto-traducción de mi tesis doctoral (escrita originalmente en francés) y cuyo fundamento teórico dio lugar tanto a la pieza *Pensaor* como al documental *¿Funcionarios del Arte? Los tablaos en Madrid*<sup>15</sup>.

## La identidad estética

Por último, querría presentar un aspecto de lo no binario en relación con el aparente conflicto entre el flamenco y lo que podríamos llamar danza contemporánea y artes vivas.

Efectivamente éste ha sido un debate que me ha precedido y que yo he vivido también en primera persona, pero que se lleva gestando desde la década de los 90 en España con todos esos «debates» que oponen lo tradicional y lo contemporáneo, lo ortodoxo y lo heterodoxo, lo puro y lo impuro, etcétera.

Yo me fui del flamenco como quien se va de casa porque no aguanta más a sus padres o porque la casa se le hace demasiado pequeña. Quería un espacio propio y quería conocer otros lugares. Me parecía que la Casa del Flamenco tenía sus ventanas mirando siempre hacia el mismo sitio y yo quería mirar en otras direcciones.

Por ello, cada vez que regreso a la Casa del Flamenco hay una sensación, como decía anteriormente, de familiaridad, de estar en el sitio al que perteneces y, al mismo tiempo, una gran ansiedad por marcharme cuanto antes, porque no comparto muchos de los valores que rigen ese mundillo y porque yo hablo mi propio idioma, como decía el filósofo Gilles Deleuze sobre los poetas, como una lengua extranjera.

---

13 URL: <https://academiadelasartescenicass.es/revista/5/espejismos-de-la-identidad-coreografica-estetica-y-transformaciones-de-la-farruca/>

14 Egales. Madrid-Barcelona, 2020.

15 URL: <https://vimeo.com/224212311>

Algo similar me sucede, sin embargo, con el ámbito de las artes contemporáneas. Éstas se venden a sí mismas como el paradigma de la libertad artística en el que todo es posible y en el que no hay límites ni para el movimiento de los bailarines, ni para los temas y formatos que se desarrollan en las creaciones, pero no es del todo cierto.

Lo que yo he visto como bailaor en el ámbito de la danza contemporánea es que ésta, en la mayor parte de los casos, está tan estereotipada y tan codificada como lo puede estar el flamenco en términos de vocabulario y de calidad de movimiento, en términos de indumentaria, en términos de tipos de música, de temas abordados y en relación con la manera en que se relacionan los bailarines en una clase, en un ensayo y en su vida en general.

Del mismo modo que existe una imagen cliché sobre el baile flamenco, asociado a la tensión muscular, la calidad de movimiento fuerte, el ritmo de manos y pies, la expresión pasional de las emociones más extremas y la sobreexposición de los colores rojo y negro, también existe un cliché de la danza contemporánea que, como en el caso del flamenco, tiene parte de verdad y que podríamos caricaturizar haciendo referencia a una preponderancia del movimiento redondo y fluido, a una dinámica homogénea y sin aristas, pero también sin acentuación rítmica; a la relación liviana con el suelo, al uso exacerbado del pijama-chándal en tonos grises, y a la utilización de músicas o *background* sonoros que oscilan entre la herencia minimalista de Philip Glass y el tecno oscuro de locales berlineses no menos tenebrosos.

Todo esto para decir que en todos sitios cuecen habas y que lo interesante de no tener residencia permanente en ningún lugar es que todos los ambientes se muestran transparentes respecto a las normas que los rigen, porque ninguna de ellas aparece como algo obvio o evidente.

La investigadora de danza Isabelle Ginot, profesora en mis años de Máster en París, nos invitaba a intentar descubrir las partituras invisibles que seguíamos como seres humanos en cada contexto social y de las que no somos conscientes por haberlas encarnado a fuerza de imitación y de repetición automática, como así señala el sociólogo Pierre Bourdieu al acuñar la noción de *habitus*.

Siempre hay partituras invisibles, siempre hay códigos, incluso en esta sala. Por ejemplo, el hecho de que yo esté aquí sentado hablando y vosotros estéis sentados enfrente escuchando, y nadie pueda de repente levantarse y tomar la palabra, o yo no pueda levantarme y ponerme a bailar encima de la mesa, porque no es lo que se espera de mí, nos señala la existencia de un contrato social implícito incluso en las situaciones más banales de nuestro día a día.



## Conclusiones de un tráfuga

Hay algo de transfuguismo en todas estas experiencias de huida y de inconformismo y ese transfuguismo me ha permitido convertirme en una especie de agente doble que es capaz de descriptar lo que sucede en un ámbito y en otro; que puede pasar mensajes de un mundillo a otro, pero sin terminar de pertenecer completamente a ninguno de ellos.

Ser tráfuga no es equivalente a ser un converso, es decir, no implica abandonar una identidad para adquirir otra. Esto es muy importante para diferenciarlo de algunos casos en los que los artistas se salen de una comunidad artística, como puede ser la del flamenco, para integrarse completamente en otra, como puede ser la de la danza contemporánea. Como dice la letra de soleá por bulerías interpretada, entre otras, por Isabelita de Jerez, «soy como los judíos: aunque me quemén la ropa puesta en el cuerpo no reniego de lo que he sido».

Lo que suele suceder en general es que la gente se marcha de la Casa del Flamenco buscando otro tipo de experiencias para ampliar su lenguaje, porque considera que es limitante reducirse a un solo mundo («los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo», decía el filósofo Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus*), pero luego se acaba quedando en una especie de limbo artístico porque no consiguen entrar del todo en el ámbito de la danza contemporánea.

En esos casos, hay que aprender a habitar esa grieta y hacerla lo más fructífera posible, aunque no siempre es fácil: cuando uno no está en ningún sitio, en vez de esperar que los otros le den un lugar, tiene que inventárselo y reivindicarlo.

Ésta es otra de las lecciones que he aprendido trazando esta genealogía sobre todos los «no-binarismos» que podrían definirme, porque me doy cuenta de que encontrar tu lugar quiere decir inventártelo en muchos casos y hacer de esos lugares liminares, espacios habitables donde poder compartir tu trabajo.

Lo importante (y lo más difícil) es no auto-victimizarse para no acabar convirtiéndose en una especie de hijo pródigo que regresa al hogar con la herida de la frustración por no haber recibido del mundo el espacio y el reconocimiento que uno cree merecer, intentando recuperar la sensación de pertenencia hogareña y dándose cuenta de que tampoco ahí puede quedarse, porque la inquietud que le llevó a marcharse sigue viva.



# 14. Una experiencia vital de mujer y flamenca

---

Laura Vital







Laura Vital

En primer lugar, me gustaría agradecer la oportunidad que me ofrecéis de poder transmitir y reflexionar sobre el papel de la mujer en la historia del Flamenco desde mi visión personal como artista. Me siento muy honrada por compartir estas bonitas jornadas de reflexión en torno al mundo que más conocemos y al que nos dedicamos, junto a grandes compañeras y compañeros, a los que admiro y así a través de nuestros diferentes testimonios poner voz a tantísimas mujeres flamencas a lo largo de la historia. Además, me gustaría resaltar la importancia de estos encuentros porque se ponen en común diferentes perspectivas en cuanto a arte y género, y contribuyen a tener un punto de vista más holístico de la realidad social, artística y cultural en que vivimos.

El Flamenco es un arte relativamente joven, pues las primeras referencias bibliográficas lo sitúan a finales del siglo XVIII, es una música que surge en Andalucía, muy ecléctica, producto de la diversidad de culturas y civilizaciones que han pasado por nuestra tierra dejando su impronta musical: árabe, bizantina, judía, gitana, castellana, africana, sudamericana y un largo etc. Se codificó como tal en un entorno profesio-

nalizado mediante la labor de los artistas, hombres y mujeres que enriquecieron el género, ante la demanda del público. Un rico crisol histórico, mezcla de muchas músicas, bailes y géneros teatrales de las clases más humildes y populares de Andalucía.

Una muestra de la complejidad de factores que lo generaron la podemos hallar en la cantidad de enfoques e interpretaciones distintas que hallamos a la hora de dar cuenta de sus componentes históricos y socioculturales. Esta expresión cultural se forma principalmente en nuestra comunidad, y los marcadores de la identidad andaluza tienen un importante carácter de género, tal y como atestigua la figura de la madre o de la compañera en muchas de las coplas del cante incluso en los sobre nombres de mucho de los artistas del Flamenco. Cada generación de cantaoras ha hecho frente a las condiciones sociales y políticas de su tiempo. Estas han influido en su forma de ver el arte, las oportunidades que han gozado y los obstáculos que han tenido que superar. Todas ellas contribuyendo a construir la tradición musical con su labor individual. Las artistas flamencas desde su origen han mostrado mucha resistencia y valentía ya que muchas tuvieron que vencer prejuicios morales y religiosos, el tutelaje impuesto por los varones, la esclavitud cultural de su único mundo posible: la familia y todos los inconvenientes que la hicieron invisible en la vida social, cultural, política, científica y académica. A pesar de todo, el Flamenco no sería lo que es sin cantaoras que dejaron su legado de genialidad creadora e interpretativa elevando al Flamenco como máxima expresión de las emociones y los sentimientos, como arte total que muestra la esencia de lo humano.

Las mujeres flamencas en el ámbito artístico rompieron los moldes de la vida familiar que se les destinaba y del comportamiento deseable, encarando las convenciones sociales y estéticas dominantes.

El arte Flamenco no se escapó del frenético efecto de la inundación emotiva del Romanticismo, donde la representación de la mujer se lleva a cabo a través de una ideología patriarcal, de sumisión y debilidad, estándares incompatibles con el arquetipo de mujer flamenca y el desarrollo de cualquier actividad artística y creativa.

Me gustaría resaltar que gracias a las artistas flamencas que me preceden, muchas de ellas obligadas a habitar en un mundo marginado y a cargar con el calificativo de gente de malvivir, resaltando especialmente la falta de ejemplaridad que socialmente se les otorgó, las cantaoras de hoy en día disfrutamos de un reconocimiento más igualitario, aunque aún quede mucho por recorrer.

En la historia del Arte al igual que la historia general ha sido siempre escrita por los hombres, lo que sin duda ha influido a la hora de engrandecer a los hombres

frente a las mujeres en todos los ámbitos artísticos. Una de las cosas que me llamó más la atención cuando me inicié en el Flamenco, es que la mayoría de los libros de la Flamencología tradicional estaban escritos por hombres, sin duda esto marco mi interés por encontrar bibliografía y artículos de opinión desde una perspectiva diferente, eso me llevó a conocer los trabajos de mis admiradas: Cristina Cruces, Loren Chuse, Eulalia de Pablos, María Isabel Rodríguez Palop, Ángeles Cruzado, Silvia Cruz La Peña, Génesis García, Lourdes Gálvez, Kyoko Shikaze, Sara Arguijo, Pepa Sánchez, Silvia Calado, Carmen Pulpón, Alicia González, Carmen García Matos, Estela Zatanía, Susanne Zellinger, Paca Rimbau y muchas otras, que han permitido grandes avances en la investigación flamenca desde una perspectiva diferente, para todas ellas mi más absoluto reconocimiento.

Hoy en día se ha avanzado mucho en la generación de materiales alternativos que rescatan a mujeres invisibilizadas en la historia en diferentes ramas, pero como dato podemos decir que actualmente se calcula que las referencias a mujeres en los libros de texto escolares suponen menos del veinte por ciento tratándose de la mujer flamenca este porcentaje es casi nulo. Salvo el deseo expreso del profesorado y/o de la persona responsable de la educación.

Normalmente en la mayoría de la bibliografía Flamenca destaca el papel de la mujer como transmisora de conocimientos y la conservación, delegando aspectos como la creación a los cantaores. Todos los palos flamencos cuentan con grandes creadoras, del mundo de la soleá contamos con cantaoras como la «Serneta», la «Andonda», «La Roezna», la «Jilica de Marchena», que crearon una gran variedad de estilos, en el mundo de la malagueña destacamos a cantaoras como la «Trini» o la «Peñaranda». Las petenera, la farruca y la bambera de Pastora Pavón, «Niña de los Peines», las cantiñas de las «Mirris» en la voz de «María La Mica», la «Mejorana», la «Juanaca», «Rosario la del Colorao» o Rosa «La Papera», en el cante por tangos la impronta femenina ha sido fundamental en el desarrollo de este cante, destacando a la Repompa de Málaga, la sevillana Pastora Pavón «Niña de los Peines», la granaína Marina Habichuela o la trianera Juana La del Revuelo, en el mundo de la seguiri-yas fue crucial, aún se conservan los cantes de María Borrico. O cantaoras como la onubense Dolores «La Parrala», creadora de cantes por cantiñas y transmisora de los cantes de «Silverio Franconetti». En el mundo de los abandolaos la lucentina «Dolores La de la Huerta» y en los estilos de fandangos, las alosneras Juana María, María «La Conejilla» y María Limón. Se atribuyen muchos estilos personales por bulerías a las gaditanas, Perla de Cádiz, Juana Cruz, María La Sabina y la lebrijana Antonia

Pozo. Las tarantas de la Antequerana, la zarabanda de la Rubia de las Perlas, y hasta en los mismos «cantes hispanoamericanos» aparecerá el nombre de una mujer: Pepa Oro, como creadora de la milonga flamenca. Las cantaoras han sido artífices directas de la revalorización cultural, social y musical del cante Flamenco por igual que los cantaores, y no digamos en el baile donde la mujer ocupa un puesto de honor.

Los inicios del Flamenco se desarrollan en los círculos privados, en torno a los patios de vecinos, quizás aquí al desarrollarse en un ambiente familiar no se apreciaban tanto las diferencias en cuanto a género.

A medida que se profesionaliza, quizás estas evidencias se hacen más visibles. Las mujeres artistas de los cafés cantantes, primeros espacios escénicos, realizaron importantes atribuciones al mundo del Flamenco. A pesar de ello, las mujeres de aquella época pagaron el precio del estigma de la mala reputación, la mayoría de los padres y maridos, no miraban con aprobación el deseo de estas mujeres de desarrollarse como artistas ya que se asociaba la idea del Flamenco con gente de mal vivir. Estas mujeres fueron en muchos sentidos marginadas y despreciadas. Hay una letra de esta época que refleja dicha estigmatización:

*«Concha La Peñaranda  
la que canta en el café  
la que ha perdido la honra  
siendo tan buena mujer»*

En torno a los años veinte, el estigma social ligado a ser artista comenzó a disminuir y a ganar en respetabilidad, muchas de estas grandes artistas incluso cruzaron el charco, convirtiéndose en artistas internacionales como Pastora Pavón o Pastora Imperio. Gracias a la aparición de nuevos sistemas de grabación, las artistas ganaron en popularización. Fue un periodo de expansión, lleno de cambios sociales.

La dictadura canceló todos los progresos sociales fundamentalmente los relativos a la mujer. Ser mujer en la España de Franco era ser madre exclusivamente, la conciliación laboral era impensable, con lo que el varón dominaba la esfera pública, reforzándose el imperativo de la moral, el honor y la vergüenza. Estos acontecimientos favorecieron el desarrollo de las peñas flamencas, locales prioritariamente masculinos al que no podían acceder las mujeres.

Este machismo sigue existiendo en algunos de estos recintos, aunque afortunadamente aún menos. Actualmente, las cantaoras de mi generación son conscientes



de las diferencias con la generación anterior, y sabemos que no debemos sufrir el estigma de la profesión. Muchas han expresado sus preferencias al posponer la pareja y la familia con el fin de dedicarse íntegramente a sus carreras, mientras que otras están manejando hábilmente ambos aspectos sin experimentar conflictos o presiones sociales, entre las que me encuentro.

Actualmente, la mujer tiene una gran presencia crucial en el panorama flamenco y son responsables de revitalizar y renovarlo, incluso llevados a otros territorios musicales. Las cantaoras de hoy en día dirigimos nuestros proyectos, producimos nuestras propias grabaciones y somos completamente autónomas e independientes, tomando la dirección de nuestros procesos creativos.

Al haber analizado la imagen de la mujer flamenca en diferentes épocas y contextos históricos culturales podemos notar su transformación a través de los años, aunque aún queda mucho camino por recorrer.

Lo anterior es un ejemplo perfecto de como el arte y en concreto el Flamenco sirven para analizar a las sociedades, a través de éste se pueden ver las ideologías de una época y de los artistas, y su contexto sin tener que adentrarse en un estudio sociológico extenso, A través de los años podemos observar como la imagen de la mujer se vuelve menos cliché o estereotipada.

En mi estudio personal sobre el papel de la mujer en la Evolución y desarrollo del arte Flamenco desde sus orígenes hasta la actualidad he podido observar desigualdad en muchísimos campos que os iré enumerando a continuación.

## **Desigualdades en cuanto a las disciplinas**

Tal como cita mi admirada Loren Chuse, en su tesis sobre la Mujer en el Flamenco, en cuanto a las disciplinas musicales que toca la mujer en el mundo del flamenco la historiografía suele coincidir en que en el terreno del toque y la percusión la mujer en cierta manera se ha limitado su acceso, mientras que en el cante y en el baile, de forma progresiva desde la práctica doméstica original hasta la profesional, ha tenido un fuerte protagonismo.

En la época de los cafés cantantes y los inicios del siglo XX era muy frecuente ver a las cantaoras acompañarse a sí mismas, incluso a acompañar a otros cantaores o cantaoras. Mercedes la Serneta, fue cantaora, madre del cante por soleá, guitarrista además de compositora. «Anilla la de Ronda» cantaora que se acompañaba con su guitarra hasta una edad bastante tardía, Trinidad Huertas «La Cuenca» que fue

guitarrista, cantaora y bailaora, la cantaora Marina Habichuela acompañaba con su guitarra a su padre.

Es cierto que el número de guitarristas destacadas mujeres es menor que el de los hombres, pero hay que tener en cuenta que el «toque» requiere de un aprendizaje que se otorga en un ámbito público al que las mujeres han tenido vetada la entrada por muchos siglos, y de un tiempo de estudio, bien del que se han visto privadas la mayor parte de las mujeres al haber sido concebidas desde sus orígenes para tener y criar los hijos y cuidar del hogar y sus maridos. Parece que entre los años 1920 y 1930 con la importancia que iba adquiriendo la guitarra solista y el virtuosismo que empezaba a alcanzar, favorecido por los nuevos medios de grabación y el desarrollo del micrófono que permitía escuchar por igual el toque que el cante, la guitarra empieza a ocupar un lugar por sí misma, no solo como mero acompañante de la voz. Eso precisaba muchas horas de estudio de la técnica, tiempo que la mujer no disponía con la conciliación familiar.

Otra hipótesis es que la guitarra en los cuadros flamencos tenía el papel de la dirección de la escena, además muchos de ellos se encargaban de la negociación de los contratos de los artistas con los programadores, la gestión y la organización de las actuaciones, etc., lo que hubiera sido ofrecer a las mujeres un poder de dirección que socialmente se les negaba.

Después de la guerra civil, la sociedad fue muy represiva con las mujeres, ya que no tenían reconocidos roles públicos, y menos en los círculos flamencos, con lo que era muy difícil conseguir la profesionalidad en el toque.

Afortunadamente han emergido muchas guitarristas actuales que han roto la «Línea de género», y hoy por hoy son grandes profesionales del toque. En la actualidad, en su búsqueda de libertad para crear, muchas de estas mujeres terminan viviendo vidas de soledad y sacrificio.

## **Desigualdades en las letras**

Si atendemos al análisis de la visión de la mujer en las letras flamencas, no hay un solo acontecimiento histórico de los últimos siglos que el flamenco no le haya cantado. Muchos estudiosos consideran este género andaluz como el mejor notario de la realidad social de España desde el siglo XVIII hasta hoy. Pero una de las cuestiones más extendidas en el romancero jondo es el machismo, que en algunos casos incluso justifica la violencia contra las mujeres. Toda la historia del cante está llena

de ellas. Afortunadamente, han ido desapareciendo. Pero un repaso a algunas de estas coplas es una radiografía exacta de la sociedad de la que venimos. Y también, por qué no, un diagnóstico del gran avance que en este sentido hemos tenido. A continuación, expondré algunas de ellas, que sirvan para tomar conciencia de lo inadecuadas e inaceptables que son en la actualidad.

- «Mi marío me ha pegao, porque quiere que le guise, papitas con bacalao».*  
*«Yo me la llevé al campillo y en la primera guantá le rompí el peinecillo»*  
*«Agujitas y alfileres / se la claven a mi novia / cuando la llamo y no viene».*  
*«Mala puñalá te den, que te den los sacramentos, que tu no le tienes ley ni a la camisa de tu cuerpo».*  
*«Una mujer fue la causa, de la perdición primera, que no hay mal en este mundo, que de mujeres no venga».*  
*«Eres bonita, no te has casao, alguna falta te han encontrao»*  
*«Cómo vivirán los moros, teniendo tantas mujeres, si aquí con una nos sobra, «pa» que el diablo nos lleve».*  
*«Anda y no presumas tanto, que otras mejores que tú se quean pa vestí santos».*  
*«La mujer que a su marío, toma en aborrecimiento, o está loca del sentío , o es que quiere un instrumento , que le dé mejor sonío».*  
*«Con la mujer pasa igual, que con un cortijo a renta, que la tienes que dejar, cuando no te tiene cuenta».*  
*«Un rosal cría una rosa y una maceta un clavel, y un padre cría una hija , sin saber para quién es».*  
*«La noche del aguacero, dime donde te metiste, que no te mojaste el pelo».*  
*«Te den un tiro y te maten, como sepa que diviertes, a otro gachó con tu cante».*  
*«Al paño fino en la tienda, una mancha le cayó, por menos precio se vende, porque perdió su valor».*  
*«La mujer que rompe el plato, sin ser hora de comer, por muy bonita que sea, no le sale mercader».*

La lectura de la tesis de mi admirado Miguel López Castro «La imagen de la mujer en las coplas flamencas. Análisis y Propuestas didácticas», me llevó a replantearme la revisión de las letras que cantaba normalmente y a tomar conciencia de la importancia de lo que decimos cuando cantamos, eso me despertó el deseo de renovación de las coplas y la necesidad de usarlas como herramienta de transformación social.

Considero que las artistas de mi generación debemos promover y favorecer la creación, interpretación y grabación de nuevas coplas más cercanas a la realidad vivida y con contenidos más adecuados a la consideración igualitaria entre hombres y mujeres.

Pero antes, es justo aclarar que el Flamenco ha dado desde dentro pasos muy importantes para zafarse de esa lacra, de esta toma de conciencia surgen los «cantes por la igualdad», una serie de coplas escritas por los poetas sevillanos David Eloy Rodríguez y José María Gómez Valero, que incluyo en el repertorio de mi espectáculo «Flamenco por la Igualdad». Aquí alguno de los ejemplos.

#### TIENTOS

*«Las mujeres conocemos  
los secretos del vivir.*

*Lástima que tantos hombres  
no lo quieran admitir.*

*Acércate sin temores  
al misterio de mi cuerpo,  
la aventura es compartía  
cuando escuchas mi deseo.*

*Niño, muchas de las veces  
lo que tú y yo queremos  
qué poquito se parece.*

*Agarraíto a mi falda,  
sabes ser bueno, hijo mío.  
Yo espero que de hombrecito  
no olvides lo aprendío.*

*El juego de ser mujer:  
alguien reparte las cartas  
con las que voy a perder.*

*A veces todo.  
A veces nada.  
¿Qué me darás,  
niño, mañana?»*

## CANTIÑAS DE LA PRIMAVERA

*«Quien vive muchas fatigas  
eso no puede olvidarlo.  
Se rompe enterita el alma  
y es necesario contarlo.*

*Vienen cantando.  
Su propia letra  
van inventando.*

*Mujeres que hacen posible  
el milagro de la vida,  
mujeres juntas y libres,  
primaveras encendías.*

*Vienen diciéndole al mundo  
las verdades del barquero,  
que, cuando pasa la barca,  
siempre pasa él primero.*

*Yo soy lo mismo que tú,  
no quiero ser superior.  
Que nadie hable por mí,  
yo tengo mi propia voz.*

*Yo voy cantando.  
Mi propia letra  
voy inventando.»*

## BULERÍAS

*«Entre tú y yo hay cosas  
que debemos arreglá.  
Hablo de amor y respeto,  
hablo de mi libertad.*

*Fíjate qué tontería,  
me decía que era mala  
y a la vez que me quería.*

*Déjate ya de ordeno y mando.  
Te lo digo sin maldá,  
que entre tú y yo está faltando  
un poquito de igualdá.*

*Las mujeres desde siempre  
cobramos menos jornal,  
parece que es algo nuevo  
lo de brecha salarial.*

*Fíjate qué tontería,  
me hablaba como a una niña,  
¡con tó lo que yo sabía!  
Fíjate qué tontería,*

*Me hizo la vida imposible  
porque no me comprendía.  
Fíjate qué tontería,  
tantos años a su vera  
y apenas me conocía.*

*Que no me mires el móvil,  
ni me riñas porque sí.  
A veces más que mi novio  
pareces guardia civil.*

*Un día dices que sí,  
otro me dices que no.  
Hay que ver lo severo  
que tienes el corazón.*

*Te amo guapo y garboso,  
el niño que yo más quiero,  
pero sobre todo te amo  
cuando conmigo eres bueno.*

*¿Qué quieres que yo te diga?  
Esta noche, primo, salgo  
de fiesta con mis amigas.*

*Mira si tendré salero  
que me pongo así de guapa  
cada noche que yo quiero.*

*Porque te quiero,  
no necesito  
de tu dinero.»*

*(David Eloy Rodríguez y José María Gómez Valero)*

Si atendemos a temáticas vinculadas con el maltrato hacia la mujer nos encontramos con «Amores tóxicos» del poemario jondo «Daño» del poeta cordobés Antonio Manuel. Al que le pongo música en la propuesta escénica con el mismo nombre.

*«Que tóxico es tu silencio  
cubres mis labios de polvo  
como los muebles de un muerto  
y me contagias los ojos  
de la culpa que no tengo.*

*La magnitud del dolor  
no lo mide quien lo causa.  
La llaga en el corazón  
de quien lo sufre y lo calla  
es el fiel de la balanza.*

*La mía se rompió  
de soportar tanta carga.»*

*(Antonio Manuel)*

Existen actualmente pocas letras en las que se planteen nuevas masculinidades, letras en las que el hombre se cuestione el papel estereotipado que el patriarcado le ha dado a la mujer. Aquí podemos ver un ejemplo de mi admirado José Luis Ortiz Nuevo.

*«¿Quién sino ellas  
son las adelantadas en alzar la voz?,  
diestras en el uso de los alaríos  
como lenguaje propio,  
valientes más que los hombres  
cuando proclaman sus lamentos,  
impúdicas incluso a ojos de varones  
si elevan al cielo penas las más graves  
o quejíos de satisfacción enorme...?  
¿Qué se oye en las catástrofes,  
en los bautizos y en los entierros,  
en las celebraciones de los grandes júbilos  
o en las tragedias terribles...  
sino el eléctrico y metálico punzante latigazo  
descarado y altivo de las hembras?  
¿Existe la palabra plañidero?  
Otra cuestión es que haya hombres con sentido  
Capacidad y atrevimiento precisos para cantar...  
Pero esa disposición diríase que natural  
Para enseñar en público  
El canto de los gozos y las penas,  
Eso es cosa de mujeres.*

*(José Luis Ortiz Nuevo)*





Lourdes Pastor, Laura Vital, Loren Chuse, Cristina Cruces y Miguel López

## Desigualdad en cuanto al reconocimiento

Si hablamos de las grandes distinciones que se han concedido a los artistas flamencos, nos encontramos, que no existe ninguna llave de oro del cante concedida a una mujer. ¿Por qué no una llave de oro para 'La Niña de los Peines'? ¿Por qué hay cantaores que tienen la 'Llave de Oro' a título póstumo y no se le puede conceder a ella? Supondría un verdadero reconocimiento hacia la mujer flamenca, un derecho propio y una exaltación a su enorme contribución.

Si nos centramos en 'Lámparas Mineras', galardón que concede el Festival Internacional de Cante de las Minas en la Unión (Murcia), que se celebra desde los años sesenta, es decir casi 50 ediciones, solo la han recibido nueve mujeres, y a partir del año 2000. Tampoco observo paridad en los comités de valoración y jurados de dichos concursos o certámenes.

En mi caso en particular he de decir que no he recibido un trato desigual, cuando me presentaba a diferentes concursos en mis inicios, tuve la suerte de ganar el concurso Internacional de Jóvenes Intérpretes de la Bienal de Sevilla, compartiendo final con tres compañeros, y con un jurado tanto en su fase selectiva, semifinal y final formado íntegramente por hombres. Al igual que en el resto de los concursos que he tenido la oportunidad de participar. Lo que si observaba en esa época (de 1997 en el que comienzo al 2000 en que me retiro de los concursos) que la gran mayoría de los contrincantes eran varones. En estos últimos veinte años si observo mayor paridad tanto en los participantes como en la designación de los jurados, señal de que las cosas están cambiando.

## **Desigualdad en las publicaciones bibliografías y críticas**

En cuanto a las publicaciones se observa un mayor número de referencias artísticas masculinas en la bibliografía flamenca y en ocasiones aparece el nombre de la cantaora asociado a la etiqueta esposa de, hija de o madre de.

En cuanto a la crítica flamenca bajo mi percepción, observo una tendencia a evaluar a la mujer, sobre todo en el baile, con aspectos relativos a lo físico y sus cualidades externas, como la belleza, la sensualidad y al varón por cualidades más artísticas como el virtuosismo, la fuerza, etc., para ejemplificar dicha mirada antropocéntrica y erotizante comparto una crítica en un periódico de la época a la cantaora malagueña Trinidad Navarro «La Trini».

«La Trini tenía ojos hermosísimos de andaluza mestiza de africana, de esos ojos que sólo se ven en aquella región meridional, ojos que parecen ventanas abiertas sobre el infierno a los que se asoma el fuego de todas las pasiones, de todos los placeres y de todas las locuras, ojos que miran llameando, ojos por los que se escapan los sueños de un alma que abraza todos los ideales y los deseos de un cuerpo que tiembla con la calentura feroz de todos los goces» (Núñez de Prado, 2010: 84-85).

En esta crítica del siglo XIX se evidencia como se valoraba a la cantaora más como objeto de deleite e inspiración que como artista propiamente.

A continuación, voy a plasmar un fragmento de una crítica del espectáculo bailaora contemporánea malagueña Rocío Molina.

«Rocío bailó primero en bikini y luego nos hizo unas cantiñas muy originales y dulzonas de La Juanaca de Málaga, en las que la bailaora nos ofreció un repertorio de movimientos muy suyos, quizás algo repetitivos pero sensuales y de una armonía

corporal increíble. Mientras ella bailaba sus pies se podían ver en una pantalla en la que aparecían y desaparecían lechuzas, o sea, la *metáfora del vuelo*. Las remató por bulerías, en la misma línea. Pero en seguida volvía de nuevo el cante de La Tremendita para que ahora la genial artista bailara no sé qué sentada en un taburete giratorio. Luego bailó con un cigarro encendido en la boca, algo que me pareció innecesario, salvo que tuviera que ver con la reivindicación de la libertad por una letra de la cantaora de Triana. Aires de guajiras y unos sugerentes tangos de Triana, de la casa de El Titi, en los que Rocío volvió a entusiasmar con sus movimientos sensuales» (20 de septiembre de 2010, La Gazapera).

Esta realidad no ha cambiado del todo, actualmente este tipo de constructos se siguen manteniendo en muchas críticas, aunque afortunadamente cada vez menos.

## Desigualdades en cuanto al repertorio

También he apreciado algunas desigualdades en cuanto a los repertorios, normalmente se suelen asociar los cantes más difíciles y de más profundidad, denominados por la flamencología tradicional como «cante grande» (seguiriyas, soleares, tonás) con voces masculinas, mientras que otros cantes más livianos, de menor dificultad, «cante chico» con voces femeninas.

En los orígenes del Flamenco determinados palos, como seguiriyas y tonás se consideraron más propios para los hombres, dado su carácter trágico, y por tanto se llenaron de prestigio.

Fernando de Triana (2009:78) resalta de la cantaora «Dolores la Parrala», que al parecer hacía excepcionalmente estos estilos, su predilección por «cantes machunos»; o refiere que Antonia la Lora se adaptó más a los cantes de los Puertos, según el más livianos que se prestan más a la voz femenina. Para mí no hay cantes que sean ligeros o serios más bien es la manera de interpretarlos y transmitirlos lo que importa. Seguramente la primera mujer que canto con melismas flamencos fue una madre mientras intentaba acunar a su hijo/a, no se nos olvide.

Es conocido que el cantaor Juan Talega no era partidario de que las mujeres cantaran determinados palos, como las tonás y las seguiriyas. El flamenco ha tenido grandes intérpretes de estos cantes como María Borrigo, Pastora Pavón, Anita La Piriñaca, Fernanda de Utrera, Carmen Linares y un sin fin de cantaoras.

Se conoce la anécdota de cómo La Niña de los Peines fue increpada por cantar en una fiesta privada por atreverse a cantar por seguiriyas delante del legendario

Manuel Torres. Alguien le llamó la atención y fue el propio genio jerezano el que dijo «que a mí me parió una seguriya mi madre Tomasa y Pastora puede cantar lo que quiera delante o detrás de quien le dé la gana».

-¿Por seguriyas vas a cantar, porque no cantas mejor algo más suavito?- Corría el año 1992 cuando yo escuché esta frase afortunadamente por única vez, yo estaba empezando y era una niña, en aquel momento no sabía que decir ni que contestar a aquel cantaor, mi madre que se encontraba allí, sin titubeo le contestó «por seguriyas va a cantar o lo que ella quiera», mis padres que siempre me han inculcado que todos somos iguales, no podían dar crédito a aquel desafortunado comentario.

Recuerdo en otra ocasión en una peña flamenca que uno de los directivos me insistió en que cantase un repertorio alegre, me dijo textualmente: «En el público hay muchas mujeres, a ver si puedes cantar cantes ligeritos, más rítmicos porque, ya sabes las mujeres no entienden de flamenco», en mi caso no accedí a la petición y opté por cantar mi repertorio habitual.

Estas frases son estereotipos de género, es decir, creencias anticuadas que dicen cómo tenemos que ser, que nos limitan como personas y que dan lugar a situaciones de desigualdad y discriminación, hacia las mujeres, forman parte de un sistema de creencias que requiere de una transformación profunda.

Esas sentencias siguen estando demasiado presentes y naturalizadas, como si formaran parte de una larga época de opresión que las hiciera indestructibles.

En la realidad, acabar con los estereotipos es algo más complicado. Significa mirar nuestros propios sesgos, hacer ese ejercicio necesario de introspección y revisión de nuestras conductas. Porque todas las personas contribuimos a mantenerlos y los reproducimos en mayor o menor medida.

## **Desigualdad en las programaciones**

Si atendemos a las programaciones teatrales y festivales, creo que nunca ha existido una correlación entre el número de intérpretes femeninas y masculinos y su participación en las programaciones. Así como en la puesta de escena y el lugar que ocupa en los carteles de las programaciones. Las mujeres suelen aparecer en posiciones inferiores dentro de un cartel o programa de mano incluso cuando su trayectoria sea más reconocida. Esto ha pasado a lo largo de la historia, ahí están los carteles que se conservan para comprobarlo, pero si recurrimos a analizar los elencos de las programaciones actuales estamos aún muy lejos de conseguir la paridad.

## Desigualdad en el salario

Si atendemos a la desigualdad en el salario, (Rafael Pareja en Rondón, 2001: 25) nos ofrece un dato de gran interés, en la última etapa del café cantante el Burrero, en Sevilla, la mujer que más cobraba era Juana La Macarrona que era una «estrella» con un sueldo de 12 pesetas diarias, en tanto don Antonio Chacón cobraba 30, Juan Brea 25, El Perote y el propio Pareja 18, Antonio Pérez, el guitarrista principal) 17, 50 y Fosforito el viejo 15. Los otros tocaores, 10 pesetas. En cuanto a las demás mujeres, su sueldo oscilaba entre 4 y 10 pesetas si nos vamos a las publicaciones de los cachés de Antonio Pulpón, famoso representante de la época de los Festivales (años 70-90), las cantaoras, aunque gozasen de igual prestigio o más que los cantaores recibían un cachet inferior. Esto aún sigue pasando, incluso hay tablaos que en pleno siglo XXI que pagan más a bailaores que bailaoras. Cada vez hay una distribución más equitativa del capital cultural a nivel de género, pero aún falta mucho camino por recorrer.

La bailaora malagueña Susana Lupiáñez «La Lupi» para el diario el Español constata que ha tenido mucha suerte a lo largo de su carrera y que no ha recibido un trato discriminatorio por su condición de mujer, pero si ha sentido la discriminación hacia otras compañeras, en dicha entrevista muestra como en los años ochenta los bailaores cobraban en los tablaos tres veces más que las bailaoras y gozaban de ciertos privilegios relacionados con los días de descanso. Afortunadamente se le está poniendo remedio y se observan cada vez menos las desigualdades, pero en menor medida si siguen existiendo.

## Desigualdad en la gestión cultural

Si atendemos a aspectos como la gestión cultural, mi percepción es que aún el mercado laboral vinculado con la programación y gestión cultural del Flamenco, el hombre sigue manteniendo la hegemonía, aún sigue estando presente el patriarcado, marcado por las relaciones de poder, la necesidad de competir y ocupar el lugar más alto de la jerarquía. Festivales tan prestigiosos como la Bienal de Flamenco de Sevilla que cuenta con más de cuarenta años desde su fundación tan solo ha tenido a una mujer como directora en una sola edición, sucede lo mismo con el Festival Internacional de Arte Flamenco de las Minas. Al igual que en las Federaciones y Confederación de Peñas Flamencas. Muchas instituciones vinculadas con el Flamenco

reparten los puestos de responsabilidad, gestión, programación a los hombres y los puestos administrativos a mujeres. Afortunadamente empiezan a aparecer Festivales cuyo propósito es cambiar dicha situación como «Archidona tiene nombre de mujer» del Cabildo Flamenco de Archidona (Málaga), o el Festival Flamenco con esencia de Mujer «La Roezna de Alcalá», en Alcalá de Guadaíra (Sevilla).

Si atendemos a las programaciones de Flamenco fuera de España no se observan tantas diferencias en cuanto a la gestión, ya que muchos de los más importantes festivales están dirigidos por mujeres, el caso del «Festival Arte Flamenco de Mont de Marsan» dirigido por Sandrine Rabassa, «Flamenco Biennale» de los Países Bajos dirigido por Ernestina Van de Noor y el Festival Flamenco de Toulouse dirigido por María Luisa Sotoca.

## **Discriminación en el reparto de roles en la escena**

Desde el análisis de género se descubre que lo masculino y lo femenino no son hechos naturales o biológicos sino construcciones culturales. Cuando comienza a profesionalizarse el flamenco los roles, o la división sexual del trabajo, se impuso una distribución del trabajo basada en un modelo patriarcal y desigual, no estaba basada en las capacidades de cada uno sino que se vinculó a la tradicional dicotomía que ha relacionado al hombre con el intelecto y la razón y a la mujer con el cuerpo, la sensualidad y la carnalidad, de este modo se asignó a los hombres que se supone requieren una mayor intelectualidad la guitarra y el cante serio y a la mujer se les dejó el baile que está más relacionado con lo físico, convirtiéndolas frecuentemente en un objeto de disfrute y deseo masculino. Afortunadamente esta situación está cambiando y las artistas de mi generación en su mayoría dirigimos nuestras carreras, nuestros propios proyectos y espectáculos.

Aunque habitualmente cuando hablamos sobre machismo y música se pone el acento en aquellas músicas de origen popular, esta realidad se da también en las llamadas músicas cultas, desigualdades en los roles podemos observarlas también en famosas óperas como Carmen, Madama Butterfly o La Traviata.

Si analizamos la distribución en el orden de actuación por desgracia si tengo que decir que en bastantes festivales he tenido que actuar delante de compañeros que tenían menos trayectoria y nombre artístico que yo, supongo que por la mera condición de mujer. Puedo recordar una anécdota en un conocidísimo festival en el que era la única mujer del cartel y compartía camerino con un cantaor muy joven

que tuvo la osadía de preguntarme detrás de que quien cantaba él, dando por hecho que yo iba a ser la primera, pero he de decir que en la enorme mayoría de los compañeros con los que he tenido la dicha de trabajar he recibido un trato muy de igual a igual y muy respetuoso.

Cuando empezaba si es verdad que recurría a la figura de mis padres como protección, en algunos momentos si me han servido de parapeto ante alguna pregunta o insinuación fuera de lugar. Afortunadamente las cosas están cambiando. Actualmente lidero mis proyectos sola sin la necesidad de ir acompañada de una figura masculina que me defienda, me siento respetada y valorada, aunque eso no exime que algunas compañeras que conozco se han enfrentado a situaciones de acoso en el espacio laboral.

## **Impacto de la desigualdad en mi producción artística**

Antes de exponer como las desigualdades que he podido sentir en mi piel como mujer o las que me llegan por sororidad con mis compañeras y las artistas anteriores a mi generación, han condicionado mi producción artística, me gustaría exponer una serie de respuestas del flamenco ante dicha desigualdad, que sin duda para mi han sido una inspiración para seguir avanzado en este campo.

Una de ellas, es la creación de La Peña Flamenca Femenina de Huelva, fundada en los años ochenta como respuesta a la discriminación y exclusión de las mujeres del resto de peñas de la ciudad, en un momento en el que las mujeres tenían prohibido entrar en las peñas de Huelva, dicha peña actualmente sigue en vigor apostando por una rica programación cultural, y la divulgación del patrimonio musical de la provincia a generaciones futuras.

Para mí, sin duda, una de las grandes respuestas a la importancia de la visibilización de la mujer como artífice de nuestro arte es la «Antología de la mujer en el cante» de la maestra Carmen Linares, reciente premio Príncipe de Asturias, gracias a ella y su importante labor, las artistas de mi generación hemos podido conocer de su mano el legado de las grandes creadoras del cante, a través de la recopilación de números estilos.

Otra obra que para mí tiene un valor incalculable es la tesis doctoral de Loren Chuse «Mujer y Flamenco» a través de la cual podemos conocer la visión de muchas mujeres de diferentes generaciones y hacernos una imagen real de la importancia de esta en el desarrollo del arte flamenco.

La revisión de las letras flamencas a través de su tesis doctoral de Miguel López Castro me parece de un valor incalculable porque a través de dicho análisis podemos hacernos una idea de la sociedad desigual en la que fueron creadas, poder avanzar en la transformación de nuestra lírica, y no seguir perpetuando en los repertorios actuales letras con contenido discriminatorio y vejatorio hacia la mujer.

Ninguna obra de arte está aislada, siempre es fruto de una época, de una idea y de una mente creadora que quiso transmitir algo concreto. En toda obra artística está presente un trasfondo que vislumbra la sociedad que la alumbró como si de un espejo se tratase. Las artes son herramientas y canales de expresión acerca de los ideales y percepciones que tiene cada artista sobre la realidad. En muchos casos las corrientes estéticas y movimientos artísticos influyen los ideales en los que se basan para expresarse.

Empecé a cantar públicamente en el año 1992, con la edad de 12 años, aprendí el cante de una manera natural, casi como un juego de niños, crecí en el barrio mariner de Bajoguía, donde el flamenco era la banda sonora de mis días, a pesar de formar parte de una familia donde las mujeres tienen un gran peso y una estructura muy matriarcal, mis primeros referentes artísticos eran hombres, me inicié en el cante de la mano de mi padre José Vital «El Caramelo» y de mi abuelo Rafael Gálvez «El tapón». Posteriormente en 1999 fui becada por la Fundación Cristina Heeren de Sevilla, recibiendo clases de «Naranjito de Triana», «Calixto Sánchez y «José de la Tomasa», en el 2001 empiezo a trabajar en la compañía de José Menese, en su espectáculo «A mis Soledades», aunque mis principales referentes han sido masculinos he de decir de todos mis maestros me incitaron a conocer el legado de las grandes creadoras y de cada uno de ellos he podido sentir un respeto absoluto hacia la importancia de la mujer flamenca, su legado y su aportación.

En el 2010 recibo la propuesta escénica de la compañía de teatro Turdetania para participar en una obra en torno a la figura de la «Niña de los Peines» y me embarco en el proceso creativo de «**Pastora Eterna**». En el trabajo de campo para la construcción del personaje dramático, empiezo a descubrir la cantidad de dificultades con las que se tuvo que enfrentar por su condición de mujer y artista en la sociedad que le tocó vivir, despertando mi deseo por visibilizar el importantísimo papel en la historia de estas grandes mujeres. Se puede visibilizar el espectáculo completo en dicho enlace: [https://youtu.be/JfGbg\\_yaRAw](https://youtu.be/JfGbg_yaRAw)

Convencida del arte como catalizador de cambios y en su poder de transformación de la sociedad me embarco en «**Mujeres de Sal**» 2015 para la Bienal de Fla-



menco de Sevilla, un espectáculo donde homenajeo a las grandes mujeres gaditanas que han sido mi espejo, entre las que destaco a la «Perla de Cádiz», Juana Cruz, María «La Sabina», Rosa «La Papera», «La Sallago», María Vargas y un largo etc. Se puede escuchar en el siguiente enlace: [https://youtu.be/aN\\_zc5wSkdU](https://youtu.be/aN_zc5wSkdU)

En 2017 estrenamos «**Flamenco con Nombre de Mujer**» en el ciclo Flamenco y Patrimonio de la Junta de Andalucía en el teatro romano de Baelo Claudia. Es un paseo por la historia de la mujer en el Flamenco, mi particular deseo de destacar su principalísimo papel a lo largo de toda su historia, pasando por contar con una larga nómina de cantoras creadoras de multitud de estilos. Se puede visibilizar el teaser del espectáculo en dicho enlace: <https://vimeo.com/379840765>

En 2020 estrenamos «**Flamenco por la Igualdad**», un espectáculo que supone la ruptura del silencio mediante la búsqueda de la sensibilización de la sociedad en la prevención de la violencia de género. Así como la necesidad de fomentar actitudes de igualdad y respeto, como valores esenciales para la convivencia entre mujeres y hombres. La Violencia de género constituye la vulneración más extendida de los derechos humanos en el mundo y su raíz ha quedado establecida en la discriminación que sufren las mujeres respecto de los hombres, y cuya manifestación son las asimétricas relaciones de poder que, históricamente, han sometido a las mujeres y han determinado un papel inferior para las mismas en todas las sociedades. En diciembre de 2017 se ratifica el pacto de estado en contra de la violencia de género suponiendo la unión de un gran número de instituciones, organizaciones y personas expertas en la formulación de medidas de erradicación de la violencia sobre las mujeres. Esto está permitiendo que se desarrollen muchas actividades para acabar con esta lacra social, entre las que el Flamenco como arte y herramienta de transformación social tiene mucho que decir. Se puede visibilizar el *teaser* del espectáculo en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/396419994>

Otros géneros y expresiones artísticas han podido sufrir esta misma desigualdad. Ha habido muchos casos a lo largo de los siglos donde las mujeres con talento se veían condenadas a renunciar a él, o conceder el mérito artístico a su marido o incluso a un hombre imaginario mediante un pseudónimo, puesto que era el único medio que tenían de hacer realidad su sueño y llevar a cabo su creación artística. Muchos de estos casos han sido sacados a la luz con posterioridad. María de la O Lejárraga García (1874-1974) fue una escritora española de éxito cuya obra sufrió los avatares de la relación que mantuvo con su marido. De hecho, el más importante de los libretos que escribió corresponde a una de las obras musicales más destacadas

del compositor Manuel de Falla: *El Amor Brujo*. Que se imprimió firmada por su esposo Gregorio Martínez Sierra. No es de extrañar que solo unos pocos conozcan el nombre de la autora. El conocimiento de dichas circunstancias me llevó a participar en el proceso creativo de «**Falla y Lejárraga, el Hechizo del Amor Brujo**» (2022), obra teatral dirigida por el dramaturgo navarro Víctor Iriarte, y la dirección musical del riojano Jorge Nicolás Manrique que pretende visibilizar la importante trayectoria literaria de la escritora riojana, estrenado recientemente en el Auditorio de Logroño de la Rioja. Se puede visualizar un fragmento del espectáculo en dicho enlace: <https://vimeo.com/389331403>

Como artista me gusta incluir en mi cante una mirada crítica al mundo, me guía la intuición y el impulso, no me asustan las críticas porque detrás de cada proyecto hay mucho esfuerzo y compromiso. He de decir que mis creaciones como respuesta a la discriminación e injusticia de género han recibido un gran apoyo tanto de los compañeros, artistas, críticos, los programadores y el público en general.

Cada vez observo como las instituciones y programadores están más comprometidos con la igualdad y la visibilidad de la importancia de la mujer.

Si analizamos la visión que tienen los espectadores de las artistas, intelectuales y demás personas vinculadas con el Flamenco y que guardan cierto compromiso con la igualdad, a veces se nos tacha de «Feminijondas». Las mujeres nos quejamos de las cosas que nos duelen, eso no es subirse al carro, pues a veces trae más consecuencias plantar cara que no.

Por eso creo en la importancia de la sororidad entre mujeres, me siento muy feliz de formar parte de una generación de flamencas que se están replanteando el papel de la mujer en el ámbito de lo jondo, cuestionando los tópicos y subvirtiendo la imagen tradicional abordando cuestiones como la maternidad, la conciliación familiar y los corsés de la moral.

Afortunadamente hemos llegado al flamenco en una época en la que la sociedad vivimos grandes cambios. Para mi sin duda, el XXI, es el siglo de las mujeres flamencas. Aunque son muchas las batallas ganadas en la guerra por la igualdad real en todos los ámbitos de la vida, aún queda por delante una larga contienda para romper el techo de cristal y para equiparar salarios y derechos en todos los países del mundo. También para dar visibilidad al pensamiento de las mujeres, silenciadas durante siglos, y valorar su talento.

Las expresiones artísticas más potentes nacen de la represión, es un revulsivo que nos lleva a reaccionar y a pensar que algo hay que hacer por transformarlo, que

estemos insatisfechas con lo que ocurre es bueno, saber hacer frente a las limitaciones y contingencias de nuestra condición y superarlas. Todo eso nos provoca una inquietud que se canaliza a través del arte.

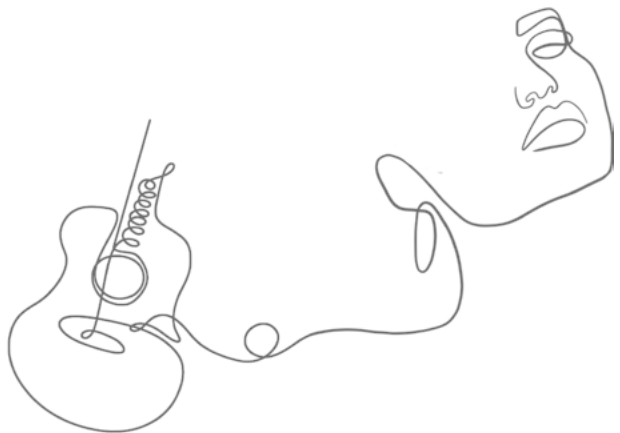
El Flamenco fue patriarcal, pero insisto, aunque menos afortunadamente, la igualdad aún no está conseguida. Hemos hablado de coplas escritas hace siglos, de artistas que dejaron sus carreras por atender su casa, a pesar de que muchas lo hicieron obligadas. Pero si nos centramos en el hoy, habiendo una ley que nos iguala, seguimos sufriendo desigualdades. El Flamenco no es más machista que la sociedad en la que se forjó, por lo que para evitar generalizaciones y ofensas a un arte entero, debemos denunciar las situaciones concretas de injusticia hacia la mujer, creo que ese es el camino de transformación de la sociedad para conseguir mayor igualdad, porque el género es cultura y la cultura se transforma con la intervención humana.



# 15. La mujer y la guitarra flamenca: la presencia histórica y actual de las tocaoras en la guitarra flamenca

---

Loren Chuse







Loren Chuse

Desde los inicios del flamenco las mujeres han sido bailaoras y cantaoras reconocidas, admiradas y cotizadas, que llevaron el baile y el cante flamenco por toda España y por las capitales de Europa y las Américas. Lo que no es tan bien conocido es que las mujeres han hecho un papel importantísimo en la historia de la guitarra flamenca. A pesar del protagonismo de las cantaoras y bailaoras flamencas en las últimas décadas, la guitarra flamenca ha persistido en ser casi exclusivamente dominio de los intérpretes masculinos. Si bien la cantaora ha encontrado su lugar en el flamenco contemporáneo, las mujeres guitarristas flamencas siguen marginadas. Es el intento de esta breve aportación de situar a las mujeres guitarristas en el flamenco en la práctica histórica y contemporánea, en el marco de las prácticas musicales de género. Este trabajo está contextualizado dentro de los cambios sociales y culturales en España y basado en fuentes históricas, así como en el trabajo de campo realizado en

Andalucía. Hace contraste con una era anterior del flamenco en la que las mujeres guitarristas profesionales eran comunes, con su marginación de la interpretación de la guitarra durante la mayor parte del siglo XX.

Las mujeres han figurado de un papel importantísimo en la historia y el desarrollo de la guitarra flamenca en décadas pasadas. Muchas eran figuras destacadas en el mundo de los Cafés Cantantes del siglo XIX. En cambio, durante la mayoría del siglo XX desaparecieron del escenario, dado a los valores que prevalecían respecto a las mujeres en los años de la dictadura. Afortunadamente en las décadas recientes, están saliendo otra vez mujeres guitarristas para tomar su digno lugar en el mundo de la guitarra flamenca. Es la intención de este trabajo de hacer un recorrido del trabajo importante y clave de estas mujeres guitarristas, tanto en el siglo XIX como hoy en día, como reconocimiento de su labor, de sus esfuerzos y de su aportación enorme al mundo de la guitarra flamenca.

Las experiencias de las mujeres guitarristas en el flamenco, tanto gitanas como no gitanas, presentadas en este artículo y sus respuestas a la marginación que han encontrado, revelan mucho sobre su sentido de sí mismas como mujeres y como miembros de la comunidad flamenca. Un elemento central de este análisis son las formas en las que el aprendizaje y el desarrollo del dominio de la guitarra flamenca están cambiando en España, y cómo estas transformaciones están permitiendo que surjan *tocaoras* hoy en día.

## Temas claves en el examen del género

La discusión sobre las mujeres guitarristas flamencas debe enmarcarse en cuestiones más amplias de instrumentos musicales y género. En un artículo reciente *Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender*,<sup>1</sup> Veronica Doubleday describe algunos de los temas clave en el examen del género y los instrumentos musicales. En su artículo, Doubleday señala lo siguiente con respecto a la interpretación instrumental de género:

1. La maestría musical masculina típicamente emerge como la norma cultural, mientras que las instrumentistas femeninas son vistas como desviadas.

---

1 Doubleday Veronica. «Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender». *Ethnomusicology Forum* 17. no.1 June 2008 p: 3-39.



2. La identidad masculina a menudo está conectada a un instrumento en particular y los significados de género se invierten en instrumentos musicales. Estas nociones son evidentes tanto en la historia de la guitarra como en el flamenco.
3. La perpetuación de las relaciones de poder. Esto toca varios puntos claves:
  - a. el tema del espacio de género y el control masculino del espacio público;
  - b. control masculino de la tecnología y el conocimiento.
4. La idea de que las mujeres carecen de la fuerza física adecuada para tocar un instrumento, opinión que suelen expresar quienes desaprobaban a las mujeres guitarristas flamencas.



Figure 21: Tía Marina Habichuela and father, Habichuela El Viejo (Used with permission of the *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*)

Tía Marina Habichuela y su padre

Antiguamente, no era extraño ver a las cantaoras acompañarse con la guitarra mientras cantaban. Unas como Anilla la de Ronda continuó tocando hasta una edad muy avanzada. Dolores de la Huerta, la famosa intérprete de fandangos se acompañaba con la guitarra. Trinidad Huertas La Cuenca, la intérprete de malagueñas que popularizó su número torero en la década de 1880, fue cantaora, guitarrista y bailaora. También su tía, Marina Habichuela de Granada acompañó a su padre con la guitarra cuando era pequeña. Mercedes La Serneta «madre de la soleá», fue una guitarrista consumada, cantaora y compositora. Sus ingresos económicos, una vez retirada, provinieron de las clases de guitarra que impartía a las familias aristócratas de Madrid.

Sabemos algo de estas artistas del siglo pasado gracias al libro de Fernando, el de Triana, *Arte y Artistas Flamencas*, publicado en 1935. Su trabajo es un compendio de biografías y anécdotas de muchos artistas de la época de los Cafés Cantantes. Entre estos artistas, parece que había varias tocadoras. Su trabajo nos importa información sobre sus vidas, donde actuaron y su fama en la época. Su pequeño libro está lleno de fotografías de mujeres con guitarras. Claro que no esté cierto que todas aquellas tocaban- es posible que unas de estas fotos eran posadas y eran anuncios. Pero Frenando describe varias mujeres que sí tocaban, como Mercedes La Serena, Anilla de Ronda, y su propia compañera, Paca La Coja, quien era su acompañante en la música. En su obra valiosa, *Arte y artistas flamencos*, podemos contemplar fotos de mujeres que dominaban este arte.

## Tocaoras del siglo pasado

### Anilla de Ronda

Anilla de Ronda nacida en 1855 en Ronda, comenzó su carrera artística tocando en cafés de su región natal del sur de España, donde solía cantar y acompañarse con su guitarra. Conoció al cantaor Antonio Chacón y a la cantaora Paca Aguilera, otra gitana de Ronda, con quien actuó en 1890 en el *Café de Chinitas* de Málaga, que en ese momento era un lugar de moda para el flamenco. Guillermo Núñez de Prado en su obra *Cantaoras Andaluces* le dedicó un capítulo a esta guitarrista, cantaora y bailaora flamenca. Entre los comentarios que Núñez de Prado publicó sobre la personalidad flamenca de Anilla, de Ronda destacan estos:

«Siente el arte como el corazón que más lo siente; concibe la belleza como el cerebro constituido para concebirlo mejor; siente las generosidades de ese arte, como el alma que más intensamente puede sentirlo; pero su corazón, su cerebro y su alma



Anilla de Ronda

absolutamente humana, en toda la acepción de la palabra, sólo ven en su arte un vehículo para enviar desde sus entrañas hasta el infinito toda la expresión de su exquisita ternura...».

«Eso es lo que la ha hecho más simpática, aún más que sus propias cualidades para el cante, y eso se debe, en primer lugar, a los triunfos artísticos que ha alcanzado y al aplauso que ha obtenido.»<sup>2</sup>

En un artículo del 24 de junio de 1930 de D. José Benavides aparecido en *Estampa*, llama a Anilla «la reina de los gitanos» y dice: «La casa donde vive Anita Amaya en Ronda es un lugar de peregrinación. El juez, el alcalde, el farmacéutico, el notario, las señoras de altas y bajas condiciones desfilan frente a su casa, archivo del saber popular. Diariamente, desde Barcelona, se envía un telegrama a la secretaria

2 Nuñez de Prado, Guillermo. 1904 Fascimilie. Servicio del Publicaciones. Universidad de Cádiz. 1987.

del ayuntamiento de Ronda, para decir que la gitana vieja come bien, duerme poco y bebe mucho. También se envían telegramas a los gitanos que, ya impacientes, exigen su regreso. Pero ella no quiere irse».

Muchas anécdotas dan testimonio de su notoriedad. Según una de ellas, la bailaora sevillana Pastora Imperio insistió en conocerla y al hacerlo le ofreció un traje de baile flamenco con volantes. En otra, la reina Victoria Eugenia, con motivo de una fiesta íntima de la familia real, le regaló un mantón de Manila. Federico García Lorca la citó, junto a otros cantores, en una conferencia titulada «Importancia histórica y artística del cante andaluz primitivo virgen llamado Cante Jondo», leída en Granada, España en 1922.<sup>3</sup> En 1930, con 75 años, fue uno de los principales atractivos de la Semana de Andalucía en la Exposición de Barcelona. Allí cantó y bailó, acompañada a la guitarra por Ramón Montoya.

Murió en 1933 en Barcelona a los 78 años de edad. En su memoria, el Ayuntamiento de Ronda le dedica un concurso anual de cante flamenco.

### **Dolores de la Huerta**

Dolores de la Huerta nació y murió en Lucena, Córdoba. Desarrolló su arte a finales del siglo XIX y se le atribuyen varios estilos para Fandangos de Lucena, por lo que se la considera una de las raíces básicas del cante flamenco Cordobés. Es bien sabido que Dolores se acompañaba con la guitarrilla; que sentó las bases del original Fandango de Lucena; y que mantuvo una huerta en Huertezuelos, a las afueras de Lucena. Fernando de Triana cuenta que tuvo la gran suerte de escucharla en edad avanzada.<sup>4</sup>

Actuó en muchos cafés cantantes de Andalucía, compartiendo elenco artístico con los más destacados maestros. Aunque cantó otros estilos con dignidad, tuvo sello propio en los fandangos de Lucena, y como único competidor a Cayetano Muriel «Niño de Cabra». Sin falsetas, ni variaciones, con una guitarrilla, ella misma se acompañaba letras tan sentidas y románticas como ésta: «Abre la flor su capullo, la besa el sol con sus rayos; yo te abrí mi corazón, tus ojos lo marchitaron».<sup>5</sup>

---

3 García Lorca, Federico. «Importancia histórica y artística del cante andaluz primitivo virgen llamado Cante Jondo». Leído en el Centro Artístico de Granada, Junio 1922. Publicado luego en el Noticiero Granadino.

4 Triana, Fernando. *Arte Y Artistas Flamencos*. Madrid. 1935.

5 Íbid. Nuñez de Prado. 1904.

### **Mercedes Fernández Vargas, conocida artísticamente como La Serneta**

La Serneta nació en Jerez de la Frontera en 1837 y murió en Utrera en 1912. Su padre, Salvador Fernández, de profesión herrero, nacido en la provincia de Sevilla, era primo hermano de Gaspar Fernández Santana, padre de Gaspar Fernández Jiménez el Perrate, quien era padre del cantaor Utrerano José Fernández Granado el Perrate de Utrera. Su carrera artística la empezó en Sevilla a mediados de los años 70 del siglo XIX, en una época en la que Manuel Ojeda El Burrero y Silverio se habían asociado para luego romper y salir cada uno por separado: El Burrero con su café de la calle Tarifa, que luego pasaría a la céntrica calle Sierpes y Silverio promoviendo un salón en la calle Rosario.



**Mercedes la Sarneta.**

**La mejor cantadora de soleares que ha existido.**

La Serneta

A los 23 años actuaba en el Café del Burrero, en Sevilla dónde conoció a Joaquín Álvarez Hazañas que se convirtió en su pareja sentimental, estableciéndose en Utrera. La Serneta tuvo gran éxito en la capital hispalense, residiendo durante un tiempo en Triana; y llegó a tener cierto renombre en Madrid, aunque allí fue a menos, terminando dando clases de guitarra y alquilando sus ricos trajes para sobrevivir. Maestra en el cante por soleares, a su muerte algunos de los grandes del cante andaluz como La Niña de los Peines, Antonio Chacón, Fernando el de Triana y Juanito Mojama se encargarían de que sus cantes no cayeran en el olvido. Según como ella misma manifestó en una entrevista en 1901, el apodo se debe a que existe un tipo de ave que es muy ligera y se conoce popularmente como serneta, y como ella de pequeña era muy viva, su madre le decía, «pareces una serneta» y «Serneta se me quedó». <sup>6</sup>

Se sabe que diversos cantaores célebres de la época como Antonio Chacón se trasladaban a esta ciudad para oírla cantar. Debe su fama a crear escuela por soleares. La Serneta transmitió sus creaciones entre otros a los cantaores Manuel Torre y La Niña de los Peines, gracias a los cuales se conoce su obra en la actualidad, pues no existen grabaciones suyas. Siendo ya sexagenaria, en el año 1902 se trasladó a la ciudad de Utrera, donde falleció en 1910 a la edad de 72 años.

En el fin de la época de los Cafés Cantantes, y a partir de los años 1920 y 1930, la guitarra flamenca adquirió una importancia como instrumento solista, de especialización y del virtuosismo. En este camino en que la guitarra dejaba de ser considerada únicamente como instrumento de acompañamiento, para ocupar un lugar por sí mismo, las mujeres fueron quedándose atrás. La guitarra dejó de ser privativa de los cafés cantantes, tabernas y bares y se convirtió en instrumento de concierto. Este hecho significó el final de las mujeres guitarristas de la época, quizás por la condición marginal y el estatus social ínfimo de las artistas de los cafés cantantes. Al comienzo del siglo XX había muchas mujeres guitarristas, pero a partir de los años del Franquismo, fue muy poco posible para ellas conseguir la profesionalidad en el toque.

Como parte de los muchos avances políticos y sociales que ha experimentado la mujer en España, la posición de la mujer guitarrista en el mundo flamenco ha empezado a mejorar en años recientes, gracias a unas guitarristas femeninas valientes que están emergiendo y rompiendo la «línea» del género».

---

6 Citado por Ríos Ruiz, Manuel, «La Serena de Jerez», en *Historia de Flamenco*, Vol V. p. 113.

## La generación más reciente de tocaoras

### María Albarrán

Unas de las primeras de salir durante los años sesenta, era María Albarrán, una gitana pionera y guitarrista profesional desde muy temprana edad. En los años iniciales de mis investigaciones sobre la mujer en el flamenco, mediados de los años noventa, María Albarrán era la única *tocaora* profesional que podía encontrar. María viene de una familia gitana de artistas flamencos y creció en el ambiente profesional. Su padre, Ramón de Cádiz, y su madre bailaora La Maruja, formaron su compañía que hacía muchos giros por Europa y América Latina. María se crió en un ambiente de amistades familiares de muchos artistas flamencos, como el *tocaor* Sabicas, quien animó mucho en sus aspiraciones con la guitarra. María fue autodidacta, aprendiendo de discos de los guitarras clásicos, como Ramón Montoya y Niño Ricardo. Pronto María se convirtió en directora de música del cuadro flamenco de la familia, basado en Madrid, y actuaba junto con su madre y su hermana, ambas bailaoras profesionales. En los años iniciales de mis investigaciones sobre la mujer en el flamenco, mediados de los años 90, María Albarrán era la única *tocaora* profesional que conocí.

Como directora María ha disfrutado de respeto y del éxito dentro del cuadro familiar. Pero en nuestra entrevista en 1996, me comentó que no había sido nada fácil seguir adelante en el mundo de la guitarra flamenca como mujer, desgracia-



María Albarrán y su cuadro

damente por actitudes muy tradicionales y machistas de otros guitarristas, María hizo este comentario sobre el tema de la discriminación que había sentido en su vida artística:

«Como soy la directora, compongo la mayoría de la música de nuestro cuadro y me respetan mucho. Pero después, si quiero salir con los otros músicos a tomar un café o compartir *falsetas*, es otra historia, ¡eso no es posible!».<sup>7</sup>

### **María José Matos**

Un ejemplo que invita a la reflexión en el reciente cambio de actitud hacia las mujeres guitarristas es la experiencia de María José Matos. Nacida en Huelva en 1963, María José fue una de las socias fundadoras de la Peña Flamenca Femenina, el club flamenco organizado y dirigido por mujeres en Huelva. Esta peña fue creada por mujeres en la década de 1980, por motivo de su exclusión de las demás peñas de Huelva, dado que todos estos establecimientos eran solo para hombres en ese momento. María empezó a estudiar guitarra a los doce años con uno de los guitarristas de la peña y allí era muy activa en las actuaciones. Pero cuando decidieron hacer una grabación, había un fuerte sentimiento en contra de incluir a María, invocando los argumentos estereotipados de que las mujeres no eran tan fuertes como los hombres y que se vería mejor que un guitarrista masculino acompañara al grupo. La actitud de las mujeres de la peña, reforzando las nociones estereotipadas de género imperantes, y el desánimo de María ante la discriminación y el rechazo como instrumentista de la peña, influyó en su decisión de dejar la profesión. Más adelante colaboró en el programa en honor al Día Internacional de la Mujer en 2005, *La Diosa Blanca*, junto a Antonia Jiménez y Carmen Linares, primera vez que dos mujeres guitarristas se presentaban en una actuación. Si bien más tarde participó en un espectáculo Poesía y Toros en septiembre de 2006 en Salamanca, llegó a la conclusión de que una carrera en la interpretación estaba demasiado plagada de obstáculos. Ha seguido impartiendo clases en academias privadas de Huelva, entre ellas la escuela asociada a la Peña Femenina, en la que participa como profesora de guitarra, pero no como acompañante del grupo de interpretación. En cambio, la generación de guitarristas femeninas que están saliendo en las décadas siguientes son más optimistas sobre sus posibilidades a pesar de los obstáculos que han enfrentado.

---

7 Entrevista con la autora, Mayo 1996. Madrid.



## Antonia Jiménez

Diez años más tarde, la situación comenzó a mejorar un poco para la mujer guitarrista. Antonia Jiménez, una *tocaora* de El Puerto de Santa María en la provincia de Cádiz, comenzó sus estudios de la guitarra a los catorce años y empezó como acompañante para academias del baile. A pesar de muchas dificultades al principio, Antonia ha logrado un puesto respetado en mundo flamenco. Empezó trabajando principalmente como acompañante del baile, actuando en muchos sitios, en Europa y en Japón, en Los Estados Unidos y por toda España.

Antonia Jiménez es la mujer guitarrista y compositora más reconocida de la escena actual, tras haber estudiado junto a algunos de los grandes maestros del toque como Enrique Vargas, Manolo SanLúcar, Gerardo Núñez o Rafael Riqueni, y haber tocado tanto para *cantaoras* de renombre como Carmen Linares y Juan Pinilla como para *bailaores* reconocidos como Olga Pericet, Belen Maya, Manuel Liñán, Marco Flores y Rocío Molina.

En marzo 2005 Antonia intervino en el espectáculo mencionado antes, *La Diosa Blanca*, una actuación de puras mujeres, entre ellas otra guitarrista de la Peña Femenina de Huelva, María José Matos, y *cantaora* Carmen Linares. Entre sus logros, ha trabajado como acompañante para *cantaoras* como Juan Pinilla de Granada, y de integrante en la compañía de baile de Marco Flores, una compañía que ganó el primer premio en el *Festival del Baile* de Córdoba en 2010. También actúa como solista, y recibió mucho reconocimiento por su participación en la temporada de conciertos, *Mujer Contra Mujer* del XIII Festival de Jerez. Sigue con sus proyectos de composición, uno de los cuales presentó en el invierno de 2019 en el Flamenco Festival en Chicago, donde presentó únicamente sus propios temas. Antonia tiene un punto de vista sobre las mujeres guitarristas que nace de su propia experiencia: «Hacerte un hueco eso es bastante difícil... he tenido que luchar un montón como todas. No existe una imagen de la mujer guitarrista y voy poco a poco creando esa imagen». <sup>8</sup>

Antonia fue una estrella del ciclo importante que tomó lugar en el otoño de 2022, en la peña Torres Macarena de Sevilla: *Ciclo Guitarra de Flamenco de Mujer*. Antonia Jiménez actuó en este ciclo que duró cuatro semanas junta con otras *tocaoras* del momento, entre ellas Davinia Ballesteros de Jerez, otra *tocaora* importante actual. Antonia sigue haciendo giras con las compañías de baile y como solista, por toda Europa y los Estados Unidos.

---

8 Citado de *Mujeres Guitarristas* de Pablo Lozano, Ediciones Signatura. 2009. Página 175

## Celia Morales

Celia Morales es otra guitarrista de este grupo de mujeres pioneras de las décadas más recientes. En su carrera Celia ha enfrentado el reto de balancear lo de la vida de familia con su oficio de guitarrista. Nacida en el mismo año de Antonia Jiménez, en 1972 en Antequera, Celia empezó con estudios de guitarra clásica al Conservatorio de Málaga. En 1998, comenzó a estudiar con el maestro de la guitarra flamenca Pedro Blanco, y más tarde con Manolo San Lúcar. Celia ha intervenido en conciertos con *cantaoras* como Antonia Contreras en el concierto final del curso *Mujeres, sonidos y virtuosidad* que tomó lugar en Madrid en 2006. En 2008 participó en la serie de conciertos de guitarra solo, *Rutas Flamencas* en Jerez. Muy parecida a la carrera de Antonia Jiménez, Celia Morales suele tocar para acompañar al cante o al baile. Pero también ha actuado como concertista, ofreciendo un solo concierto de guitarra en el *Festival de la Guitarra* de Córdoba en 2010. Entre sus muchos comentarios pertinentes durante nuestra entrevista en 2006, Celia me habló de la pésima actitud de algunos que opinan que la mujer no tiene la fuerza adecuada para tocar bien la guitarra flamenca. Celia afirmó que lo importante para un guitarrista flamenco, que sea mujer o hombre, es tener buenas habilidades para la música, mucha dedicación para estudiar y la fuerza y habilidad que resulta de esta dedicación. Celia no era la única *tocaora* que puso muy claro que desea ser respetada y valorada como artista flamenca, y no como una novedad.



Celia Morales



Lourdes Pastor, Loren Chuse, Miguel López y Rocío Márquez

## Programa del conservatorio de Córdoba

Un acontecimiento que está haciendo más posible la entrada de más *tocaoras* en el mundo profesional de la guitarra flamenca es el programa innovador de la guitarra flamenca en el *Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco* en Córdoba. Algunas mujeres guitarristas consiguieron el *Título Superior de Guitarra Flamenca* del Conservatorio y han empezado a salir como profesionales en el mundo flamenco. Hoy en día ellas son numerosas.

### Laura González

Laura Toledano González, quien nació en Fernán Núñez (Córdoba) es una de las *tocaoras* que empezó su carrera con el apoyo del título de la guitarra flamenca en el *Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco* en Córdoba. En el Conservatorio estudió con maestros como Paco Serrano, Manolo Franco, Carlos Pacheco y Niño de Pura. Laura recibió su título del Conservatorio en 2006. Además de su título en

guitarra flamenca, Laura recibió la *Diplomatura de Educación Musical* en la Universidad de Córdoba unos años antes, en 2001.

En la actualidad, Laura pertenece a la Peña Flamenca El Mirabrás de Fernán Núñez. Ha participado en grabaciones como acompañante a cantaores como Manuel del Rosal, Justo Roldán y Pedro Obregón en proyectos discográficos de la Peña «El Mirabrás» y del «Ateneo de Córdoba», también ha participado en el disco «Mujeres de carne y verso», de Valderrama (hijo). Como solista, cuenta con una grabación en directo con composiciones propias del año 2007, grabada en el marco del XXXIII Festival Flamenco de Cáceres. También ha participado en el largometraje «Tocaoras», de Alicia Cifredo.

Laura fue artista invitada, junto con la cantaora Antonia Contreras, para el concierto *Solo y nada menos de Mujeres*. Formó parte del *Curso Mujer en el Flamenco, Arte y Género* de la UNIA en verano 2008. Ellas dos presentaron cante compuesto que se hizo famoso por cantaoras como La Trini, Concha La Peñaranda, La Serena y La Niña de los Peines, entre otras. Laura ha intervenido como solista en festivales de Flamenco como el Festival «Noches de Luna y Flamenco» en Níjar, en Agosto 2008 y el Festival Internacional de Andalucía en Málaga en el verano de 2008. También ha intervenido en *XII Festival de Jerez*, *el XIII Festival Internacional de Guitarra de Vendome*, *el VIII Festival de Otoño de Jaén*, y *La Noche Blanca del Flamenco* de Córdoba.



Laura González

Laura me comentó que en general las mujeres han estado dejadas al lado en el flamenco, como en otras profesiones, pero gracias a cambios sociales las mujeres están consiguiendo su lugar en la guitarra flamenca. Me dijo «Las cosas están cambiando y muy pronto el mundo de la guitarra flamenca no seguirá como mundo masculino».<sup>9</sup>

Actualmente actúa en un dúo profesional de guitarra flamenca con su pareja José Rojo Zapateado. Ellos han trabajado mucho en conciertos y actuaciones en las peñas por toda España.

En su faceta como docente, ha trabajado en los Conservatorios de Música de Puertollano, Córdoba y Jaén, en el que actualmente es Profesora de Guitarra Flamenca. Además, ha participado en proyectos educativos de la Junta de Andalucía, así como en actividades docentes y artísticas organizadas por la Universidad de Córdoba y Jaén. Actualmente compagina su labor artística con su labor docente.

### **Pilar Alonso**

Una de las primeras que salió de esta primera generación de tituladas de guitarra flamenca del *Conservatorio de Música* de Córdoba es Pilar Alonso, una granaína de Baza. Pilar empezó su vida en la música como guitarrista clásica, a partir de 1994. En 2006 recibió su título en guitarra flamenca del Conservatorio. Pilar es un músico muy multifacética, una mujer que toca la música del folclore de su pueblo de Baza; toca la guitarra flamenca y unas músicas de fusión, de flamenco mezclada con la música griega o la música Andalusí. Ha trabajado con grupos muy diversos, como directora de *La Orquesta de Laudés Españoles «Velasco Villegas de Baza* y en actuaciones de *La Escuela Musical de los Coros y Danzas de Caniles*. En el flamenco ha trabajado con el *Grupo de Flamenco Brotes Nuevos de Baza* y el grupo de músicos mujeres, *Trajitoma*, de Granada.

Pilar combina su vida profesional en la música con la docencia, siendo en la actualidad profesora de guitarra flamenca en el Conservatorio Profesional de Granada.

En nuestras entrevistas que cubrían varios veranos entre 2008 al presente, Pilar ha hablado de su entusiasmo por sus muchos proyectos musicales, y su profunda dedicación a la docencia en la guitarra flamenca. Pilar ha experimentado momentos de discriminación y sexismo, sobre todo en sitios más tradicionales como a veces las peñas locales. Pero Pilar responde a estas actitudes conservadoras con su buen humor característico y mucha confianza y optimismo.

---

9 Entrevista con la autora, julio 2008 en Jaén.

Más recientemente, en 2015, Pilar Alonso formó, junto con la cantante Marroquí Habiba Chaouf, un conjunto de fusión muy innovador, un grupo de cuatro mujeres músicos, dos instrumentistas y dos cantaoras, que se dedican a una fusión muy única. Su grupo, *Mujeres Mediterráneas* es una formación musical basada en la convivencia de las músicas y las culturas, concretamente entre el Flamenco y la Música Árabe. Se creó en 2015 como consecuencia del encuentro vital de culturas en el escenario. *Mujeres Mediterráneas* está gozando una popularidad enorme en estos días y de mucho reconocimiento por su calidad artística y su música muy original, actuando en festivales y conciertos por todo España y Marruecos.

Ellas tocan en muchos festivales; ofrecen conciertos en lugares como el Teatro Isabel la Católica en Granada, han sido artistas invitadas en un Festival de Músicas del Mundo, el *Sulayr*, que toma lugar en un pueblo de las Alpujarras, cerca de Granada. Últimamente, en el año 2022, han hecho una gira con el autor de la novela *La Luz que Fuimos*, Antonio Manuel, por varios sitios en Andalucía, ofreciendo su música que ilustra esa novela del autor sobre la historia de Córdoba y el protagonismo importante de las mujeres en aquella época.

Como Laura González, Pilar combina su vida profesional en la música con la docencia, siendo en la actualidad profesora de guitarra flamenca en el Conservatorio Profesional de Granada. Pilar lleva muchos años como la única profesora de la guitarra flamenca en el conservatorio.



Pilar ALonso

A pesar de haber experimentado, como muchas de las *tocaoras*, momentos de rechazo por parte de puristas dado a actitudes machistas en el mundo flamenco, Pilar mantiene su gran entusiasmo para su música y su gran confianza en las posibilidades para las mujeres guitarristas hoy en día.



Mujeres Mediterráneas

### **Mercedes Luján**

Mercedes Luján, otra de las destacadas *tocaoras* que ha salido al escenario en años recientes tiene treinta y cuatro años, viene de una familia de artistas en Lorca (Murcia). Su afición por la música empieza a manifestarse desde temprana edad cuando desde niña acompañaba a su madre, la cantante de copla Rosa María Luján en sus actuaciones y giras por España. Mercedes es autodidacta, y aprendió la guitarra en casa. Su madre fue ausente muchos meses durante sus giras por Sud América, y durante este tiempo, Mercedes vivía con sus abuelos. Su abuelo paterno el famoso guitarrista Jerezano conocido artísticamente, Maestro «Palmita», le transmite su afición por el flamenco y fue el primero que le pone una guitarra en las manos a la temprana edad de 14 años. Mercedes entró en el conservatorio como niña para es-

tudiar el oboe, pero se dio cuenta que la suya era la guitarra. Dejó sus otros estudios y se dedicó a la guitarra. Mercedes lleva más de veinte años tocando la guitarra.

Con solo 16 años salió artísticamente, actuando en el Festival de Lo Ferro de Murcia, acompañado a su padre que declamaba poesía y a su madre, que cantaba. Con 18 años fue invitada como guitarrista oficial del concurso de cante en Lorca. En marzo 2009, siendo todavía muy joven, actuó como solista en el Festival de Jerez con la gran responsabilidad de dar clausura al programa *Mujeres Guitarristas* y al *Ciclo de los Conciertos de Palacio del Festival Flamenco de Jerez*. Después de unos años de tocar otras músicas, Mercedes volvió al escenario flamenco como acompañante en *La Suma de Flamenco Joven* de Murcia.

Mercedes ha acompañado a cantaores como Perlita de Huelva, Sonia la Húngara, Rocío Márquez, y Raúl «El Balilla» entre otros. También ha sido guitarrista oficial de varios concursos y festivales de cante flamenco, por citar algunos: *El Festival Flamenco Ciudad del Sol de Lorca*; Festival «Murcia Flamenca» y también del prestigioso *Festival Internacional de Cante Flamenco de Lo Ferro* en Murcia.

Han sido muchas las ciudades por las que ha paseado su arte, tanto en territorio nacional, como internacional, por citar algunas: Teatro Villamarta en Jerez de la Frontera; Teatro Romea en Murcia; Teatro López de Ayala en Badajoz, Teatro de Molíns de Rei en Barcelona, y en el Teatro español en San Miguel de Tucumán, en Argentina.

En la actualidad vive en Madrid, donde conoció a las mujeres que forman parte de su grupo *Cuarteto Mujeres*. Ella buscaba a mujeres instrumentistas para formar un grupo de solo mujeres. Ellas se conocieron en Madrid y estaban por actuar en el local importante Casa Patas, de Madrid, en marzo, justo ante de la pandemia de Covid. Después de dos años de no poder salir al escenario, ahora están tocando por toda España. En julio de 2022, su *Cuarteto Mujeres* tocó en el Festival de la Guitarra en Granada. Este grupo, de dos guitarristas, una percusionista y una cantaora presentaron música original compuesta por Mercedes. El Cuarteto siguió este mismo verano su gira con una actuación en el Festival de Lo Ferro.

En nuestra entrevista de julio 2022, ella expresó su punto de vista que las cosas están cambiando mucho por lo bien, sobre la situación de las *tocaoras*, aunque todavía a ellas les queda camino para recibir el mismo respeto como sus compañeros guitarristas. Pero se notó que las puertas están abriendo para las tocaras buenas.<sup>10</sup>

---

10 Entrevista con la autora, julio 2022. Granada.



## Yuta

Yuta, una guitarrista Finlandesa, es otra *tocaora* en el escenario actual. Ella empezó estudiando la música clásica en su tierra natal, Finlandia. Vino a Granada en 2005 para vivir, tocando en esta época la guitarra eléctrica en un grupo de rock. Es una de las alumnas destacadas de Pilar. Yuta empezó a estudiar con Pilar Alonso en el Conservatorio de Granada en 2008, y siguió con sus estudios con ella por cinco años. Unos años más tarde Yuta estudió guitarra flamenca unos meses en la Fundación Cristina Heeren, en Sevilla. Yuta tocaba tanto música clásica como el rock antes de empezar con el flamenco. Se notó la importancia de desarrollar la técnica de la mano derecha para tocar bien el flamenco, y observó que hace falta mucho estudio para adquirir esta habilidad con la técnica en la guitarra flamenca.<sup>11</sup>

Yuta salió al escenario para tocar la guitarra flamenca en 2013, acompañando el baile. Ella notó el reto de seguir la carrera de *tocaora*: que hay que tocar para acompañar al baile, al cante, y además, como solista. Yuta ha trabajado con vario grupos durante sus años en Granada. Hasta 2021 tocaba con el grupo de mujeres *Comares*. En la actualidad, toca en un grupo de flamenco fusión, con una bailaora chilena y una cantaora de Siria.

Yuta habló con mucha franqueza sobre el reto de la mujer guitarrista de flamenco. Ella observó que el público la mira muchas veces como una novedad, primero como mujer y como guitarrista en segundo lugar. Y notó la necesidad de comprobar sus habilidades, que como *tocaora* hay que demostrar, a veces a la sorpresa del público, que ella puede tocar bien. Mencionó su reto personal de tener que comprobar su talento siendo no solo mujer guitarrista en el flamenco, pero guitarrista extranjera. Yuta sigue su vida en Granada, actuando en varios grupos y desarrollando su carrera como *tocaora*.

## Conclusión

*Tocaoras* como María Albarrán, Antonia Jiménez, Celia Morales, Laura González, Pilar Alonso, Mercedes Luján y Yuta son unas de las pioneras que están abriendo caminos para la mujer en la guitarra flamenca. Eso no significa, sin embargo, que no quedan muchos retos y obstáculos para las mujeres guitarristas. La continuación de actitudes machistas persiste, y todavía hay puertas cerradas, a las mujeres guitarris-

---

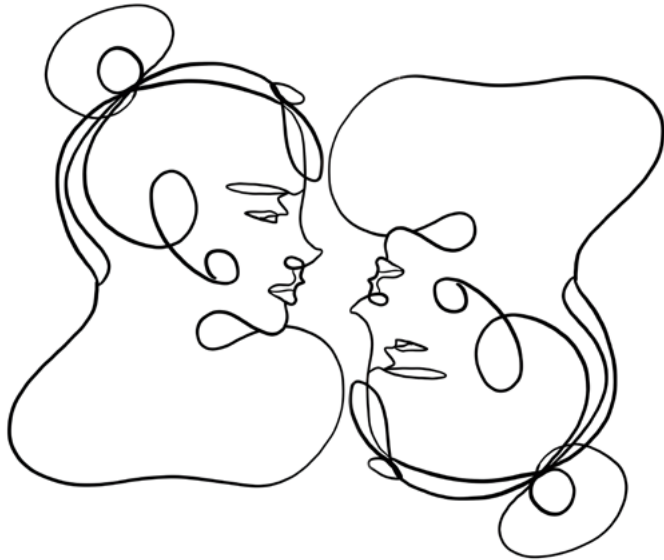
11 Entrevista con la autora. julio 2022. Granada

tas, en los escenarios, en algunas peñas y en los estudios de grabación. Las *tocaoras* que cruzan esta «línea de género» son valientes. Todas han luchado y siguen luchando para tener su lugar en el mundo de la guitarra. Todas siguen poco a poco creando espacios para la mujer guitarrista. Unas, como Pilar Alonso, Mercedes y Yuta, eligen colaborar con otras mujeres artistas e instrumentistas. Otras abren caminos para sí mismas con compañías de baile o como solistas. Todas demuestran su creatividad, su talento y su valentía. Son mujeres fuertes, dedicadas a la música, a la enseñanza y a traer su aportación artística y creativa al mundo del flamenco. Seguramente en los años que entran, saldrán cada año más, y la *tocaora* logrará su éxito y tendrá sitio en el ámbito de la guitarra flamenca.

# 16. La experiencia de mujer artista y activista feminista

---

Lourdes Pastor







Lourdes Pastor

## ¿Qué llega primero, la artista o la activista feminista?

Es frecuente encontrar testimonios en los que quienes son flamencas o flamencos, aseguran que les viene desde la cuna, incluso desde las barrigas de sus madres.

El activismo feminista, el feminismo, suele llegar a lo largo de la vida, producto de experiencias o de la toma de conciencia de que vivimos en un mundo en el que la mitad de la población, que somos las mujeres, somos oprimidas, explotadas por un sistema patriarcal mundial que otorga a los varones el privilegio de diseñar el mundo por y para ellos. Sin embargo, en mi caso, el feminismo me vine de la barriga de mi madre, de la cuna, como el flamenco, es prácticamente imposible no sólo saber qué fue primero, sino además desligar una cosa de la otra.

Empecemos por el principio para poder argumentar lo dicho.

Nací en Puente Genil, en la tierra del membrillo y en la de Fosforito, en 1981, en el hospital del pueblo.

Según mi madre me cuenta, se puso de parto un 7 de enero en plena noche, entonces sólo tenía coche una persona... de toda mi familia (4 hermanas y 4 hermanos con sus correspondientes hijas, hijos, maridas, maridos, etc.) Pues sólo había un coche de un familiar al que ella no quiso avisar porque hacía unos días le había dicho que iba a traer al mundo a una bastarda, la que os habla.

Ella tan joven, dolida con razón por aquello, como tanto le gusta decir, «se mordió los puños como Camarón» y la llevaron en volandas atravesando de noche en pleno enero un descampado «Los pinos», de un brazo mi abuela y del otro, mi tía Jose, las dos mujeres que la ha acompañado a ella y a mí a lo largo de toda nuestra vida. Dos mujeres que sin duda no sólo me han cuidado, sino que me han marcado.

Nací en aquel hospital del pueblo, entonces atendido por monjas, parece ser que dejaron a mi madre toda la noche con sus correspondientes dolores, tanto... que el ginecólogo cuando llegó les dijo que no debían haberla dejado tanto, que se le había enfriado el parto, tuvieron que sacarme con fórceps, pero aquí estoy.

Cuento todos esos detalles, porque tienen sentido y mucho.

En 1981 aún se estaba produciendo en este país esa atrocidad a la que llamamos «bebés robados», normalmente, le ocurría a madres solteras, de familias pobres, les quitaban a sus bebés diciéndoles que habían muerto tras el parto, por eso mi madre, aun cumpliendo los requisitos de ser madre soltera y pobre, se empeñó en tener un parto con el médico en el que ella confiaba, pagándolo, porque entonces, aún no



Miguel López, Loren Chuse, Lourdes Pastor y Rocío Márquez

teníamos ni por asomo la red sanitaria con la que hemos contado en esta Andalucía durante los últimos casi 40 años.

Era cierto aquello de bastarda, yo era lo que hasta hace muy poco así se nombraba en el cine, en la literatura y en la realidad, era hija de una mujer que no se había casado, una hija ilegítima.

Ser la hija de una paya y un gitano hace 41 años en un pueblo de Córdoba, no era algo común, era casi estar destinada a tener una personalidad fuerte para no permitir que llegara el dolor de las etiquetas o la exclusión.

Tuve la fortuna de nacer en la familia que más amor podía darme, lejos de ser aquella bastarda que un día me llamaron. Fui la niña de los ojos de mi abuelo y de mi abuela, el juguete de mis tíos y casi la hija de mis tías. Sólo recibí amor, cariño y más cariño, incluido aquel familiar que en su momento creyó que nacer sin un padre y una madre, casados, iba a suponer que tendría menos derechos, pero no lo fue.

Como verán tenía ya ingredientes suficientes para que fluyeran a través de mí el arte, que llevaba en las venas por mi padre, Antonio Vargas Silva, un gitano extremeño con una voz tostá de las que hacen que salga el ole sin remedio, además de que en la casa de mi madre el flamenco era lo que se escuchaba y lo que se vivía.

En aquel patio precioso en el que teníamos un pilar y mi abuelo se sentaba cada mañana, había siempre un transistor en el que se escuchaba a Farina, Caracol, la Paquera... y más tarde llegó a esa casa la guitarra, a través de una pieza clave en mi carrera artística, mi tío Juan Carlos Pastor Martínez, al que volveré más adelante.

Por tanto, el arte me viene desde la barriga de mi madre, tal como ocurre en la mayoría de las ocasiones, pero es que el Feminismo me viene del mismo sitio, porque ya mi madre teniéndome en su barriga, supo defender sus derechos y los míos sin saber entonces, ni por asomo, que aquello era feminismo.

He crecido en una casa en la que cada reunión era acabar cantando por bulerías, por rumba, por tangos... y quienes podían, por seguirillas, ahí, mi tía Visita «Estrella de Córdoba», una mujer que se recorrió el mundo cantando en una época en la que ser mujer y cantante sin marido ni hombre al lado, era soportar abusos y desprecios, hoy sigue pasando, pero entonces ni tan siquiera se cuestionaba.

He crecido, como decía en una casa de flamenco, de copla y de mucho amor, pero al mismo tiempo protegida y abrazada por una madre a la que veía cada noche sentada frente a su máquina de escribir. Crecí entre el sindicato, el partido y más adelante... en la asociación de mujeres. Yo no tendría ni trece años la primera vez que cogí una pancarta en la que se leía «No a la Violencia contra las Mujeres», la primera que se colgó con ese lema en toda Andalucía.

Esto es sólo el resumen de por qué en mi caso arte, flamenco y activismo feminista van de la mano y nacen al mismo tiempo.

Yo me recuerdo cantando siempre, desde pequeña, recuerdo estar en el patio regando las macetas y las vecinas decirme que cantara más alto. En aquel momento era María de la O, Torre de Arena, la Loba... era más coplera porque era lo que cantaban mi madre, mis tías, mi abuela. El flamenco era más de los hombres, ¿verdad? Las mujeres cantaban y escuchaban copla y los hombres flamenco.

Sin embargo, tuve la fortuna de que mi tío me regalara para reyes un disco, Soy Gitano, de Camarón de la Isla y uno de los Gipsy King... aquello para mí fue un descubrimiento, esos discos los rayé literalmente de darle una y otra vuelta en el tocadiscos que mi madre me regaló.



Cuando Camarón murió, yo tenía 11 años, era pequeña aún, pero recuerdo perfectamente escucharlo en la radio, de hecho, lo grabé. En aquel tiempo grabábamos las canciones de la radio en cintas y yo estaba grabando cuando un locutor, luego supe que aquella era la voz de Manuel Curaó, dijo «Ha muerto José Monge Cruz, Camarón de la Isla»... el dolor de aquel hombre diciendo aquella noticia traspasaba las ondas y el propio casset, después pusieron su voz, la voz de Camarón cantando ese «pide que yo te daré mi última gota de sangre...» yo lloré y era muy pequeña, pero es que estaba preocupada por mi tío, porque Camarón era su ídolo, le imitaban cantando, físicamente y en todo lo que podían. Mi tío... para él fue como si alguien de su familia se hubiese ido.

Todo aquello, todas esas emociones tan cercanas entorno al flamenco y al arte, van conformando lo que eres, lo que sientes e incluso van marcando tu camino.

Cuando era pequeña, me recuerdo jugando en la calle a concursos de cante, era a lo que me gustaba jugar, además de a balón tiro y al pilla pilla, a cantar. Cantar y hacer teatro, hacíamos concursos que nunca ganaba, quizás porque aunque en aquel momento no era consciente, sí que padecí las consecuencia de ser diferente, de ser la niña del barrio que no tenía padre, o que lo tenía, que además era gitano pero que nadie le conocía. Esa niña que, siendo hija de la madre soltera y el gitano, siempre llegaba al cole con todos los libros y el material, e iba a clases de inglés, de baloncesto, de mecanografía... era casi un insulto, que una «bastarda» fuera la más querida de su casa, yo entonces no lo vi y casi no lo he visto hasta ahora, quizás de ahí venía el no ganar los concursos y el que no se llegaran a por mí a la casa, como sí se llegaban a las casas de mis primas.

Yo no era de pandillas, era de aislarme incluso en algunas épocas en los recreos.

Todo ello ha marcado mi carácter y me ha hecho ser como soy y en el arte he decidido expresar lo que soy tal cual, dejarme sentir en los procesos de creación, de producción y en el escenario.

Ser cantautora flamenca y feminista es el resultado de toda una vida.



# 17. El baile flamenco y sus tradicionales formas masculinas y femeninas

---

Cristina Cruces Roldán







Cristina Cruces

El objeto de este artículo es realizar un acercamiento al baile flamenco desde la categoría del género. A partir de unos breves apuntes teóricos y una contextualización de sus orígenes y codificación, enfocaremos los aspectos descriptivos del baile utilizando el cuerpo como unidad de análisis. Escogemos el subgénero del baile por su capacidad para generar imágenes que faciliten una metodología explicativa, y por reunir en torno a sí a todos los demás elementos del flamenco: cante, toque, palmas y jaleos y otra instrumentación. En añadidura, el baile permite hacer un completo recorrido histórico desde sus inicios que desemboca en el siglo XXI, cuando el baile flamenco se nos aparece pleno de aportaciones creativas e iniciativas de experimentación, que discurren en paralelo a su capacidad de impacto en el mercado.

## Flamenco, género y normatividad

Si el cuerpo es la herramienta de trabajo fundamental de bailaoras y bailaoras, para el investigador constituye un mapa de representaciones sociales e históricas. Lejos de ser la plasmación de unas bases biológicas determinadas, los movimientos, las posiciones y la proxémica de los cuerpos flamencos son construcciones culturales a desvelar. Tomamos de Pierre Bourdieu conceptos como *habitus*, *ethos* y *hexis* para entender en clave cultural la rutina de prácticas y conocimientos encarnados en los cuerpos, los patrones *incorporados* con los que bailaoras y bailaoras flamencos responden a las situaciones performativas, como resultado de procesos de enculturación que producen un mensaje coreográfico inteligible.

Efectivamente, el baile flamenco es producto y reflejo de símbolos compartidos. Se revela a través de unos códigos implícitos que permiten a sus lectores descifrar significados, y a los intérpretes desarrollar su reflexividad y complejidad como sujetos flamencos. Las grafías corporales del baile se forjaron normalizando y protocolizando morfologías y repertorios desde mediados del siglo XIX, contrastivos respecto a otras y que se legitiman (o no) como «flamencas» en base a ideas de continuidad e inmanencia. Pensemos las *hexis* bailaoras como un atlas de geografía humana y cultural, y el cuerpo como un *locus* que —a nivel teórico y metodológico— permite trabajar las normatividades establecidas en base a criterios de regulación, vigilancia y control.

A pesar de que el baile flamenco también esconde las relaciones de dominación que Foucault advirtió en su estudio de la biopolítica de los cuerpos sometidos, la historia demuestra que el cuerpo flamenco no siempre es obediente. Las estrategias bailaoras son contingentes y pueden tener una función de resistencia respecto a los valores dominantes. El flamenco escénico ha seguido un camino salpicado de impugnaciones, de contestación y contracultura, divergencias, negaciones y subversiones. Andrés Marín, Israel Galván o Rocío Molina, entre otros muchos, hacen uso del cuerpo como una materia prima con que narrar historias propias y oponerse a las limitaciones de la tradición, y han despegado hacia un territorio de heterodoxias respecto a lo que se espera de ellos por herencia familiar, formación o trayectoria profesional primera. El bailar y coreógrafo José Galán, por ejemplo, propone e investiga un baile inclusivo, con el objetivo de dar sentido al uso y disfrute de la danza a niveles cognitivo, físico, emocional y social desde los «otros cuerpos» con diversidad funcional.

Esta construcción del cuerpo como herramienta para el relato y la subversión no solo se produce en el escenario. El compromiso social ha sido capaz de enunciar

valores alternativos al poder establecido, la homogeneización cultural y la dominación en las *performances* de Flo6x8 en entidades bancarias y el Parlamento de Andalucía, en los cantes feministas de Rosa de Algeciras durante las manifestaciones del 8 de marzo, en los enmascarados Poyayos de Málaga o en los zapateados sobre el dibujo en cartón de la tumba-lápida de Queipo de Llano en los exteriores de la Basílica de la Macarena de Sevilla, templo donde reposaron sus restos hasta finales de 2022.

En su expresión tradicional, las normatividades estéticas del flamenco expresan identidades de género, de clase social y étnicas. Distanciamos antes de nada el concepto «género» de la condición biológico-sexual de los sujetos, y compartamos el concepto de *sistema sexo-género* de Gayle S. Rubin como la construcción cultural del sexo, los roles, prácticas y valores socialmente establecidos que transforman la biología en productos o atributos culturales, un conjunto de disposiciones por las que cualquier sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y a la vez un conjunto en el que se satisfacen esas necesidades humanas transformadas. Aunque la dualidad masculino-femenino es limitativa en sí misma, en tanto parte de un modelo categórico hoy fuertemente discutido por las teorías *queer*, resulta metodológicamente útil para abordar la estética tradicional del baile, que establece un «baile de mujer» y un «baile de hombre», como también un «baile de fiesta» en contextos de uso, un «baile de escenario» en contextos de cambio, y un «baile gitano» esencializado, como el sexo al género, según la categoría de raza.

En este texto nos centramos en las *hexis* bailaoras construidas en base a las formas de bailar flamenco consideradas masculinas y femeninas. Estas funcionan como convenciones amparadas en los criterios de complementariedad e inmanencia. En lo primero, la idea de que «lo femenino» no sólo es lo opuesto de «lo masculino» (y viceversa), sino también la razón de un equilibrio irrefutable y perfecto; en lo segundo, «ser mujer» o «ser hombre», como hecho natural, ha justificado tradicionalmente el dimorfismo sexual o la división del trabajo como algo no discutible, una inmutable lógica del «deber ser», incluso si la historia ha demostrado que, como el género, el sexo también puede ser objeto de negociación histórica.

## Un apunte sobre los orígenes

Vayamos al nacimiento del baile flamenco, cuyos orígenes hay que ubicar en los encuentros entre la escuela bolera, los bailes de gitanos y populares, influenciados

a su vez por la tradición de bailes peninsulares (singularmente, las grandes familias de fandangos, seguidillas y jotas), y las danzas americanas. Bajo la denominación de «populares», «nacionales», «del país» o «de palillos», se reconocieron aquellos bailes que, tanto en su versión teatral como festiva popular, y conjuntamente con los que se denominan bailes «de gitanas», constituirán la savia original del flamenco. El proceso fue una revisión a través del gesto y la fuerza, con una mezcla de estéticas que otorgó al producto final una personalidad propia.

En primer lugar, la marca gitana es fundamental para entender esta derivación hacia un género nuevo. En los orígenes, el baile flamenco se reconocerá fundamentalmente por su condición gitana o agitanada, por su expresividad radical, por la indumentaria de mantones cruzados y adornos de color, por cierta espesura y suciedad interpretativas que, aunque emparentadas con los «bailes nacionales», tendrán recorrido propio. Los gitanos han sido el colectivo fundamental en el nacimiento y desarrollo del flamenco, y la cultura gitana clave para su comprensión sociológica, aunque otros grupos hayan participado de su gestación y evolución en el largo o más breve tiempo histórico. Así puede rastrearse en las raíces mediterráneas del género, andaluzes y moriscas, o en la negritud de los siglos XVIII y XIX, como influencia crecientemente reclamada en la investigación más reciente.

Los bailes gitanos habían estado presentes en la oferta de fiestas públicas y privadas al menos desde el siglo XVII, cuando ya está documentada su participación como danzantes en las fiestas del Corpus de varias localidades andaluzas, puede que como reemplazo de los moriscos recién expulsados. La figura de «maestra de danzas» aparece a principios de este mismo siglo en *La gitanilla* de Miguel de Cervantes (1613), donde Preciosa será «la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo», cantando «rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire». En la novelilla ejemplar se mencionan «el son del tamborín y castañetas y fuga del baile», la «danza cantada», «una danza en que iban ocho gitanas, cuatro ancianas y cuatro muchachas, y un gitano, gran bailarín, que las guiaba». Hallamos este mismo magisterio de las gitanas a mediados del siglo XVIII en el *Libro de la gitanería de Triana que escribió el Bachiller Sansón Carrasco para que no se imprimiera*, donde se narran los acontecimientos de la Prisión General de Gitanos de 1749, y se citan bailes gitanos emparentados con los de esclavos negros como el guineano, el cumbé, el manguindoy o la zarabanda, a más de las voces que cantarían los galeotes y la «queja de galera». En su texto puede leerse sobre los bailes de gitanas invitadas a las



«Casas de Landín», Casas destacadas, y se dice que una nieta de Balthasar Montes, «el gitano más viejo de Triana, va obsequiada a las casas principales de Sevilla a representar sus bailes», como era habitual en ventas y establecimientos de toda laya.

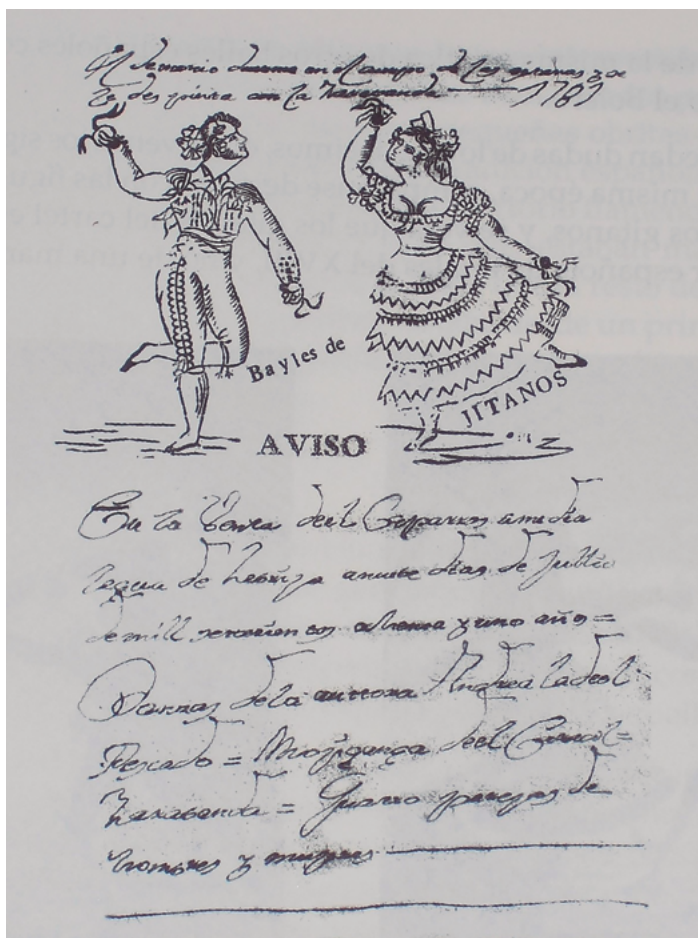


Figura 1. Bailes de Jitanos. Afiche para velada de bailes el 9 de julio de 1781. Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

Así queda demostrado en el afiche que acompaña el texto: un cartel de 1781 con la convocatoria «Bailes de Jitanos», una cuadrilla de danzas de «la auto-ora» Andrea la del Pescado en una venta de Lebrija, con cuatro parejas de hom-

bres y mujeres interpretando la mojiganga del caracol y la zarabanda. Ya a mediados del siglo XIX, el foco sevillano de academias y salones donde las boleras alternaban con los bailes de gitanas fue contemporáneo de los bailes gitanos de la zambra, cuyo repertorio ideado por Antonio el Cujón mantiene un perfil todavía muy folclórico en piezas como los bailes por fandangos o las sevillanas, interpretados en pareja, o bien en grupo, como las danzas circulares que se han dicho de herencia morisca, reconducidos en plantilla coreográfica como boda gitana, mientras que resultan más flamencos en la diversidad de estilos de tangos.



Figura 2. Zambra de Juan Amaya, Granada, 1902. Juan Amaya a la guitarra, Pepe Amaya con la pandereta y Benito Ferrer a la bandurria. Entre las bailaoras, la Chata Jampona (sentada) y su hija María la Jardín, bailando.

Bailes boleros, danzas andaluzas, españolas o académicas inundaron por su parte los teatros europeos durante el siglo XIX. Dos fueron sus modalidades: los bailes de pareja, como los que practicaban los afamados Mariano Camprubí y Dolores Serral, y las icónicas y celebradas boleras españolas, singularmente las andaluzas. Su

calificación en la prensa del día como bailarinas que evocaban «el fuego» (Pepa Vargas) o «el arte» (Manuela Perea «La Nena») dejaba clara la dualidad entre «lo dionisiaco» y «lo apolíneo» que caracterizará también las lecturas sobre el cante y el baile flamencos. Asimismo, la expresividad y corporeidad naturales de la tierra marcarán distancia entre la bailarina original y la copista. Téngase en cuenta que, en París, Londres, los teatros del norte de Europa e incluso los de Estados Unidos (recorde-mos la figura ya finisecular de Carmen Dauset, «Carmencita»), los fascinantes bailes españoles alcanzaron un éxito que reverberó en las versiones-copia de bailarinas foráneas como Fanny Elssler o Guy Stephan, reproduciendo figuras y repertorios de la tierra. Esta moda no tendrá sin embargo un gran desarrollo posterior, y lo bolero se convertirá en un género casi fosilizado de escasa implantación en el teatro de la primera mitad del siglo XX, frente al impulso del flamenco y de la danza estilizada.



Figura 3. Pepa Vargas, grabado de 1850, fuente [www.flamencasporderecho.com](http://www.flamencasporderecho.com), y Manuela Perea “la Nena”, estampa de 1851c, Catálogo de Publicaciones del Ministerio de Cultura y Deporte.



Figura 4. «Un baile de gitanos». Litografía de José Domínguez Bécquer, 1842-44c. Museo de Bellas Artes de Sevilla. recho.com, y Manuela Perea «la Nena», estampa de 1851c, Catálogo de Publicaciones del Ministerio de Cultura y Deporte.

Finalmente, y en lo que tiene que ver con las danzas populares o folclóricas, la segmentación de género no estaba tan claramente definida en el tiempo de nacimiento del flamenco. Al analizar las estructuras corporales de los bailes boleros, populares de pareja y de candil en grabados y pinturas costumbristas, comprobamos que hombres y mujeres bailan prácticamente igual. Sus movimientos y figuras aparecen redondeados, no se observa refinamiento expresivo, el bailarín aún no ha adoptado la estética de la palma y el braseo angulado, como tampoco el movimiento de la mano femenina trabaja el arabesco. Los pasos masculinos son similares a los

de las mujeres, las pasadas y la simetría serán las evoluciones dominantes. Puede comprobarse la continuidad de estas formas en las sevillanas corraleras (con origen bolero-popular) de la película de Carlos Saura *Sevillanas*, ya en la década de 1990, y su contraste con las flamencas. Ni siquiera en el afiche ya citado de 1781, la representación femenina y masculina se diferencian, como no lo harán en las estampas boleras, donde han persistido algunos elementos comunes como la circularidad de la figura. Tampoco en las primeras escuelas académicas, véase la del Maestro Ote-



Figura 5. El Maestro Otero en «La malagueña y el torero». Postal con fotografía coloreada. Serie «Costumbres Andaluzas», Colección Tomás Sanz, nº 23. Primeros años del siglo XX. Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

ro, quien se nos muestra en tal actitud en fotografía, postales y películas. Sí que la intención de requiebro descrita en «Un baile en Triana» de Serafín Estébanez Calderón (1847 primera edición), acentúa ya la diferencia sexual, tanto en la indumentaria como en las evoluciones coreográficas. En particular, el pie pulido, los juegos y primores, la cabeza airosa, la voluptuosidad y morbidez, el trabajo de cintura, la blandura y agilidad de los bailes de la Perla frente al Jerezano, que la provocaba arrojando su sombrero y «la seguía menos como rival en destreza mortal que sigue a una diosa».

El proceso de reconversión de lo popular en artístico-flamenco fue en paralelo para el cante, el toque y el baile. Por ejemplo, en el cante, ciertos estilos de origen popular pasaron a engrandecerse en la voz de los artistas, como los fandangos locales en su paso a malagueñas, granaínas y cantes mineros de levante. Realizaron una transición que los mantuvo vivos, aunque transmutados, frente a otros que no hicieron este recorrido y terminaron prácticamente desaparecidos, como los estilos de laboreo, apenas espigados en los escenarios. En el baile sucedió algo similar con los pasos boleros, de seguidilla, fandango, jota, tango americano y las formas académicas y populares que fueron adaptadas a la estética y las técnicas flamencas. Conforme se modificaron los usos y prácticas de la Andalucía tradicional, aquellas danzas populares perdieron su adherencia previa a las formas de vida, salvo en algunas formas festivas fuertemente implantadas en fiestas locales del entorno rural y en algunos grandes centros urbanos, como las seguidillas sevillanas, convertidas en las hoy conocidas «sevillanas». Parte del corpus folclórico-popular sería rescatado, con no poco de artificio, por iniciativas como los Coros y Danzas de la Sección Femenina durante la dictadura franquista y, con la Democracia, el movimiento de asociaciones folclóricas regionales y locales, en todo caso sufriendo procesos de restauración, reestructuración y en cierto sentido reinención de la tradición.

El gran éxito del género flamenco será revisar toda la raigambre de bailes boleros, populares, folclóricos y de palillos precedentes y coetáneos, y proponer una estética propia y nueva, gitana o agitanada. En este sentido, debemos considerar el flamenco como una ruptura creativa de la tradición, que evolucionaría a su vez hacia una construcción de la autenticidad sustentada en la sexuación de sus códigos estéticos. El proceso tiene lugar en una evolución como género artístico netamente contemporáneo, pues, aunque el flamenco es resultado de una superposición de temporalidades históricas que arrancan en la antigüedad clásica y

entroncan con los arquetipos forjados en el siglo XIX sobre «lo andaluz», nace al mismo tiempo que otras manifestaciones de la sociedad industrial occidental como la fotografía, el cine, la revista o las vanguardias, que avanzan en el camino de la contemporaneidad. Será el flamenco un género comercial urbano, se desarrollará en agrovillas o en ciudades con una cierta pujanza económica, y beberá de tradiciones rurales, pero también de géneros escénicos como el teatro musical o las variedades que suponían, como el flamenco mismo, ofertas renovadoras ante las audiencias. Es desde tal premisa que se debe leer la íntima conexión entre romanticismo y realismo como fundamento del flamenco. En lo primero, la condición individualista, apasionada, orientalizante y hasta primitivista con la que se diferencié y apreció en un contexto de fascinación frente al «otro» y de nacionalista búsqueda de las esencias. En lo segundo, su base social como género propio de gentes de mal vivir, artistas, lumpenproletariado, establecimientos nocturnos, consumos inmoderados, procacidad y juerga donde el flamenco se asentó como estética patética y turbulenta: el cante del *quejío* y el *jipío*, el baile de cuerpos descompuestos y el sonido de guitarras *destemplás* que se habían alejado ya de los modos populares colectivos.

Con estas influencias y recurrencias, el flamenco cristaliza y se codifica en un tiempo y un espacio concretos: a mediados del siglo XIX y en Andalucía, de donde se extenderá por todos los mercados entonces accesibles de las artes nacionales e internacionales, hoy ya universales. Convivirá con otras tradiciones, de manera que bolero, popular y flamenco-gitano no pueden considerarse géneros sucesivos, sino contemporáneos e interrelacionados. Así se comprueba en las primeras filmaciones cinematográficas de finales del siglo XIX y principios del XX, donde cohabitan rondalla de guitarras y bandurrias, estudiantina, flamenco y bolero. Pongamos como ejemplos los cortos de Lumière de la Exposición Internacional de París de 1900, un cuadro flamenco en el que se ejecuta el tango en pareja, con marcajes, giros y pasadas, y otra escena por sevillanas. También las filmaciones de Alice Guy en 1905 en la cueva de Juan Amaya del Sacromonte granadino, cuyo repertorio serán unas sevillanas, un tango en solitario de María la Jardín, un baile de claro sentido folclórico con apuntes flamencos ejecutado por su madre, la ya madura Chata Jampona, y un flamenquísimo tango de los merengazos que esta misma ejecuta acompañada de Talones. Lo mismo sucede con las dos piezas de 1905 atribuidas a esta misma directora francesa, filmadas en la Casa de Pilatos de Sevilla y coloreadas manualmente, que se rotulan como «Tango» y «La malagueña

y el torero». Interpretadas por el cuadro del Maestro Otero, el último número tiene una intención más narrativa, el bailarín Otero viste capa y traje de torero y la bailarina se adorna de mantilla y abanico, la coreografía de requiebro es cerrada y está pautada, se hace la suerte del toreo y finaliza en una segunda parte de pareja y palillos característica del bolero sevillano. Ambos bailarines comparten en estas danzas originarias de zapatillas (aunque ella lleve tacón) las formas redondeadas y las técnicas de saltos. Para el tango en solitario, sin embargo, los pasos femeninos serán marcajes, la bailaora ejecuta vueltas de pecho, mudanzas y braceos, con manos todavía con palillos, curvaturas y serpenteos, que nos avisan de una estética flamenca plena.



Figura 6. Rojita y Geroma Loreto. Fotografía de Emilio Beauchy, década de 1880. Biblioteca Nacional de España.



Algunos intérpretes de los primeros años del flamenco presentan todavía cierta indefinición sexual en el gesto al interpretar bailes de pareja o en posturas de retrato. En la serie de fotografías sevillanas de Emilio Beauchy de la década de 1880, ni María ni Geroma Loreto presentan el dibujo de la mano flamenca; tampoco la Geroma cuando le toca la guitarra el Rojita, con quien aparece en un baile a dos donde ambas figuras son idénticas en curva, redondez y quiebro de cintura. En la foto donde el Rojita aparece bailando y la Geroma sentada, el braceo masculino hace un dibujo curvado. En la estampa de Gabriela Ortega entre otras bailaoras del café cantante «El Burrero», su braceo finaliza con una mano haciendo algo parecido a unos pitos con el puño casi cerrado. Años después, el brazo convexo se sigue percibiendo en bailaoras de cuadros de café cantante como Lamparilla en su baile con Josefita la Pitraca, y Frasquillo se plasma en fotografía de perfil con figura ahuecada y nalga levantada, una posición tal vez poco ajustada al gusto flamenco actual.



Figura 7. Café del Burrero. Fotografía: Emilio Beauchy, década de 1880, coloreada por Rafael Navarrete. Fuente: [www.navarrete.ws](http://www.navarrete.ws)



Figura 8: Cuadro flamenco con Dolores la Pitraca, Luisa la Pipote, Rosario la Honrá, Paco Cortés, Maestro Bautista a la guitarra, y en el baile Josefita la Pitraca y Lamparilla. ¿1877? Fuente: José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Madrid: Editorial Cinterco, 1990.

Combinaciones y préstamos de esta naturaleza no desaparecieron completamente en épocas posteriores. Todavía a mediados del siglo XX, Francisco Manzano Heredia «Faico» presenta un similar juego de la figura en fotografías, mientras en las películas filmadas en la década de 1950 junto a Lola Flores las combina con lo que hoy consideraríamos el baile «de cintura para abajo». El redondeo en actitud sigue percibiéndose en algunas posiciones de bailaroes como el Güito, y se mantiene en estilos festeros como la bulería y los tangos, pues en el «baile corto» los códigos sexuados adquieren formulaciones propias. La tradición, como vemos, tiene lecturas múltiples.

## Características fundamentales del baile flamenco

Decíamos que el baile flamenco nace como un sistema de representaciones coherentes, capaces de ser reconocidas y reproducidas. Este consenso y esta transmisión conviven junto a una creatividad continua como arte en expansión y con la revisión y el cuestionamiento de la normatividad en todos los momentos de su historia.

Partamos, siquiera sea sintéticamente, de aquellos rasgos que permiten caracterizar y reconocer el baile flamenco frente a otras tradiciones dancísticas. Entre ellos



Figura 9. Frasquillo, fotografía de 1930c, fuente: Fernando el de Triana, *Arte y artistas flamencos*, Sevilla: Editoriales Andaluzas Reunidas, 1935, y herencias del redondeo masculino en la figura del bailaror Francisco Manzano Heredia "Faico".

está su carácter abstracto, ajeno a historias o narraciones argumentales, a base de números por palos o estilos. Cuando se baila por alegrías solo se ofrece una intuición de mensaje, una secuencia de emociones, una intención. Una de las innovaciones que supone el baile de compañía es la guionización, en algunos casos a través de libretos o tramas teatrales muy cerrados, que modifican en parte las estructuras matriciales de los estilos otorgándoles una coherencia argumental, como hemos podido ver recientemente en los montajes autobiográficos de las bailaoras Isabel Bayón, Ana Morales o Rocío Molina.

El baile tradicional es resultado sincrético de culturas y escuelas históricas. Mezcla lo gitano, lo popular, lo negro, lo académico bolero o clásico, como se ha dicho, y

se nutre de las redefiniciones y personales, las orientaciones seguidas por maestros y maestras, y las formas locales que delimitan códigos coreográficos, denominaciones y escuelas personales y territoriales. El baile se integra con el cante en un sentido más que musical: «bailar al cante» es la capacidad de adaptar la morfología corporal, el tiempo, y el desarrollo de la pauta coreográfica al momento de la estructura cantada y al contenido de la letra. Son fundamentales en el baile flamenco los elementos rítmicos y percusivos, el compás y la sonoridad, la gestualidad e inquietud expresivas.

Domina en el baile la interpretación individual, constituyendo la pareja una modalidad menos habitual, asociada al baile festero por bulerías o tangos. Como creación coreográfica, el llamado «ballet flamenco» multiplica los intérpretes en sus cuerpos de danza. Siendo el flamenco un baile extático, con «poder de aislamiento y concentración», se somete a ciclos continuos «de tensión y distensión», como apunta Teresa Martínez de la Peña, que Rosalía Gómez califica como dinámicas entre contención y desbordamiento. Esos aspectos de ruptura y continuidad (parada-retención-inmovilización-suspensión vs. vehemencia-desenfreno-alteración y exceso) marcan el juego performativo del baile. No así el trance, que sí puede hallarse en formas festeras como el verdial, un ejemplo más de la estética plural de las influencias que desembocan en el flamenco, género cuya expresión puede ser patética o jubilosa, trágica y amanerada o sutil, alternar la rítmica con los silencios. La complejidad y sutileza de matices puede darse dentro de una misma pieza bailada, sugiriendo periodos de pausa o aceleración, o desarrollar efectos de contraste como la «regla de oposición», dentro de una acción corporal tendente a las estructuras cerradas.

Desde el punto de vista de la representación, el baile se desarrolló originalmente en espacios reducidos, estableciendo así una serie de pautas de movilidad que siguen marcando su estética. Bailaoras y bailaoras actuales pueden desplazarse por amplios escenarios de lado a lado, pero en un momento habrán de contenerse, volver a los marcajes cortos, a la forma base del tablao menor donde el género arrancó. El círculo de la pequeña reunión se mantiene en su fórmula primitiva, y se evoca en el cuadro flamenco: un semicírculo frontal que nos sigue recordando las formas coreicas de lo popular. Posiblemente, de ello y de la conexión directa con el cante derive la frecuente ejecución de espaldas, la preferencia por los perfiles o los puntos de fuga interiores, desconectando de un público que no es tan relevante en ese momento como el foco del discurso: la comunicación con otros miembros del cuadro, y en especial con la emisión cantaora.



Figura 10. Regla de oposición en los brazos de Juana la Macarrona. Fotografía de Serrano, 1935. Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

Al baile flamenco se le puede aplicar la misma lógica microcompositiva del cante. Marcajes, pasos y cierres, acompañados de las técnicas propias de braceos, pies y formación de figuras, son registros a disposición para una ejecución «en acto», de duración variable y que se manifiesta como unidad irrepetible. Pero también para «montar un baile» escénico. Algunos palos gozan de cierta secuencia coreográfica (como las alegrías con su salida, llamadas, paseos, silencios y remate en bulerías de Cádiz), pero el flamenco mantiene amplias posibilidades de combinación e improvisación. No podemos hablar, como en otras tradiciones dancísticas, de un repertorio o *corpus* cerrado, ni siquiera de una coreología muy elaborada. El baile se alimenta de la transmisión oral de saberes, nutrida de modelos de aprendizaje directo y práctico, con un conjunto de técnicas y recursos básicos: salir, marcar, andar o pasear, vueltas al tema, llamadas, pasos, figuras, movimientos, mudanzas... Algunos de ellos derivan de la escuela bolera, y aunque como decimos no se aplica normalmente una coreología estricta, encontramos en este punto punteos, lazos, trenzados o cunitas, embotados, *pas de bourrée* a la española, *pas de basque*, paso castellano, sostenidos, lisadas, destaques, campanelas, retortilleos, balones, paseo de sevillanas, matalarañas, paso de farruca, jerezanas...

Por establecer una clasificación básica, se diferencian en el baile las técnicas de transición —salida, pasadas en los bailes de pareja, careos y pases de cadera, marcas y paseillos, llamada y desplante—, elementos autónomos —campanas, silencio o falseta, un virtuoso lucimiento personal de figuras y mudanzas a menor velocidad sobre solo de guitarra, y escobillas, floritura de zapateado en el interior del baile— y recursos de rotación —giros, vueltas de pecho, quebrada, simple, por detrás, vuelta y media, en tres tiempos, de tacón, de rodillas, pirueta, vueltas andadas o lentas—, una abundancia de ejercicios en torno al eje que puede relacionarse con el gusto por el pequeño espacio. Hablemos también de los movimientos de cabeza sincopados con la figura, de la alineación de hombros y piernas, así como de la posición de brazos dominante en cuarta flamenca y cuarta baja, con rotación parcial del braceo, dentro de una lógica de oposición característica: en torno al eje, la contra-lateralidad (zonas quebradas a izquierda y derecha) y la altura (un brazo elevado, otro descendido, por ejemplo).

## **La lectura sexuada del baile**

En el siglo del Romanticismo, y en occidente, la atribución de papeles sociales y la construcción de imaginarios sobre mujeres y hombres se basó en una lectura de opuestos. La mujer representaba la naturaleza, lo emocional, lo intuitivo, lo subjetivo; también la debilidad, la belleza, la maternidad, lo colectivo, la comunicación directa, lo doméstico. El hombre, en cambio, apelaba al intelecto, la racionalidad y la objetividad del pensamiento, el control, la dominación, la fuerza, la cultura, la individualidad y la encarnación épica de una nación como «hijo de la patria», que la mujer evocaba como «madre».

Es este un periodo en el que estos valores de género, naturalizados en el discurso, se trasladan y comparten por expresiones de la acción y el pensamiento humanos como el arte. Coherentemente, los campos del verbo, la palabra, la música, el sonido y la composición profesionales y públicos se erigieron en las artes musicales como espacios masculinos, frente a la atribución a las mujeres de la interpretación y transmisión privadas y el espacio de lo popular-comunitario. En su condición de artistas, siempre sospechosa, se atribuiría «lo femenino» a la esfera de lo corporal, la imagen y la sensualidad. Del baile, en definitiva.

El flamenco debe a los cafés cantantes su fundación como género. Fue en estos espacios de ocio que, a imitación del café concierto parisino, se van desarrollando

desde mediados del siglo XIX en distintas zonas de Andalucía y núcleos relevantes del resto de España —puertos, grandes ciudades, enclaves mineros—, donde el flamenco se codifica, siempre atento a una economía boyante, dispuesta al gasto en espectáculos y convocatorias de ocio. Lo hace a partir de un recorrido compartido con otros géneros musicales, dancísticos y, en general, de entretenimiento, aunque con un término que ya lo distancia del resto, «flamenco», y gracias a una generación de artistas y empresarios que se profesionalizan y especializan de forma desconocida hasta el momento. Tendrán lugar en los cafés la competitividad profesional, la separación entre artistas y público, el diseño de los pequeños espacios con sectores de escenario, palcos y mesas para el consumo, y la secuencia de números y piezas musicales y dancísticas que diversifican y jerarquizan la oferta. Los protocolos escénicos van tomando forma y también los nuevos repertorios, que se sexúan. Las mujeres interpretarán preferentemente creaciones como alegrías, garrotines, guajiras y tangos, mientras los hombres se centrarán en farrucas y zapateados.

Todo ello se acompaña de una apuesta por el dimorfismo en los cuerpos de bailaoras y bailaores, y de una nítida separación de sexos en los papeles profesionales. En algunas especialidades, como la mediación y el empresariado, no estarán las mujeres. También la pauta indumentaria será diferente para unas y otros. En el caso de las bailaoras, hay un primer periodo de transición donde lo habitual fue incorporar elementos identitarios como la flor o el mantón cruzado a una bata de algodón o percal estampada con rayas, flores o cuadros, raramente todavía con lunares, que podía adoptar la forma de colín con polisón e incluir el tocado de sombrero de ala para el tango y el garrotín, siendo otras modalidades propias de bailes de palillos. En el desarrollo de los números de repertorio, se irá incorporando el abanico, y el colín mutará a bata de cola, mientras el palillo se perderá en favor del dibujo de la mano. Se mantuvo eventualmente el rico adorno entre quienes trabajaban como flamencas y boleras a un tiempo, y en alguna foto de época se las puede ver vestidas al uso, con falda corta y cercanas a lo que serán las artistas del cuplé, demostrando así la permeabilidad entre artistas flamencas —o aflamencadas— y de variedades. Debemos mencionar también a bailaoras que vistieron de hombre, como Trinidad la Cuenca o Salud Rodríguez la Hija del Ciego, lo que no podemos atribuir a una práctica de travestismo propiamente dicho. Las hermanas Borrull o las hermanas Aguilera con atuendo masculino y femenino en la modalidad de pareja, como algunas parodias del cine francés en la década de 1900, respondieron seguramente a la escasez de bailarines hombres frente a la inflación de cuerpos femeninos. Para la indumentaria

del bailaor asistiremos a lo que Rosa María Martínez ha expuesto como el proceso de «gran renuncia masculina» por el que se abandonan la vistosidad y alegría del traje majo, más adornado en pasamanería, terciopelo y papillote, en un nuevo contexto de sociedad urbana. El traje de baile derivará hacia un uso generalizado del terno de chaquetilla corta, calzona de baile y camisa blanca de algodón.



Figura 11: Trinidad la Cuenca, fotografía de los años 1880-1890. Arxiu Nacional de Catalunya, Archivo Esplugas.





Figura 12: Pastora Imperio con vestido de bolero- variedades y con indumentaria flamenca, óleos de José Villegas Cordero, 1905. Colección Antonio Plata, Sevilla, y 1904, colección privada, Madrid.

El café cantante monográficamente flamenco pierde su fuelle al tiempo que cobran fuerza el teatro musical popular y el flamenquismo hiperespañolista de las variedades, que coexisten con el cupletismo de gran implantación popular desde la década de 1910. Como se ha avanzado, muchas artistas de la época se movían en terrenos deslizantes entre flamencas (en muchos casos, desaparecidos los cafés y abiertas modas más renovadoras, recurriendo a la juerga, la fiesta privada o «de señoritos»), aflamencadas, artistas de revista frívola o sicalípticas, regionalismo y zarzuela, y, en casos escogidos, hasta estrellas en ciernes para el mundo del cine, como la sevillana Trini Ramos, que llegó a trabajar en los teatros de Londres, Argentina y Nueva York. La propia Pastora Imperio, egregia representante del baile flamenco

en el momento-bisagra entre los cafés y los repertorios teatrales, participó de esta pluralidad de mercados de bolero, baile regional, orientalista, compañías de danza, películas costumbristas, fiestas y, con el tiempo, tablaos como el que regentó en Madrid con el nombre de «El Duende» en la década de 1960. Su papel junto a Carmen Amaya en *María de la O* demuestra el sentido de un baile femenino «de cintura para arriba», contrastando en este caso con los vertiginosos pies y precipitados giros de la temperamental ejecución de la gitana del Somorrostro, mucho más joven que ella en este film que marcó también el tránsito entre el momento republicano en que se filmó (1936) y su estreno en el año en que finalizó oficialmente la Guerra Civil española (1939).

Pero, en la etapa de los cafés, la variable del género no solo ocupó la estética de la forma, sino también el campo de lo profesional y sus repercusiones laborales y económicas. El trabajo como artista se sustentó en una división técnica que lo fue también sexual. Las mujeres eran mayoría en el baile —como se comprueba en las citadas fotografías de El Burrero de Beauchy— frente al cante, que se soportó mayoritariamente sobre figuras masculinas, y la guitarra, casi exclusivamente un instrumento de tocares-hombres. Me he ocupado de elaborar y publicar los resultados de un análisis estadístico acerca de la división del trabajo en la «Edad de Oro» del flamenco, según los contenidos del libro Fernando el de Triana *Arte y artistas flamencos*, editado en 1935 con datos de décadas anteriores. Los resultados son inapelables: noventa y siete de los treientos trece artistas citados (el treinta y uno por ciento), son cantaores, y noventa y seis (aproximadamente el mismo porcentaje), bailaoras. Son valores invertidos para el cante y el baile en razón del sexo, como también el doce por ciento de bailaores y el nueve por ciento de cantaoras que cita el de Triana. Esto es, habrá cifras muy similares de cantaores y bailaoras, como también de bailaores y cantaoras. El diecisiete por ciento del total de artistas se pueden clasificar como tocares, frente a una única tocaora. Aclaro en este punto que la clasificación se realiza según ocupación principal, pues había mujeres cantaoras que también tocaban la guitarra.

Si tomamos como referencia los ciento ochenta y seis artistas hombres, que suponen prácticamente seis de cada diez artistas de los cafés según la recopilación de Fernando el de Triana, más de la mitad (noventa y cinco, el cincuenta y dos por ciento) eran cantaores, una cuarta parte (cincuenta y dos, el veintiocho por ciento) tocares, y la ocupación minoritaria para los hombres será el baile: solo dos de cada diez artistas hombres eran bailaores, hasta un total de treinta y siete. La cosa cambia

radicalmente para las flamencas: de las ciento veintisiete mujeres que se citan (algo más del cuarenta por ciento del total de artistas), noventa y seis son bailaoras. Una cuarta parte de las flamencas son cantaoras (treinta en total, el veinticuatro por ciento), porcentaje equivalente al de los hombres bailaores. Si la razón se establece para cada sexo, los porcentajes se disparan para el «baile de mujer», mientras que las cantaoras se acercan a la media de tocaores y bailaores masculinos. Con estos datos, no podemos sino verificar la ubicación de las flamencas en el mundo del cuerpo, de la carne, de la exhibición pública: casi ocho de cada diez profesionales flamencas eran bailaoras. Por su parte, los hombres van a desarrollar tareas vinculadas a la música de forma mayoritaria en el cante y, en el toque, casi exclusiva.

Tal distribución de hombres y mujeres en la profesión escénica flamenca ha perdurado a lo largo del tiempo. Los datos que he comparado entre principios del siglo XX y principios del siglo XXI de cantaores, cantaoras, bailaores y tocaoras siguen presentando porcentajes muy parecidos, aunque varía levemente el de tocaores (veintitrés por ciento frente al casi diecinueve por ciento de principios del siglo XX) a costa de un decrecimiento de los bailaores-hombres, aunque el resultado no afecte al número total. Si a principios del siglo XX los bailaores suponían un treinta por ciento de los artistas citados en las fuentes, quedan en un veintidós por ciento a principios del XXI. En la investigación que realicé sobre los datos de la Bienal de Flamenco de 2014, se confirma la masculinización del cante (ciento tres hombres por cuarenta y siete mujeres), aunque hay porcentajes que se van acercando, como la mayor presencia de bailaores que, sin ser mayoría en ningún caso, ya suponían cuarenta y nueve nombres frente a los cincuenta y dos de bailaoras. En el toque no aparece ninguna mujer, ninguna en la percusión, un número mínimo de catorce en coros, palmas y jaleos frente a los cuarenta y dos hombres, y de tres en otra instrumentación, frente a los cuarenta y tres varones.

Detengámonos ahora en la carga moral que comportaba (quiero pensar que hoy superada) esta feminización del baile. En las escenas pictóricas sobre cafés de la segunda mitad del siglo XIX, pienso por ejemplo en las de José Alarcón o José Llovera, se ve un público básicamente masculino compuesto de soldadesca, tratantes, obreros, señoritos y truhanes diversos, como definió Demófilo, entregado a la bebida y la diversión y brindando frente a la bailaora. Se distribuyen en la escena las figuras femeninas, que alternan con los clientes en actitud. En el archivo fotográfico de Esplugas —y agradezco aquí el dato a la investigadora Ángeles Cruzado— vemos las dos versiones de una misma artista flamenca, Trinidad la Parrala. La primera,



Figura 13. Dos representaciones de los ambientes de cafés cantantes flamencos. José Alarcón Suárez, “Café cantante”, 1850, colección privada (grabado coloreado de *La Ilustración Española y Americana*, 30 de abril de 1890) y José Llovera Bofill, “Baile flamenco”, 1892-1896, Museo de Arte Moderno de Barcelona.

una fotografía tipista, con traje de lunares, encaje y polisón con volantes chorreados, moño bajo en la cabeza y simulando tocar la guitarra; la segunda es una verdadera fotografía erótica para su época. Tumbada en un diván mostrando las piernas desde los muslos, con calzas de rayas, la Parrala exhibe su ropa interior en actitud de sueño y brazos desnudos, mientras un mantón de manila cubre levemente su torso. Una asociación que ha resultado casi automática ha sido la de la bailaora poseída por una sensualidad desbordante y carente de virtud, cuyo estigma social bebía de la carga de pecado y mala vida de estos ambientes, el alterne, la movilidad, los públicos masculinos atraídos por la búsqueda de los sentidos y el deseo hacia los cuerpos femeninos.



Figura 14. Trinidad la Parrala en dos versiones del fotógrafo Antoni Esplugas, 1880-1890. Arxiu Nacional de Catalunya, Archivo Esplugas.

Haré referencia a otro dato numérico, información que extraje de *Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana*, quien vivió entre 1877 y 1965, recopilados por Juan Rondón y anotados por Romualdo Molina. El texto apunta algo

más que la estadística de división técnica y sexual del trabajo: la brecha salarial. Para el Café del Burrero, menciona Pareja que la bailaora más afamada del momento, la Macarrona, cobraba un sueldo diario de doce pesetas, mientras se atribuye a Antonio Chacón, máxima figura del cante, treinta pesetas. Juan Brea cobraba veinticinco, el Perote y él mismo, Pareja, dieciocho; Fosforito, quince pesetas, y el Niño de Tomares y el Niño de Alcalá lo mismo que Juana la Macarrona: doce pesetas. El maestro Pérez, guitarrista de cuadro y director artístico del café El Burrero, recibía diecisiete con cincuenta pesetas más el importe de reposición de las cuerdas rotas. El resto de tocaores, diez pesetas, y de bailaoras, entre cuatro y diez. Si tomamos la referencia —esta no de baile, sino de cante— de los cachés de la empresa de Jesús Antonio Pulpón para los años setenta del siglo XX, se advierte todavía la brecha en los cachés artísticos de hombres y mujeres. En 1973, Pulpón tiene treinta y un cantaores en oferta, y siete cantaoras. Antonio Mairena ganaba cuarenta mil pesetas, como la Fernanda y la Bernarda juntas, y Fosforito treinta mil, la misma cantidad que la Paquera de Jerez. Hablamos de grandes figuras, bien que Mairena y Fosforito llevaran consigo un marchamo neojondista como adjudicatarios de la Llave de Oro del Cante e ideólogo el uno, y vencedor absoluto del Concurso de Córdoba el otro. De entre los ochenta cantaores que recogen los listados para 1984, El Cabrero ganaba trescientas mil pesetas, y Fosforito y Lebrijano doscientas cincuenta mil. Eran quince las cantaoras ofertadas, que iban desde las ciento cincuenta mil pesetas que cobraban la Paquera, las dos hermanas de Utrera juntas y la Susi, a una horquilla de entre noventa mil y cincuenta y cinco mil pesetas. La media de sueldo entre los cantaores era de noventa y cuatro mil pesetas, frente a las casi ochenta y cinco mil de las cantaoras.

## Hacia un análisis del cuerpo flamenco como atlas cultural

Decíamos al iniciar esta exposición que hay que leer el cuerpo flamenco como un atlas, como un texto con su propia geografía. En las iniciales formas del flamenco escénico, puede esquematizarse un modelo de opuestos donde lo femenino se asociaría a la sinuosidad, la curvatura, la blandura, la insinuación, la decoración, la carne, la mutabilidad. La linealidad, la verticalidad, el ángulo, la fuerza, la precisión, la sobriedad, el hueso, la estabilidad serían por el contrario rasgos masculinos, como en gran medida lo son también culturales.

Para las mujeres, el baile «de cintura para arriba» —expresión flamenca *emic*— marcaría el límite y espacio dominantes de interpretación: baile de torso, braceo,

cabeza y rostro, con apenas punteos en los pies y pequeños giros, dibujo en las manos, vueltas en intraversión, desplantes y trabajo de sombrero y mantón. «De cintura para abajo» es la verbalización escogida para el baile masculino, exuberante en zapateado y de mayor rigidez corporal. Aunque el cuerpo también recorta la figura, el bailar practica estiramientos, largos desplazamientos, saltos (casi acrobacias), vueltas en pirueta y de tacón. Los pies serán un registro continuo lleno de complejos contratiempos y combinaciones, con el zapateado como número propio. El «baile de hombre» es un baile sonoro de movimientos acelerados y percusión vertiginosa, una expresión hipervirilizada (y, en consecuencia, estigmatizante hasta hace pocas fechas frente a cualquier sospecha homosexual), ausente de decoración. El bailar muestra la figura limpia frente al mayor ocultamiento que provoca la indumentaria femenina; usa la musculatura, y se concentra en los elementos estructurales de un baile interiorizado como «baile de fuerza», cualidad que no ha de confundirse en el flamenco con la energía, la intención, el gesto.



Figura 15. Representaciones de baile femenino y masculino en los carteles del XXVII Festival Flamenco de Albuquerque, Nuevo México, 2014.

Asociamos en cambio el «baile de mujer» a una figura más decorativa, ondulada, de torsiones, retorcimiento de la cintura, con preferencia por las vueltas de pecho, la vuelta quebrada y la plasticidad. La Escuela Sevillana, por poner un ejemplo

reconocible, apuesta por el adorno más que los recursos de impacto, utiliza el coqueteo y cierto descaro tanto en el gesto como en vaivén de cadera, el balanceo o el vacunao. Es el femenino un baile comedido, de escasa aceleración, que ocupa poco espacio, de intimidad en el movimiento, aunque practique los contrastes expansivos, la figura alada o el *cambré*. Los pies flamencos femeninos se servirán de sencillos paseos, punteos y zapateados; la bailaora marcará con suavidad, desarrollará carretillas y escobillas como fragmentos propios en el baile, y utilizará piernas y pies en pequeños saltos «picando» hacia arriba o para levantar las faldas. El zapateado tendrá menos relevancia que el braceo; los brazos no quedarán delanteros o pegados al chalequillo como los bailaroes, sino libres en forma de rotación, con arqueos, oposición, enrollamiento en extraversión o introversión, y las manos serán un instrumento más del dibujo, con dedos quebrados y «en pinza» de gran movilidad y amplitud en el giro de muñeca.



Figura 16. Las manos y la figura de Pepa Montes en *Mi esquema del baile jondo*, Jueves Flamencos de Cajasol, 2014. Fotografía: Remedios Malvárez. Fuente: [www.deflamenco.com](http://www.deflamenco.com)



Para el baile masculino, en cambio, los hombros marcan fronteras para el brazo. La tendencia es evitar el redondeo, los brazos tendrán menor recorrido, y las manos se usarán como instrumento de percusión en palmas, pitos o golpes. Unas manos abiertas, al aire o sobre el pecho, la media palma, la mano cerrada y los dedos índice y medio en rotación serán característicos, y se evitarán el juego de muñeca y el arabesco de las manos. El proceso marcado por el baile de Antonio Gades al codificar una tensión lineal de los brazos es ejemplo de transición hacia una austeridad aún mayor, de geometría más angulada (como en su farruca), con tronco, brazo y vestimenta de bordes definidos y abstractos.



Figura 17. Antonio Gades en “La Farruca” de Suite de Flamenco, 1970. Fotografía: Pepe Lamarca. Fondo Fundación Antonio Gades, CDAEM.



Figura 18. Fernando Romero y Manolo Marín, en *Lección de vida y baile*, Sala Joaquín Turina de Cajasol, 2014. Fotografía: Remedios Malvárez. Fuente: [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)

Los elementos indumentarios y los instrumentos de trabajo sellan también una diferencia sexuada, de gran impacto visual. La mujer flamenca se sirve de la bata de cola, el mantón, el abanico, los palillos o el sombrero, y desarrolla protocolos y disciplinas propias para estos elementos, que son en realidad extensiones simbólicas de su propio cuerpo, convertido en límite máximo de la ejecución en aplicación del criterio de hipercorporeidad. Cubre sus piernas con media de malla, el cuerpo con vestido estampado en lunares o flores, los brazos y el pecho con mantoncillo. Los adornos incluyen pendientes, collares y peinecillos. Es la flamenca una bailaora maquillada, colmada de elementos externos de visualidad exuberante, con traje de nesgas, volantes, enaguas, mangas y flecos, que constituyen un conjunto de intermeditaciones expresivas y decorativas hoy muy contestadas y a las que renuncian tantas jóvenes bailaoras. La indumentaria masculina, en cambio, es ya desde los orígenes —excepción hecha de algunos números, bailes boleros o, más adelante, estilizado—



Figura 19. Pastora Galván, con mantón y bata de cola, en el espectáculo *Metáfora*, 2012. Ballet Flamenco de Andalucía, Instituto Andaluz del Flamenco.

sobria y solemne. Dibuja una figura sin elementos de mediación, embutida en la chaqueta corta y la calzona pegada al cuerpo, que alcanza una versión casi minimalista en negro y blanco, con mínimo uso de accesos extracorporales.

La constitución física de muchas bailadoras tradicionales ha sido resultado de un manejo autónomo y alternativo del cuerpo, que no impone una limitación ni tampoco una estilización asimilable a la de otros géneros de baile. Teófilo Gautier calificó a las bailarinas españolas como «mujeres que bailan, no bailarinas», advirtiendo así de una realidad de la carne y la gravedad que se opone a la fibra, la fuerza, la musculatura o el hueso, pero también a la condición aérea clasicista del ballet. El dinamismo flamenco incluye el «peso a tierra», aunque, obviamente, el nivel de desplazamientos en la escena y de complejidad narrativa del baile flamenco teatral ha ido haciendo necesario revisar estas constituciones corporales y dinámicas escénicas. Las bailarinas de la Edad de Plata quedaban muy lejos de las bailaoras gitanas



Figura 20. Adornos femeninos en el retrato de la bailaora Rosario. Fotografía: Bruno.

de los cafés cantantes; los cuerpos de Antonia Mercé la Argentina, la Argentinita o Pilar López en nada podían asimilarse a los de Fernanda Antúnez o la Macarrona, como tampoco los actuales de Rafaela Carrasco o Patricia Guerrero a los de la Farruca o Carmen Ledesma. Ni siquiera los cuerpos de Israel y Pastora Galván o de Farruquito y su abuelo, el gran Farruco, construyen imágenes asimilables, porque los códigos corporales tradicionales han sido revisados con la evolución del género.



Figura 21. Maquillaje y arreglo, Milagros Mengíbar. Fotografía: Paco Sánchez.

Hoy por hoy, los modelos de cuidado y control del cuerpo varían enormemente entre generaciones, conviviendo desde los «cuerpos que pesan» a otros infantilizados, hipermusculados o intervenidos quirúrgicamente, que siguen itinerarios corporales propios. El cuerpo mismo se convierte en una parte del discurso flamenco.

Aprovecho, al mencionar el periodo conocido como la «Edad de Plata», para reconocer la hibridación de tradiciones de sus solistas, mayoritariamente mujeres, y la redefinición del flamenco como baile «blanco», impuesto con los años como danza estilizada entre las disciplinas del ballet español. La etapa tiene su punto de inflexión en la visita de Diaghilev y sus *Ballets Russes* a España (1916) y hasta los inicios de la Guerra Civil (1936), pero algunos intérpretes estuvieron en ejercicio desde el periodo intersecular y sus carreras perduraron hasta décadas más tarde. Sus formas bebieron del flamenco, sí, pero también de la escuela bolera, de la reinterpretación de danzas regionales y populares (después canonizadas como «folclore»), y del balletismo y tendencias de moda en el entorno internacional, como el orientalismo. Los nombres ya citados de Argentina, Argentinita, y otros como Tórtola Valencia o Laura de Santelmo, difícilmente podrían considerarse bailaoras «flamencas», aunque conocieran y practicaran sus registros en algunos números. Como ejemplo masculino del periodo, Vicente Escudero ocupará un espacio de modernidad y vanguardia en la década de 1920, aunque con el «Código del buen bailarín» de los años cincuenta establecerá los marcadores ortodoxos de lo que, a su juicio, era «bailar



Figura 22. Vicente Escudero, bailaror de flamenco. Fotografía: Man Ray, 1928. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

en hombre»: sobriedad, girar la muñeca de dentro afuera con los dedos juntos, las caderas quietas, bailar *asentao* y *pastueño*, armonía de pies, brazos y cabeza, estética y plástica sin mixtificaciones, estilo y acento, bailar con indumentaria tradicional y lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios.



Figura 23. Rosario y Antonio en la película *El Rey de Sierra Morena*, 1949. Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

En el desarrollo de las compañías de ballet flamenco, destaca el papel que jugaron Antonio el Bailarín y Rosario, junto a la ya citada Pilar López y otras como Mariemma, verdadera codificadora de la danza española, en la construcción de este género de baile español-flamenco de gran repercusión y que se expandirá hacia otros nombres de la escena. Favorecidos desde los años cincuenta con el relativo aperturismo del régimen franquista y su aceptación en distintos organismos internacionales, se facilitará en estas fechas el despliegue internacional de los elencos de baile español. Dentro del país, se integrarán en el modelo más institucionalizado de los Festivales de España, en vigor desde principios de la década, mientras que el flamenco encontrará en los tablaos, revisión de los antiguos cafés cantantes, un nicho para la afición y un mercado para el turismo incipiente. Lucero Tena, María Rosa o Manuela Vargas combinaron en sus biografías profesionales el trabajo en los tablaos flamencos con una línea de proyección internacional como cabeceras de sus propias compañías.

El ya citado Antonio Ruiz es aquí un caso particular. Efectivamente, su baile responde a los códigos masculinos de la acrobacia, el zapateado y la fuerza. Pero, además de académico, Antonio también es un bailarín muy redondo, heredero de las formas de Realito —profesor más bien de bailes populares y boleros— que llevó a piezas fundamentales del patrimonio flamenco, como el martinete de su invención. Toda su vida profesional mantuvo Antonio un repertorio doble en sus espectáculos, con una primera parte de baile español más estilizado y ejercicios de la escuela bolera, y una segunda de flamenco en exhibición individual, con el acompañamiento de varios bailarines y un cuadro de cantaores y guitarristas. Cuando Antonio vuelve a España en 1949 tras su periplo americano, ya es consciente de que el baile corto, efectista, puede convivir con otro renovador de los conceptos escénicos, y así lo llevará a sus proyectos teatrales, al cine y a su trabajo en el Ballet Nacional.



Figura 24. Maleni Loreto con bata de cola, en traje de tul y en una flamenquísima *patá* por bulerías. Fuentes: <http://deltoroalinfinito.blogspot.com>, fotografía publicitaria y ABC, 29 de septiembre de 1994.

Estos repertorios de «clásico español», como se conoce en Sevilla, que tuvieron gran aceptación, menudearon en las carreras de bailaoras y bailarines flamencos de los años treinta, cuarenta y hasta cincuenta del siglo XX. Será así incluso para los artistas de indefectible marca gitana, como Maleni Loreto, cuyas fotografías permiten contemplar



su majestad bailaora con bata de cola y cuadro flamenco, con castañuelas y traje de tul, o en actitud de fiesta en sus impetuosas *patás* por bulerías. En su formato de pareja, esta escuela evolucionó a partir de la vieja tradición de convivencia con el flamenco, desde Frasquillo y la Quica a Faico y Lola la Flamenca, Vicente Escudero y Carmita García, los ya citados Antonio y Rosario, Alejandro Vega y Nila Amparo-Lola de Ronda-Nana Lorca, Susana y José, Mercedes y Albano, Lupe y Luis, Eugenia de los Reyes y José Galván, Toni el Pelao y la Uchi, además de los números de Pilar López con *partenaires* de sus propias compañías, cual Alejandro Vega, Manolo Vargas y Roberto Ximénez.

Caso aparte son las parejas de baile flamenco, como Antonio Gades y Cristina Hoyos, o números por bulerías como los de Rafael el Negro y Matilde Coral, quien plasmó en un código propio su concepto del baile de la Escuela Sevillana. Parte fundamental de su identidad se halla en la comprensión del «baile de mujer»: «La Escuela Sevillana de Baile es abierta, diáfana y luminosa. Procura siempre que el público no salga compungido..., aunque la procesión vaya por dentro», redacta con ayuda de Manuel Barrios a principios de la década de 1970. Apunta en su texto enunciados como los siguientes: «La bailaora tiene que seducir. Que cada movimiento y cada gesto sean una promesa», propone. El movimiento de los brazos será «como un grito callado de libertad», «la más perfecta escultura», «Sé mujer en todo momento, hasta el arrebato. Entrégate en cuerpo y alma a la vehemencia de un amante imposible», «Cíñete en tu cintura y que cada quiebro se convierta en un esguince de sensualidad oculta y cómplice», «No olvides que el baile de la Escuela Sevillana es también insinuación; por eso, en él, la exhibición demasiado explícita se desborda en grosería», «Sé femenina, voluptuosamente femenina: con la mirada un poco altiva, las manos acariciantes, la boca entreabierta, la cintura juncal y los pechos retadores», «Descubre la tersura de los muslos, pero que en los ojos del espectador el descubrimiento tenga la fugacidad del relámpago». Se confirma la apuesta de Matilde Coral —que apela también a las caderas, anchas y firmes, al trabajo sin miedo con la bata de cola, al ajuste del color, la medida del zapateado, el vuelo de las manos o el encuadre de los hombros— en los magníficos bailes filmados, pocos, en realidad, para su grandeza. Así por ejemplo la romera de Claudio Guerin, las actuaciones en directo en la Bienal de Flamenco de Sevilla, las bulerías junto a su marido Rafael en Televisión Española, las sevillanas y alegrías como maestra en *Sevillanas y Flamenco* de Carlos Saura. La Escuela Sevillana de Baile Flamenco está incluida en el Catálogo General del Patrimonio Histórico de Andalucía como Bien de Interés Cultural, junto a la fiesta de verdiales, la Escuela Bolera, las zambombas de Jerez y Arcos de la Frontera y los fandangos de Huelva.

## El baile gitano y el baile corto

Inolvidable el baile de Matilde Coral, como también el trío que formara junto a Farruco y Rafael el Negro a principios de la década de 1970, Los Bolecos, donde quedó patente que el considerado «baile gitano» no tiene un único enunciado. En palabras de la maestra trianera, Farruco y Rafael eran dos centauros, cada uno a su forma: Farruco, un gitano dionisiaco; Rafael, la elegancia del baile gitano.



Figura 25. Farruco, Matilde Coral y Rafael el Negro en el trío Los Bolecos, década de 1970.

En la evolución hacia una mayor estilización del flamenco, se ha roto en parte con lo gitano como la marca originaria diferencial de lo flamenco, nacido como una *dirty music* que, al dialogar con otras tradiciones, las salpica con su estética, y al revés. Larga es la asociación del arquetipo gitano desde la España moderna, con la naturaleza, el primitivismo y el arcaísmo de unas costumbres consideradas precivilizadas y ajenas a las constricciones de los estados y las instituciones religiosas, la racialización de atributos, la idea de una tradición de continuidad y fijación al grupo, la fascinación a la vez que el temor a lo desconocido que evocaban sus estampas y sus maneras de vivir. A pesar de su pluralidad, existe un consenso perceptivo acerca de eso que llamamos «baile gitano». Categorizarlo no es tarea fácil, y en muchos casos se soporta en nociones poco definibles, como la pureza, la radicalidad expresiva, una textura más áspera —lo que, para el flamenco, se construye como un valor superior a la *limpieza*—, el antiacademicismo, la visceralidad, la intuición, lo descontrolado, lo dionisiaco. Para muchos, el dualismo étnico-estético sitúa «lo no-gitano», como si fuera una sola categoría posible, en la apariencia más que en la profundidad; en el ornamentismo, el virtuosismo, el control, que definen lo apolíneo de sus formas de hacer, más que en la radicalidad, el desenfreno y, a la vez, la solemnidad. La fuerza de la transmisión sería, desde esta construcción en torno a «lo gitano», un aspecto anclado en formas de vida fuertemente atravesadas por el familismo y el comunitarismo, cuando no en la esencializada idea de «sangre». A partir de esta base, se reconocen maneras propias, como en los bailaores y bailaoras de la genealogía de Farruco, impregnados de cualidades y modos característicos que, desde luego, se aprenden también de manera formal: Farruco, el abuelo, Pilar Montoya «la Faraona», Rosario «la Farruca», Farruquito, el Farru, el Carpeta, el Polito, El Barullo, África Fernández y ahora también los pequeños como el Moreno, hijo de Farruquito y que abre la cuarta generación de la saga bailaora.

Mucho del dimorfismo sexual del baile se hace fluido en el baile gitano. Para el «baile de mujer» hay que recordar, dentro de las clásicas, la ruptura que supuso Carmen Amaya respecto a lo que hemos definido como herencias de la Edad de Oro. Frente al baile femenino que se desarrolló en compañías de baile de la Edad de Plata, y en un momento de práctica desaparición del viejo baile gitano en los escenarios (algunas de las últimas intérpretes se vieron forzadas a malvivir en fiestas o dando clases domiciliarias), Carmen Amaya supuso una revolución con su forma de ejecutar vehemente y radical, que se identificó inmediatamente como resultado de su



Figura 26. Instantáneas del baile de Carmen Amaya en reportaje de la revista *Life*, 10 de marzo de 1941.

condición étnica. Se ha hablado del baile «masculinizado» de sus pitos, zapateados, giros, saltos y espasmos, bien que Carmen Amaya conocía todas las disciplinas y tradiciones: hacía clásico español, a su forma, trabajaba la bata de cola de forma extraordinaria, pero también se vestía «de hombre». Este concepto del baile gitano de mujer define una marca irreplicable, documentada desde los inicios del género, en una estela que continuaron desde Fernanda Romero a la Chana o Manuela Carrasco, heredera de esa concepción del baile gitano que administra signos compartidos entre hombres y mujeres, con una concentración general en torno al zapateado.

Completemos este pequeño excursus con la construcción de los cuerpos en el denominado «baile corto», expresión propia del baile flamenco anclada en contextos festivos donde los gitanos habrían mantenido, por razones culturales, la continuidad de unos usos íntimos y familiares que construyen muchas veces discursos de reafirmación identitaria y reificaciones en torno a «la sangre». El «baile corto» es una formulación alternativa al baile sexuado, una manera no estilizada,



Figura 27. Manuela Carrasco. Fotografía: Paco Sánchez. Archivo fotográfico Bienal de Flamenco de Sevilla.

no enajenable, sustanciada como lo cálido, lo creativo, lo improvisado, la intuición, el pequeño espacio, la familiaridad, la domesticidad. En una simplificación de opuestos, el «baile largo» sería, por el contrario, lo frío, el estudio, la técnica, el control, el ámbito de los escenarios, la profesionalidad, la mercantilización. Al hablar de «baile corto» nos hallamos ante otra construcción del *yo* que performa, donde tiene menos relevancia la individualidad del intérprete que el *nosotros* social de la fiesta.

En este mundo, parte del dimorfismo sexual del baile se desvanece. En los bailes por bulerías y sus breves *patás* de regocijo, con secuencia de participación alternante de los miembros del grupo, se observan el desbordamiento de los dibujos de manos abiertas y el juego de caderas masculinas, los gestos divertidos de hombres y mujeres que encontramos también en los bailes por tangos, estilo que se ancla en los viajes entre África, América y —con el cambio del Puerto de Indias a Cádiz en el siglo XVIII— Europa, de donde entró hasta Sevilla y aquilató



Figura 28. Patá por bulerías a dos de Carmen Ledesma y Antonio Canales, en *Trianero*, 2016. Fotografía: Óscar Romero. Archivo fotográfico Bienal de Flamenco de Sevilla.

las formas bailaoras de los tangos de Triana. Nos han quedado algunos testimonios visuales de cómo se hacían esos tangos, con su carga de «genitalidad» en el cimbreo de caderas y tocamientos en los glúteos, bailes a solo, a dos o en grupo, con elementos parejos en hombres y mujeres. El documental de Ricardo Pachón *Triana pura y pura* (2013) es, en este sentido, un dechado de flamenco doméstico y vecinal, gozoso y participativo, como demuestra que Farruco suba al escenario improvisadamente al final de la bulería colectiva. Los números por tangos—que pueden visionarse también en *Rito y Geografía del cante* y *Rito y Geografía del Baile*— han sido transcritos y reelaborados escénicamente para rescatar en un formato escénico la fiesta de barrio del reducido grupo. Así se ve en los tangos de Triana de Miguel Poveda con la Lupi, o la pieza coreografiada por Israel Galván para su hermana Pastora inspirada en el baile de Pepa la Calzona, con su bata corta, sus calcetines de media y sus manoletinias al aire.



Figura 29. Códigos compartidos en el baile gitano: el Titi y Carmen la del Titi. Fotograma del documental *Triana pura y pura*, director Ricardo Pachón, Flamenco Vivo-La Zanfoña Producciones-S.L., 2013.

La mayor laxitud de los códigos sexuados en la fiesta se percibe con nitidez al combinarse en un solo intérprete las figuras del cantaor/a y el bailar/a. En la célebre gacetilla de 1847 donde aparece por primera vez la palabra «flamenco» atribuida a nuestro arte, que ha interesado a la investigación flamenca sobre todo por la figura de Lázaro Quintana, prefiero atender a Dolores «la Gitanilla», que se dice canta y baila. Es la primera profesional festera del tipo flamenco de Paco Valdepeñas, el Funi, la Cañeta de Málaga o Aurora Vargas, quienes nos recuerdan la conjunción de todos los elementos del género (baile, cante, toque, palmas y jaleos) en las ocasiones festivas con valor de uso.

## VARIEDADES.

### Gacetiilla de Madrid.

UN CANTANTE FLAMENCO.—Hace pocos dias que ha llegado á esta Córte donde piensa residir algun tiempo, segun nos han asegurado, el célebre cantante del género gitano Lázaro Quintana; cualquiera que haya viajado por Andalucía, y concurrido en Cádiz ó Sevilla á algunas de las funciones que tan frecuentemente se ejecutan en aquellas capitales, entre las personas afectas á esas diversiones, habrá cuando menos oido el respeto que su nombre merece entre los cantadores de este género: entusiastas nosotros por las costumbres españolas y mas principalmente por las del suelo andaluz cuya poesia á todos interesa y á muchos encanta, concurrimos á una reunion donde debia asistir este y la nunca bien ponderada Dolores la gitanilla, conocida ya en este pais por sus bailes y canto; mucho escuchamos de notable á ambos y mas de una vez nos pulsó la vena del corazon las sentidas canciones flamencas que les escuchamos, tan propias del mediodia como acomodadas á aquellas imaginaçiones poéticas que los hijos de aquel suelo por lo regular poseen.

Figura 30. «Un cantante flamenco», Gacetiilla El espectador, Madrid, 8 de junio de 1847. Fuente: <https://flamencodepapel.blogspot.com>



## Un apunte final sobre el baile en el siglo XXI

Los recientes desarrollos vividos en el baile flamenco, el *posflamenco* de vanguardia y experimentalismo, modifican día a día las normatividades de género a las que hemos aludido. Así lo hacen también las nuevas experiencias vitales, la desterritorialización y desetnización evidentes del arte escénico, la pérdida de la aspereza original en favor de un flamenco más limpio, cuya autenticidad hay que encontrar más allá de las nociones de pureza o tradición, y que forma parte de nuevas formas de *pensar* —y no solo *hacer*— el baile. En el siglo XXI coexisten la salvaguardia de las viejas normatividades con múltiples formas de reinterpretar o releer el pasado, y también con las rupturas radicales respecto a figuras, movimientos, espacio y tiempo del flamenco clásico. Los valores intelectualizados del cuerpo, las modificaciones corporales e indumentarias, las nuevas formas de abstracción y minimalismo, de diálogos corporal, técnico y coreográfico, las citas de diferentes culturas dancísticas, la tecnificación del conocimiento, la revisión del trabajo de grupo, y la supresión de los conceptos radicalmente sexuados del baile en favor de su homogeneización expresiva, son solo algunos de los aspectos a analizar en un subgénero en permanente estado de transformación, que abre un apasionante presente y futuro lleno de múltiples significados, temporalidades y estéticas.







Desde hace ya muchos años se viene trabajando por la inclusión del flamenco en la escuela. Yo emprendí esta tarea desde los inicios de mi ejercicio docente en 1984. Los primeros materiales didácticos que publiqué en 1995 ya recogían propuestas de trabajo coeducativo y medioambientales, han sido tratado a veces juntos por la cantidad de elementos comunes que tienen, el ecofeminismo es una corriente que impregna el espíritu y la investigación más seria de los estudios de género. Los cuidados son el germen más dinamizador de ambos y afloran juntos muy a menudo en las clases.

Tratando de dar continuidad al curso anterior que dirigí para la UNIA titulado Interculturalidad, Etnicidad y Compromiso e Identificación de Clase en el Flamenco expondré cómo he trabajado con estos contenidos de género en el aula exponiendo diferentes experiencias didácticas, unas editadas para poner al servicio del profesorado y otras que no han trascendido fuera de las paredes del centro educativo en el que las trabajé: Experiencias sobre malos tratos, sobre la efemérides del 8 de marzo, la corresponsabilidad, etc.

Pero si en la exposición de la ponencia del curso anterior escribí sobre la procedencia de incluir contenidos de valor en el aula y mejor si es desde el flamenco, ahora quiero aclarar que todo ello se ha de hacer sobre una cuidada selección de metodologías y didácticas potentes y coherentes con la filosofía del proyecto de intervención contrahegemónica que nos planteamos.

Si repasamos los trabajos realizados sobre inclusión del flamenco en el aula nos podemos encontrar de todo, pero ahora hay que sentar las bases de lo que en el futuro debe ser alentado, potenciado, incentivado y promovido. Si queremos que el flamenco entre por la puerta grande de la didáctica y pedagogía en el sistema educativo, debe ser coherente con los planteamientos más actuales y validados a nivel internacional. Yo siempre he apostado por unas metodologías innovadoras y coherente con las Competencias Básicas que son hoy el paradigma de enseñanza más defendida, tanto es así que incluso los defensores del sistema neoliberal tratan de adaptar a sus intereses las pedagogías de Competencias Básicas porque son las más eficaces.

Yo trataré de centrarme en los aspectos más significativos de todo este entramado metodológico y que está siendo tan controvertido en estos años. No es este el espacio para extenderme en cuestiones pedagógicas así que mostraré sólo el enunciado de los principios pedagógicos que considero importantes para tener en cuenta cuando se trabajó en el aula.

## Principios pedagógicos

1. Compatibilizar teoría y práctica: manipulación.
2. Contacto con la realidad, no sólo vida de aula.
3. Aplicabilidad de lo aprendido. Desde el primer momento de contacto con el conocimiento o habilidad.
4. Usar varias fuentes de información distintas.
5. Metodología globalizada, de proyectos e investigaciones
6. Conectividad: trabajos en grupo, cooperativismo, solidaridad. compartir el saber, construcciones colectivas.

Con estos como indispensables he trabajado con el flamenco, todos ellos los podemos encontrar en las experiencias de coeducación con metodologías investigativas como «**Los malos tratos desde la soleá y las rondeñas**», o «**La masculinidad y feminidad patriarcal desde la jibera como proyecto integrador**». También experiencias medio ambientales en los que se usa el flamenco para crear los himnos, con concursos de letras, con lluvia de ideas para llegar a investigaciones desde una letra de soleá, o la contaminación del litoral y la cultura de los pescadores desde «**El cante de jabegotes**». Trabajos con el racismo o el paro.

Ahora pasaré a exponer una serie de experiencias que son coherentes con estos planteamientos innovadores y estos principios pedagógicos.

Comenzaré por reproducir parte de un trabajo que se publicó en Flamenco y Universidad en 2012 y que desarrollaba una experiencia didáctica en el aula de tercer ciclo de primaria. Se trataba de un trabajo sobre García Lorca y lo que empezó con la voluntad de incluir el flamenco en un trabajo desde las áreas de lenguaje y literatura y de plástica, acabó siendo un trabajo de coeducación también en el que se trabajó el papel de la madre desde un análisis de género con Yerma en el centro y también la homosexualidad con Lorca como dinamizador de este contenido. En este trabajo iré anotando cuando aparecen estos principios pedagógicos a los que me he referido antes, en las demás experiencias didácticas que expondré no lo haré para no cargar mucho el texto.

## 1ª experiencia. Lorca: flamenco, literatura pintura y valores

Esta experiencia sale de otras iniciadas a partir del trabajo que programé sobre Lorca y el flamenco, A comienzos de curso propuse a mi alumnado un trabajo sobre Lorca con la intención de acercarme más al flamenco. Lo primero fue trabajar a Lorca desde los tres ámbitos artísticos que él trabajó: la pintura, la música y la literatura; tanto el teatro como la poesía. El flamenco aflora en los tres ámbitos y a la vez que trabajamos cada uno de estos ámbitos o disciplinas nos detenemos en el flamenco con especial atención. Durante el trabajo con su pintura apareció el flamenco a través de uno de sus dibujos de la guitarra, de ahí a la poesía sobre la guitarra y a su afición a la guitarra y al flamenco. Tras este comenzamos un trabajo dramatizado con Yerma, que también nos sirvió para introducirnos en el flamenco desde los fandangos y la granaína junto a la coeducación como fondo. Después partiendo del Romancero Gitano trabajamos los romances y por último analizamos la homosexualidad desde la opción sexual que tuvo Federico. Estos trabajos no estaban previstos por mí, yo partí de una propuesta en la que lo fundamental era trabajar los tres ámbitos mencionados antes: pintura, literatura y música, buscando la manera de trabajar el flamenco. Con esa intención primera se abrió un proceso de trabajo investigativo y assembleario en el que el alumnado tendría en su mano la posibilidad de orientar y profundizar en aquello por lo que mostrara más interés, poco a poco fueron surgiendo estos trabajos de la asamblea que les servía de encuentro reflexión y debate sobre todo lo acontecido en el desarrollo. Estos son los trabajos que expondré a continuación. El primer trabajo fue **Los cuadros de García Lorca**.

La experiencia comienza en clase de Plástica y artística. En la primera asamblea (6 -CONNECTIVIDAD) que hicimos para programar trabajos sobre Lorca, surgió la idea de aunar las dos disciplinas o artes principales en uno sólo. Se trataba de que cada alumno o alumna eligiera uno de sus cuadros y a partir de él eligiera uno de sus poemas que tuviera relación con el dibujo o cuadro, y así se pasó a integrar este trabajo con el del área de lenguaje. Yo fotocopí una biografía de Lorca que poco a poco leímos en clase y propició un debate (6 -CONNECTIVIDAD) sobre como desarrollaríamos el trabajo.

Primero llevamos a clase todos los libros y páginas de Internet que habíamos localizado (4-VARIAS FUENTES. 5-INVESTIGACIÓN) donde se encontrará algún cuadro de Lorca. Las fuentes de información habían sido muy diversas: sus propias

casas, algunos consiguieron en sus casas obras como Romancero gitano, Yerma, incluso unas obras completas, además las páginas de Internet y los libros existentes en el centro. El proceso de búsqueda había traspasado las paredes del centro escolar para ser un proceso de búsqueda más natural o cotidiano (2-CONTACTO CON LA REALIDAD) a partir de esta puesta en común se decidió que eran suficientes dos libros: Generación del 27 sus orígenes y protagonistas. Editado por la Diputación de Málaga, el Centro Cultural Generación del 27 y la Junta de Andalucía. En este libro encontramos una biografía con ilustraciones que recoge muy bien la información necesaria para esta edad. También tuvimos como básico en cuanto a su obra pictórica la Agenda Cultural de 1998 editada por el Círculo de lectores, en esta agenda se concentra la vida y obra pictórica de García Lorca. De ella eligen los alumnos/as los 14 cuadros que queríamos reproducir o copiar. Cada alumno/a eligió el que más le gustaba, a partir de eso debía buscar información sobre él hasta conseguir una relación con alguna de sus obras poéticas o teatrales (5-INVESTIGACIÓN).

El trabajo que se desarrollaba desde las clases de lenguaje y de Cocimiento del medio, se compartió en las clases de plástica (5-METODOLOGÍA DE INTERDISCIPLINARIDAD, GLOBALIZACIÓN). El proceso sería fotocopiar el dibujo, hacer una cuadrícula sobre este dibujo y a partir de la cuadrícula llevar el dibujo a una



Aula ejecutando la acción educativa



hoja de dibujo de formato A4. Esto nos llevó bastante tiempo, luego había que colorearlo e idear un marco para exponer el cuadro. Durante este tiempo realizábamos visionados y debates de videos y otros documentos sobre Lorca, su época, y todas sus facetas artísticas.

En paralelo a este trabajo buscaban el poema relacionado con el dibujo, antes de terminar el cuadro ya recitaban el poema sin ningún esfuerzo (5-METODOLOGÍA GLOBALIZADA).

En muchos de los dibujos de Lorca se encontraban alusiones a la música y más concretamente al flamenco, el dibujo de la guitarra nos puso ante la afición de Lorca a la guitarra flamenca y sus poemas dedicados a este instrumento generó la necesidad de saber más de este tema. Puesto que ellos ya estaban muy atareados me encargué yo de preparar un Power Point en el que se mostrara la relación de Lorca con el flamenco.

Con el visionado y debate de esta presentación conocieron el Concurso del 22 en Granada, el duende, la relación del flamenco con las culturas que pasaron por nuestra comunidad: tartesos, romanos, cristianos, árabes, judíos, negros, gitanos, etc La aportación de estas culturas y el valor del flamenco como cultura y el concepto que Lorca tenía de nuestro arte, la expresión mágica de Duende y una buena lista de artistas que tuvieron relación con Lorca. También descubrieron cómo han sido muchos los cantaores y cantaoras que han cantado sus poemas en versiones de distintos estilos flamencos.

A partir de esto una alumna descubre a la clase que tiene cierto parentesco con dos artistas de la época de Lorca: Bocanegra y Paca Aguilera. Surge así la necesidad de investigar y junto con una compañera realiza un árbol genealógico de artistas flamencos de su familia (5- PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN). En paralelo a sus trabajos de plástica se sucedían debates informales y presentaciones y videos relacionando a Lorca con el flamenco, con el teatro y la poesía. En uno de estos debates surge la propuesta de dar forma al trabajo que estábamos realizando y de emprender nuevos trabajos sobre Lorca. Se acordó que fijáramos con los demás profesores y alumnos/as un día para inaugurar la exposición de cuadros de Lorca y ese mismo día se expondría el cuadro a la vez que se recitaba el poema relacionado con él, cada niño/a se encargaría de su cuadro y el poema correspondiente.

Se siguió trabajando en el marco para el cuadro, un marco que debía ser de creación personal y relacionado con el tema del cuadro. Así, una vez acabado; por

ejemplo, en el cuadro sobre el Camborio se enganchaba un pergamino (como los de los tesoros de piratas) con el poema sobre este personaje, el marco se adornaría con limones (elemento que destaca en el poema). El marco del dibujo y el poema Verde que te quiero verde, era verde y con elementos verdes en distintos tonos (hojas de diferentes plantas pegados en el marco). El marco se hizo de cartón y en el hueco se colocaba el dibujo plastificado y apoyado en cartulina por detrás. Así cada obra era diferente en todo a las demás.



Ilustraciones de los alumnos



Selección de libros

El día fijado antes de las vacaciones de Navidad se inauguró la exposición que permaneció todo el curso expuesta en el salón. Los alumnos y alumnas de los demás cursos se sentaron frente a la exposición y cada uno de los autores fue dando una explicación de su cuadro y recitando el poema que se desplegaba del cuadro, donde estaba enganchado y enrollado (1 COMPATIBILIZAR TEORÍA Y PRÁCTICA. MANIPULACIÓN). Fue todo un éxito que animó a trabajar a Lorca a todos los presentes.

Antes de terminar este trabajo ya habíamos comenzado otro de los que surgieron como posibilidad. Un alumno había pedido leerse Yerma. Yo le animé a contar la historia a sus compañeros /as y así lo hizo cuando termino su lectura. En asamblea (6 -CONECTIVIDAD) se planteó preparar algún tipo de dramatización de esta obra. Este sería el siguiente trabajo.



Exposición de las ilustraciones



Representación de un alumno

## Yerma, el flamenco y la educación sexista contra la madre

Cuando Diego contó la historia dramática de Yerma, sacamos muchas conclusiones a modo de reflexiones. Por un lado, se vieron los dos perfiles de personas distintas que mostraba la obra:

El perfil de hombre duro, insensible, disciplinado y frío, no quería tener hijos y eso le bastaba para negárselos a su mujer. Se atribuía el derecho de decidir por ser hombre y exigía que su mujer se quedara en casa, mientras que él debía salir a la calle a trabajar para conseguir el dinero para vivir.

Por otro lado, el perfil que representa su mujer: obsesionada con ser madre y mujer de su casa, pero si no tenía un hijo sentía que no era una mujer completa. Quería tener un hijo para quedarse en casa cuidando de su hijo y de su marido, no había nada más allá de estas funciones. Su realización personal dependía de ello, además eso era lo estipulado socialmente, así que ninguna mujer podía escapar a este sino, si lo intentaba sería acusada, acosada y castigada con la oposición y ostracismo de todos.

Debatimos en torno a estas circunstancias y pronto vimos que había que hacer algo con esta obra de teatro. De nuevo la asamblea como herramienta de organización y como herramienta de reflexión; de acción colaborativa en la que la suma e interrelación de aportaciones individuales, construyen un cuerpo de conocimiento

global y colectivo, que sirve a su vez para seguir construyendo maneras autónomas e individuales de desarrollo personal (6 -CONECTIVIDAD).

Vimos algunas representaciones de la obra, bajadas del Youtube: escenas cortas, cargadas de dramatismo. Se propuso al principio hacer una dramatización de ese tipo, pero pronto se cambió a otra idea que conjugara el teatro, con la poesía y el flamenco, en el proceso de búsqueda de información sobre la obra, encontramos un disco de Enrique Morente centrado en Lorca. De él sacamos unos pasajes de Yerma y se escogió un corte desde el que construir un montaje en el que podían participar todos. Se seleccionaron poemas que estaban dispersos en el desarrollo de Yerma, pero que guardaban relación y continuidad. Cada alumno/a escogió uno de esos poemas y se decidió al final que se prepararía un montaje parecido al que se hizo en el curso anterior con un poema de Miguel Hernández. El desarrollo sería así:

Primero salían un alumno y una alumna, adelantados de los demás (unos tras un telón a modo de escenario desde donde sacar unos dibujos sujeto por una caña, y otros en torno a una mesa, de pie), Estos dos alumnos/as explicaban-presentaban lo que iban a representar. Uno de ellos hablaba de García Lorca y la otra hablaba de la obra Yerma y del conflicto de género que plantea.

Tras esto, salía adelantado el primero que debía recitar, pero antes permanecían todos quietos mientras sonaba un fandango de Enrique Morente con letra de uno de los poemas de esta obra. El cante acababa con el sonido del compás del fandango hecho con los nudillos en una mesa, ese sonido es repetido por el grupo que permanece de pie junto a la mesa, y ya no deja de sonar durante toda la representación. Poco a poco van saliendo a la zona de recitado cada uno de ellos/as, mientras los demás se colocan en los otros dos espacios según les corresponda; o bien haciendo compás con los nudillos o mostrando los dibujos con palillos tras el telón; dibujos alusivos a las imágenes que genera el poema. Al final cuando ya han recitado todos, el compás va disminuyendo de volumen hasta desaparecer. Saludan y se acabó.

Es un trabajo que exige mucha coordinación, mientras que unos corren a recitar, otros se tienen que haber colocado antes, tras el telón para sacar los dibujos que le corresponde al poema que está siendo recitado, mientras los demás han ocupado sitio junto a la mesa y se integran en el grupo que hace compás con los nudillos. (6 -CONECTIVIDAD) A la vez el estudio del teatro, la poesía, la música se convertía en experiencia vivida, en práctica, en manipulación y uso del conocimiento aprendido: todos/as recitaban, interpretaban y hacían el compás con los nudillos, es decir llevaban a la práctica las actividades propias del poeta, del flamenco, del actor. (1

## COMPATIBILIZAR TEORÍA Y PRÁCTICA. MANIPULACIÓN) (2-CONTACTO CON LA REALIDAD, NO SÓLO VIDA DE AULA).

En paralelo a los ensayos y demás trabajos deliberativos, trabajamos distintos contenidos relacionados con el estilo de fandango que interpretaba Enrique Morente, además de conocer todo sobre este palo (métrica, compás, lugar de nacimiento, principales intérpretes, etc.) a veces sonaba en disco entero, con todos los temas (la mayoría de ellos de la obra Yerma), el flamenco empapaba la experiencia a nivel vivencial como algo que estaba siempre presente sin necesidad de ser tenido en cuenta, formando parte de todo de manera muy natural y gozosa.

Otro enlace con el flamenco se produjo al interesarse algún alumno por el cante flamenco propio de la ciudad del poeta; Granada. Iniciamos un trabajo de búsqueda voluntaria de información sobre el palo o estilo granadino y en unos días teníamos en clase información sobre este palo. Para relacionar el palo con el tema de Yerma, escogí una audición de las granaínas grabadas en el trabajo que recibió el premio Rosa Regás en su Tercera edición; «la masculinidad y feminidad patriarcal desde el cante de joberas como proyecto integrador», en este trabajo hay varias grabaciones y la letra de las granaínas grabadas hace alusión a otro modelo de masculinidad más igualitaria. Tras la audición de este cante debatimos sobre ese modelo de hombre. La letra es la siguiente:



Representación en el aula

### **Granaína y Media**

*«No me habías de conocer  
si me trataras de nuevo,  
no me habías de conocer.  
Yo he echado un nuevo genio  
y otra manera de ser,  
más cariñoso  
y más bueno.*

*Reniego de mi violencia,  
de mi poder impositivo,  
reniego de mi violencia.  
De ser gallo en to los cortijos,  
de pensarme dueño de la tierra,  
de no llorar ante mis hijos.»*

Tras la audición del cante, y con una fotocopia de la letra, cada uno debía responder una serie de preguntas para reflexionar en torno al sentido de los versos. Las preguntas que se hicieron fueron:

Si oímos sólo la primera letra, ¿Es creíble lo que dice el cantaor?

Con estas ideas y reflexiones dimos por terminado el trabajo con la letra de la granaína.

La letra es tan obvia que no costó trabajo en relacionar e identificar los dos modelos de hombres. La riqueza de los debates se acompañaba de reflexiones y trabajos de identificación de la estructura métrica de la granaína, su musicalidad y la riqueza de melismas y parentesco musical del palo con la malagueña. El palo pasó a formar parte de los palos que se trabajaban en clase y que tenían como destino incluirse en los sobres de grupos de cantes que tenemos expuestos en uno de los paneles de clase. En ellos se van completando los grupos que forman la clasificación de estilos.

Esta experiencia sobre Yerma, que comienza siendo algo que se construye en lenguaje pasa luego completamente a trabajarse en los tiempos de Plástica y artística, pero al ser insuficiente el tiempo para todo, a veces se retoma en lenguaje y en muchas ocasiones se trabaja en los recreos. (5-METODOLOGÍA DE INTERDISCIPLINARIDAD, GLOBALIZACIÓN).

La elaboración de los dibujos para la representación fue complicada porque las imágenes poéticas a veces eran difíciles de imaginar en dibujos, así por ejemplo la imagen poética de «el hombre es un toro, el hombre siempre manda», fue complicada imaginarla igual que otras muchas. Una vez dibujada se pegaba en un cartón y por detrás se le colocaba una caña para sostenerlo y sacarlo tras el telón.

Una de las tareas que más les gustó fue hacer el compás con los nudillos. Yo les recomendaba que el golpe seco lo hicieran con la palma de las manos, porque todos se quejaban de dolor en los nudillos, pero la mayoría prefería hacerlo «como era de verdad» aunque les doliera (1. COMPATIBILIZAR TEORÍA Y PRÁCTICA. MANIPULACIÓN). Era apasionante para ellos (y para mí) reconocer la coordinación perfecta en la desaparición del sonido de los nudillos al final; o lograr la conjunción de todos y el volumen adecuado para no tapar el recitado. Todo este trabajo colaborativo les hacía aparecer como necesarios y atentos a los demás para adaptar su participación a un resultado colectivo sin liderazgos ni cabezas visibles. El trabajo en equipo se hacía indispensable frente a los intereses de destacar frente a los demás o sobre los demás (componente de los trabajos competitivos e individualistas) (6 -CONECTIVIDAD)

Durante todo el trabajo eran conscientes de que esta representación sería expuesta o representada ante el alumnado del centro y tal vez también ante las familias, no sabíamos cuándo ni cómo, pero esto era suficiente, el destino de todo el trabajo era puramente práctico se tenía como objetivo fundamental lograr la aplicabilidad de lo aprendido (3-APLICABILIDAD DE LO APRENDIDO), y tras todos los ensayos que se realizaron, en mente de todos estaba la fiesta de fin de curso como el día clave para la representación, así es como ocurrió.

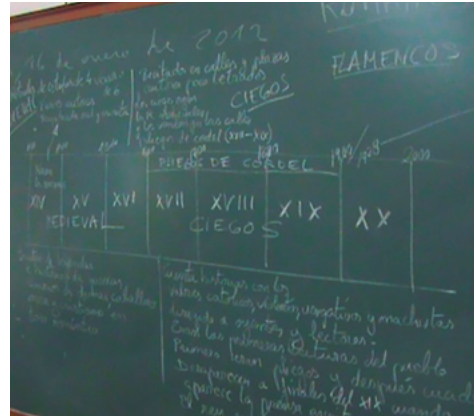
## **El romance desde la Edad Media a Lorca y al flamenco**

A partir de los trabajos realizados con los cuadros, llegamos a conocer el Romanero Gitano, vimos en él una relación muy estrecha con el flamenco. El interés por el gitano era una puerta hacia el flamenco. Introduje el tema, casi como siempre, sin dejar ver que me interesaba especialmente tratar el flamenco. Inicié el trabajo proponiéndoles una búsqueda abierta a todas las fuentes sobre el romance. Comenzaron a buscar en enciclopedias, en internet, preguntando a sus familiares, en los libros de literatura del centro, etc. (4-USAR VARIAS FUENTES DE INFORMACIÓN DISTINTAS).

El resultado se plasmó en la pizarra a través de una lluvia de ideas. Cada uno/a con sus anotaciones en sucio, con sus páginas imprimidas de internet o con la respuesta oral de un familiar aportó datos e ideas sobre ello. (6 -CONECTIVIDAD)



Ilustraciones de los alumnos



Explicación en el Aula

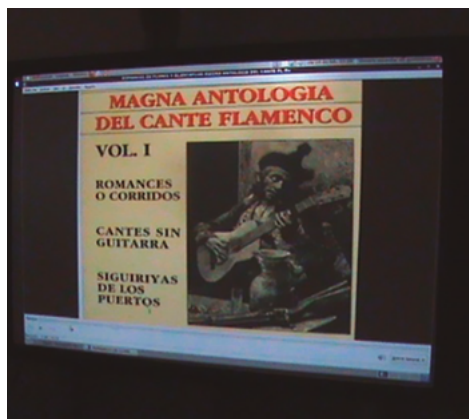
En la pizarra se fue dibujando una línea del tiempo que abarcaba desde la Edad Media (siglo XIII) hasta la actualidad. En una sola sesión se esbozó lo que sería un trabajo más detenido y sistemático. Aparecieron con la denominación de romance: el romance medieval, los romances de ciego o pliegos de cordel, el Romancero Gitano de Lorca y el romance o corrido flamenco.

Dividimos la clase en grupos y nos repartimos el trabajo en la búsqueda más sistemática sobre estos cuatro bloques. (5-METODOLOGÍA GLOBALIZADA, DE PROYECTOS E INVESTIGACIONES)

A la vuelta de unos días de nuevo volcamos sobre la pizarra el contenido más relevante y quedó clara la relación y continuidad de los cuatro grupos de romances. Cada alumno/a debía copiar estos datos de la pizarra en su cuaderno y conocerlo bien si quería participar en el siguiente proyecto que se alumbró en esta misma sesión: dramatizar a modo de ciegos y al estilo flamenco los romances del Romancero Gitano de Lorca. En clase quedó un pequeño mural recogiendo este friso del tiempo de los romances con ilustraciones e informaciones de ellos.



Tras un proceso de estudio y comprobación del compromiso de todos los participantes, se inició una nueva búsqueda, de esos pregones de ciego, a ser posible interpretados al modo original. Y de interpretaciones de los romances o corridos flamencos. Esta vez la búsqueda se centró en Internet, y más concretamente en videos de Youtube y otros enlaces. Pronto nos hicimos con una colección de videos en los que podíamos ver y oír a actores haciendo los romances disfrazados de ciego, también a artistas como El Negro, Alonso el del Cepillo como los intérpretes más antiguos y a otros más actuales como Antonio Mairena, Chano Lobato y La Tobala, cantando romances flamencos, romances o corridos sin guitarra y posteriores con guitarra.



Proyección



Proyección

Después de disfrutar de esta inmersión en tanto arte, nos dividimos en parejas y cada pareja escogió un romance de la obra de Lorca; por supuesto elegimos las que desde nuestro criterio eran las más adecuadas, según su contenido. Las elegidas fueron: Reyerta, Prendimiento de Antonio El Camborio, La pena negra, Verde que te quiero verde y uno que no era de Lorca, el conocido romance del Conde Sol, este se eligió porque era el más interpretado a la forma flamenca y además tenía letra medieval. Pretendíamos hacer una representación en la que se unían todas las formas de romances. Pero los romances de Lorca no estaban interpretados al modo flamenco por el palo de corrido o romance, así que tuve que grabarlos yo, y darle a cada grupo la grabación del inicio de su romance, sólo como muestra de la interpretación

flamenca. Esta fue la referencia para que ellos pudieran copiarla e interpretarla, aunque como se ha de suponer de forma muy infantil y poco flamenca, este palo ofrece muchas dificultades y es muy difícil para ellos/as, aun así se atrevieron a hacerlo.



Presentación



Presentación

El trabajo de cada pareja era laborioso, a la vez que debía aprender el romance elegido, debía saber decirlo al modo flamenco y como los ciegos. Debía también ilustrar con imágenes el contenido del romance, haciendo un cartel y el pliego para colgar en el cordel. Las ilustraciones podían buscarse y copiar o inventarse. Era mucho trabajo. En pocos días se sabían el romance, pero no habían conseguido muchas de las ilustraciones, con una sólo hora de plástica-artística no daba para nada. Tuve que ayudarles creando y buscando ilustraciones con ellos. Cuando ya tenían las ilustraciones, debían pasarlas a modo de cómic al panel en formato A3, pegado en un cartón para que tuviera la rigidez suficiente para sostenerse de pie en el atril, desde el que lo exponían.

Mientras el que hacía de ciego o ciega (con sombrero y gafas oscuras) cantaba el romance, el que hacía de lazarillo señalaba con el bastón del ciego, el dibujo alusivo de cada verso y en un cordel permanece colgado el mismo pliego, ya plegado, con el precio puesto para ser vendido, al final de la representación. Antes de hacer el cantar o recitado de ciego lo hicieron como corrido flamenco, aunque esto les costó mucho más trabajo y sólo unos pocos/as se atrevieron a hacerlo con soltura. (1 COMPATIBILIZAR TEORÍA Y PRÁCTICA. MANIPULACIÓN).



Presentación



Aula durante la presentación

Cuando todo estaba preparado, se sucedían los ensayos y los tiempos de recreo se dedicaban por turnos a hacer los ensayos en clase. Al final, en la celebración del Día de Andalucía se concentraron a todos los cursos en el aula de segundo ciclo, por ser esta la más espaciosa y allí cada pareja expuso su romance. Antes cuatro alumnos/as realizaron una introducción, en la que se explicaba generalidades sobre el Romancero Gitano como obra de Lorca y el trabajo que se desarrollaría después, como síntesis de todo lo aprendido. Al finalizar el acto, fueron muy aplaudidos y ahí quedó y acabó la experiencia.

Después de este trabajo, casi se conocían de memoria cinco de los 18 romances del Romancero Gitano, habían vivido desde una dimensión histórica muy rica y diversa el hecho poético y la literatura popular mezclándola con el flamenco y la poesía culta de Lorca, y todo perfectamente integrado de forma natural, sin grandes estudios intelectuales o tratados teóricos de la literatura y la música. Habían descubierto el valor y la relación de música y literatura culta (flamenco profesional y romancero Gitano) y popular (romances medievales y cantares de ciego), (1 COMPATIBILIZAR TEORÍA Y PRÁCTICA. MANIPULACIÓN). (5-METODOLOGÍA GLOBALIZADA, DE PROYECTOS E INVESTIGACIONES) (3-APLICABILIDAD DE LO APRENDIDO).

Y todo desde metodologías colaborativas y por proyectos o de investigación. Buscando la relación con la vida (la cultura) y la aplicabilidad de lo aprendido, la utilidad del conocimiento, es decir la esencia de las Competencias Básicas.

## **La homosexualidad y Lorca**

A esta experiencia le sucedió el trabajo sobre la homosexualidad de García Lorca. Fueron varias las ocasiones en las que este tema salió a relucir en clase. Yo no cedí al interés que mostraban y les prometí que el tema se trataría en profundidad. Aproveché una noticia de prensa en la que se informaba de que se había construido una residencia de personas mayores gays en la carretera de Totalán. Tiempo después supimos que no era la carretera de Totalán, sino un lugar cercano, pero fuera del término municipal de Totalán y que se llamaba como el pueblo. La excusa ya estaba en funcionamiento. Comenzaríamos por realizar una investigación sobre la opinión de la población del pueblo en torno a este tema.

Antes de nada, aprovechando unas de las reuniones de tutoría o asambleas que tengo con las familias a comienzos de cada mes, les comenté a las familias el tema y les pedí su ayuda y aceptación. (6 -CONECTIVIDAD)

No tuve ningún problema y las familias asistentes que era la mayoría me dieron su respaldo para iniciar el trabajo en el que se comprometían a ayudar. Colaborarían en asesorar a sus hijos/as sobre que familias podían ser encuestadas sobre el tema y asegurarnos que les responderían de manera seria y honesta.

A la vuelta de las vacaciones de Semana Santa, ya traían las respuestas a cuatro preguntas muy sencillas:

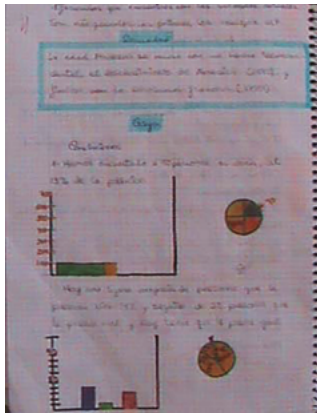
1. ¿Qué le parece que se construya una residencia para mayores gays?
2. ¿Qué piensa sobre los gays?
3. ¿Le parece bien o mal tener vecinos o vecinas gays o lesbianas?
4. ¿Por qué?

Nos planteamos que cada alumno/a debía hacer esta encuesta a 10 personas mayores o jóvenes del pueblo, como son 14 alumnos/as tendríamos 140 encuestas de una población de 700 habitantes que tiene el pueblo. Las 140 encuestas no se llegaron a realizar, nos tuvimos que conformar con sólo 90, pocos fueron los que completaron las diez encuestas. Pero a nosotros nos era suficiente, ahora se trataba de saber cuál era la opinión de estas personas y el grado de representatividad de estas. (6 -CONECTIVIDAD) (4-USAR VARIAS FUENTES DE INFORMACIÓN DISTINTAS) (1 COMPATIBILIZAR TEORÍA Y PRÁCTICA. MANIPULACIÓN). (5-METODOLOGÍA GLOBALIZADA, DE PROYECTOS E INVESTIGACIONES) (3-APLICABILIDAD DE LO APRENDIDO).



Recorte de prensa

Volcamos toda la información sobre la pizarra, fuimos clasificando las respuestas y cada uno/a las copiaba en su cuaderno para poder sacar las gráficas de queso y de barras que nos ofreciera una visión global más acertada. Así lo hicieron y cuando ya todos tenían pasado a limpio y realizadas las gráficas en sus cuadernos, nos propusimos otro paso. Se trataba de reflexionar sobre los datos obtenidos y elaborar una respuesta personal habiendo conocido la opinión de sus 90 vecinos y vecinas encuestados.



Cuaderno de un alumno



Cuaderno de un alumno

Dos días después de nuevo hicimos una puesta en común en la pizarra y cada uno/a volvió a copiar y pasar a limpio las opiniones de todos los miembros de la clase. (6 -CONECTIVIDAD)

Ya habíamos completado una fase de reflexión. Yo advertí que todavía no habíamos comenzado a hacer una búsqueda de razones y argumentos. En las respuestas de los encuestados y de ellos mismos había más argumentos forjados en base a costumbres y opiniones sin fundamentar que en argumentos distintos, con orientaciones y razonamientos diversos. (4-USAR VARIAS FUENTES DE INFORMACIÓN DISTINTAS) Yo hacía hincapié en que las opiniones verdaderamente propias y bien construidas desde la libertad, son aquellas que se construyen de manera libre habiendo tenido la oportunidad de acceder a cuantas más y diversas opiniones mejor y sobre todo si estas vienen argumentadas y cargadas de datos. Tener una opinión

personal es algo que hay que trabajar con una búsqueda abierta pudiendo cotejar todas las posibilidades y razonamientos.

A partir de esto comenzamos una fase de estudio de trabajos que yo fui ofreciendo en clase para el debate. En esta ocasión no quise que ellos y ellas buscaran en las páginas de Internet, esto planteaba ciertos riesgos; la búsqueda les podía llevar a páginas pornográficas y a otras inadecuadas para ellos y ellas, las familias me retirarían la confianza y el apoyo, y yo tendría más de un problema con ellos y con la perplejidad de mi alumnado.

Teniendo esto en cuenta seleccioné algunos documentos que sirvieron para poder seguir debatiendo y profundizando en el tema. El primer documento fue un documental portugués que hacía un repaso a la homosexualidad desde el neolítico hasta nuestros días. Antes del visionado del documento, les proporcioné una batería de preguntas que debían responder individualmente para después hacer una puesta en común en clase. Esto se hizo tres días después.

Las preguntas eran estas:

1. ¿La homosexualidad es un fenómeno nuevo o ha existido siempre? Di por qué
2. ¿Ha sido condenada siempre o ha tenido periodos de normalización y legalidad?
3. ¿Hasta cuándo no se empieza a penalizar?
4. ¿Hay muchos personajes importantes en la historia que han sido homosexuales?
5. ¿Los homosexuales son personas débiles y acomplexadas? Di por qué
6. ¿La homosexualidad es una enfermedad? Di por qué
7. ¿La homosexualidad te impide hacer algo importante en la vida, alguna profesión, o algún servicio a los demás?

Las respuestas que dieron entre todos en clase (6 -CONNECTIVIDAD) y que se fueron anotando en la pizarra fueron las siguientes:

1. Tenemos pruebas de su existencia desde el paleolítico con objetos y pinturas rupestres.

2. Ha sido condenado en distintos periodos, pero comienza a serlo decenas de miles de años después de que apareciera sin problemas, ha sido perseguido o normal dependiendo de la cultura y el momento histórico.
3. Se empieza a penalizar con los primeros textos bíblicos, miles de años después de ser algo permitido y normal en distintas culturas como la prehistórica, egipcia griega, la romana, árabe o musulmana, etc.
4. Si y seguramente fueron muchos más, de los que conocemos, pero tenían que esconderse porque se les perseguía. Gays conocidos son: Alejandro Magno, Aquiles, Julio Cesar, el emperador Trajano, Leonardo Da Vinci, García Lorca y muchos más.
5. No tienen por qué ser acomplejadas y débiles, depende de su educación y carácter. Basta con ver lo valientes y seguros que eran estos que hemos mencionado antes.
6. No lo es, hay muchas organizaciones médicas internacionales que dicen eso desde hace años.
7. A lo largo de la historia se ha demostrado que no impide hacer nada. Las cosas más difíciles e importantes han sido realizadas por gays con la maestría más alta: la poesía, la ciencia, el deporte, cualquier forma de cultura o profesión, el gobierno de los estados, actividades religiosas y hasta la guerra.

Posteriormente visionamos un anuncio de una cadena de hamburguesas, en el que un padre y su hijo están comiendo juntos, se ve cómo el padre no conoce que su hijo es homosexual y el hijo oculta este hecho. La cadena comercial hace un llamamiento a los homosexuales a ser como son con libertad en sus locales, llamándoles a ser consumidores indirectamente. En clase se inició un debate sobre los motivos y consecuencias de que los homosexuales escondan su situación y opción sexual. En clase aparecieron casos reales de familiares de alumnos/as míos, que fueron expulsados de sus casas por sus padres y acogidos por la abuela, El debate fue muy emotivo e interesante. Invité al alumno para que invitara a su vez a su tío a venir a clase a debatir con mi alumnado sobre su experiencia como homosexual en relación con las personas que le rechazan y con las que le aceptan como es. Tengo confianza para plantear esta invitación porque este chico (el tío) fue alumno mío, aunque durante su estancia en el colegio no se hizo explícita su opción sexual.



Después de este visionamos otros anuncios que concienciaban sobre la necesidad de respetar a gays y lesbianas. Tras el visionado de todos ellos debatíamos.

El último documento que vimos fue una presentación en la que se trataba sobre la relación de García Lorca con Salvador Dalí, sólo eran fotos de ellos dos con un fondo de música, en torno a este video se comentó sobre cómo Lorca se enamoró de Dalí y este de él. Posteriormente Dalí se enamoró de Gala con lo cual su opción sexual en realidad se mostró como bisexual. A partir del debate originado recapitulamos todo lo trabajado en torno a la homosexualidad y les planteé cuatro preguntas que debían responder tras una reflexión personal tranquila y honesta. Se quedó en hacer una puesta en común posterior.



*Federico García Lorca con su gran amigo Salvador Dalí posan juntos en la playa de Cadaqués*

Las preguntas eran:

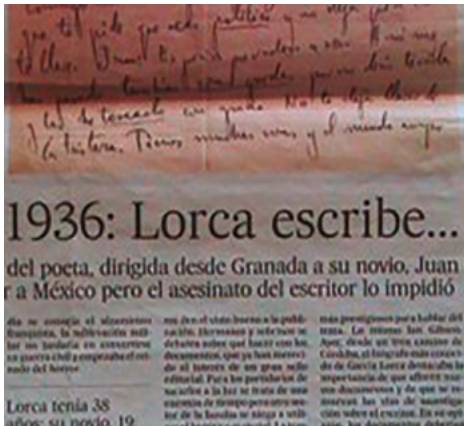
- \* ¿Qué opinabas y qué sentías del tema antes de haberlo trabajado?
- \* ¿Qué informaciones y datos te han enseñado más y te han sorprendido más a lo largo del trabajo?
- \* ¿Qué ha cambiado en tus opiniones y tus sentimientos sobre el tema después de haberlo trabajado?
- \* ¿Cuál es tu opinión y tus sentimientos ahora?

Días después todos leyeron sus respuestas individuales y coincidimos que las cosas que decían unos se podían aceptar por los demás, así que entre todos se consensuó una serie de respuestas que aceptaban en grupo. Antes aclaramos que no se trataba, con esto, de llegar a acuerdos en cuanto a opinión; lo importante con este trabajo es que cada uno debía forjar su punto de vista y lo importante es que se sintiera en libertad para tenerla y sostenerla con argumentos, de manifestarla públicamente o no. Estas fueron las respuestas a las cuestiones anteriores:

1. Unos pocos declaraban que antes les daba igual o incluso les parecía normal la homosexualidad, otros (la mayoría) decía que los homosexuales y la homosexualidad y el lesbianismo les parecía raro, que eran malos, que era indigno, insensatos, que no merecían respeto, diferentes, les tenía desprecio, eran indeseables.
2. En este tema las respuestas fueron muy variadas, No imaginaban que los animales fueran homosexuales e incluso bisexuales, que existiera la homosexualidad desde la prehistoria, que existiera en la época de las grandes culturas; Grecia, Roma, Egipto, etc. Que fuera algo normal durante miles de años, y que existieran los matrimonios de homosexuales desde hace tantos años en diferentes culturas. También les ha sorprendido que héroes bélicos e históricos como Alejandro Magno y Aquiles fueran homosexuales y personajes tan importantes a lo largo de la historia. También que el cristianismo haya estado tantos siglos en contra de este colectivo y que siga estando.
3. Todos los que pensaban negativamente han cambiado de opinión y se desdicen de lo que pensaban antes.

- Ahora todos manifiestan que tienen derecho a vivir su sexualidad como quieran, que son personas normales, que son gente como cualquier otra, que como vivan su sexualidad no le afecta ni importa a nadie, que les debemos respetar porque les hacemos daño con nuestro rechazo.

También en este tema surgió la relación con el flamenco, en un momento dado uno de los chicos planteó el tema y comenté en clase que este era también un tema tabú en el mundo flamenco. Se conoce dentro de los ambientes flamencos a muchos artistas y aficionados que son gays o lesbianas, pero en algunas ocasiones ellos/as no quieren que se sepa por miedo al acoso y al trato despectivo de la gente, en otras ocasiones el artista no lo oculta, o lo oculta sólo ante los grandes públicos y en pequeños grupos de amigos de confianza viven con mayor libertad su opción sexual. Les ofrecí algunos nombres de cantaores y cantaoras, pero esta información no era significativa porque eran artistas desconocidos para ellos.



Recorte de prensa



Recorte de prensa

A punto de acabar el tema sobre la homosexualidad de Lorca el periódico el País publicó durante unos días las cartas y poemas que Lorca envió a su último amor Juan Ramírez de Lucas. Dio la casualidad de que el mismo lunes llevamos ese recorte de prensa a clase un alumno que comentaba con su padre el tema y yo.

Fue importante este encuentro de intereses en torno al tema, esto hacía mucho más actual y real, en contacto con lo vivido todo el trabajo que realizábamos. Estuvimos analizando y comentando los recortes de prensa en clase y completamos con ello el trabajo constatando la vigencia del personaje García Lorca y el del problema de la homosexualidad para quienes tienen esa opción sexual. En este caso se sacó como conclusión de los debates el miedo y los reparos que tuvo Juan Ramírez; durante toda su vida ocultó la relación con Lorca y sólo cuando ya sabía que moriría dejó encargado que se diera a la luz pública toda la historia.

Y otra «vuelta de rosca» fue la noticia en prensa días después. Leonardo Da Vinci es el protagonista en esta ocasión. En el museo del Prado descubren un segundo cuadro de la Gioconda, parece ser que otro pintor, no el mismo Da Vinci es el autor de esta segunda versión. El valor de la noticia para nosotros es la certificación de que esta genial artista también era gay. Ya lo habíamos visto en los documentos que trabajamos en clase, la prensa actual vino a certificar este aspecto al publicar que su «su amante», un discípulo de Da Vinci es el autor del segundo cuadro de la Gioconda encontrado en el museo del Prado de Madrid. Actualidad y pasado, documentos actuales y de diferente fuente certifican y dan credibilidad a todo lo trabajado en clase en torno a la homosexualidad.



Captura web



Captura web

## Conclusión

Como hemos podido apreciar el flamenco nos ofrece muchas posibilidades para trabajar cualquier aspecto del currículum, pero hemos de cuidar de que la experiencia tenga interés para el alumnado, abrir puertas metodológicas, convertir al alumnado en protagonista de la construcción del conocimiento, estar abierto a la innovación, tanto en lo metodológico como en los contenidos, es indispensable para que la experiencia sea valiosa y el flamenco se vea fortalecido ante el alumnado: las Competencias Básicas desde la orientación que he expuesto reúnen los ingredientes necesarios para ello, lo demás, como siempre, depende de nosotros los docentes: maestros y maestras capaces de salirse del corsé de técnico o técnica que sólo sabe y quiere aplicar lo prescrito por las editoriales y que opta por aventurarse a crear, a crecer junto con el alumnado en un ritual de complicidad en la búsqueda del conocimiento útil e interesante... apasionante y escalón de futuros conocimientos y habilidades, sentimientos y actitudes.

## 2º Experiencia: el escaparate *Flamencón*

Esta actividad se desarrolla en el centro en tres ocasiones, es la tercer la que integra el flamenco y en la que se dedica una especial atención a los temas coeducativos, ya que tiene continuidad lo elaborado en este trabajo para construir lo que se desarrollaría para el día 25 N Día Internacional contra la violencia de género. Pero para entender la estrategia y metodología empleada expondré el proyecto completo.

El carácter innovador de nuestro centro siempre ha tenido esa función presente para conseguir el apoyo de la comunidad a la labor docente, que a veces precisamente por su carácter innovador no ha sido comprendida.

Al alejarse en alguna medida, nuestro trabajo, de las metodologías que han usado el libro de texto como única herramienta y propugnar metodologías investigativas y contenidos de valor (poco visibles en los contenidos de las áreas de conocimiento) hemos necesitado hacer una doble función pedagógica: dirigida hacia el alumnado y hacia el resto de la comunidad educativa.

Este trabajo surge de esa necesidad, trata de ser a la vez una propuesta hacia el alumnado y hacia la comunidad educativa y el pueblo mismo donde se encuentra el colegio.

Se trata de convertir el ventanal de la fachada principal del colegio en un escaparate que muestre los aprendizajes más valiosos que se desarrollan en el colegio.

Así que se trata del escaparate del colegio que este año como incluimos el flamenco como una nueva apuesta investigativa, lo llamamos el escaparate *flamencón*.

Para explicar la experiencia que a la vez es una experiencia replicable por cualquier centro escolar usaremos el diseño curricular ecológico de Doyle, por ser este muy sencillo, global y recoger los elementos del currículum oculto con coherencia y científicidad didáctica.

El diseño curricular ecológico de Doyle se divide en dos bloques que en realidad lo que nos ofrece es una manera sencilla de mostrar una forma de trabajo globalizador y muy preocupado por los contenidos de valor, o relaciones de transversalidad.

El primer bloque es la ESTRUCTURA ACADÉMICA DE TAREAS. Que recoge los elementos del currículum más relacionados con el currículum clásico sin los elementos del currículum oculto. Estos últimos elementos se recogen en la segunda estructura: ESTRUCTURA SOCIAL DE PARTICIPACIÓN.

Esto no es más que una forma de presentar los diferentes elementos del currículum, pero la principal preocupación y virtualidad de este diseño es su capacidad para tener presente todos los elementos fundidos con coherencia interna, incluso los del currículum oculto que aquí se verán perfectamente integrados en el diseño. El carácter ecológico es el que muestra el equilibrio e interdependencia de todos los elementos.

## **Estructura académica de tareas**

### **Objetivos o finalidades:**

1. Fortalecer en el alumnado y en toda la comunidad educativa la identificación con el trabajo que se hace en el colegio, la valoración y reconocimiento del mismo.
2. Fortalecer el trabajo globalizador con los contenidos de valor: Medio ambiente (Ecoescuela) Coeducación (Plan de igualdad) Educación para la paz (Espacio de paz -Plus)
3. Conocer el flamenco como arte y herramienta de comunicación.
4. Hacer más presente en el centro las metodologías investigativas, asamblearias, cooperativas e inclusivas.

## **Contenidos.**

1. Diferentes estilos o palos flamencos: métrica, compás, interpretes, informaciones específicas de cada uno.
2. Problemas medioambientales.
3. Igualdad de género.
4. Solidaridad, empatía y otros contenidos propios de la educación para la paz.
5. Plantas aromáticas, medicinales, salud y alimentación.
6. Patrimonio arqueológico.
7. Técnicas u otros conocimientos propios del área de artística en el campo del dibujo y pintura.

## **Metodología:**

Hay que decir que este tipo de proyectos son perfectos representantes de la metodología por proyectos, por investigación, centros de interés o por problemas. En alguna medida representa a esa forma de trabajar ya vieja de los movimientos de Renovación pedagógica, que ahora están más vigentes que nunca, bajo denominaciones más actualizadas a los requerimientos internacionales o las modas pedagógicas: podríamos decir que son coherentes con los modelos de competencias básicas o clave. Pero no vamos a enumerar el grado de coherencia con cada una de las competencias clave, porque pensamos que queda claro su carácter innovador en este diseño de Doyle. Las metodologías concretas trabajadas son:

1. Trabajo por investigación.
2. Trabajo colaborativos por grupos.
3. Asambleas
4. Debates dialógicos y lluvias de ideas
5. Trabajo globalizado.

## Actividades

1. Iniciamos la propuesta desde el área de plástica, en el curso de tercer ciclo. Planteamos que los dibujos del escaparate del colegio que hicieron los alumnos/as de cursos anteriores están muy deteriorados por el sol y les planteamos la propuesta de repetir el trabajo que ellos/as realizaron en la ocasión anterior.

Ya conocen el tema porque estuvieron presentes en la inauguración del antiguo escaparate, pero no son conscientes de los compromisos que adquieren a nivel organizativo y a nivel de trabajo por investigación, equipos, etc. Les explicamos estas condiciones o características del trabajo y que se trata de un trabajo para quienes quieran participar. Después de un pequeño debate, todos y todas aceptan el reto y se comprometen a participar.

2. **Lluvia de ideas sobre los temas a representar en el escaparate**

La idea es hacer un dibujo en cada ventana exterior, ese ventanal es el escaparate. Cada dibujo representa un tema importante que se trabaje en el colegio de manera habitual y que forma parte de la identidad del mismo.

Aunque partimos de los dibujos de años anteriores, se pueden eliminar algunos y proponer otros, lo normal, es que permanezcan la mayoría y que se añadan pocos, también suele ocurrir que algunos se modifican y enuncian de manera distinta, sobre todo los medioambientales.

Primero partimos de una lluvia de ideas. Anoté los temas propuestos en la pizarra, tras un debate sobre todos los temas propuestos, se acordaron tantos temas como alumnado hay en la clase, se organizaron por parejas para trabajar y se selecciona cada trabajo para la pareja. Cuando no había acuerdo, se resolvía echándolo a suerte.

En la pizarra van apareciendo temas como igualdad de género, biodiversidad, contaminación, investigaciones, el huerto, la solidaridad, trabajo en grupos colaborativos, el dolmen y el patrimonio arqueológico, etc.



### 3. Tareas en torno a la elaboración de cada ventana del escaparate

- a. Trabajo de recopilación de información sobre el tema elegido para la ventana.
- b. Búsqueda de un dibujo que exprese con claridad y fuerza el tema elegido para la ventana.

Una vez que han ideado o encontrado un dibujo adecuado, primero lo pasan a tamaño folio, sobre él dibujan una cuadrícula.

Tras esto se corta un papel continuo de tamaño 90cm/90cm, que es el tamaño de la ventana, pasan al papel la cuadrícula y desde ella reproducen el dibujo inicial que tenían en el folio. Este es un trabajo que se desarrolla sólo en el horario de las clases de plástica.

- c. Elección de un cante flamenco sobre el que investigar para a través de él crear una letra sobre el tema elegido para la ventana.
- d. Desarrollo de investigaciones sobre contenidos del tema elegido para la ventana. Y para el cante flamenco elegido de entre ocho propuestos por el maestro.

El proceso lógico de este trabajo de investigación es:

- Recogida de información de diferentes fuentes: entrevistas a familias y otras personas, internet, libros, etc. Trabajo individual
- Clasificación de las informaciones recogidas agrupándolas por campos de interés. Trabajo individual y por parejas.
- Analizar cada uno de los grupos de informaciones, sacando elementos comunes e ideas sobre cada campo. Trabajo por parejas.
- Conclusiones y plasmación de las conclusiones en algún soporte de comunicación. Trabajo por parejas y dirigido hacia todos/as en gran grupo.
- Comunicación: Presentación fotográfica en Power Point y exposiciones individuales y en grupo, a modo de conferencias, grabación de los cantes, colocación de los dibujos en las ventanas, donde permanecerán hasta que se deterioren, etc.

Estas tareas se desarrollan en el horario de las clases de ciencias naturales, ciencias sociales, música y lengua. En realidad, es un trabajo globalizado que usa este horario sin compartimentar las tareas. Esta compartimentación está sólo clara cuando hacen los dibujos o preparan las grabaciones de los cantos y hacen los ensayos.

La elección y distribución de tareas, responsabilidades y temas concretos se distribuyen en asambleas (lluvia de ideas inicial, planificación de formas de comunicación de lo realizado, tareas de recopilación y elaboración de la infusión, reparto, etc) en las que se comparte con el criterio de que todos/as tienen derecho a aprender de todo y la misma oportunidad de elegir tareas según interés y necesidad. Cuando no hay acuerdo se echa a suerte y se cuenta con este resultado en las próximas ocasiones para distribuir con criterios equitativos en otras ocasiones. Todos están en contacto con los resultados de los trabajos emprendidos y tienen derecho a ser informados del desarrollo de cada trabajo, así como hacer propuestas de mejora.

#### **4. Preparación y desarrollo del día de la inauguración del escaparate *Flamencón***

Cuando el trabajo estaba avanzado y se vislumbraba la finalización de este, se convocó una asamblea para fijar el día de la inauguración y el desarrollo de esa actividad.

Como el escaparate tocaba todos los temas de los proyectos de innovación que se desarrollan en el centro, sólo teníamos que ver cuál de las efemérides estaba más cercana. Coincidió que tras las vacaciones de Navidad llegaría el día de la paz y que para esas fechas estaría acabado el escaparate.

Se acordó en esta asamblea trasladar al claustro, la propuesta de que la programación de todas las clases para este día girara en torno a las ventanas que hacían referencia a la paz y que se celebrara con la inauguración del escaparate.

Además, se diseñó el desarrollo del día de la inauguración y también se le propuso al claustro que lo aceptó. Cada profesor/a se puso a trabajar tres temas correspondientes a tres ventanas: La solidaridad, el trabajo en grupo y las relaciones igualitarias y pacíficas de género.

Para el Día de la Paz y no violencia, durante la semana previa a la celebración de la efeméride y de forma paralela al trabajo de las cristaleras, se desarrolla una unidad en educación física con actividades cuyo objetivo es crear situaciones jugadas en las que el alumnado vivencie y aprecie de forma lúdica las actitudes que han investigado y desarrollado en la elaboración de cristaleras: el trabajo en equipo, la solidaridad e igualdad de género.

Así tenemos, situaciones jugadas como «El reto del poblado», «Te doy mi salvavidas», entre otros, así como estrategias enfocadas a desarrollar dichos valores, trabajos que por cuestiones de espacio no incluiré.

Los del grupo de 1º, 2º, 3º y 4º hicieron un mural centrado en los dibujos y contenidos de las tres ventanas-temas elegidos para el día de la paz y se prepararon la exposición de las conclusiones del debate realizado en clase durante el trabajo con el mural.

En infantil se trabajó el concepto de paz y realizaron mural y mandalas.

## **5. Desarrollo de la inauguración del escaparate y del día de la paz**

Comenzó el día con la celebración de la asamblea para repartir responsabilidades para el desarrollo de este día de la paz e inauguración del escaparate.

Un pequeño grupo se encargó de recolectar en el huerto las plantas medicinales que ya se había acordado. Mientras la clase de plástica se desarrollaba con normalidad, este grupo con el profesor prepararon la infusión y la dejaron apartada para el final de la mañana.

A las 12 se concentró todo el alumnado de primaria ante la pizarra magnética en la clase de tercer ciclo y allí se desarrolló la conferencia del alumnado participante en la creación del escaparate. Asistieron el alumnado de primaria y las familias que han podido asistir. Ante la presentación en Power Point que días antes han elaborado entre todos/as (cada uno/a añade al montaje su foto con el dibujo), desarrollan todos los contenidos trabajados y recogidos en el librito de dicho trabajo. Este librito se reparte entre las familias y queda a disposición de las familias que lo pidan además de colgarse en el blog con todo tipo de materiales de este trabajo.

Una vez que se acaba con esta exposición, el alumnado mayor se llega a las clases de infantil y como es costumbre cogen de la mano a este alumnado y los acompañan al lugar donde se concentran familias y alumnado de primaria, frente al colegio para ver las cristaleras que forman el escaparate.

Una vez que todos esperan en este lugar contemplando el escaparate, el alumnado autor de este sale por las ventanas y cantan el tema central del día de la inauguración. Los tanguillos de Cádiz con una letra alusiva a la paz y al medio ambiente, que son temas del día y del escaparate. Esta letra se ha construido entre todos/as, primero fue una letra individual de todos/as y luego tras ser puesta en común se fueron eligiendo los versos que más gustaban y entre todos/as de manera cooperativa se fue mejorando las rimas, el número de sílabas de los versos y todas las características métricas del cante flamenco en el que se interpretaba.

La letra es la siguiente:

#### TANGUILLOS DEL ESCAPARATE

*«Hay que ayudar a los pobres  
si queremos ser buena gente,  
personas nobles y solidarias,  
respetuosas y valientes.  
Y así llenaremos las calles  
de amor y de humanidad.*

*Para salvar el planeta  
hay que reciclar,  
y el aire y el agua  
protegeremos sin contaminar.  
Respetando ecosistemas  
y sin explotar,  
de la extinción lo vamos  
lo vamos a salvar.*

*No queremos guerras,  
no queremos muros,  
no queremos armas,  
deja en paz el mundo.*

*Que si queremos justicia,  
que si queremos igualdad.  
Que tós cabemos en Gaia  
si hay sostenibilidad.*

*Y siii algunos se creeeeen  
que pueden atesorar,  
que se vallan al bosque solitos  
a vivir sin los demás.  
Que sin la ayuda de todos  
tendrán menos cosas que el mono de tarzán,  
que sin la ayuda de todos  
tendrán menos cosas que el mono de tarzaaaaaán.»*

Al acabar la interpretación del cante, todos/as aplaudieron y se pasó al salón del colegio donde el resto de los cursos expusieron sus trabajos para el día de la paz, el del alumnado de los cursos 1º, 2º, 3º y 4º de primaria expusieron un trabajo expuesto en una mural donde aparecieron las ideas de paz que se escogieron del escaparate (igualdad de género, solidaridad y trabajo en grupo). El alumnado dio una pequeña conferencia sobre este trabajo.

Después los de infantil mostraron las mandalas elaboradas en torno al concepto de paz.

Para finalizar, el grupo de la infusión dieron explicaciones de las propiedades medicinales de esta infusión y repartieron una ficha con dibujos de estas plantas y sus propiedades medicinales.

A continuación, se repartieron infusiones para todo el alumnado y las familias asistentes. Así se dio por acabada la inauguración y el Día de la Paz.

Unas semanas más tarde se sacaron los contenidos de igualdad del escaparate y el tanguillo para componer otra letra, en esta ocasión sobre la corresponsabilidad en las tareas de casa. Este tanguillo se trabajó de cara al 8 de marzo (Día Internacional de la Mujer).

Se partió en clase de una lluvia de ideas sobre qué hacían los padres y madres en casa. Se crearon dos tablas de entrada y poco a poco se fueron visibilizando las tareas que cada uno hacía en casa. Se daba la circunstancia que la mayoría de padres y madres además trabajaban en la calle, con lo cual la diferencia entre la responsabilidad y asunción de tareas de cada una quedaba muy clara.

Tras este trabajo que nos llevó varios debates-asambleas, fueron quedando perfiladas las ideas centrales para la creación de la letra por tanguillos que llamaron tanguillos de la corresponsabilidad. Este trabajo sería el correspondiente a las efemérides del 8 de marzo que celebramos junto con otros colegios en la peña flamenca El Piyayo.

### TANGUILLOS DE LA CORRESPONSABILIDAD

*«Les presento aquí estos tangos  
de las tareas que hacemos en casa.*

*La mujer to agobiá,  
y el hombre tirao en el sofá.  
Que si llega mu cansao  
y ella no pué descansá.*

*El maneja un avión y una locomotora,  
pero no el lavavajillas ni tampoco la lavadora.  
Que si no lo sabe, ella lo hace mejor  
y pa que no me lo mande, yo lo hago peor.*

*Los dos tienen miedo al qué dirán,  
él es una nenaza y ella vaga de verdad,  
él un mariquita, ella no vale pa ná,  
los dos agobiao con el qué dirán.*

*Si no acabamos con esto  
la historia no acabará.  
Nunca llegaremos a vivir  
con justicia e igualdad.*

*Y debemos estar los dos  
con curro en la calle.  
Compartiendo las tareas  
y la familia por la tarde.»*

Este trabajo contó con una participación mucho mayor y variada: Asociación de mujeres del pueblo, Peña El Piyayo del Rincón de la Victoria, el Ayuntamiento del Rincón de la victoria, Centro de profesores de Axarquía, Delegación de Educación Málaga y tres centros escolares más.

## **Evaluación**

Una evaluación coherente con los proyectos innovadores como este debe ser formativa o continua, es decir, debe estar siempre abierta y activa, debe ser una preocupación constante y un mecanismo de revisión y reflexión siempre activado en el profesorado y sobre todo en el alumnado, esto le da un carácter de autoevaluación continuada. Hay dos modelos de evaluación: la evaluación formativa o continua y evaluación sumativa que representa una función más de etiquetaje y de valoración cuantitativa de los contenidos almacenados o aprendidos.

Las lluvias de ideas, las asambleas para revisar y proponer acciones, las reflexiones en el desarrollo de los trabajos como los dibujos de las ventanas, la interpretación de los cantes, la cuadratura de las estructuras métricas de los cantes, los resultados de las exposiciones acompañados del Power Point, Los textos y la información que recoge el librito de investigación del escaparate, etc. son mecanismos de evaluación de primer orden. De ellos se sacan impresiones, datos e informaciones sobre lo que ha resultado muy bien, lo que adolece de errores subsanables y lo que no resultó adecuado y bueno, todo esto se ve cuando se advierte qué hacer para mejorarlo.

En cada una de estas actividades propuestas hay momentos para realizar esta forma de evaluar, en lo que lo importante, no es qué nota tiene la tarea, sino que el alumnado tenga capacidad de analizarla y sacar conclusiones valorativas que le permitan hacer propuestas de mejora.

Cada acción, cada recogida de información y el uso que se hace de ellas, está sujeta a evaluación formativa y continua. Es una actitud propia de las metodologías investigativas.

# **Estructura social de participación**

## **Contexto físico**

### **Tiempos:**

Este es un trabajo globalizado, se parte de varias materias que luego tienden a fundirse y a confundirse por la propia dinámica del conocimiento, y el atractivo que tiene al ser encarado de forma global y no compartimentada entre lenguaje, sociales y naturales, música y Plástica y Artísticas; los tiempos son muy variados. Pertenecen a estas tres áreas y otros tiempos sacados de las responsabilidades emanadas de la asamblea, los recreos, incluso tiempos de fines de semana y periodos vacacionales

## **Contexto psicológico**

### **Relaciones:**

Las relaciones que se persiguen y que están presente en todas las actividades, como requisito de calidad del trabajo, son el de igualitarismo y el cooperativismo. La suma de esfuerzos y la unión de voluntades, guiadas por el respeto y la empatía con las individualidades. Esto se puede ver perfectamente en las actividades 1 a 6, prácticamente en todas las explicadas aparecen elementos igualitarios y cooperativos.

Participación y gestión: el tipo de distribución de responsabilidades, son voluntarias y sometidas a la asamblea. La asamblea y el modelo de organización cooperativa marca toda la actividad. La democracia directa y horizontal es el mecanismo de elección de responsabilidades y su gestión es sometida a valoración desde la asamblea. Especialmente está visible en las actividades 1, 5 y 6.

### **Estereotipos y actitudes**

Entre los contenidos de este trabajo se desarrolla uno de los contenidos clásicos de la coeducación: el igualitarismo de género, la distribución de responsabilidades sin atender al género, y otros muchos aspectos igualitaristas y compensadores hacen de este trabajo una buena oportunidad para organizar el trabajo sin sesgos sexistas.

El único y más claro estereotipo tal vez sea el del profesor que hace de, de coordinador, orientación y dinamiza provocando la aparición de posibilidades de acción y favorece las situaciones de reflexión. También advierte cuando no se siguen los acuerdos conseguidos en las asambleas.



Los estereotipos sexistas, racistas, sexuales, etc. Ni del tipo el más fuerte, el más sabio, el más valiente, el más gordo, el más raro, el más cobardica.....no sirve para clasificar la distribución de tareas o la discriminación hacia ninguno de ellos/as. Todos/as están en las mismas circunstancias y merecen el mismo respeto y posibilidades de realización personal a través de este trabajo. Es especialmente visible el trabajo con los estereotipos sexistas en la totalidad de las actividades

### **3ª Experiencia: celebración de la efemérides del día internacional de las mujeres en el 8 de marzo desde el flamenco.**

Esta experiencia es ya muy vieja, pero sigue vigente y se realiza todos los cursos a pesar de que ya estoy jubilado, es una de las actividades que no he dejado de desarrollar con el alumnado, aunque ahora ya no sea mi alumnado.

Siempre preocupado por aprovechar todos los recursos, encontrándome impartiendo un curso de formación para el CEP de la Axarquía se me ocurrió conectar con la peña flamenca Piyayo de una localidad cercana al pueblo donde yo trabajaba y en el entorno de algunos colegios del Rincón de la Victoria.

Les pedí poder llevar a unos 100 alumnos y alumnas de diferentes centros escolares de su entorno, para celebrar el día de la Mujer y disfrutar una actuación flamenca en directo.

Me dijeron que sí encantados con llevar a niños y niñas a conocer la peña y me puse a trabajar con mi alumnado el papel de la mujer en el flamenco. Les propuse algunas actividades sencillitas y días después el mismo 8 de marzo nos fuimos a la peña donde nos encontraríamos con alumnado de otros dos centros.

Una vez allí les impartí una pequeña charla acompañada de una presentación en Power Point en la que tocaba algunas circunstancias que habían obstaculizado la vida profesional y personal de las artistas femeninas del flamenco y no la de los hombres, así como puse en valor las importantísimas e indispensables aportaciones de las artistas mujeres al flamenco.

Tras la charlita, actuó un cuadro de artistas que interpretaron estilos de cantes que eran creación de mujeres cantaoras. Tras esta actuación pasamos a un debate y dimos por terminada la actividad para darle continuidad en el colegio en los días siguientes.

Esta actividad primera se produjo en el año 2000, desde entonces y hasta hoy se ha venido repitiendo con algunas variaciones. Es de elogiar la constancia y espíritu

colaborador de esta peña que lleva 22 años colaborando con los colegios para poner en valor el flamenco de la mano de los docentes.

En la actualidad esta celebración se desarrolla dentro de un programa que dirijo, patrocinado por la UNIA. Ese programa se llama «Conciertos Didácticos EFEMÉRIDES para la inclusión del flamenco en el aula» consta de cinco intervenciones dedicadas a cinco efemérides escolares: Día Internacional del Flamenco. Día de la Paz. Día de Andalucía. Día internacional de las Mujeres y Día Internacional del Medio Ambiente.

Se trata de una convocatoria abierta a los centros escolares de Málaga que se comprometen a trabajar previamente en sus aulas con un material sencillo que les hago llegar.

El acto se celebra en un gran salón como el de la UMA y acuden tres o cuatro colegios de primaria o secundaria. La actividad se desarrolla como expliqué antes, pero ahora el grupo de artistas interpretan letras que han sido creadas para estas intervenciones. Intercaladas con las interpretaciones voy dando explicaciones de los estilos y contenidos de las letras, y todo lo demás es igual, el alumnado es protagonista durante todo el desarrollo de la actividad tras el concierto debate en asamblea con los artistas y ponente y después sigue trabajando en su centro con nuevas propuestas centradas en las efemérides y el flamenco. La efeméride del Día Internacional del Flamenco se organiza con un formato distinto, ya que a modo de encuentro reúne a los centros que presentaron los mejores trabajos tras su participación en alguna de las efemérides de ese curso. Cada centro dispone de 20 minutos para exponer su trabajo ante los demás centros escolares asistentes. Tras eso, el concierto Didáctico y debate como en las otras efemérides.

Sin embargo, a pesar de que esta actividad ya está orientada a los colegios de Málaga y se desarrolla en los locales de la Universidad, sigo desarrollando esta misma actividad de la Efemérides del 8 de marzo; Día Internacional de las Mujeres en la peña de El Piyayo y los centros de la zona.

#### **4ª Experiencia: la masculinidad y la feminidad patriarcal desde la jabera como proyecto integrador**

Partiendo de un cuento sobre dos hermanas creadoras del cante flamenco llamado jabera y un niño amigo de ellas, se desarrollan un grupo de actividades que integran contenidos de todos los proyectos del centro. Las actividades propuestas se apoyan

en una batería de más de 50 fichas de trabajo para el alumnado. En este proyecto nos planteábamos diferentes objetivos: Conocer los modelos de feminidad y masculinidad patriarcales o arquetípicos, construyendo alternativas en busca de modelos igualitarios (Coeducación).

Introducir el flamenco en el aula con la seguridad de que tiene muchos valores culturales y de desarrollo de la personalidad. En este caso, para tratar de descubrir la sensibilidad y los sentimientos como elementos fundamentales de los contenidos flamencos. (Cultura Popular, Coeducación y Espacios de Paz).

Trabajar el área transversal Medio Ambiental, con actuaciones de corta duración como un trabajo con los ecosistemas de los Montes de Málaga, y otros, como el «Huerto Escolar» que se prolongó durante todo el curso.

Se integraron también actividades que relacionaban Educación Física y los juegos cooperativos sin separación por género. La frontera entre Coeducación y Espacios de Paz es muy estrecha; con este proyecto se hace casi inexistente en trabajos como: la práctica de las asambleas para planificar acciones de asunción de responsabilidades en el centro y para la resolución de conflictos, el trabajo con la construcción de una forma de ser más tolerante, solidario, democrático.

Durante todo el curso y en todas las clases estuvieron presentes las experiencias y trabajos en torno a este proyecto que tenía como columna vertebral el flamenco y los valores.

El cuento de las hermanas jaberías fue el material de base que servía para iniciar todas y cada una de las experiencias propuestas en el proyecto. Esto, de cara al flamenco, es muy importante porque el centro en su totalidad estuvo durante todo el curso acompañado por el flamenco como herramienta didáctica y como valor cultural y educativo.

Para hacernos una idea más completa comentaré algo sobre los materiales y no mencionaré una de las experiencias llevadas a cabo: la exposición fotográfica de retratos flamencos que pudo visitarse en el salón de actos a lo largo de todo el curso. Porque esta experiencia ya se explica en el capítulo dedicado a la escuela del curso anterior Etnicidad e interculturalidad que aparece en esta misma edición.

El desarrollo del trabajo parte de una serie de **materiales** diseñados con anterioridad, que van a permitir la realización de todas las actividades que componen el proyecto. Enumeramos a continuación los más importantes.

**Un cuento** sobre dos hermanas (con dos versiones para distintos niveles educativos) que vivieron a principios del siglo XIX y que crearon un cante flamenco

llamado **jaberas**. Hay también un protagonista masculino, que es su amigo Paquito. En el cuento que sirve de nexo central para desarrollar todas las actividades, se narra cómo vivían estas dos hermanas en esa época, y trata de exponer la forma en que se educan niños y niñas en la sociedad patriarcal, mostrando aspectos como la educación, los malos tratos, el mundo laboral, etc. También se encuentran referencias sobre las que descansan todas las actividades que se proponen en el proyecto. En el argumento y desarrollo del cuento se encuentran así mismo las claves para entender como de un pregón se crea un cante flamenco y cómo en aquella época vivían el flamenco, los verdiales y la música popular en los barrios malagueños.

Por otra parte, elaboramos también una batería de **67 fichas de trabajo**, de las cuales:

- Unas sirven para reforzar contenidos importantes.
- Otras sirven para hacer agradables actividades, trabajando en cosas sencillas y motivadoras (puzzles, viseras, guarda páginas, de recortar y montar, etc.)
- Otras son de recogida de información para un proceso de investigación.
- Otras son de lectura eficaz y refuerzo de los temas de contenido relevantes.
- Otras son para desarrollar procesos de reflexión.
- Muchas de ellas se dedican a mostrar el compás, la métrica y otros muchos aspectos para conocer el cante de jaberas y otros cantes flamencos que aparecen en el trabajo.

Compilamos también un **CD con los cantes de jaberas y otros estilos flamencos** (granaína y media, soleares, alegrías, y malagueñas) con letras creadas para el proyecto.

Estos cantes recogen letras originales con contenidos que permitirán actividades de reflexión y análisis de elementos importantes de la propuesta, como la masculinidad y la ocultación de los sentimientos y afectos, la valentía de las mujeres al enfrentarse a las trabas sociales, etc. El trabajo con los cantes no sólo se limita al análisis del contenido de las letras, también se completa con datos para conocer las peculiaridades de los mismos y practicar el compás. Los cantes han sido grabados en la voz del autor del proyecto y acompañados por Gabriel Cabrera, guitarrista profesional de Málaga.

Incluimos **una colección de fotografías-retratos de cantaores y cantaoras**, realizadas por el autor del proyecto y que han sido expuestas en Málaga (Ateneo) y Sevilla (Palacio de la Cartuja). Esta exposición es el material base para desarrollar la actividad «Las caras del flamenco y los sentimientos». En él se trata de desarrollar un proceso de reflexión en busca del reconocimiento e identificación de los sentimientos, para hacerlos explícitos, y trabajar contra el enmascaramiento y ocultación de los mismos en los niños. Que ya he mencionado que queda explicada en un capítulo anterior.

Entre los materiales también se incluye **un documento que ofrece información sobre el cante de joberas**, dirigido al profesorado.

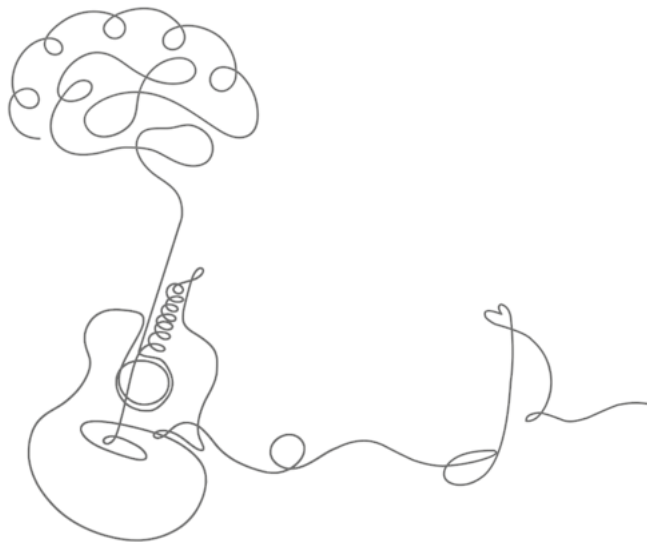
Finalmente, otra actividad fue «El **huerto escolar**», en la que los alumnos pudieron cultivar habas (e investigar sobre el proceso), reproduciendo así parte del trabajo que realizaban las dos hermanas creadoras del cante de la **jobera**.



# 19. Procesos de transformación social a través del flamenco (intervención educativa con alumnado gitano)

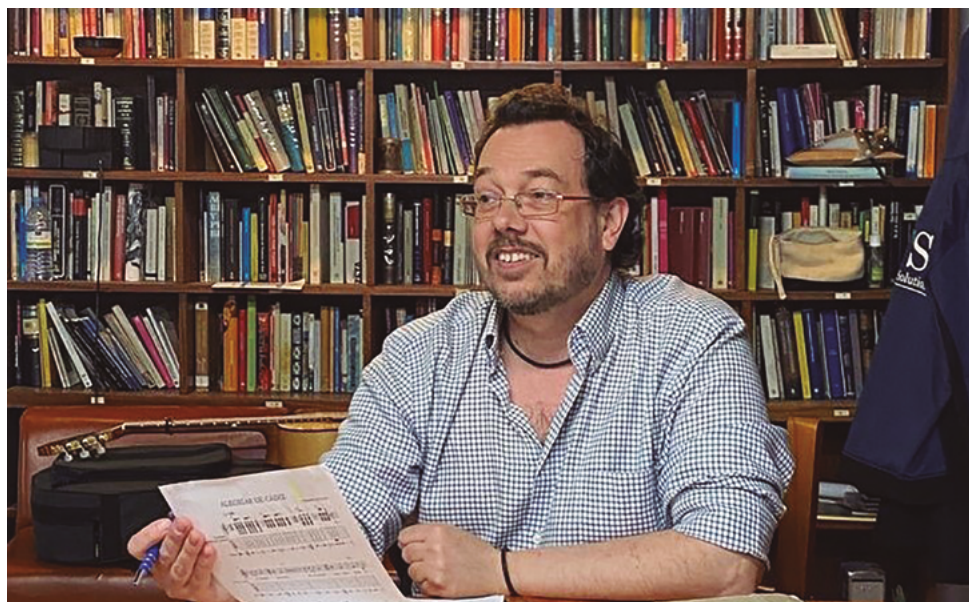
---

Víctor Pastor Pérez









Víctor Pastor

## Introducción

Es una evidencia histórica y musicológica el hecho de que en el propio origen del flamenco estuvo presente la población gitana, representando a partir de ahí un elemento clave para el mantenimiento, desarrollo y evolución de esta rica manifestación artística y cultural.

Hoy en día, más allá de los criterios artísticos personales que se relacionan con el gusto estético y la afinidad a un determinado timbre de voz donde se prefiera en el cante flamenco una voz gitana o una voz no gitana, es necesario prestar mucha más atención a cuestiones sociales, políticas y económicas que nos instan a solucionar la situación de exclusión de la población gitana a nivel global, no sólo en nuestro país. Esta urgencia nos apremia hacia el objetivo de lograr dignificar a estas personas por el mero hecho de ser personas, no sólo por sus grandes cualidades artísticas.

Hasta el momento en el que las instituciones y órganos de administración del Estado apoyen de manera efectiva una verdadera inclusión, el vínculo que existe entre el pueblo gitano y el flamenco permite y posibilita su aplicación didáctica

en el ámbito de la intervención socioeducativa dentro de un marco de procesos de transformación social.

Las siguientes páginas muestran una síntesis de las valoraciones de personas que, desde la Educación no Formal del ámbito de las Asociaciones Culturales, trabajan de manera específica la promoción integral del pueblo gitano.

Se muestra también la experiencia piloto de la recién creada «Escuela Social de Flamenco», apoyada económicamente por el Ayuntamiento de Málaga y organizada por la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Málaga (UMA) con alumnado gitano en dos de las zonas más desfavorecidas de la capital de la Costa del Sol - el distrito de Palma-Palmilla y la barriada chabolista de Los Asperones.

## **La mediación intercultural y la presencia de elementos curriculares sobre cultura gitana**

En la Asociación *Barró* de Vallecas, y para la Red Artemisa del Ayuntamiento de Madrid, trabajan Ana Carmona Muñoz «Ani» y Francisca Mayoral Silva «Paqui». Su labor como mediadoras sociales interculturales la realizan con alumnado de Educación Secundaria Obligatoria (ESO) en diferentes Institutos de los barrios de Vallecas, Villaverde y Moratalaz.

Conocí a Ani Carmona y Paqui Mayoral a través de mi colaboración con la Asociación de Mujeres Gitanas *Romi Serseni* del barrio de Orcasitas del sur de Madrid. Comencé a trabajar en el curso 2013/14 como profesor de Música en el Colegio María Reina (Orcasur) de este barrio madrileño del distrito de Usera catalogado como de difícil desempeño. El centro educativo cuenta, al igual que el barrio, con un alto porcentaje de alumnado gitano, y puesto que estaba contratado a jornada parcial tenía tiempo para realizar una labor como voluntario en el ámbito asociativo, por lo que me acerqué a la sede de la Asociación de Mujeres Gitanas *Romi Serseni*, situada en el edificio de la Asociación Vecinal del barrio. Ofrecí mi apoyo como sociólogo o como guitarrista flamenco, y esa misma semana, para la efeméride del Día Internacional para la eliminación de la Violencia contra la Mujer del 25 de noviembre, las mujeres de la Asociación habían escrito de manera conjunta una carta reivindicando su deseo de cambio en relación con las injusticias que sufren en una sociedad patriarcal y machista, al sufrir una doble discriminación, tanto por ser mujeres como por ser gitanas. Me pidieron que acompañase con la guitarra en el acto la lectura de la carta, y así lo hice.

Desde la Asociación me proporcionaron el contacto de dos mujeres gitanas que trabajaban como mediadoras interculturales en centros educativos y que, además, cantaban flamenco. Con ambas realicé diversas actividades de intervención social a través del flamenco participando en diferentes ámbitos: desde el oficial académico de Congresos y Jornadas para un público universitario y del entorno de las Asociaciones Culturales hasta talleres dirigidos a la infancia. Un tiempo más tarde las entrevisté en el marco del trabajo de campo de la investigación de mi Tesis Doctoral (2022), de título «*Música para la Justicia Social: el flamenco como recurso para la intervención socioeducativa (de la tradición oral al academicismo)*».

A continuación, se especifican algunos de los elementos a destacar de estas conversaciones (mostradas de manera íntegra en el Anexo de la Tesis Doctoral):

- Respecto a la Mediación Intercultural, esta cumple la función de nexo entre el alumnado gitano - y sus familias - con el centro educativo - profesorado y equipo directivo -, denominándose «mediadoras gitanas» y «mediadores gitanos» a las personas que llevan a cabo esta necesaria tarea de unión entre la cultura gitana y el sistema educativo. El principal objetivo es posibilitar un puente de comunicación que dé lugar al conocimiento mutuo.
- Se da el caso de que muchas alumnas gitanas toman la figura de las mediadoras como un referente que las anima a seguir estudiando y formándose para desarrollar en un futuro una profesión en cualquier ámbito o disciplina. Pero, a pesar de que un alto porcentaje del éxito escolar del alumnado gitano está en la implicación de las familias y en su interés de fomentar en sus hijos e hijas la importancia y el valor de la educación formal y sistematizada para su futuro, es fundamental que el sistema educativo español adopte determinadas medidas - tanto curriculares como pedagógicas - que contribuyan a la inclusión real de este alumnado.
- Un tipo de medidas curriculares que favorecerían la mayor inclusión del alumnado gitano en nuestro sistema educativo se relacionan con la presencia de elementos propios y característicos de la cultura gitana en los contenidos de las diferentes asignaturas (desde aspectos relacionados con la Historia del pueblo gitano hasta aspectos artísticos y lingüísticos). De este modo, la introducción del flamenco en contextos educativos con población gitana representa una herramienta útil para conseguir determinados objetivos educativos.

- Un tipo de medidas pedagógicas que favorecerían la mayor inclusión del alumnado gitano en nuestro sistema educativo se relacionan con la formación inicial del profesorado y el fomento del conocimiento sobre cultura gitana y en relación con la labor docente en contextos socioeconómicamente desfavorecidos.
- Por otro lado, respecto al caso de las mujeres gitanas y los casamientos tempranos de las adolescentes, la población española está teniendo cada vez - de manera generalizada - con menos edad las primeras relaciones sexuales, hecho que se agrava al tratarse de población gitana, donde las chicas, al haber mantenido ya relaciones sexuales con un chico, se ven «obligadas» a dejar los estudios, a casarse e irse a vivir con la familia de su marido, dedicándose a partir de ahí a su cuidado. Los casamientos tempranos representan una problemática central por lo que supone de limitación del desarrollo personal y profesional de jóvenes y adolescentes. Estos casamientos tempranos son malos hábitos que no pertenecen propiamente a la cultura gitana, y que no sólo dificultan en gran medida la promoción del alumnado de Enseñanza Secundaria Obligatoria (ESO) y su acceso a Bachillerato, sino que, en el caso de las mujeres, impiden totalmente su desarrollo personal y profesional.
- Respecto a los prejuicios y el racismo, existe un rechazo que muestra parte de la sociedad mayoritaria en España hacia la población gitana. Esto es un hecho que sigue siendo patente, por lo que se requiere todo tipo de esfuerzos e iniciativas que consigan terminar con la discriminación existente. En este sentido, la Mediación Intercultural ofrece parte de la solución ante la discriminación que existe de manera generalizada hacia la población gitana en nuestro país. Es preciso mejorar las medidas de atención a la diversidad en los centros educativos para atender adecuadamente las necesidades del alumnado gitano y compensar de manera efectiva los desfases curriculares, que son una de las causas del alto porcentaje de fracaso escolar del alumnado gitano. En este sentido, tal y como hemos dicho, sería positivo integrar contenidos curriculares relacionados con su cultura para que el alumnado gitano se sienta representado en la escuela, lo que incentivará su motivación e interés. La afinidad que siente el pueblo gitano con la música en general y con el flamenco en particular, hace que este sea una herramienta educativa adecuada para apoyar su proceso de inclusión educativa.

El ámbito de actuación de las Asociaciones Culturales es restringido normalmente a una zona concreta, puesto que suelen ser entidades de pequeño tamaño. En cambio, la entidad a la que hacemos referencia a continuación - la Fundación Secretariado Gitano (FSG) - es una entidad de gran tamaño que apoya la formación integral del pueblo gitano en un ámbito nacional.

Antonio Remache es un músico gitano - compositor y cantante -, actualmente miembro del grupo *La Trova Gitana*, que trabaja para la Fundación en su sede de Albacete. Las canciones de Antonio Remache las interpretábamos - Ani Carmona y Paqui Mayoral al cante, y yo con la guitarra - en los ámbitos de intervención a través del flamenco en los que participábamos en Madrid. Quise conocer de primera mano los motivos por los que este músico componía canciones con un fin social más allá del meramente artístico, por lo que localicé su correo en la web y le escribí diciéndole que me gustaría entrevistarle para la Tesis Doctoral, viajando a Albacete para conocerle.

Tal y como hemos dicho, la música es un medio eficaz para tratar temas relacionados con el fomento del respeto y la no discriminación. En este sentido, algunas de las canciones de Antonio Remache han sido utilizadas para apoyar procesos de transformación social e inclusión del pueblo gitano en la sociedad mayoritaria española. Entre ellas, destaca la canción «El alma no tiene color» con una temática que trata sobre la discriminación racial - utilizada en 2004 para la campaña de sensibilización de la Fundación Secretariado Gitano «Conócelos antes de juzgarlos» -. Y la canción «Sin miedo a la libertad» que trata el tema de la mujer gitana - utilizada en 2011 por el Instituto de Cultura Gitana como lema de la III Conferencia Internacional de Mujeres Gitanas celebrado en Granada -. Sobre la capacidad de la música para tratar temas relacionados con el fomento del respeto y la no discriminación, y el proceso de composición de estas dos canciones tuyas, habló Antonio Remache en la entrevista realizada y mostrada íntegramente en el Anexo de la Tesis Doctoral.

El músico, es actualmente miembro del grupo musical *La Trova Gitana*, componiendo e interpretando canciones cuyas temáticas tratan desde los casamientos tempranos en la población gitana; el tabú de la homosexualidad; los malos tratos y la violencia machista; hasta la corrupción política y la inmigración.

Antonio Remache también comentó que la música, además de tener la capacidad de tratar temas sociales con el objetivo de apoyar procesos de cambio social, favorece en las personas que llevan a cabo una formación en esta disciplina

artística determinados aspectos relacionados con el propio desarrollo cultural y social personal. Y habló sobre la relación entre el pueblo gitano y el flamenco, que mantiene un estrecho vínculo y está presente en su cultura - en sus ritos y celebraciones - más allá de cuestiones estéticas de afinidad por un género musical concreto.

Habló igualmente sobre la situación del alumnado gitano en los Colegios e Institutos españoles, opinando que no es positiva. Ya que, a pesar de haber avanzado y conseguido importantes logros en las últimas décadas - como la escolarización en Educación Infantil y Primaria -, el alumnado gitano presenta unas altas tasas de absentismo y abandono escolar en Educación Secundaria Obligatoria (ESO) que le dificulta su promoción y acceso a Bachillerato.

Algunas medidas que supondrían un avance en el proceso de inclusión educativa del alumnado gitano se relacionan, tal y como hemos visto anteriormente, con la integración curricular de elementos representativos de la cultura gitana en la escuela y con el trabajo de la Mediación Intercultural con las familias del alumnado. Otra medida que supondría un avance en el proceso de inclusión educativa del alumnado gitano se relaciona, según Antonio Remache - y en el mismo sentido de las opiniones de Ani Carmona y Paqui Mayoral -, con la formación específica del profesorado respecto a la cultura gitana y a la labor docente en contextos socioeconómicamente desfavorecidos.

A continuación, se muestran como ejemplo algunas de las letras a las que hemos hecho referencia con antelación, y que tratan temáticas como la discriminación sexual y de género, los casamientos tempranos, y la discriminación por *racialización*.

Estas cuestiones las he trabajado en el aula desde mi asignatura de Música con alumnado de Educación Secundaria Obligatoria (ESO) en un centro educativo concertado de Málaga, situado en una de las zonas de mayor nivel socioeconómico de la ciudad (entre el barrio de La Malagueta y El Limonar), con el objetivo de posibilitar la reflexión y la sensibilización de este tipo de alumnado.

Tanto los fragmentos de entrevista, como los vídeos, las letras y las propias reflexiones del alumnado se recogen en el blog educativo «Música, Flamenco y Justicia Social», y en las entradas al blog tituladas «La Mediación Intercultural» y «8 de abril: Día Internacional del Pueblo Gitano».

## **«SE ACABÓ EL MAL AMOR» - Discriminación sexual y de género (Asociación de Mujeres Gitanas Romi Sersení)**

*«Hoy hemos venido, como de costumbre, a la asociación de Mujeres a la que pertenecemos, Romi Sersení.*

*Aquí nos juntamos un grupo de mujeres gitanas con muchas cosas en común y muchas diferencias también, pues a pesar de ser todas gitanas con una misma cultura, en cada casa tenemos costumbres diferentes.*

*Pero en algo sí estamos todas de acuerdo, en que la mujer es como una rosa, si la cuidas florece, pero si la descuidas o maltratas se marchita. Porque no solamente es lo que se ve por fuera, sino también lo que llevas por dentro.*

*Hoy en día, estamos luchando para no ser como nuestras abuelas o como nuestras bisabuelas, que no podían decidir por ella mismas.*

*Hoy en día hemos evolucionado mucho, porque hemos peleado para ello. Para tener más oportunidades y ser independientes, y así poder tomar nuestras propias decisiones.*

*Y aunque nos queda mucho camino, hoy queremos contaros sólo lo positivo, porque de malas imágenes ya estamos hartas las mujeres gitanas.*

*Por eso hoy queremos pedir ayuda. Ayuda para ser bellas, las bellas rosas que somos. Porque nosotras, MUJERES Y GITANAS, queremos crecer y que no se nos corte para poder florecer.*

*Y para poder florecer, ¿qué necesitamos? Que no se nos discrimine, ni por ser mujer, ni por ser gitana. Queremos aprender a valorarnos y hacer que los demás también nos valoren. Queremos que se nos tenga en cuenta y poder tomar nuestras propias decisiones. Queremos que nuestras hijas tengan más oportunidades de las que hemos tenido nosotras. Oportunidades de trabajo, de estudios y de ser independientes para elegir. Queremos que se valore nuestro esfuerzo en casa, pues tan importante es nuestro trabajo dentro de casa como el que se hace fuera de ella.*

*Por eso nosotras, mujeres y gitanas, hoy alzamos la voz para que se termine el mal amor, y el machismo. Para que nosotras, nuestras hijas y nuestras nietas florezcan como fuertes rosas capaces de resistir los mayores temporales».*

**«SIN MIEDO A LA LIBERTAD» - Discriminación sexual y de género  
(Antonio Remache)**

*«Soy la invisible transmisora del fuego, llevo en mi pecho el hierro y la fragua.*

*Yo soy la mano de terciopelo, soy el sosiego, la cuna y la casta.*

*Soy la invisible transmisora del fuego, llevo la herencia como gotas de rocío,  
de otros tiempos.*

*El orgullo de la condesa, milenaria sultana de ojos negros.*

*Sin miedo a la libertad, vamos a cruzar el puente, sin miedo a la libertad, los zarcillos de coral, gotas de sangre caliente, tu señal de identidad, no hay río que se la lleve.*

*Por bandera mi sentimiento, romperé barreras y fuertes ramas, seré la dueña de mi destino, gritaré libre, libre...*

*Contaré al viento, que navego libre y me siento gitana, abriré mi corazón ante el espejo, pintaré de azul y verde la mañana.*

*El orgullo de la condesa, milenaria sultana de ojos negros.*

*Sin miedo a la libertad, vamos a cruzar el puente, sin miedo a la libertad, los zarcillos de coral, gotas de sangre caliente, tu señal de identidad, no hay río que se la lleve».*

**«LA CARMEN» - Casamientos tempranos  
(La Trova Gitana)**

*«A Carmen se le fue la juventud, el tren se le escapó sin maleta,  
camino de una cárcel de cristal, descalza y de puntillas por la Tierra.  
Prohibidas las estampas del amor, prohibido deslizarse por la arena,  
un rostro pixelado a la razón, sin alas que agitar y sin escuela.*

*Carmen no escapó de los insultos para continuar la tradición.  
Una de las reglas del submundo que se convirtió en su maldición.*

*Podría haber sido modelo, actriz, empresaria o cocinera.  
Podría haber sido juez de paz o hacerse notar de costurera.  
Ella, que tenía en su mirada poder conquistar la Tierra,  
con sólo quince años de tradición la conquistaron a ella.*



*A Carmen le echaron la vida a perder. La Carmen ahora no puede volver a ser.*

*La niña consagrada del amor, con sólo quince años de carrera.  
Amor que la domina sin pudor. Amor... el que la impuso la jerga.  
A Carmen le pintaron de color la cárcel de cristal que lleva a cuestras,  
un rostro pixelado a la razón, sin alas que agitar y sin escuela.*

*A Carmen le echaron la vida a perder. La Carmen ahora no puede  
volver a ser».*

### **«EL ALMA NO TIENE COLOR» - Discriminación por racialización (Antonio Remache)**

*«No reparéis en que soy moreno porque el sol me miró.  
Que me parieron de carne y hueso, nací varón.  
Soy de mi tierra y mía es ella, y si me apuran soy extranjero, como lo somos todos.  
Yo soy de carne, no soy de hierro, soy corazón, con mil defectos como cualquiera,  
nadie es perfecto. Y si me hieren, también lo siento.  
No reparéis en que soy moreno porque el sol me miró.  
No sea objeto de tu desprecio mi condición.  
En mi universo todo es diverso, lo digo tal como yo lo siento... como lo siento.  
El corazón es indefenso y hacerle daño no tiene precio.  
Y nadie sabe cómo me siento... cómo me siento.  
No me pongas límites, es injusto y cruel. Que me duele... que me duele.  
El alma, no tiene color, y no quiero juzgar y pintarla de rabia...  
de tanto viejo pensamiento».*

## **Escuela social de flamenco**

La «Escuela Social de Flamenco», iniciativa financiada por el Ayuntamiento de Málaga y organizada por la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Málaga (UMA), comienza en el curso 2021/22 a impartir formación en flamenco a menores del distrito Palma-Palmilla - en el que se concentra la población con menos recur-

sos del centro urbano de Málaga, conformándose poblacionalmente por personas inmigrantes y población gitana -, y en Los Asperones, barriada chabolista del extrarradio de la capital - conformada poblacionalmente casi en su totalidad por población gitana -.

Durante ese primer curso realicé en el proyecto una labor docente como profesor de guitarra y de compás flamenco (palmas y cajón), impartiendo la formación en el Centro Ciudadano *26 de febrero* de Palma-Palmilla y en el CEIP *María de la O* de Los Asperones. Llevé a cabo igualmente un proceso de entrevistas al alumnado participante de Los Asperones, conformando un corto documental con el objetivo de apoyar el proyecto iniciado por la «Escuela Social de Flamenco» a través del aporte de la investigación social, concretamente, mediante la producción sociológica audiovisual.

La «Escuela Social de Flamenco» tiene el objetivo de apoyar procesos de transformación social a través del flamenco, y contribuir a la mejora de la calidad de vida del alumnado participante en cuanto a las posibilidades de futuro relacionadas con la formación y el estudio de una disciplina artística. Un cambio necesario para decenas de familias gitanas que viven en situación de marginación y exclusión social en la barriada chabolista de Los Asperones, a tan sólo 7 kms del centro histórico-turístico de Málaga, de sus museos, de sus restaurantes de lujo y de sus yates.

El documento audiovisual refleja la visión del alumnado de Educación Primaria Obligatoria (EPO) del CEIP *María de la O* participante en el proyecto, mostrando sus percepciones y valoraciones sobre el entorno en el que viven, y sobre el modo en el que la formación en flamenco les podría aportar en un futuro mayores posibilidades y oportunidades de las que, a priori, tienen habiendo nacido y viviendo en un lugar como Los Asperones.

Las preguntas realizadas al alumnado son las siguientes:

- ¿Cómo describiríais vuestro barrio?
- ¿Qué cosas pensáis que pueden mejorarse del barrio donde vivís? ¿Qué os gustaría que hubiese que no hay?
- ¿A qué se dedican vuestras familias y qué queréis ser de mayores vosotr@s?
- ¿Qué significa el flamenco para vosotr@s?
- Dad vuestra opinión sobre las clases que estáis recibiendo.
- ¿Para qué pensáis que os puede servir en el futuro lo que estáis aprendiendo?

A continuación, se muestra la transcripción de las respuestas de un alumnado que desea que hubiese en su barrio bancos para sentarse, columpios, fuentes y farolas por la calle. Pero, sobre todo, tener más oportunidades de las que han tenido sus familias - que consiguen algo de dinero vendiendo chatarra -, valorando la formación en flamenco como algo útil que, en un futuro, podría significar para sus vidas una labor profesional con la que poder vivir dignamente.

El documento audiovisual se puede ver en la entrada al blog educativo «Música, Flamenco y Justicia Social» titulada «Escuela Social de Flamenco (Los Asperones)».

### **Alumnado del CEIP María de la O (Los Asperones, Málaga)**

(E1) Alumna 9 años

(E2) Alumno 8 años

(E3) Alumna 10 años

(E4) Alumna 10 años

(E5) Alumna 12 años

(E6) Alumna 13 años

(E7) Alumno 10 años

### ***¿Cómo describiríais vuestro barrio? ¿Qué cosas pensáis que pueden mejorarse del barrio donde vivís? ¿Qué os gustaría que hubiese que no hay?***

«(E1) En mi barrio me gustaría que *hubieran* parques, que *hubieran* muchas tiendas, que *hubieran* muchos árboles, muchos campos...

(E2) Y a mí... yo también lo mismo, yo también quiero que en mi barrio *hubieran* muchos parques, muchas casas, muchas tiendas.

(E3) Lo que me gustaría que hubiera en mi barrio... que hubiera bancos, parques, y luz por la calle.

(E4) Y lo que a mí me gustaría es que quiten toda la basura, que lo dejen limpio, que no lo tiren al suelo, que esté bonito el barrio, que lo pinten... y ya está.

(E3) Hay muchas ratas. Y no sé... muchas cosas.

(E5) Mi barrio es muy humilde y quiero que haya bancos, porque no hay bancos *pa* sentarnos. Quiero que haya fuentes... fuentes *pa* lavarse las manos. Porque cuando venga el verano, por ejemplo, no tenemos fuentes *pa* lavarnos las manos. Y quiero que haya parques, porque no hay parques. Bueno, está el campo de fútbol, pero también queremos que haya columpios.

(E6) Y que echen la basura en el contenedor, que no la dejen en el suelo, porque luego pasamos y la pisamos, y nos llenamos... Que tengamos un poquito más de educación.

***¿A qué se dedican vuestras familias y qué queréis ser de mayores vosotr@s?***

(E2) Mi madre no trabaja y mi padre tampoco, pero yo quiero ser futbolista o, si no puedo, quiero subir videos de internet.

(E1) Mi padre tampoco es nada y mi madre no sé... mi madre tampoco es nada, y yo quiero ser médico o veterinaria.

(E3) Mi padre se dedica a vender gallos a veces, y también es chatarrero.

(E7) Mi padre vende gallos, es chatarrero y va a los tablaos y canta.

(E3) A mí me gustaría ser de mayor diseñadora de ropa o trabajar en una discoteca.

(E4) Yo en una discoteca, y también en eso de la cachimba... en la tetería.

(E7) A mí me gustaría ser de mayor policía o peluquero.

(E5) Mi padre se dedica a guardián de la obra, de una obra... y mi madre se dedica a fregar... de fregar las casas. Y yo quiero una oportunidad... en plan tener más oportunidades y sacarme la carrera de los estudios.

(E6) Mi familia se dedica a la chatarra, a vender gallos y todo eso... pero han tenido muy pocas oportunidades, y esas oportunidades que ellos no han querido coger

pues las quiero coger yo. Estudiar, sacarme mi carrera, *pa* el día de mañana tener un trabajo, que me cojan, tener mi sueldo, cogermi mi piso, mi casa, y estar bien.

**¿Qué significa el flamenco para vosotr@s?**

(E3) Para mí el flamenco significa una palabra gitana, como *sacáis* (ojos).

(E7) A mí *chanela* (entender, conocer).

(E4) A mí *churumbeles* (niños y niñas).

(E1) El flamenco para mí es mi vida, porque yo quiero tocar la guitarra y el cajón.

(E5) Me encanta el flamenco porque cuando hay cumpleaños, una boda o algo, mi familia baila y yo también bailo. Y me gusta mucho el flamenco.

(E6) Para mí el flamenco significa como una obra de arte, algo gitano, flamenco, porque... yo qué sé, me sale solo. Aunque yo sepa baile inventado, todas esas cosas, pero el flamenco me sale solo. Soy gitana y me sale solo.

(E2) A mí me encanta el flamenco, y quiero ser flamenco.

Dad vuestra opinión sobre las clases que estáis recibiendo.

(E7) Las clases de música para mí me gustan mucho... están bien.

(E2) A mí el flamenco me encanta porque aprendo a tocar las palmas, el cajón, la guitarra. Me encanta porque me divierto.

(E6) A mí me encantan mucho las clases de baile porque aprendo más. Yo qué sé... estoy *to* el día bailando, me invento los pasos, me lo paso bien en las clases de flamenco porque si yo no sé este paso me lo *aprenden* a mí. Si yo no sé taconear me lo *aprenden*. Si yo no sé coger una falda me lo *aprenden*. Todo lo que necesite pues me ayudan y me lo explican.

**¿Para qué pensáis que os puede servir en el futuro lo que estáis aprendiendo?**

(E2) A mí me gustan las clases de flamenco porque, a lo mejor, de grande, yo puedo ser cantante o trabajar de algo... o de guitarra o de cajón, o de palmas.

(E1) Y a mí me gusta porque cuando yo sea grande puedo ayudar a tocar la guitarra, el cajón... y podía ser cantante también.

(Víctor Pastor) Cantaora.

(E1) Ah, bueno... cantaora, jeje.

(E2) También... a lo mejor hubieras dicho que quieres ser maestra de música.

(E1) ¿Maestra?... También estaría bien.

(E2) A mí me gustaría ser maestro de guitarra... a mí me gustaría.

(E1) Y a mí también... Y también ayudar a tocar el cajón, la guitarra, las palmas.

(E6) A mí las clases de flamenco me pueden servir porque si sigo más adelante puedo hacer clases de baile, o puedo hacer una academia, o puedo hacer algo. [...] La verdad es que, si sigo *pa adelante*, ese podía ser mi futuro.

(E7) Las clases de flamenco pues me pueden servir de grande, de mayor... pues me puedo ir a cantar a los tablaos y ganar dinero.

(E3) A mí me puede servir el flamenco de grande por si, por ejemplo, yo busco un trabajo y, por ejemplo, a mí me gusta bailar, o cantar, o tocar el cajón, la guitarra... Por ejemplo, hay un trabajo de aprender a bailar a la gente y a mí *me se da bien*... pues puedo enseñarle a la gente a bailar y desearle a la gente otro futuro».

(Alumnado CEIP María de la O., comunicación personal, 30 de mayo de 2022).

## Conclusiones

Todavía no se han superado las barreras de rechazo, intolerancia y marginación que de manera histórica ha sufrido el pueblo gitano, por lo que estas cuestiones fundamentales que condicionan la vida de tantos ciudadanos y tantas ciudadanas de nuestro país han de solucionarse de manera urgente, más allá de dilucidar cuestiones identitarias relativas al papel que han tomado en la génesis y evolución del flamenco. Pero, gracias a esta vinculación con el flamenco, presente en la propia vida de gran parte de la población gitana española - en su vida diaria y en sus celebraciones, más allá del ámbito artístico -, la introducción del flamenco en contextos educativos con alumnado gitano representa una herramienta útil para conseguir determinados objetivos educativos, y la intervención a través del arte en el ámbito de la Educación no Formal, desarrollada por Asociaciones Culturales o diversas entidades para apoyar procesos de inclusión social de colectivos desfavorecidos, obtiene resultados positivos.

La situación del alumnado gitano en los Colegios e Institutos españoles no es positiva. A pesar de haber avanzado y conseguido importantes logros en las últimas décadas - como la escolarización en Educación Infantil y Primaria -, el alumnado gitano presenta unas altas tasas de absentismo y abandono escolar en Educación Secundaria Obligatoria (ESO) que le dificulta su promoción y acceso a Bachillerato. Algunas medidas que supondrían un avance en el proceso de inclusión educativa del alumnado gitano se relacionan directamente con la integración curricular de elementos representativos de la cultura gitana en la escuela; con el trabajo de la Mediación Intercultural con las familias del alumnado; y con la formación específica del profesorado respecto a la cultura gitana y a la labor docente en contextos socioeconómicamente desfavorecidos.

La transformación social a través de espacios artísticos en el ámbito de la Educación no Formal es posible. Este tipo de actuaciones suponen un importante apoyo a la Educación Formal y sistematizada en un trabajo conjunto y coordinado en cuanto a hábitos de trabajo, de participación y cooperación, de esfuerzo y de respeto, consiguiendo un paso más en la comprensión de ese «otro» y en la relación entre personas de diferentes culturas.

La intervención social a través de la música resulta positiva en cualquier tipo de contexto educativo, siendo importante trabajar no solamente con los grupos desfavorecidos de manera directa, sino que, a través del desarrollo de actividades con per-

sonas de contextos sociales y económicamente favorecidos se posibilite la reflexión para que pueda lograrse la sensibilización y el cambio de actitudes que, de manera indirecta, resultarán beneficiosas para los grupos excluidos y desfavorecidos.

En el caso concreto de la inclusión educativa del alumnado gitano en centros educativos públicos de zonas de un nivel socioeconómico bajo, es positiva la intervención utilizando el flamenco como herramienta (aportando conocimientos, destrezas y competencias educativas generales). Pero también es positivo para la población gitana en su conjunto -aunque de manera indirecta - el trabajo con alumnado no gitano de centros educativos públicos en zonas de clase media, o en centros educativos concertados y privados de zonas de un nivel socioeconómico alto a través de una manifestación artística y cultural tan arraigada en Andalucía y en la cultura gitana (aportando valores como la empatía, el respeto y la tolerancia).

Una persona que es discriminada por cuestiones de sexo, procedencia o cultura, de manera autónoma e individual poco puede hacer en muchos casos más que aceptar su condición subordinada. Pero desde la Intervención Social se puede dotar de recursos, habilidades y de conocimientos a esa persona, apoyar el fomento de la autoestima y potenciar su empoderamiento, para que desde su propio ámbito y sus propias capacidades puedan apoyar el proceso de cambio (o para que no tengan actitudes hacia otros que estas mismas personas han sufrido). Pero si se trabaja únicamente en relación con la inclusión desde la perspectiva de los «excluidos y desfavorecidos» y no desde la perspectiva de los «excluyentes o favorecidos», los primeros mantendrán de este modo una situación de continua exclusión, por lo que la estrategia necesaria de inversión de la hegemonía implicaría encontrar metodologías y formas de organizar los contenidos curriculares sustentados en las experiencias de las personas desfavorecidas y que, en vez de limitarse y restringirse a determinados enclaves, se extienda a todo el sistema educativo.

Por este motivo, es fundamental que se trabaje con alumnado socioeconómicamente favorecido, para que no mantengan y perpetúen la discriminación en un futuro. Ya que, muchas de estas personas que ahora son adolescentes ocuparán en su edad adulta cargos de responsabilidad y de gestión en muchos ámbitos de relevancia, por lo que es importante que adquieran en su etapa educativa - y como apoyo a la educación familiar - rasgos en relación con la tolerancia, el respeto y la no discriminación.

La música - y el flamenco - representan un medio eficaz para tratar temas relacionados con el fomento de estos valores en el aula. Y las prácticas metodológicas



de intervención socioeducativa - en un sentido amplio y en cualquier contexto - a través del flamenco nos remiten al concepto de *Flamenco y Justicia Social*, valorando así de manera positiva sus posibilidades didácticas y de aplicación educativa con cualquier tipo de alumnado - gitano y no gitano - en el ámbito de la Educación Primaria Obligatoria (EPO) y Secundaria (ESO).



# Bibliografía

---

- Abajo, José Eugenio y Carrasco, Silvia (eds.) (2004), *Experiencias y trayectorias de éxito escolar de gitanas y gitanos en España. Encrucijadas sobre educación, género y cambio cultural*, Madrid: CIDE, Instituto de la Mujer.
- Aix, Francisco (2014), *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*, Madrid: Fundación SGAE.
- Aguado, Teresa (2003), *Pedagogía Intercultural*, Madrid: McGraw-Hill.
- Alba y Diéguez, Jerónimo («El Bachiller Revoltoso») (1995), *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*. Sevilla: Junta Municipal de Triana (reedición facsímil y actualizada de un texto del siglo XVIII).
- Anguita, José Andrés (1999), *El flamenco. Una alternativa musical*. Granada: Ediciones Mágina.
- Aranda, Juan (1973), «Las danzas de las Fiestas del Corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII. Aspectos folklóricos, económicos y sociales». *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes*, año XLVII, nº 98, pp. 173-194.
- Arrebola, Alfredo (1991), *Introducción al folclore andaluz y cante flamenco. Unidades didácticas para su enseñanza*, Cádiz: Universidad de Cádiz.
- ~ (1993), *Presencia de la Mujer en el Cante Flamenco*. Málaga: Universidad de Málaga (UMA).
- Arredondo, Herminia y García, Francisco Javier (2006), *La imagen de la música tradicional andaluza en los materiales curriculares de Educación Primaria*, Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Ballarín, Pilar (2006), «Historia de la coeducación», *Guía de buenas prácticas para favorecer la igualdad entre hombres y mujeres en educación*, 8-16, Sevilla: Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.
- Barrios, Manuel (2000), *Ese difícil mundo del flamenco. Gitanos, moriscos y cante flamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

- Blanco, J. L.; Rodríguez, J. L. y Robles, F. (1998), *Las letras del cante*. Sevilla: Signatura.
- Bona, César (2015), *La nueva educación: los retos y desafíos de un maestro de hoy*, Madrid: Plaza Janés.
- Borrow, George (1973), *Los Zinicali. Los gitanos en España*. Madrid: Ediciones Turner.
- Bourdieu, Pierre (2002), *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Buendía, José Luis (1986). «Desarrollo del flamenco en la escuela» (ponencia defendida en el XIV Congreso de Actividades Flamencas de Hospitalet). En *Candil* n° 46. Jaén, pp. 11-16.
- Bueno, Francisco (2005), *Los judíos de Sefarad. Del paraíso a la añoranza*, Granada: Ediciones Miguel Sánchez.
- Cansinos, Rafael (1936), *Evolución de los temas literarios. La copla andaluza. Toledo en la novela. Las novelas de la torería. El mito de Don Juan*. Santiago de Chile: Ercilla, La Nueva Literatura.
- Caro, Julio (1969), *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente.
- Castro, Américo (1948), *España en su historia: cristianos, moros y judíos*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Castro, Guillermo (2014), *Génesis musical del cante flamenco: de lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Sevilla: Libros con duende.
- Cenizo, J.; Gómez, A.; Herrera, M.; León, C.; Rincón, A. y Rodríguez, R. (1994), *El flamenco y su didáctica*. Sevilla: Delegación Provincial de Sevilla de la Consejería de Educación y Ciencia.
- Cenizo, José (2009), *Poética y didáctica del flamenco*, Sevilla: Signatura.
- Chuse, Loren (2007): *Mujer y flamenco*, Sevilla: Signatura.
- ~ (2022), «Las Tocaoras y la Guitarra Flamenca», en *La Imagen de la Mujer en el Flamenco*, (eds.) Fonseca-Mora, M<sup>a</sup> del Carmen y Camacho-Díaz, M<sup>a</sup> Dolores. Huelva: Universidad de Huelva (UHU).
- Connell, Raewin (2006), *Escuelas y justicia social*, Madrid: Morata.
- Cortés, Ismael (2021), *Sueños y sombras sobre los gitanos. La actualidad de un racismo histórico*, Barcelona: Bellaterra.
- Cortés, Manuela (1996), *Pasado y presente de la música andalusí*. Sevilla: Fundación El Monte.
- Cruces, Cristina (2003), *El flamenco y la música andalusí*. Barcelona: Ediciones Carena.
- ~ (2003): *Más allá de la música. Antropología y flamenco (II)*, Sevilla: Signatura.

- Cruces, Cristina y Sabuco, Assumpta (2005), *Las mujeres flamencas, Etnicidad, Educación y Empleo ante los nuevos retos profesionales*. Sevilla: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer.
- Davillier, Charles (1991), *Viaje por España*. Madrid: Ediciones Giner, Madrid.
- De la Plata, Juan (1995), «Noticias de esclavos, moriscos y gitanos (Jerez, siglos XV y XVI)», en Navarro García, José Luis y Roperó Núñez, Miguel, *Historia del Flamenco, vol. I*. Sevilla: Editorial Tartessos, pp. 185-195.
- Del Campo, Alberto y Cáceres, Rafael (2013), *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*. Córdoba: Almuzara.
- Derrida, Jacques (1980), *La Ley del Género*, Glyph 7.
- Domínguez, Antonio y Vincent, Bernard (1984), *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*. Madrid: Alianza Editorial.
- Doubleday, Veronica (2008), «Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender», en *Ethnomusicology Forum* 17, nº. 1, 3-39.
- Escudero, Juan Pedro (2012), «Interculturalidad e integración social en el aula a través del flamenco y los medios audiovisuales: orientaciones y propuestas didácticas», *Revista de Educação e Humanidades*, 3, 259-270.
- Estébanez, Serafin (1985), *Escenas andaluzas*, ed. de Alberto González Troyano. Madrid: Cátedra.
- Falla, Manuel de (1922) (atribuido), *El «cante jondo» (Canto primitivo andaluz)*. Granada: Imprenta Urania.
- ~ (1947), *Escritos* (introducción y notas de Federico Sopena). Madrid: Publicaciones de la Comisaría General de la Música.
- Farraj, Johnny y Shumays, Sami Abu (2019), *Inside Arabic Music: Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Feito, Rafael (2020), *¿Qué hace una escuela como tú en un siglo como este?*, Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Fernández, Reynaldo (1982), «La Música de Al-Andalus en su marco interdisciplinar. Aspectos metodológicos». *Gazeta de Antropología*, 1, pp. 48-56.
- ~ (2015), *Música de al-Andalus*. Granada: Universidad de Granada.
- Fraser, Nancy y Honneth, Axel (2006), *Redistribución y reconocimiento*, Madrid: Morata S.L. y Fundación Paideia Galiza.

- Freire, Paulo (2015), *Pedagogía del oprimido*, Madrid: Siglo XXI.
- Frenk, Margit (1975), *Las jarchas mozárabes. Los comienzos de la lírica románica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Froehlich, Hildegard (2011), *Sociología para el profesorado de música*, Barcelona: Graó.
- García, Almudena (2017), *Otra educación ya es posible*, Valencia: Litera.
- García, Francisco de Borja (2021), *Memoria viva de Al Ándalus. El Al Ándalus que nos habita*. Córdoba: Almuzara.
- García, Emilio (1952), «Veinticuatro jarǧas romances en muwaššahas árabes (Ms. G.S. Colin)». *Al-Andalus*, 17, pp. 57-127.
- ~ (1965), *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- Gelardo Navarro, José (1994), «Viaje a España de un embajador marroquí (1690-1691)». *Posdata*, 12/13, pp. 123-126.
- ~ (2001), «Mestizaje étnico en el flamenco: los moriscos», en *Pequeña Gran Historia del Flamenco*. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 34-56.
- ~ (s/f), *Cultura Árabe, Moriscos y Cante Flamenco*. Publicado en línea [[https://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,419,m,1794&tr=ReP-3489-DETALLE\\_REPORTAJES](https://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,419,m,1794&tr=ReP-3489-DETALLE_REPORTAJES)]
- Giménez, Carlos (2019), *Teoría y práctica de la mediación intercultural. Diversidad, conflicto y comunidad*, Madrid: Reus.
- Gómez, Antonio (1993), *La gran redada de gitanos*, Madrid: Presencia Gitana.
- González, José Antonio (2017), *Al Ándalus y lo andaluz. al Ándalus en el imaginario y en la narración histórica española*. Córdoba: Almuzara.
- Grimaldos, Alfredo (2017), *Historia social del flamenco*, Barcelona: Península.
- Guetat, Mahmoud (1999), *La Música andalusí en el Magreb*. Sevilla: Fundación El Monte.
- Gutiérrez, Francisco (1995), «Jarchas y zéjeles», en Navarro García, José Luis y Roperó Núñez, Miguel (coords.), *Historia del Flamenco, Tomo I*. Sevilla: Editorial Tartessos, pp. 111-147.
- Grande, Julián (2005), *Flamenco en el Aula*. Sevilla: Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.
- Huidobro, Azucena (2017), *Quiero bailar flamenco*, Madrid: Espasa.
- ~ (2020), *Bailando un tesoro*, Madrid: Ediciones de Autor.

- Hurtado, Antonio y Hurtado, David (1998), *El Arte de la escritura musical flamenca (Reflexiones en torno a una estética)*. Sevilla: Bienal de Flamenco.
- Infante, Blas (1980), *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Textos recogidos y ordenados por Manuel Barrios. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Jiménez, José Luis (2006), *Pinceladas flamencas y los cantes de Ronda. La Caña*, Ronda: La Serranía.
- Kahn, Máximo José (2012 [1953]), *Arte y Tora. Exterior e interior del judaísmo*, Sevilla: Renacimiento.
- Lagarde, Marcela (1996), *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Madrid: Horas y Horas.
- Larrea, Arcadio (2004), *El flamenco en su raíz*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Lavaur, Luis (1972), *Teoría romántica del cante flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Leblon, Bernard (1995), *Flamenco*. Madrid: Cité de la musique / Actes Sud.
- Lefranc, Pierre (2000), *El Cante Jondo. Del territorio a los repertorios: tonás, sigüiriyas, soleares*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice.
- León, Catalina (1988), «El flamenco a la escuela», en *Candil* nº 57. Jaén, pp. 35-36.  
 ~ (1992): *Didáctica del flamenco*, Sevilla: Junta de Andalucía.
- López, Fernando (2020), *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*, Navarra: Egales.  
 ~ (2021), «El manzano entiende de botánica: genealogía del proceso de creación de «¿Y después?», una conferencia bailada», en *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, nº 1, pp. 156-168. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.10>
- López, Miguel (1995), *Flamenco y valores: una propuesta de trabajo escolar*, Málaga: Junta de Andalucía.  
 ~ (2004) (coord.), *Introducción al flamenco en el currículum escolar*, Madrid: UNIA, Akal.  
 ~ (2005), *El cante por jabegotes (Unidad Didáctica)*, Málaga: Diputación Provincial de Málaga.  
 ~ (2007), *Salvador Rueda y el flamenco (Unidad Didáctica)*, Málaga: Diputación Provincial de Educación de Málaga.

- ~ (2007), *La imagen de las mujeres en las coplas flamencas: análisis y propuestas didácticas* (Tesis doctoral, Universidad de Málaga-UMA, España). Disponible en: <http://www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/tesisuma/17115838.pdf>
- ~ (2022), «El contenido sexista de las letras», en *La imagen de la mujer en el flamenco*, (eds.) Fonseca-Mora, M<sup>a</sup> del Carmen y Camacho-Díaz, M<sup>a</sup> Dolores. Huelva: Universidad de Huelva (UHU).
- Machado y Álvarez, Antonio «Demófilo» (1975 [1889]), *Cantes flamencos y cantares*, Madrid: Espasa Calpe, colección Austral.
- Martín, David (2018), *Historia del pueblo gitano en España*, Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Martín, José María (1997), «La waslah andalusí de Alepo, Siria», en *La música de Al-Andalus. La muwassaha. Al Turath Ensemble*, Sevilla: Junta de Andalucía.
- Martínez, José (2018), *Poética del Cante Jondo*, Córdoba: Almuzara.
- Millett, Kate (1995), *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- Meira, Keira (2022), *Sonidos Negros. Sobre la negritud del flamenco*, Granada: Libargo.
- Molina, Fidel (2010), «La escolarización de minorías étnicas y de inmigrantes», en Feito, R. (coord.), *Sociología de la Educación Secundaria* (139-163), Barcelona: Graó.
- Muallem, David (2010), *The Maqām Book. A Doorway to Arab Scales and Mode*. Kfar Sava, Israel: Or-Tav Music Publications.
- Navarro, José Luis (1995), «Los moriscos y sus zambras», en Navarro García, José Luis y Roperó Núñez, Miguel, *Historia del Flamenco, vol. I*. Sevilla: Editorial Tartessos, pp. 173-183.
- Núñez, Faustino (2018), *El afinador de noticias. Crónicas flamencas en la prensa de siglos pasados*, Córdoba: La droguería music.
- ~ (2021), *América en el flamenco*, Madrid: CIOFF-España, Flamencópolis.
- Ortiz, Fernando (1955), «La guitarra y los negros». *Panorama. Revista Interamericana de Cultura*, 3, pp. 162-168.
- Ortiz, José Luis (1985), *Pensamiento político en el cante flamenco (antología de textos desde los orígenes hasta 1936)*, Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- ~ (1990) *¿Se sabe algo? El flamenco a través de la prensa sevillana del s. XIX*. Sevilla: El Carro de la Nieve.



- ~ (1998): *Semillas de ébano: el elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Sevilla: Portada.
- ~ (2020): *Tremendo asombro. Huellas del género andaluz en los teatros de La Habana y otras informaciones a lo flamenco (1790-1850)*, Sevilla: Athenaica.
- Osuna, María Isabel (1995a), «La música arábigo-andaluza», en Navarro García, José Luis y Miguel Roperó Núñez, *Historia del Flamenco, vol. I*. Sevilla: Editorial Tartessos, pp. 85-109.
- ~ (1995b), «Orígenes de la guitarra» en Navarro García, José Luis y Miguel Roperó Núñez, *Historia del Flamenco, vol. I*. Sevilla: Editorial Tartessos, pp. 197-217.
- Pablo, Eulalia (2009), *Mujeres guitarristas*, Sevilla: Signatura.
- ~ (2013), *Las didácticas del flamenco*, Sevilla: Libros con duende.
- Paniagua, Eduardo y Rozemblum, Jorge (2003), *Maimónides: Edad de Oro de Sefarad en Al-Andalus*, Sevilla: Pneuma.
- Pastor, Víctor y Checa, José Ramón (2022), *La saga de los Pucherete: cien años de flamenco a través de los diarios de Antonio de Linares*, Linares: Centro de Estudios Linarenses.
- Pastor, Víctor (2015), «La intervención social a través del Flamenco en la educación», en Cenizo J. y Gallardo E. (eds), *Presumes que eres la ciencia: Estudios sobre flamenco*, (282-295), Sevilla: Libros con Duende.
- ~ (2022) *Música para la Justicia Social: el flamenco como recurso para la intervención socioeducativa (de la tradición oral al academicismo)* (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid-UAM, España).
- ~ (2023) *Flamenco y Educación en Valores: recursos didácticos y experiencias educativas en Educación Secundaria Obligatoria (ESO)*, Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla (EUS) (en prensa)
- ~ (2023) *Educación, Justicia Social y Flamenco*, Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla (EUS) (en prensa)
- Pateman, Carol (1995), *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.
- Pedrell, Felipe (1922), *Cancionero musical popular español*. Barcelona: Valls. Pérès, Henri. 1983. *Esplendor de Al-Andalus: la poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI: sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*. Madrid: Hiperión.
- Pinilla, Juan (2020), *Las voces que no callaron. Flamenco y rebeldía*, Sevilla: Atrapasueños.

- Plata, Fernando (2015), «Ricote, un español fuera de España: identidad y espacios de libertad en Cervantes,» *Hipogrifo*, 3.2, pp. 263-273.
- Poché, Christian (1995), *La musique arabo-andalouse*. Madrid : Cité de la Musique / Actes Sud.
- Pulpón, Carmen (2016), *Bailaoras de Sevilla: aprendizaje, profesión y género en el flamenco del franquismo y la transición. Estudio histórico etnográfico de casos (1950-1980)* (Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla-US, España). Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/40694>
- Rendueles, César (2013), *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*, Madrid, Capitán Swing.
- Ribera y Tarragó, Julián (1927), *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española. Volumen I*. Madrid: Voluntad (hay reedición en Valencia, Pretextos D.L., 2000). Accesible en [[https://archive.org/details/historia\\_de\\_la\\_musica\\_arabe\\_medieval\\_y\\_su\\_influencia\\_en\\_la\\_espanola](https://archive.org/details/historia_de_la_musica_arabe_medieval_y_su_influencia_en_la_espanola)]
- Rodríguez, Antonio (2018), *Flamenco. Arqueología de lo jondo*. Córdoba: Almuzara.
- Romanillos, José Luis (1988), «Historia de la guitarra» en Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco, vol. I*. Madrid: Cinterco, pp. 348-355.
- Romero, José (1996), *La otra historia del flamenco. La tradición semítico musical andaluza* (2 vols.). Sevilla: Junta de Andalucía.
- Rossy, Hipólito (1966), *Teoría del Cante Jondo*. Barcelona: Credsa.
- Rovsing, Miriam (1999), *Cantos y danzas del Atlas (Marruecos)*. Madrid: Akal. Músicas del Mundo.
- Sáenz-Badillos, Ángel y Targarona, Judith (1990), *Poetas Hebreos de Al-Ándalus: Siglos X-XI-II. Antología*, Córdoba: El Almendro.
- Sabuco, Assumpta. et al (2013), «Formación inicial del profesorado sobre género y coeducación: impactos metacognitivos de la inclusión curricular transversal sobre sexismo y homofobia», *Revista de currículum y formación del profesorado*, 17, 269- 287.
- Sánchez, Calixto y Navarro, José Luis (1997), *Una aproximación a las didácticas del flamenco*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación y Ciencia.
- Sánchez Albornoz, Claudio (1956), *España, un enigma histórico* (2 vols.). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Starkie, Walter (1944), *Don Gitano. Aventuras de un irlandés con su violín en Marruecos, Andalucía y en La Mancha*. Barcelona: Rosa de los vientos.
- Steingress, Gerhard (1989), «La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX», en *Dos siglos de flamenco. Actas de la Conferencia Internacional Jerez 21-25 junio 88*. Jerez de la Frontera: Fundación Andaluza de Flamenco, pp. 343-380.
- ~ (1993), *Sociología del cante flamenco*. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco.
- ~ (2005), «La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco. Aspectos histórico- sociológicos, analíticos y comparativos», Granada, Música Oral del Sur.
- Stern, Samuel Miklos (1948), «Les vers finaux en espagnol dans les muwaššahs hispanohébraïques: une contribution à l'histoire de muwaššahs et a l'étude du vieux dialecte espagnol mozarabe». *Al Andalus*, 13, pp. 299-346.
- Torres, Jurjo (2011), *La justicia curricular. El caballo de Troya de la cultura escolar*, Madrid: Morata.
- Torres, Norberto (2004), *La Guitarra Flamenca: Volumen I: Lo Clásico*, Sevilla, Signatura Ediciones.
- Triana, Fernando el de (1935), *Arte y Artistas Flamencos*. Madrid. Imprenta Helénica.
- Utrilla, Jerónimo (2007), *El flamenco se aprende. Teoría y didáctica para la enseñanza del flamenco*, Córdoba: Toro Mítico.
- VVAA (2011), *Recomendación de Política General N° 13 de la ECRI sobre la lucha contra el antigitanismo y las discriminaciones contra los Romaníes/Gitanos*. Estrasburgo: Consejo de Europa.
- Vargas, Miguel Ángel (2016), «Los días *señalaítos*. Notas sobre las dificultades de la Historia Gitana en el Estado español», Sitio web: *Bitácora gitana. Recorridos culturales por la diversidad*, Fundación del Secretariado Gitano (FSG).
- ~ (2018), «El escudo roto de Perseo», en *Roma Archive.eu*. Disponible en <https://www.romarchive.eu/en/flamenco/broken-shield-perseus/>
- ~ (2019), «Interpretando Gitanidad (romanismo) en el escenario», en *Howlround. Theatre Commons*. Disponible en [https://howlround.com/performing-gitanidad-romaniness-stage?fbclid=IwAR0AD8kkzaticHlt37WQLJJMaogR9O\\_JJfIzhIIN6KuXWNt-dxIPXL7jsJZQ](https://howlround.com/performing-gitanidad-romaniness-stage?fbclid=IwAR0AD8kkzaticHlt37WQLJJMaogR9O_JJfIzhIIN6KuXWNt-dxIPXL7jsJZQ)
- Vasallo, Brigitte (2021), *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*. Barcelona: Larousse.

Vergara, Juan José (2017), *Aprendo porque quiero. El Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP), paso a paso*. Madrid: SM.

Zeichner, Kenneth (2010), *La formación del profesorado y la lucha por la justicia social*, Madrid: Morata.

Zoido, Antonio (1999), *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco Sevilla*: Portada Editorial.

# Webgrafía

---

Asociación *Barró*

<https://asociacionbarro.org.es/>

Asociación *Romi Serseni*

<https://www.romiserseni.es/>

Blog Educativo «Música, Flamenco y Justicia Social»

<https://musicaflamencoyjusticiasocial.blogspot.com/>

Blog «Los Poyayos Enmascaradol»

<https://lospoyayosenmascaradol.blogspot.com/>

Centro Andaluz de Documentación del Flamenco

<https://www.centroandaluzdeflamenco.es/recursos-educativos>

Flamencópolis (web de Faustino Núñez)

<https://www.flamenco.plus/flamencopolis/>

Fundación Secretariado Gitano (FSG)

<https://www.gitanos.org/>

Instituto Andaluz del Flamenco

<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/educaci%C3%B3n>

Instituto de Cultura Gitana

<https://institutoculturagitana.es/>

RomArchivo

<https://www.romarchive.eu/en/>

Web de Miguel López Castro

<http://www.miguellopezcastro.com/inicio.html>



# Autores

---

## Miguel López Castro

Doctor en pedagogía. Maestro y pedagogo. Su tesis doctoral «Imagen de la mujer en las letras flamencas : análisis y propuestas didácticas» 2007.

Se jubiló en el curso 2016-2017 siendo entonces director del CEIP Virgen del Rosario de Totalán (Málaga) y profesor asociado en la UMA.

Ha dirigido cinco cursos de verano en la UNIA en sus sedes de La Rábida, Málaga, Baeza y La Cartuja. A los que hay que añadir estos dos cursos de los que son fruto este libro que recoge todas las ponencias. Ha recibido un buen número de premios en su ejercicio docente, entre los que se destaca el Primer Premio de «inclusión del flamenco en el aula» en el 2015 concedido por la Consejería de Educación y la de Cultura de la Junta de Andalucía, o el Segundo Premio Rosa Regas en 2008. Tiene varias publicaciones de biografías de artistas flamencos, y otras de materiales didácticos y de didáctica del flamenco. En otras publicaciones (libros y artículos en revistas) ha trabajado especialmente en los temas de género, Medio ambiente y metodologías investigativas, asamblearias y cooperativas en la educación.

En estos temas ha impartido cursos de formación para los CEPs y otras entidades en casi todas las provincias andaluzas y algunas de otras comunidades.

Ha sido asesor en materia de Flamenco en la Consejería de Educación-Junta de Andalucía.

Vive en Málaga.

## Cristina Cruces

(Sevilla, 1965) es catedrática de Antropología Social de la Universidad de Sevilla. Está especializada en estudios flamencos, ha recibido los premios de Investigación Ciudad de Sevilla, Juan Valera, Memorial Blas Infante, II Marqués de Lozoya y Ex-

traordinario de Doctorado. Dirigió la revista Demófilo, así como el Programa Interdisciplinar de Doctorado: «El flamenco: acercamiento multidisciplinar a su estudio», para el que ha dirigido numerosas tesis doctorales.

Investigadora principal en dos proyectos I+D sobre género, trabajo, etnicidad y flamenco, en la actualidad es investigadora de los proyectos «COFLA, análisis computacional de la música flamenca» y «Danza durante la guerra civil y el franquismo».

Ha sido redactora de las dos primeras propuestas elevadas a UNESCO y de la documentación técnica para la declaración de los cantes de Pastora Pavón «Niña de los Peines» como Bien de Interés Cultural del Patrimonio de Andalucía.

Conferenciante habitual y profesora de cursos especializados. Asimismo, es autora de numerosos capítulos de libros y artículos en revistas de impacto. Es autora de artículos nacionales e internacionales ha participado en libros colectivos

acaba de publicar «Flamenco, negro sobre blanco. Investigación, cine, patrimonio y neoflamenco» (2018).

Vive en Sevilla.

## Loren Chuse

Ha desarrollado diferentes estudios, destacando en relación con este curso los de: 1999 Doctorado en Etnomusicología University of California, Los Angeles. 1992 M.A. en History de la Music San Francisco State University, San Francisco,

Entre sus publicaciones destacan los libros: 2007 *Mujer Y Flamenco*. Traducción en Español de *The Cantaoras*. Signatura. Sevilla 2003 *The Cantaoras: Music, Gender and Identity in Flamenco Song Research Volumes in Ethnomusicology*. Vol. 7. Outstanding Dissertation Series. New York: Routledge.

También un buen número de artículos y Capítulos en Libros en relación con el flamenco: 2018 «The Notes that bathe the Mediterranean»: Spanish Flamencos and Moroccan Musicians in Contemporary Convivencia in «Diagonal:An Ibero-American Music Review» Vol, 3, 2016 «Fandangos in Voices of Women: Enacting Tradition, Affirming Identity» in *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans, and Gypsies*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle UK. K. Meira Goldberg and Antoni Pizà. 2015 «Las Tocaoras: Women Guitarists and Their Struggle for Inclusion on the Flamenco Stage» in *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives*. North Carolina. Mac Farland and Company Inc. Publishers. pp.225-233. 2015 «La Mujer y La Guita-



rra Flamenca» in Decir Flamenco. Revista Calle Elvira. Año Cuarenta y Cinco. Granada, Spain. pp 118-122 2005 «Anda Jaleo!: Cantoras in Flamenco Song». Capítulo en The Mediterranean in Music: Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences. Kevin Dawe, Ed.

Sigue muy activa en su asistencia a congresos y otros eventos internacionales. Vive en Monterrey, California (EEUU)

## **Lourdes Pastor**

Se licenció en sociología en la Universidad de Granada y desde 2005 es integrante de la Plataforma Andaluza de Apoyo al Lobby Europeo de Mujeres donde trabaja en formación y sensibilización sobre los derechos de las mujeres y en la lucha contra la violencia de género, temas que introduce en las letras de sus canciones.

Nacida en Puente Genil creció arropada por «Estrella de Córdoba» que era el nombre artístico de su tía abuela, que pisó tablas de escenarios de todo el mundo. El compromiso social de su madre, la activista feminista Rafaela Pastor, es otra de sus referencias vitales. El mestizaje -su padre es gitano- es clave en el desarrollo de su música: el «flamenco fusión» cantando rumba y bulerías mezclado con música cubana, jazz, pop o rock También su activismo en el movimiento feminista al que pertenece desde su adolescencia y que traslada en las letras de sus canciones en un género, como el flamenco, marcado tradicionalmente por las voces masculinas.

Su primer disco, La mitad de la verdad (2010) y de su segundo disco ¿A quién le cantaré yo? (2014) once canciones de crítica social y de reivindicación feminista a las que a sus ritmos flamencos ha añadido aires de jazz, bossanova y son cubano.

En 2017 impulsó la edición «Agenda de Mujeres en el Flamenco Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad» contando con la colaboración de Niña Pastori, Estrella Morente, Remedios Amaya, Mayte Martín y presentó el primer «martinete feminista». También diseñó la campaña de Sensibilización Social #dependeti, en la que han colaborado entre otros Martirio, Fran Perea o Jorge Pardo.<sup>76</sup> En abril de 2017 protagonizó la ópera flamenca «A través de la luz» de Fernando Vacas. En diciembre de 2017 fue elegida para interpretar el himno internacional del pueblo gitano, «Gelem Gelem», en la 10 edición de los premios de la Federación de Asociaciones Gitanas de Cataluña.

Vive en Córdoba

## Laura Vital

Laura Vital, cantaora gaditana, avalada por una treintena de premios nacionales de cante, se alza con el Giraldillo de Cante en la XI Bienal de Flamenco de Sevilla (2000), Son muchos los galardones que la avalan Premio Mujer Emprendedora 2010 de la Delegación de Igualdad de la Mujer, Premio Cádiz Joven del Instituto Andaluz de la Juventud en la promoción de Cádiz en el exterior, Medalla de oro de su localidad natal, así como premio «Flamenco Hoy» de la Crítica Nacional Flamenca al mejor disco Revelación de cante por su álbum «Tejiendo Lunas» y Bastón de Oro de la Fundación Aras entre otros.

Ha recorrido los principales teatros del mundo destacando el Teatro Real de Madrid en los premios de cine José María Forqué 2005, Teatro de la Maestranza de Sevilla 2004, Teatro Chatelet de París, Concertgebouw de Amsterdam, etc. Su versatilidad artística le ha llevado a formar parte de espectáculos de muy diversa «Mujeres de sal», «Sevilla Cai«,» Flamenquerías», «Flamenco con nombre de Mujer», «Flamenco School Musical», »Cuando Falla encuentra a Lorca», «Flamenco Land «Flamenclovn», «De buena Rama», y sus nuevas producciones «Mediterránea» y «Flamenco por la Igualdad». En el año 2007 tras una convocatoria de mérito pública obtiene el nombramiento de Profesora de Cante Flamenco del Conservatorio Profesional de Música de Sevilla, convirtiéndose en la primera profesora en impartir Música Flamenca en un Conservatorio público, Licenciada en Psicología por la Universidad de Sevilla.

Vive en Cádiz

## Rocio Márquez

Desde la edad de nueve años, recibe cursos de flamenco en la Peña Flamenca de Huelva, donde comienza a darse a conocer. Confirma en 2008 al Festival del Cante de Las Minas, donde logra cinco reconocimientos, entre ellos el premio de la Lámpara Minera.1.

Su expresión cristalina está alejada de la estética áspera y rasgada con la que se suele asociar al flamenco. También se le estima por su forma de modular el canto andaluz.

En julio de 2012 realiza una actuación en el Pozo de Santa Cruz del Sil, en León, para cantar una minera a un grupo de mineros que llevaban 45 días encerrados

en señal de protesta por el cierre de las cuencas mineras, cantando A capela. Este vídeo le da una proyección nacional como artista.<sup>2</sup> Desde entonces, actúa en espacios como el Teatro Real, la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional, el Teatro de la Maestranza, el Palau de la Música el Palau de les Ars, la Filarmónica de París o la Filarmónica de Luxemburgo.

Colabora con músicos como Jorge Drexler, creando el espectáculo 'Aquellos puentes sutiles', actúa en los European Film Awards de 2018 y participa en la banda sonora de distintos proyectos cinematográficos como su versión de 'Me quedo contigo' incluida en la película «Adiós» (Paco Cabezas, 2019) o su interpretación junto a Raül Refree del tema 'Cuando salga el sol' en el film «Entre dos aguas» (Isaki Lacuesta, 2018). Actualmente está presentando la obra Tercer Cielo con Bronquio.

Rocío Márquez es Doctora cum laude por la Universidad de Sevilla con su tesis sobre «Técnica Vocal en el Flamenco», es docente en el Máster Interuniversitario en Investigación y Análisis del Flamenco y conferenciante sobre la voz flamenca<sup>14</sup>.

Vive en Huelva

## **Fernando López**

Es bailar, coreógrafo e investigador en danza, Doctor en Estética, Ciencias y Tecnologías de las Artes por la Universidad de ParísVIII, posee una doble formación en Filosofía y en Artes escénicas. Desde 2009 dirige su propio proyecto coreográfico para el que ha creado e interpretado piezas como H2-Ohno (2014), Bailar en hombre (2015), Decid (2016), Intimo Interior Meo (2016) Pensaor (2018) o Too eisy to see (2018). Asimismo ha colaborado como director artístico y asesor con artistas como Juan Carlos Lérica, Olga Pericet, José Manuel Álvarez y Belén Maya.

En 2015 recibió el primer premio de investigación en danza, otorgado por la Academia de las Artes Escénicas de España. la Universidad Paris 8-Saint Denis,

Autor de numerosos artículos y capítulos de libros así como de tres libros completos: «Espejismos de la identidad coreográfica» (I Premio de Investigación en Danza de la Academia de las Artes Escénicas de España en 2015), «De puertas para adentro: disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca (2017) e «Historia Queer del Flamenco» (2020).

Desde 2009 dirige su propia compañía de flamenco contemporáneo, habiendo estrenado, obras en los años: 2013, 2014, 2015, 2016 (dos obras), 2018 (dos obras), 2020 (cuatro obras) y 2021.

Ha colaborado como director artístico y consejero coreográfico de artistas como Olga Pericet, Belén Maya, Juan Carlos Lériada y José Manuel Álvarez.

Entre otros reconocimientos, recibió el Premio a Mejor Bailarín del Certamen El Álamo (2010) y la Beca DanceWeb (2013) del Festival ImpulsTanz de Viena.

Desde 2020 es Miembro de la Academia de las Artes Escénicas de España y profesor invitado en la Universidad de Lleida para el Título de Experto Universitario en Estudios Culturales y Pedagógicos LGBTIQ+.

Actualmente es profesor asociado (ATER) en el Departamento de Danza de la Universidad Lille 3 (Francia).

## **Juan Pinilla Martín**

Cantaor. Nace en Huétor-Tajar en 1981. Es Lámpara Minera del Festival del Cante de Las Minas en 2007. Hijo Predilecto de la Provincia de Granada en 2016. Nominado al Grammy Latino en 2014. Premio Periodismo y Comunicación de la Federación de Entidades Andaluzas en Cataluña en 2017.

Licenciado en Traducción e interpretación, estudia Derecho y Literaturas Comparadas. Ha ejercido el periodismo durante 15 años de manera ininterrumpida en medios como La Opinión de Granada, Granada Hoy y Canal Sur Radio. Ha actuado en países tan diversos como Japón, EEUU, México, Chile, Brasil, Francia, Inglaterra, Irán, Sudán, Iraq, Egipto, Azerbayán, Bulgaria, etc. Con el Festival 7sois 7luas actúa en países en vías de desarrollo llevando el flamenco por primera vez a muchos rincones.

Tiene los discos «Lámpara Minera. Vol.3», «Jugar con Fuego» (nominado al Grammy Latino), «La copla popular andaluza en Gerald Brenan», «Las voces que no callaron» y «Los abajo firmantes».

## **Manuel Fernández Gerena**

Ha publicado 34 discos, 8 libros de poemas y 3000 conciertos en un buen número de países por Europa y América.

Ha compartido vida y escenarios con intelectuales, escritores y artistas como Rafael Alberti, Blas de Otero, Manuel Vazquez Montalbán, José Manuel Caballero Bonald, Pablo Neruda... y como cantautor flamenco ha experimentado interacciones o fusiones entre el mariachi mexicano y el flamenco (Mexico y España cantan juntos)

Ha indagado también con conexiones con la música clásica con trabajos como «aroma de raíces» (diálogo clásico flamenco) basado en la fusión de su trabajo como cantautor flamenco con la obra de M. de Falla y J Rodrigo.

Desde el año 1965 hasta nuestros días ha trabajado desde las artes musicales y literarias por la libertad y la cultura en los pueblos

## **Francisco Aix Gracia**

Doctor en Sociología por la Universidad de Sevilla, imparte clases en la Universidad de Sevilla, la Universidad Pablo Olavide de Sevilla y la Escola Superior de Música de Catalunya.

Sus principales líneas de investigación académica son el arte y la cultura, en especial el arte flamenco, entendido como campo de producción cultural desde el modelo de análisis estructural genético del sociólogo y etnólogo francés Pierre Bourdieu. La historia del flamenco como campo artístico, sus relaciones internas y el desarrollo de las disposiciones individuales de sus agentes, le sirven de prisma a través del que tratar de comprender la relación entre el afán de independencia o prurito de autonomía artística y las dependencias con respecto a los poderes económicos y políticos actuales. Todo ello en el marco de la ciudad globalizada.

Su tesis doctoral, *Aproximación sociológica al arte flamenco en Andalucía como campo de producción cultural: metodología para una ciencia de las obras*, dirigida por Gerhard Steingress, fue premiada en 2012 por el Ministerio de Cultura y la Fundación SGAE. Fruto de este último premio, parte de la misma fue publicada con el título *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte* (2014).

Por otra parte, se dedica a la práctica artística desde los primeros años 90 hasta la actualidad a través de diversos colectivos artísticos multidisciplinares y con decidida vocación de cambio social mediante la generación de imaginarios y subjetividades alternos, colaborando para ello con movimientos antimilitaristas, anti-globalización, anticapitalistas, por el derecho a la vivienda, por el espacio público, ecologistas, feministas, etc.

## **Alicia Carrasco Melgar**

Natural de Algeciras, Cádiz (1974). Comienza su carrera junto a Paco Martín, guitarrista algecireño.

Ha colaborado con artistas como: Ginesa Ortega, Isabel Pantoja y la Orquesta Sinfónica RTVE, Myrddin de Cauter, Alain Pérez, Kevin Seddiki, Rafael de Utrera, Spice Berberechos, Compañía de danza Anabel Veloso, La Canalla, Michio Woirgardt, Kike Perdomo, Martín Leiton, Rosario Toledo.

En el año 2010 recibe el 2º premio en el certamen internacional de World-Music «Voice & Guitar» , celebrado en Alemania junto al guitarrista Michio Woirgardt.

Participa en el actual documental « Tocaoras « de Alicia Cifredo, junto a la guitarrista israelita Noa Drezner.

Trabaja con su primer disco en solitario Mujer\_Klórica, proyecto relacionado con Igualdad y Diversidad. Acompañan en este CD a Mujer\_Klórica artistas de gran nombre y corazón como Carmen Linares, Jerry Gonzalez, Tino di Geraldo, Tomaso, Martin Leiton, David León, Juan Cruz, Javier Galiana, Cepillo y un montón de Klóricos más...Ha llevado este proyecto a países como Alemania, Holanda, Suiza, Francia, Marruecos, etc. En distintos formatos.

Realiza la gira 2015 con la Fundación Casa Patas junto a la bailaora Karen Lugo y Ricardo Moro, con música de Jose Manuel León. Participa en el ultimo trabajo discográfico de Myrddin de Cauter, guitarrista belga con el que también colaboran artistas como La Susi, Niño de Pura, Alain Pérez, etc.

Participa en el espectáculo «Amazonas» de Juana Casado.

Actualmente acaba de estrenar su nuevo disco « Los bienes de la tierra « en Holanda.

Discografía:

\* Mujer\_Klórica «Una nueva sociedad» ( 2011 )

\* Mujer\_Klórica «Los bienes de la tierra» ( 2018 )

## **Jose Manuel León Delgado**

Guitarrista y Compositor

Profesor de guitarra flamenca en la escuela municipal de Algeciras Sanchez Verdú. Miembro de la junta directiva de la Asociación Cultural Sirimusa.

Músico y productor

Natural de Algeciras, comienza a tocar la guitarra a la edad de 12 años de la mano de Salvador Andrades, guitarrista Algecireño de la escuela de Antonio Sánchez Pecino.

José Manuel León, músico y productor, publicó su primer disco en solitario 'Sirimusa' en 2006, producido por el sello Bost Espacio Creativo y el músico Pablo

Martín Caminero. El álbum fue estrenado en la Bienal de Flamenco de Sevilla 2006, Festival de Jerez y Cátedra de Flamencología de Félix Grande. También recibió el premio « Flamenco Hoy »de la crítica flamenca como mejor álbum de guitarra solista revelación en 2006.

Colaboraciones con artistas como:

José el Francés, Niña Pastori, Alejandro Sanz, India Martínez, Diego Carrasco, Pastora Soler, Gerardo Núñez Trío y Carmen Linares en el Teatro Real de Madrid, a posteriori estuvo acompañando a la maestra durante 7 años, Rafael de Utrera, Encarna Salazar Anillo, Bailaoras/as: Rafael Estévez y Nani Paños, Joaquín Grilo, Rosario Toledo, La Moneta , Daniel Navarro, Tomasito, Leonor Leal Karen Lugo.

Cine: Carlos Saura: « Iberia », basada en la figura de Albéniz, junto a Gerardo Núñez Trío, interpretando « Almería ». Roque Baños: «Carmen», Guitarra en la B.S.O. El Queco: « Porqué se frotran las patitas », B.S.O junto a Carmen Linares.

Espectáculos:

«Sirimusa Eléctrico» junto a Kike Perdomo, Martín Leiton, Borja Barrueta, Artomático, Rafael Estévez y Nani Paños en 2009

«Mujer Klórica Una Nueva Sociedad» junto a la cantaora Alicia Carrasco 2012

Compone la música para «Amazonas» de Juana Casado, premio « García Lorca » en 2018 al mejor espectáculo Flamenco producido por ( TNT-Andanzas ) en 2017.

«Algeciras después de Paco» junto al guitarrista también algecireño Jose Carlos Gómez, 2018.

Acaba de estrenar su última producción «Mujer\_Klórica» Los bienes de la tierra.

Discografía propia:

«LA NUEVA ESCUELA DE LA GUITARRA FLAMENCA» (ACT 2005)

«SIRIMUSA» (Bost Espacio Creativo 2006)

«MUJER\_KLORICA» Una nueva sociedad (NoMadMusic 2011)

«MUJER\_KLÓRICA» Los bienes de la tierra (Instituto del Flamenco)

## Miguel Ángel Vargas Rubio

Miguel Ángel Vargas es historiador del Arte y director de escena con raíces lebrijanas y jerezanas. Ha participado en numerosos espectáculos en calidad de actor, músico, director, escenógrafo, productor y hasta técnico. Se define como poeta porque entiende el término en su origen griego (ποιητής): el que crea, el que engendra y da a luz. Vive a caballo entre el flamenco y el teatro, es su oficio el de perpetuar la nece-

sidad de contarse historias de los gitanos del campo y de tratar de seguir la coherencia y el compromiso artístico del Teatro Estudio Lebrijano. Ha trabajado con muy diferentes artistas y compañías en diferentes países y participado en el desarrollo de proyectos de investigación como *Teatralidad Invisible y Flamenco*, en Italia, o *RomArchive*, en Alemania. En el ámbito educativo ha ejercido como profesor de teatro en la cárcel de mujeres de Sevilla; tutor en el MA Scenography de Sant Martin School de Londres y de flamenco en el Polígono Sur de Sevilla. Lector voraz, bohemio de pueblo, flâneur europeo, conversador incansable y actualmente padre y estudiante de Doctorado de la Universidad de Sevilla.

## Víctor Pastor Pérez

(Madrid, 1976) es Licenciado en Sociología, Licenciado en Historia y Ciencias de la Música (Musicología) y Doctor en Educación.

Miembro de una familia de artistas, siendo nieto de Antonio de Linares «Puchere-te» - guitarrista que acompañó a grandes figuras del flamenco como Pepe Marchena, Valderrama, Fosforito, Antonio Gades o Carmen Amaya - en su vida profesional confluyen la interpretación musical, la investigación y la docencia en Educación Secundaria Obligatoria (ESO), apoyando así los procesos de inclusión educativa del flamenco.

Entre sus publicaciones destaca su Tesis Doctoral *Música para la Justicia Social: el flamenco como recurso para la intervención socioeducativa (de la tradición oral al academicismo)* (2022), de la que son fruto dos monografías: *Flamenco y Educación en Valores: recursos didácticos y experiencias educativas en Educación Secundaria Obligatoria* (2023) y *Educación, Justicia Social y Flamenco* (2023). Además, es coautor junto a José Ramón Checa Medina de *La saga de los Puchere-te: cien años de flamenco a través de los diarios de Antonio de Linares* (2022).

Ha sido galardonado por la Consejería de Educación y Deporte de la Junta de Andalucía con el tercer premio en la modalidad de Experiencias y Buenas Prácticas Docentes en la VII Edición «Premios Flamenco en el Aula», por su proyecto «Música para la Justicia Social», donde une el Flamenco con la Educación en Valores. Y en Málaga, ciudad en la que reside actualmente, ha formado parte del equipo docente de la «Escuela Social de Flamenco» de la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Málaga (UMA) y participa como músico en los «Conciertos Didácticos Efemérides para la Inclusión del Flamenco en el Aula», proyecto financiado por la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA).







## **AUTORAS Y AUTORES**

por orden de aparición

**Miguel López Castro.** Director de los cursos.  
Doctor en Pedagogía y maestro jubilado.

**Francisco Aix Gracia.** Doctor en Sociología y docente en  
la Universidad Pablo de Olavide (UPO) de Sevilla.

**Juan Pinilla.** Cantaor comprometido.

**Manuel Gerena.** Cantaor comprometido.

**Cristina Cruces Roldán.** Doctora en Antropología y  
catedrática de la Universidad de Sevilla (US).

**José Luis Jiménez Sánchez.** Investigador.

**Miguel Ángel Vargas.** Historiador del Arte y  
director de escena.

**Mujer Klórica.** Alicia Carrasco y José Manuel León,  
cantaora y guitarrista comprometidos.

**Rocío Márquez.** Cantaora comprometida.

**Fernando López Rodríguez.** Doctor en Filosofía y  
bailaor.

**Laura Vital.** Cantaora comprometida.

**Loren Chuse.** Doctora en Etnomusicología.

**Lourdes Pastor.** Cantautora comprometida, socióloga,  
activista feminista.

**Víctor Pastor Pérez.** Doctor en Educación, sociólogo,  
musicólogo y docente en Educación Secundaria Obligatoria  
(ESO).

El tratamiento del flamenco desde contenidos de este tipo es muy escaso y está disperso en la bibliografía, la investigación y el estudio del flamenco. Es posible que desde los orígenes los contenidos sociales e ideológicos se hayan invisibilizado según qué épocas. Lo que sí es claro es que, desde la época franquista, los contenidos sociales y análisis ideológicos quedaron como un tema ajeno, incluso inhóspito para el flamenco. Artistas de la transición como Gerena, Menese, Paco Moyano, Cabrero y otros sufrieron el rechazo de parte de la afición por sus posicionamientos ideológicos y fueron acusados de usar el flamenco para «hacer política». Esta actitud hacía mucho más difícil que la bibliografía del flamenco se ocupara de estos temas porque se aseguraba la oposición de una gran parte de la afición, que seguro que acusaría de apropiación de un espacio sólo de aficionados, ajeno a la intelectualidad y por supuesto a la política. Así pues, es muy necesario este compendio de conferencias centradas en temas de actualidad, que combinan el rigor académico y el compromiso sociopolítico, de la mano de artistas, intelectuales e investigadores/as con una más que solvente trayectoria, que hace muy interesante esta publicación. Como no podía ser menos partiendo de la UNIA, también recoge una parte de la publicación dedicada a la docencia; trabajos que son ejemplo de experiencias prácticas y reflexiones para docentes, que decidan incluir en sus aulas el flamenco como contenido y dinamizador de los temas de esta publicación.