



DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA Y ORGANIZACIÓN
ESCOLAR FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

**LA IMAGEN DE LAS MUJERES EN LAS
COPLAS FLAMENCAS.
ANÁLISIS Y PROPUESTAS DIDÁCTICAS**

Tesis Doctoral presentada por
Miguel López Castro

DIRECCIÓN:
Nieves Blanco
Gerhard Steingress
Málaga, 2007

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I. ELEMENTOS CULTURALES Y SOCIALES DEL FLAMENCO. CONCEPCIONES TEÓRICAS	1
1.1. LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA DE LO ANDALUZ.....	2
1.2. EL FLAMENCO COMO SÍNTESIS DE LA IDENTIDAD CULTURAL ANDALUZA.....	7
1.3. MARCADORES DE IDENTIDAD Y ESTEREOTIPOS.....	12
1.3.1. Lo popular y sus estereotipos.....	14
1.3.2. Los tópicos de la identidad andaluza.....	22
II. GÉNERO Y PATRIARCADO: CONCEPCIONES TEÓRICAS EN LAS RELACIONES ENTRE LOS SEXOS.....	31
2.1. CONCEPTO Y DESARROLLO DE LAS RELACIONES DE GÉNERO: LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LO FEMENINO.....	31
2.2. EL PATRIARCADO.....	41
2.2.1. Los orígenes del patriarcado.....	42
2.2.2. Los pilares del patriarcado.....	46
2.2.3. Patriarcado de coerción y de consentimiento.....	88
2.2.4. Patriarcado y nueva masculinidad.....	91
2.3. NOTAS SOBRE LA HISTORIA DE LA MUJER EN ESPAÑA EN LOS SIGLOS XIX Y XX.....	106
2.3.1. El siglo XIX.....	106
2.3.2. El siglo XX.....	120

III. GÉNERO, PATRIARCADO Y FLAMENCO.....	139
3.1. PATRIARCADO Y FLAMENCO EN ANDALUCÍA.....	140
3.1.1. La feminidad y la doble situación de sublimación y represión.....	140
3.1.2. La familia y la maternidad.....	143
3.2. EL GÉNERO EN LA LITERATURA FLAMENCA	148
3. 2.1. Género y voz en los cantes	149
3.2.2. Lo varonil, lo femenino en el pueblo andaluz	151
3.2.3. Mujeres y hombres en el toque, cante y baile	155
3.2.4. La mujer como autora de coplas flamencas.....	162
3.2.5. La imagen de las mujeres en las coplas flamencas.....	166
3.2.6.- Majos y majas en la Andalucía del XVIII y XIX.....	184
3.2.7. Andalucía y sus tres Cármenes.....	188
3.3. EL PAPEL DE LA MUJER EN EL MUNDO DEL FLAMENCO SEGÚN ARTISTAS FLAMENCOS. (Entrevistas personales)	196
 IV. ANÁLISIS DE “CANTES FLAMENCOS Y CANTARES” DE ANTONIO MACHADO Y ÁLVAREZ.....	217
4.1 MALDICIONES AMENAZAS Y AGRESIÓN A LA MUJER.....	224
4.2. MUJER PROSTITUTA , MUJER DESHONRADA	235
4.3. MUJER MALA.....	247
4.4. CELOS Y MUJER COMO PROPIEDAD DEL HOMBRE	257
4.5 IRONÍAS PARA RIDICULIZAR A LA MUJER	266
4.6. DEPENDENCIA ECONÓMICA DE LA MUJER.....	275
4.7. LA MUJER QUE NO SE DOBLEGA.....	278
4.8. EL HOMBRE SE JACTA DE ENGAÑAR A LA MUJER.....	279
4.9. ADJETIVACIONES DENOSTADORAS HACIA LA MUJER.....	281
 V. LOS "NUEVOS FLAMENCOS" Y SUS COPLAS.....	283
5.1. DIÁLOGO ENTRE LO VIEJO Y LO NUEVO	284
5.2. LOS Y LAS ARTISTAS	294
5.3. LAS LETRAS EN EL NUEVO FLAMENCO	301
5.4. CONCLUSIONES	388

VI. FLAMENCO ESCUELA Y COEDUCACIÓN.....	397
6.1. ¿QUÉ NOS APORTA EL FLAMENCO?	399
6.2. EL SENTIDO DE LLEVAR EL FLAMENCO A LA ESCUELA.....	412
6.2.1 La escuela como recreadora de cultura	412
6.2.2 El flamenco en la transversal “Cultura Andaluza”	428
6.3. INICIATIVAS DOCENTES PARA LLEVAR EL FLAMENCO A LA ESCUELA.....	433
6.4. LA COEDUCACIÓN.....	440
6.4.1. Coeducación y flamenco: recorriendo un camino	452
VII. EL FLAMENCO EN LA ESCUELA: PROPUESTAS DIDÁCTICAS.....	457
7.1. INTRODUCCIÓN.....	458
7.2. LAS UNIDADES DIDÁCTICAS: ESTRUCTURA, IDEAS CLAVE Y PRINCIPIOS METODOLÓGICOS.....	462
7.2.1. Estructura.....	462
7.2.2. Propósitos e ideas centrales.....	463
7.2.3. Principios metodológicos.....	468
7.3. UNIDAD DIDÁCTICA: LA DOBLE JORNADA.....	469
7.4. UNIDAD DIDÁCTICA: LOS MALOS TRATOS.	480
7.5. UNIDAD DIDÁCTICA: REPARTO DE TAREAS Y DOBLE JORNADA..	500
VIII. RESUMEN FINAL.....	511
IX. BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFÍA	529

INTRODUCCIÓN

Desde mi infancia estuve cerca del flamenco. A través de mis padres me relacioné con él de forma natural, hasta que en la adolescencia me distancié al tomar contacto con otras músicas más propias, en la época, de mi edad. De nuevo contacté con el flamenco durante mi estancia en la universidad, pero en esta ocasión desde inquietudes sociales y culturales que lo hacían más atractivo y motivador. Un recital de Meneses en el campus fue el detonante de esta nueva necesidad. Desde entonces no he dejado de profundizar en él y mi interés ha ido en aumento, de manera que la afición por escucharlo y vivirlo y la valoración que tenía y tengo de mi profesión la docencia han hecho que sienta la necesidad de introducirlo en la escuela.

Desde el principio, he tenido claro que el flamenco debía llegar a la escuela. En el segundo año como docente, hace ya 23 años, he intentado llevarlo al aula de muchas maneras. Mi primera experiencia se produjo al trabajar en un proyecto de Educación Compensatoria (EDERNEC) en una zona malagueña deprimida cultural y económicamente. En aquella ocasión, tuve que adaptar el currículo de lenguaje, geografía e historia, para trabajar estas materias desde el flamenco con un grupo de alumnos/as que presentaban muchos problemas de adaptación en la escuela.

Todas las experiencias adquiridas desde aquellos años dieron como fruto la elaboración de unos materiales didácticos que editó en 1995 la Delegación Provincial de Educación de Málaga: “Flamenco y valores. Una propuesta de trabajo escolar”. Una colección de 12 unidades didácticas centradas en las áreas transversales, usando el flamenco como herramienta didáctica y como parte de los contenidos del currículum. Con ellos, llenando de contenido el flamenco, me aseguraba que la entrada de éste en la escuela se producía prestigiándolo ante la comunidad educativa, que era muy reticente a esta novedad, y ante el alumnado.

Desde entonces, han sido varias las ediciones de materiales didácticos que he publicado y que están centrados en el flamenco.

Además, y en paralelo a estas publicaciones, he impartido conferencias y cursos dirigidos al profesorado y al alumnado de todos los niveles educativos en diferentes centros escolares de primaria y secundaria, peñas flamencas, asociaciones culturales, ayuntamientos, Centros de Profesores de casi todas las provincias andaluzas, Diputación, y Universidades. De ellos, cabría destacar los cursos impartidos en la Universidad Internacional de Andalucía en sus sedes de La Rábida (Huelva), La Cartuja (Sevilla) y Antonio Machado (Jaén). En lo que respecta a los CEP, los cursos más interesantes se han realizado en Málaga. Durante la realización de la “Bienal Málaga en Flamenco 2005 y 2007”, organizadas ambas por la Diputación Provincial de Málaga, he dirigido cursos que se impartían simultáneamente en distintos CEP de la provincia. En esta última edición de la Bienal (2007), los cursos han venido acompañados de la edición de nuevos materiales didácticos, para que el profesorado asistente a ellos los aplicara en sus clases. En paralelo, he impartido charlas ilustradas con cantes en directo al alumnado de este profesorado y he dirigido un concurso de trabajos escolares realizados por este mismo profesorado. La realización de este tipo de actividades, con este grado de organización, no tiene precedentes en otras provincias.

En estos años, mis experiencias en la introducción del flamenco en la escuela han merecido la atención de programas de televisión como “El Club de las Ideas”, que le dedicó dos reportajes y el programa “Tesis Internacional”, ambos de Canal Sur, además de algunas televisiones locales.

Considero que la realización de esta tesis es una iniciativa más, aunque más ambiciosa, en esta línea de preocupación.

Temática y propósitos de la tesis

La tesis doctoral que presento trata de mostrar el flamenco como una manifestación cultural y artística que refleja los valores de la sociedad patriarcal en la que nace y se desarrolla. Para ello, se toma como referente la imagen que las

coplas flamencas ofrecen de las mujeres, eligiendo aquellas que reflejan con más claridad esos valores.

Mi interés por identificar los valores patriarcales que se muestran en las coplas flamencas responde al convencimiento de que, a pesar de ello, el flamenco es valioso para ser llevado a la escuela como producto cultural. Y es valioso no sólo como portador de contenidos antropológicos, sociológicos, coreográficos, musicales, poéticos e históricos, sino también como compendio de los estereotipos culturales que caracterizan la identidad cultural andaluza. También lo es como herramienta didáctica que nos permite abordar con éxito otras áreas curriculares, incluidas las transversales (medio ambiente, coeducación, educación para la paz, racismo y xenofobia, etc.). Que dicho sea de paso, son las que más me preocupan y a las que he dedicado más esfuerzos en estos últimos años de docencia.

Identificar los valores patriarcales que se muestran en el flamenco nos permite elucidarlos a la hora de introducirlo en la escuela. También nos permite aprovechar estos aspectos sexistas que transmite el flamenco para trabajar desde la coeducación. Estas dos acciones prestigian el flamenco ante el alumnado y la comunidad educativa, además de cumplir con una función enriquecedora en la escuela y para el flamenco

En este trabajo, nuestra preocupación por las materias transversales se concreta, pues, en la coeducación. He encontrado particularmente interesante esta unión entre flamenco y coeducación ambas materias poco tratadas en la escuela y por ello, desde mi punto de vista, necesitadas de un tratamiento profundo y una detenida atención.

Esta tesis trata, por tanto, de emprender una reflexión razonada a partir del análisis del papel de las mujeres en las coplas y destaca su valor cultural ambiguo desde la perspectiva de una sociedad, que se basa en la igualdad también entre los hombres y las mujeres, con varios propósitos. Primero, mostrar cómo el flamenco, al ser producto cultural de la sociedad patriarcal, expresa los valores que ésta representa en cada momento histórico, desde los cerca de 200 años de existencia

que ya tiene. Segundo, mostrar el valor didáctico de la igualdad entre hombres y mujeres, en la que se basa la actual sociedad, en cuanto punto de referencia para redefinir los valores culturales que el flamenco tiene y que hacen que su inclusión en el currículo escolar sea positiva y merecedora de esfuerzos por instituir dicha inclusión. Y, en esta línea, ofrecer algunas unidades didácticas que permitan conocer el flamenco y, al mismo tiempo, abordar problemas actuales, para reflexionar sobre lo que significa, desde las perspectivas de nuestra sociedad actual, “ser un hombre”, “ser una mujer” y cómo deben ser las relaciones adecuadas entre ellos.

Para ello, he emprendido la tarea de perfilar dos campos de trabajo que se corresponden con los dos propósitos expresados antes. Con respecto al primero: no se puede tener una idea clara y completa del flamenco como reflejo de la realidad social y artística que representa, sin tener en cuenta su papel de transmisor de los valores patriarcales que están presentes tanto en la sociedad tradicional como en la moderna, así como en la actual neoliberal. He intentado mostrar esta visión, recogiendo las aportaciones de la investigación realizada desde el feminismo en los mismos campos de la sociología, la antropología, la historia y la filosofía.

En lo que respecta al segundo, he tratado de recoger el debate siempre abierto, en revisión continua, que desde los campos de la sociología, la antropología y la historia tratan de indagar en el papel cultural que ha jugado y juega el flamenco. El flamenco, desde su nacimiento, que coincide con un momento histórico de transición de la sociedad tradicional hacia una sociedad moderna, recoge aspectos que lo relacionan con los dos tipos de sociedades y se configura como espejo de la cultura popular y como cultura moderna, hasta llegar a ser catalizador, también, de los estereotipos que aporta a la identidad andaluza. Esta visión global del flamenco le hace ser un elemento cultural valioso y merecedor de ser llevado a la escuela.

Tal vez esta tarea de analizar y ofrecer una visión clara de los dos campos de estudio (el flamenco como transmisor de valores patriarcales y el flamenco como elemento cultural valioso) sea la más difícil y en la que, desde mi punto de vista,

hay que hacer un mayor esfuerzo. Hacer confluir los dos campos ha supuesto una tarea muy ambiciosa y compleja. De no haber sido por los esfuerzos y apoyos recibidos de quienes me han dirigido en la tesis, difícilmente hubiera llegado al resultado que presento, advirtiéndome que los defectos y lagunas en este trabajo son atribuibles solo a mí.

En el campo de la cultura y sociología del flamenco he encontrado material importante en el que apoyarme. Lo más relevante se debe a las investigaciones de Gerhard Steingress, que para mí han sido clarificadoras por la rigurosidad que muestran, siendo hoy, desde mi punto de vista, punta de lanza para todos los estudios del flamenco que pretendan ahondar en estos aspectos.

De igual manera he contado con mucho material que me ha guiado en la aventura de descubrir las influencias y aplastante presencia del patriarcado en la sociedad a través de la historia, igual que las claves de identificación de los grandes pilares sobre los que descansa el patriarcado. En este sentido, la orientación que he recibido de Nieves Blanco ha sido indispensable.

Sin embargo, son muy pocas, y de poca relevancia, las publicaciones que tomen como eje el flamenco desde una perspectiva de género. Si tenemos en cuenta que uno de los propósitos fundamentales de esta tesis es el análisis comparativo de las coplas flamencas antiguas y modernas, podemos comprender la dificultad que he encontrado para situar el tema de género y patriarcado en un punto de partida y para articular metodológicamente el trabajo, desde las herramientas de clasificación de las coplas, hasta los criterios de selección de las obras a analizar (incluidos los artistas en el caso de las coplas actuales). No obstante, he tratado de utilizar prácticamente todo lo publicado que se enfocara a contemplar la imagen de las mujeres en el flamenco, no sólo en el análisis de las coplas, sino también en los ámbitos naturales y profesionales de desarrollo del flamenco. El análisis de las coplas me permitió ofrecer otro tipo de documentación y trabajos que mostraran la imagen de la mujer en cualquier ámbito de flamenco, para ayudar a completar una visión totalizadora del flamenco.

En definitiva, en esta tesis se parte de tres hipótesis:

- a) La identidad andaluza está basada en un concepto patriarcal de las relaciones entre hombres y mujeres.
- b) Este concepto se refleja tanto en las coplas flamencas tradicionales como en las modernas.
- c) Las coplas modernas demuestran una reconceptualización menos coactiva, más sutil, pero influenciada igualmente por el machismo.

Metodología de trabajo

Con todo el material elaborado tenía herramientas para emprender la tarea de análisis apoyado en un conocimiento suficiente y creo que bastante sólido para llevar a buen término el más importante de los propósitos enunciados antes: el análisis de las coplas que ofrecieran la imagen de las mujeres perfilada en las coplas flamencas.

Esta labor también planteaba problemas: ¿qué selección de coplas podía hacer que fuera representativa de las coplas antiguas? Y el mismo problema se me planteaba al hacer la selección de los artistas considerados dentro del “nuevo flamenco”. Con respecto a las coplas, tenía mucho donde escoger, puesto que se han editado muchas obras que las recogen; pero de todas ellas, según la opinión generalizada entre los estudiosos del tema, la obra más representativa es la de Antonio Machado y Álvarez, concretamente “Cantes Flamencos y Cantares”, publicada en 1887, que recoge 1086 coplas, muchas de las cuales se siguen interpretando aún hoy. Este ha sido el motivo decisivo de escoger esta colección de coplas. El análisis de las mismas me ha conducido a clasificarlas en diez bloques de contenidos denostadores para las mujeres. Esto, unido a las posibilidades de análisis que permiten, como veremos más adelante, nos ha llevado a contemplarlas también desde los cuatro fundamentos en los que se basa el patriarcado, los que denomino “pilares del patriarcado”. Con ellos, he llegado a conclusiones que ofrecen una idea clara de la imagen que las coplas flamencas nos dan de las mujeres.

La elección de coplas de un grupo representativo de cantaores/as actuales fue más problemática, puesto que no existe ningún trabajo que se haya centrado en valorar quienes son los artistas más representativos de este grupo. Opté por recurrir a aquellos autores que han escrito sobre estos artistas, bien para definir sus características, para comentar su obra o para valorar su incidencia en el flamenco actual y futuro. Me puse en contacto con expertos como José Luís Ortiz Nuevo, Luís Clemente, Faustino Núñez y José Manuel Gamboa. Contando con su asesoramiento pude configurar una lista de 33 artistas, de los cuales escogí una obra discográfica de cada uno de ellos/as de forma aleatoria.

Una vez que analicé los dos bloques de coplas, pude establecer comparaciones para llegar a concluir que tanto en las coplas flamencas antiguas como en las de los “nuevos flamencos” encontramos una representación de los valores patriarcales más característicos. En las coplas nuevas se siguen manteniendo aspectos que muestran la dicotomía “público versus privado”, y la que separa, naturaleza y cultura. Asimismo, estas coplas muestran también la vigencia del contrato sexual y el predominio de la lógica del poder, unido a la violencia de género.

Como ya he dicho, estos cuatro fundamentos o pilares del patriarcado son básicos para entender la construcción simbólica del machismo y sus consecuencias prácticas, constituyendo las claves de sentido que nos permiten analizar la presencia del patriarcado en todos los aspectos de la vida de los hombres y las mujeres en nuestra sociedad. Sin embargo, también encontramos nuevos indicios de que la situación está cambiando y algunas de las mujeres que se muestran en las coplas flamencas aparecen con más amplios márgenes de libertad e igualdad. También se aprecia en estas conclusiones que esta nueva situación ha provocado un conflicto interior en los hombres que se rebelan en una “huida hacia delante“, retomando posiciones características de la “mística de la masculinidad”, lo cual supone un retroceso como reacción ante la imparable readaptación que están experimentando.

Estructura de la tesis

La tesis se organiza en siete capítulos. El primero, “ELEMENTOS CULTURALES Y SOCIALES DEL FLAMENCO. CONCEPCIONES TEÓRICAS”, explica cómo se ha construido la identidad andaluza y qué la define. Aborda asimismo cómo los marcadores que dan cuerpo a esta identidad se han asumido como estereotipos creados por las estructuras de poder, con la finalidad de generar cohesión en el pueblo. Estereotipos forjados en torno a ideas que aglutinan voluntades, mediante una identificación que permita emprender las tareas comunes que estos poderes proponen.

Trato de mostrar que el flamenco no es ajeno estas influencias generadoras de la identidad y se configura como síntesis de esta identidad andaluza, llegando a ser no sólo un marcador, sino que también portador de los marcadores. A través de él se expresan todos los demás marcadores de identidad, cargando así con todos los aspectos positivos y negativos que la cultura popular o identidad andaluza conlleva.

Seguir la línea argumental de análisis de cómo se forma y qué recoge la denominada “identidad andaluza,” nos permitirá enlazar, en capítulos posteriores, con la idea de cómo se forma la imagen de la mujer en nuestra sociedad y en el flamenco. También tratamos de descubrir los contenidos sociales y culturales que se expresan a través del flamenco y que nos permiten comprender y descubrir la necesidad de que sea llevado a la escuela.

El segundo capítulo, “GÉNERO Y PATRIARCADO: CONCEPCIONES TEÓRICAS EN LAS RELACIONES ENTRE LOS SEXOS”, aclara qué es el patriarcado, cómo se construye y cuáles son los pilares fundamentales desde los que pretende constituir la identidad de hombres y mujeres. También se trata de ver la incidencia actual del patriarcado y cómo hoy se advierte una nueva forma de implantación de algo no tan impositivo en lo formal y más difícil de localizar en los planteamientos. Algo que se ha denominado “patriarcado de consentimiento” y que sigue tratando de mantener y legitimar una situación de discriminación

sobre las mujeres y una preferente y superior posición social y personal de los hombres.

Aparece, pues, un nuevo elemento en este contexto, del que también se hace eco este capítulo: la “nueva masculinidad” en construcción por parte de los “movimientos de hombres por la igualdad entre hombres y mujeres”.

Quiero destacar que sin la argumentación desarrollada en este capítulo no se podría entender ni realizar el análisis de las coplas flamencas, constituyendo una parte importantísima del cuerpo teórico sobre el que se sustenta el desarrollo de los demás capítulos.

El capítulo tercero, “GÉNERO, PATRIARCADO Y FLAMENCO”, trata de mostrar algunos aspectos de los ámbitos flamencos y la influencia del patriarcado en ellos. Son aportaciones sobre distintos campos y su “hábitus” que, en un desarrollo paralelo al del análisis de las coplas flamencas, pueden proporcionar mayor claridad en la comprensión global de la situación de las mujeres en el flamenco.

También se aborda el concepto de feminidad que algunos autores flamencos defendieron en el primer tercio del XX, y cómo estos planteamientos han evolucionado hasta hoy. De igual manera se tratarán las aportaciones de diferentes textos (pocos en realidad) dedicados a aspectos como:

a) la mujer como autora de coplas, basado en un trabajo inédito de Antonio Machado y Álvarez, así como alguna aportación en el campo que nos ocupa.

b) la situación discriminatoria de las mujeres en el mundo del flamenco, incluyendo un repaso a las majas y majos como personajes populares característicos en la época preflamenca y del flamenco en sus inicios. Se trata de clarificar cómo el carácter y la personalidad de este tipo de personajes responden a muchas características del carácter flamenco que conocemos. Y de estos personajes populares pasamos a las tres figuras que han servido de modelos de mujeres andaluzas y flamencas generadoras de tópicos y estereotipos que han marcado y marcan a las mujeres flamencas de todas las épocas: la Carmen de Merimeé, la Carmen de Irving y la Carmen de Estébanez. Estas aportaciones

permiten reconstruir el proceso de formación estereotípica de las mujeres en la idiosincrasia andaluza.

Para completar este capítulo se realizará un acercamiento a la autopercepción por parte de las mujeres y su situación en el campo a partir de cuatro artistas muy destacadas del actual panorama flamenco, y la visión que de ello tienen seis artistas masculinos, igualmente destacados en el actual campo profesional flamenco.

Es en el cuarto capítulo, “ANÁLISIS DE “CANTES FLAMENCOS Y CANTARES” DE ANTONIO MACHADO Y ÁLVAREZ”, donde se aborda el análisis de las coplas flamencas antiguas. En este capítulo se encuentra el núcleo de la tesis.

Analizamos las 1086 coplas –consideradas clásicas o antiguas- que se encuentran en la obra “Cantes Flamencos y Cantares” de Antonio Machado y Álvarez de 1887. Encontraremos 151 coplas con un claro contenido de denostación u ofensa hacia las mujeres. Se recogerán las características que definen los tipos de denostación hacia las mujeres de las coplas flamencas antiguas y se mostrará la intensidad de dicha ofensa, expresadas en una graduación de nueve niveles. Exponemos, mediante un análisis sistemático, esa relación-influencia del patriarcado sobre el flamenco, pero en esta ocasión centrado en las coplas flamencas.

El análisis proporcionará las claves sobre las que desarrollar el análisis posterior de las coplas modernas (capítulo V) así como diseñar las unidades didácticas que permiten tratar los problemas localizados en el contenido de las coplas, introduciendo paralelamente el flamenco en el aula (capítulo VII).

El quinto capítulo, “LOS "NUEVOS FLAMENCOS" Y SUS COPLAS”, se dedica al análisis de las coplas que pertenecen a los “nuevos flamencos”. Una vez resuelta la dificultad de definir quiénes son “nuevos flamencos”, hemos

seleccionado 445 temas, que son analizados con el mismo método que se usó con las coplas clásicas o antiguas.

El objetivo de este capítulo, además de ofrecer una visión clara de la imagen de las mujeres que ofrecen estas coplas, es establecer una comparación con la imagen de las mujeres que ofrecen las coplas antiguas, de modo que podamos tener una visión global que nos permita identificar el papel que el flamenco ha tenido en la reproducción de los valores patriarcales y localizar aquellos tópicos sexistas que aún permanecen en las coplas actuales.

Este procedimiento, además, nos permitirá localizar los cambios que se han producido, llegando a descubrir algunos avances en el logro de la igualdad de consideración de hombres y mujeres en las coplas flamencas. Sin embargo, los resultados no son los que cabría esperar en consonancia con los avances que la sociedad actual ha impulsado. Más bien adelantando un resultado muestran aquellos aspectos en los que se siguen manteniendo vigentes los principales valores patriarcales que expresan una discriminación de género. Esto hace necesaria una intervención, que desde nuestro campo de estudio (la educación) se concreta en la elaboración de unidades didácticas que incidan en un cambio de mentalidad acorde con el tipo de sociedad igualitaria a la que debemos aspirar y que debe tener como referente la escuela. Esta tarea es la que se emprende en los capítulos que siguen a continuación.

El capítulo seis, “FLAMENCO, ESCUELA Y COEDUCACIÓN”, se detiene en justificar la pretensión de llevar el flamenco a la escuela. Una tarea que hace unos años estaba muy desacreditada, pero que ya nadie cuestiona y hasta está apoyada por la administración. Sin embargo, es necesario explicar cuáles son los valores concretos que el flamenco encierra para merecer ser llevado a la escuela, cómo esa necesidad viene recogida en la transversal “Cultura Andaluza” y cuáles son los antecedentes y experiencias que se han realizado en este campo.

Por otro lado, se planteará que no basta con desarrollar experiencias con este cometido, sino que hay que asegurarse que esto se realiza en condiciones óptimas. Por ello, también intento desarrollar y explicar cuáles son las funciones de la

escuela al respecto y cómo esta es un “espacio de recreación” de la cultura. Como tal, la escuela debe tratar de lograr que el alumnado llegue a realizar una “reconstrucción reflexiva del conocimiento experiencial”, tal como lo plantea Ángel Pérez, para producir conocimientos relevantes. Sólo desde este supuesto merece la pena que el flamenco y la coeducación sean llevados a la escuela. Por último, le dedico un espacio a tratar de explicar qué es la coeducación y qué sentido tiene que se trabaje junto al flamenco.

Para acabar, en el séptimo capítulo “FLAMENCO EN LA ESCUELA: PROPUESTAS DIDÁCTICAS”, se exponen tres unidades didácticas, centradas en temáticas y problemas tan reales en la actualidad como son la doble jornada que realizan hoy la mayor parte de las mujeres, los malos tratos y el reparto de tareas domésticas.

En todo su desarrollo, este trabajo pretende aportar al conocimiento del flamenco algunos aspectos novedosos que apenas se habían tocado con anterioridad. Por un lado, ofrece una visión clara de la imagen que las coplas flamencas ofrecen de las mujeres. El estudio de las coplas antiguas y de las modernas nos permite ver cómo las mujeres reciben un trato discriminatorio que las impide, en muchos casos, desarrollar una actividad profesional y ser consideradas en plano de igualdad con los hombres, aunque sí pueden desarrollar aspiraciones y posibilidades de crecimiento en lo personal y en lo profesional, dentro de los ámbitos flamencos.

En fin, ya está lejos la idea de que el flamenco era algo propio de “gentuza”. La imagen actual del flamenco está muy revalorizada. Ha entrado en foros culturales universitarios, a nivel internacional, ha sido propuesto para ser considerado Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, y la cantidad de eventos que se realizan en los escenarios más importantes del mundo hacen de él un fenómeno artístico y cultural de primer orden y en alza. Más que nunca se hacen necesarios estudios que actualicen la visión mítica, atávica y descontextualizada cultural y socialmente que en muchos de estos ámbitos de difusión se tiene del flamenco.

Las mujeres son y han sido muy importantes en la creación y desarrollo del flamenco. Sin embargo, poco o nada se había hecho para estudiar la situación de discriminación y los continuos obstáculos y ofensas que ha tenido que sufrir. Conocer en profundidad las contradicciones que el flamenco tiene, los defectos de adaptación a la sociedad en la que actualmente se desarrolla, es algo necesario para poder avanzar en mejorar la situación de las mujeres en este ámbito y, como consecuencia, la mejora del flamenco.

Hay que considerar, con respecto al mundo de la educación, que este también se encuentra en un proceso de transformación y adaptación a las nuevas necesidades que la sociedad actual plantea. La educación para la ciudadanía, la educación para la igualdad y otros campos transversales aparecen como elementos nuevos en el currículo escolar y necesitan de muchas propuestas y de una implantación más generalizada. En concreto, los planes de igualdad de género que se están impulsando en nuestra comunidad autónoma son la muestra de esta preocupación. La coeducación está siendo tratada con prioridad por parte de las instituciones educativas. Esta tesis aporta una nueva forma de intervenir coeducativamente. El trabajo de coeducación desde el flamenco supone una propuesta novedosa en este campo. Los materiales que se aportan están avalados por su puesta en práctica, y mi experiencia me indica que el flamenco nos ofrece grandes posibilidades de trabajo no sólo con coeducación. El baile, el toque y el canto son elementos didácticos muy motivadores que nos facilitan la entrada en clase de cualquier contenido.

Este trabajo se ha realizado en un periodo de tiempo considerable, durante el cual ha sufrido transformaciones, vaivenes propios de la indecisión ante los caminos que debía tomar. Que haya tenido este contenido y esta orientación se debe, en buena medida, a un gran número de personas que me han mostrado su apoyo y ayuda desinteresada; muchas de ellas expectantes ante la incertidumbre de su resultado, otras ilusionadas al vislumbrar hipotéticos resultados que ya valoraban de antemano y que me han permitido mantener la ilusión, optando así por darle continuidad en lugar de “tirar la toalla”.

Quiero, por tanto, expresar mi agradecimiento y reconocimiento, en primer lugar, a Nieves Blanco y Gerhard Steingress, quienes, a pesar de los defectos, errores metodológicos y la falta de formación que encontraban en mi forma de trabajar, no han abandonado la tarea, mostrándose siempre dispuestos a realizar esfuerzos para reconducir la tarea y apoyándome en todo; a José Luis Ortiz Nuevo, Luis Clemente, Faustino Núñez y José Manuel Gamboa que, sin conocerme, se mostraron generosamente dispuestos a prestarme su ayuda en la tarea de construir la lista de artistas que serían la base de mi análisis de los “nuevos flamencos”; a Enrique Baltanás, que me proporcionó un escrito inédito de Antonio Machado y Álvarez que me ha permitido tratar sobre “la mujeres como autoras de coplas”, trabajo que estaba destinado a una publicación de este autor que se encontraba en prensa; a Manolo Alcalá, con el que siempre he podido contar, haciéndome revisiones de estilo y aportaciones críticas sobre el contenido del trabajo. A José Luís Navarro, por su generosidad y su trabajo en la última revisión. Por último, a quienes han vivido y sufrido más de cerca esta odisea que ha durado años: mis hijas Violeta y Alba, que han sentido mi ausencia como padre en muchas más ocasiones de las justificables, y Carmela, mi compañera, que ha sufrido mi abandono de las responsabilidades en la organización de nuestra casa y familia, por mucho que yo haya intentado justificarlo con la realización de tareas que no llegan nunca al grado de complejidad que estas conllevan.

I

**ELEMENTOS CULTURALES Y SOCIALES
DEL FLAMENCO. CONCEPCIONES
TEÓRICAS.**

El flamenco es, como toda expresión artística, una manifestación humana nacida, desarrollada y transmitida dentro de un contexto socio-cultural. Un contexto en el que se debaten y contraponen ideologías, concepciones artísticas, relaciones sociopolíticas, simbolismo colectivo y nacionalista... Realizando un estudio histórico y evolutivo del contexto social encontraremos los elementos culturales que conforman el flamenco. En este apartado nos dedicaremos al imaginario colectivo, a analizar aquellos elementos que los integrantes de una comunidad viven como propios, que conforman su identidad.

1.1. LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA DE LO ANDALUZ

Que el flamenco es uno de los más fuertes exponentes de la cultura andaluza es algo que casi nadie niega. El flamenco pertenece, por lo menos en un sentido latente, a la dimensión simbólica de la sociedad andaluza. Desde los primeros folcloristas hasta hoy son muchos quienes se han dedicado a estudiarlo. Tal vez es Antonio Machado y Álvarez el folclorista del siglo XIX que mayor atención ha dedicado a ello. Sin embargo, lo que hoy presenta más complicaciones a la hora de llegar a consensos entre los teóricos que se dedican a estudiarlo es el flamenco en la relación que mantiene con la cultura popular.

La cuestión de si el flamenco surge como cultura popular o no aparece en varios estudios con distintos matices que no suponen diferencias importantes. Para el antropólogo Isidoro Moreno (1992) el flamenco surge de los trabajadores agrícolas de las zonas latifundistas, del *lumpen*-proletariado de las grandes ciudades y de la minoría gitano-andaluza, es decir, de tres sectores que comparten unas condiciones de vida muy parecidas.

Para José Gelardo Navarro y Francine Belade (1985) el flamenco nace de pequeños propietarios, que forman parte del campesinado y del proletariado rural (braceros, jornaleros), que, debido a los bajos salarios, al hambre, a la miseria, a la falta de trabajo y en parte a la emigración forzada a las ciudades, terminaron formando el subproletariado rural y urbano.

Cristina J. Cruces Roldán (1998) también dice que en los orígenes del flamenco encontramos, de una parte, al campesinado y, de otra, al proletariado rural y urbano de nuestra geografía. No obstante, a ellos había que unir el grupo de los denominados "marginados sociales" (bandoleros, presos, etc.), que en muchos casos tienen sus propias formas flamencas (carceleras). Dentro de la clase subalterna es donde debemos incluir, además a la etnia gitana, según esta autora. Como se puede ver, no difieren mucho estos tres autores respecto a la procedencia del flamenco.

También hay que tener en cuenta otra clase de producción científica de los últimos años, que arroja una nueva visión de los orígenes y una nueva conceptualización del flamenco, partiendo de investigaciones y del análisis de las noticias aparecidas en prensa desde las primeras décadas del XIX y las nuevas lecturas de textos ya conocidos ("un baile en Triana" de Estébanez Calderón de 1831, las aportaciones de Lavaur (1999), la traducción de Hugo Schuchardt (1990), entre otros). Estas obras aclaran cómo la literatura popular se basa en el impulso que los escritores románticos dan al gitanismo y la profesionalización de la nueva música que va surgiendo, dando origen a una nueva música popularizada (que no popular), a la que se llamará flamenco. Para entender esto es indispensable tener en cuenta las investigaciones de Gerhard Steingress (1991) en torno a la bohemia en Andalucía, así como las de José Luis Ortiz Nuevo (1990), Blas Vega (1987) y otros.

Así pues, nos encontramos que el flamenco nace siendo expresión de las clases populares en sus distintos sectores (campesinado, proletariado rural y urbano y marginados: bandoleros, presos y gitanos). Y que, además, esta expresión, en cuanto a contenido, surge, fundamentalmente, de artistas, es decir, de profesionales del cante y del baile flamenco, que también forman parte de esta clase social, que crean contenidos inspirados en las aportaciones de intelectuales románticos y que los llevan a los escenarios. El público se identifica con estos contenidos, porque expresan experiencias suyas, pero a los profesionales les mueve tanto la necesidad de expresarlos, como la de ganarse la vida mediante el flamenco.

Si tenemos en cuenta los sectores populares y las circunstancias en las que nace el flamenco, y que el desarrollo que ha tenido desde sus orígenes se ha debido a la suma de influencias surgidas desde dentro y desde fuera, llegaremos a vislumbrar cómo en estos 150 últimos años se ha ido configurando el ideal de lo andaluz relacionado con este género.

Si, además, teniendo de nuevo en cuenta estos aspectos, contemplamos el flamenco tal y como lo vemos hoy, podemos decir que en él se encuentran expresados algunos valores que se consideran marcadores de la identidad andaluza. Se trata de una afirmación que, sin duda, llega a serlo después de algo más 150 años de desarrollo del flamenco y de influencias políticas acerca de lo que estas han pretendido que sea la identidad de lo andaluz. No obstante, el flamenco surgió recogiendo elementos que no solo se encontraban en la propia realidad de la cultura popular andaluza.

“El cante ‘se hizo popular’ como arte inspirado en el pueblo, utilizando tanto elementos de la cultura popular como de la culta. El flamenco se creó a partir de una reinterpretación innovadora y artística del folclore andaluz tradicional, aunque superándolo en un proceso de hibridación musical y coreográfica en el cual aparecen elementos culturales muy distintos: desde la escuela bolera nacional hasta el bel canto italiano, el baile y la música de los gitanos y de los aficionados al gitanismo, del villancico y la tradición romancera hasta el cuplé.” (STEINGRESS, 1998, págs. 221-222)

De manera progresiva se van integrando elementos del pasado histórico y cultural de Andalucía y todo esto es lo que ha terminado por dar el perfil de lo que hoy conocemos por flamenco. A la vez, se han ido desarrollando, también, unas señas de identidad de lo andaluz, de tal forma que hoy, prácticamente todos los estudiosos coinciden en afirmar que el flamenco es un “marcador” en el sentido de manifestación de valores/significados de “lo andaluz”, con lo cual ha pasado a ser un arte en el que se expresa la identidad de lo andaluz, sin dejar de estar en continua transformación y desarrollo artístico.

En la formación de la identidad de un pueblo Salgo que se va conformando de manera progresiva a lo largo de la historiaS hay que tener en cuenta un factor muy importante: los intereses de los gobernantes. Quienes gobiernan se proponen dar cohesión a un pueblo para que así, con un sentimiento y una identidad compartida, responda mejor a los requerimientos de los gobernantes. Elementos emocionales y simbólicos que, si no existen, se crean o recrean para que actúen como lazos comunes. De ese modo los requerimientos, consignas o exigencias de los gobernantes se pueden y se suelen plantear, a menudo, bajo el lema de defender lo propio, lo colectivo, lo que identifica a una comunidad. Veamos lo que nos dice Gerhard Steingress (1998, págs. 70-73) sobre el surgimiento de la identidad andaluza.

“Ya desde la segunda mitad del siglo XVIII y no por iniciativa del propio pueblo sino por necesidades relacionadas con la modernización y con la aparición del Estado Nacional, España había entrado en la fase de creación de una cultura de corte popular que pasó a ser la única base de la necesitada cultura nacional [...] De ahí surge el valor ambivalente de la llamada cultura popular: por un lado, expresa las necesidades culturales de las clases populares, por otro es un instrumento de control emocional e ideológico del pueblo, sustituto de su conciencia de clase. De este modo apareció el mito cultural de lo popular como manifestación moderna de tradiciones ya disfuncionales pero positivamente valoradas, con los personajes y estereotipos que todos conocemos: el torero, el majo, la cigarrera y hasta el eterno gitano, protagonista de la juerga en el cortijo gaditano que tanto irritara a Cadalso [...] el pueblo pasó a ser protagonista en los numerosos sainetes de Ramón de la Cruz, Vicente García de la Huerta, López Silva, Arniches y otros. Pero se trataba de un pueblo imaginado, idealizado y hecho a la medida de las necesidades de la supuesta cultura nacional expresada a través del majismo como la moda sociocultural por antonomasia de la segunda mitad del siglo XVIII [...] El gitanismo encajó perfectamente en esta visión nacionalista hasta el punto de que podía hablar del agitanamiento de toda una cultura e identidad cultural [...] Como vemos, la aparición del cante flamenco no puede reducirse al esfuerzo creativo de ciertos artistas, sin tener en cuenta que fueron el gitanismo romántico y el nacionalismo español los determinantes para el desarrollo de un

clima ideológico donde este arte etnicario triunfó, entre otros motivos, porque cumplía el importante papel de reforzar la identidad andaluza y española, al mismo tiempo que permitió expresar el estado de ánimo de amplias capas sociales.”

El nacionalismo se desarrolla a la vez que el capitalismo y cubre parte de las necesidades que el sistema capitalista tenía. Por un lado, el capitalismo pretendía dar cohesión y extensión a los territorios de un país. Hasta las primeras décadas del siglo XX, el nacionalismo defendió dos grandes concepciones de la nación: una el *nacionalismo liberal*, y otra el *nacionalismo etnicista*, que era el propio del nacionalismo de moda de finales del XIX.

“La construcción de las naciones europeas desde finales del siglo XVIII se hizo con criterios esencialmente políticos y territoriales (económicos), muy lejos de los intentos posteriores de la fundamentación de la nacionalidad en la lengua, la cultura, la raza, las creencias religiosas, etc. Los aspectos territorial y administrativos resultaban ser, pues, los componentes con más peso en la definición de la nación e incluso de la identidad misma, que quedaba relegada a un papel claramente secundario [...] La idea mayoritariamente compartida por los pensadores nacionalistas de entonces fue que los movimientos nacionales debían ser movimientos a favor de la unificación o expansión nacional y nunca de la fragmentación. De ahí que la utilización de los antiguos Estados absolutistas europeos (Francia, Rusia, España, etc.) se considerase como algo lógico y deseable.” (GONZALEZ Y GÓMEZ, 2000, pág. 303)

Pero estas ideas o posturas cambiaron en los años ochenta del siglo XIX. Las nuevas propuestas de organización de la sociedad fruto del surgir del comunismo y del anarquismo, su organización por clases y el tipo de conciencia de los trabajadores, hacía peligrar a los gobiernos liberales, por lo que tuvieron que cambiar a nuevas formulas, más sólidas que la de ciudadano de una nación. Así surge el nacionalismo etnicista. González y Gómez aclaran los orígenes del término etnicista:

“La mayor parte de las ideas impulsoras del nacionalismo etnicista surgieron a partir de la obra del pensador alemán Herder y

estaban inspiradas en el romanticismo. Toda nacionalidad debía poseer un carácter, un alma, un espíritu propio que generara una lengua, un arte, un derecho, en definitiva una cultura propia. De esa manera, los teóricos del nacionalismo tendieron a buscar una suerte de 'factor esencial' de la nación y ese camino condujo a la afirmación del 'espíritu', del 'génio' de la 'raza' como principal rasgo definitorio de la nación y de la identificación de los caracteres nacionales con la etnicidad. Una práctica muy extendida entre los intelectuales nacionalistas consistió en considerar la lengua como el atributo más representativo del genio y, por lo tanto, construir sobre la base de ella la identidad nacional.." (GONZALEZ Y GOMEZ, 2000, pág. 305)

1.2 EL FLAMENCO COMO SÍNTESIS DE LA IDENTIDAD CULTURAL ANDALUZA

La visión sobre la mujer es un tema central también de la cultura andaluza y la vida cotidiana. Por esta razón, cabe preguntarse por el peso y el significado del papel de la mujer, tal como se refleja en la identidad andaluza como construcción cultural.

El afán de los románticos de encontrar una identidad del pueblo y el desarrollo del nacionalismo coinciden con la aparición del flamenco. Ambos fenómenos surgen y crecen en paralelo, por causa de las mismas necesidades y con unos mismos impulsores: los románticos.

Con la caída del Antiguo Régimen y la pérdida de las colonias, por un lado, y con el surgir de la Ilustración y el pensamiento liberal, por otro, España sufrió una gran pérdida del sentido de lo identitario, sustentado en el pasado imperial. Se había quedado anclado en esquemas tradicionales que difícilmente se adaptaron a las nuevas necesidades de una sociedad moderna en desarrollo. Las influencias francesa e italiana en la vida española vinieron a ser contestadas por el esfuerzo de

los románticos en recuperar una “identidad perdida”, volvieron su mirada hacia el pasado, pretendiendo desempolvarlo cargado de imágenes. Todas estas imágenes recuperadas de nuestro pasado van configurando la nueva idea de “lo nacional”. “Lo gitano” pasa a ser sinónimo de lo popular, lo arcaico, lo “normal”. Lo popular comienza a ser lo agitanado, formando parte de la imagen casticista. “Lo nacional” estaría formado por la religión católica, el pasado histórico y lo popular.

La moda gitanista se había impuesto ya en Europa, pero Andalucía y España reunían los ingredientes adecuados para dar cuerpo a una nueva cultura. Steingress explica cómo se produce la mezcla de elementos que dan origen a una moda que coloca al gitano como protagonista indiscutido de la nueva música que surge:

“El siglo XVIII representó una época de profundas transformaciones y rupturas en la cultura española, que culminaron en dos corrientes generales: por una parte, el esfuerzo crítico-racionalista por incorporarse a las corrientes de la cultura europea y por otra, la reanimación de la tradición nacional. Este último proceso surgió con el creciente romanticismo, de clara índole tradicionalista y conservadora, frente a las ideas reformistas del liberalismo moderado de la época.[...] El prerromanticismo español se nutrió de las tradiciones barrocas, modificándose, refinándose y creando así nuevos géneros literarios, poéticos y teatrales. Nacionalismo, religiosidad y populismo se establecieron como características de una nueva visión artística del mundo [...] reaparecieron el lenguaje popular, jergal, los personajes y ambientes populares, sus bailes, los entremeses, etc. En fin, el teatro de principios de siglo es barroco y popular [...]. La tenacidad del gusto popular permitiría, durante el periodo del costumbrismo decimonónico, la reaparición del Romancero vulgar (popular) que a lo largo del siglo XVIII se había refugiado en ambientes sociales marginados. El prerromanticismo se nutrió de lo nacional, lo popular, lo tradicional y la religiosidad popular.[...] Junto al populismo literario apareció el gitanismo literario como otra de las manifestaciones de la creciente afición por lo popular; es decir, el mundo del lenguaje jergal fueron atribuidos a los gitanos y sirvieron de elemento artístico para la formación de una nueva poesía literaria de dudosa calidad. Esta poesía, creada a finales

del siglo XVIII sobre todo por el bajo clero populista fue una poesía llana, sencilla, anticultista. [...] La afición por lo gitano no fue, pues, consecuencia de la existencia de una poesía gitana sino de una variante artística de la poesía vulgar en lo que lo popular, y lo nacional se expresaron a través de la imagen romantizada de lo gitano.” (STEINGRESS, 1993, págs 222-227)

Como vemos, esa búsqueda de la identidad nacional de los románticos es forzada por necesidades ajenas a las de expresión natural del pueblo. Se trata de popularizar la cultura, una cultura moderna, adaptada a las circunstancias sociopolíticas de la época y que respondía más a las expectativas de los intelectuales de la época que a la inercia cultural del pueblo: una cultura popularizada (para el pueblo) y no popular (del pueblo). Después llegaría a ser entendida erróneamente como popular, en la medida que era acogida y desarrollada por el pueblo. El flamenco es creado y desarrollado exclusivamente por gente del pueblo, por las capas populares, aunque solo por un pequeño grupo de ellos/as. También hay que señalar que cuenta con las influencias e impulsos de los intelectuales.

El flamenco, a su vez, es la expresión de injusticia que el pueblo vive, aunque raras veces aparezca con carácter de expresión de la clase popular organizada políticamente.

“El cante es uno de los muchos ejemplos de una música de corte popular basada en la confrontación del mundo de la marginación con el otro de lo establecido y lo acomodado. [...] El cante flamenco es, en muchas de sus manifestaciones, la expresión artística de esta injusticia, y aunque no se rebela contra ella, la refleja claramente [...] todos los aficionados coinciden en el hecho de que el alma del cante es el grito procedente del desengaño, de la pena, de la soledad humana frente a un mundo hostil [...] Así pues, en el contenido de los cantes flamencos se expresa una poesía de sentimientos extremos, pero sobre todo, enraizada directamente en o relacionada con el mundo de los marginados, de la pobreza y la desesperanza.” (STEINGRESS, 1998, págs. 48-49)

Aunque sobre este aspecto de lo popular y su relación con determinada clase social, los diferentes autores que han dedicado esfuerzos a su estudio mantienen discrepancias y enfoques diversos, todos llegan a conclusiones parecidas en lo referente a la identificación del flamenco con la vida y expresión de las experiencias vitales de las capas populares y/o marginadas de la sociedad. De esta identificación con el pueblo nos comentan José Gelardo y Francine Belade (1985, pág. 20):

“El cante flamenco ha sido - y lo sigue siendo en gran medida - patrimonio del lumpen-proletariado y del proletariado rural y minero, y precisando más y dentro de estas clases sociales, es patrimonio de grupos sociales determinados cuya lista sería exhaustiva, pero que en lo fundamental todos han sido o son ‘marginados sociales’. Estamos hablando -aparte de mineros y jornaleros- de presos, bandoleros, expresidarios, algunas profesiones ambulantes o intermitentes, gitanos (en tanto que grupo social y étnico marginado) etc. Entre los cantaos flamencos hubo y hay lo que llamamos profesionales y los no – profesionales. Bien, pues, todos son por lo general de una extracción social pobre o muy pobre, salen de estos grupos antes citados y esto es un hecho objetivo, independiente de la voluntad de los propios cantaos y de los propios ‘flamencólogos’.”

Así pues, el flamenco está directamente relacionado con la cultura del pueblo, con la cultura popular, aunque su origen no sea exclusivamente popular. Pero debemos tener cuidado con el término “cultura”. No debemos valorar en exceso la palabra y el concepto de cultura popular, que siempre está abierto a modificaciones y reconstrucciones intencionadas desde los grupos de influencia social. Ese proceso de transformación es visto así por Gustavo Bueno (1996, pág. 162):

“La identidad cultural comporta crisis y lysis, restauraciones, demoliciones y reconstrucciones obligadas cuando se trata de contenidos procesuales que transcurren en el tiempo (como la música, el teatro, el habla o las ceremonias en general). En estos contextos identidad cultural equivale prácticamente a fidelidad a las raíces. A casticismo, vuelta a los orígenes muchas veces en la forma

de evocación no reconstrucción de un pretérito histórico o prehistórico que constituye a su vez la 'sustancia del pueblo'."

Con el fin de dar cohesión social al país, de crear una dinámica de aceptación de la nueva situación sociopolítica, se favoreció la aparición y divulgación de nuevos parámetros supuestamente identitarios, asumidos por el pueblo bajo el término de etnicidad, de acuerdo con los intereses de la clase política y los intelectuales. "Etnicidad", como ya vimos antes, puede encerrar intenciones e intereses ajenos al pueblo en su origen.

" A partir de la década de los setenta el concepto de étnia o grupo étnico viene siendo el principal instrumento que los antropólogos, en su calidad de ideólogos de movimientos de liberación, han encontrado a mano para recuperar la posibilidad de abundantes trabajos de campo, no solo en las antiguas colonias , sino también en el ámbito de las metrópolis. A veces el concepto de etnicidad se define en términos del mentalismo (o subjetivismo) más descartado. 'Identidad étnica ' se define como un estado de conciencia [...] pero es obvio que semejante concepto de identidad étnica puede tener muy poco que ver con etnotipos etic, y mucho con la acción ideológica de grupos que actúan durante dos o tres generaciones logrando imbuir en la población sometida a su influencia el 'estado de conciencia ' que les confiere la evidencia de ser, por ejemplo, celtas y no fenicios, o judíos y no griegos." (BUENO, 1996, pág. 172)

Opinión que coincide con la de Steingress, quien afirma que:

"El arte popular tradicional entonces no existía como concepto ideológico y visión estética moderna, porque solo cumplía la función de expresión creativa y espontánea dentro del más o menos rígido orden social. A diferencia de este, el arte popular moderno fue creado como invento cultural, subgénero artístico y modelo estético de acuerdo con las nuevas necesidades culturales de la sociedad burguesa: o se creó una cultura supuestamente adecuada para el pueblo o sus manifestaciones culturales se recibieron con entusiasmo romántico para ser consideradas como algo auténtico, originario, arcaico y producto de una supuesta alma popular. En ambos casos el

arte popular sirvió como material para construir una identidad colectiva en una sociedad desgarrada socialmente. [...] No por pura casualidad fue en la primera mitad del siglo XIX cuando aparecieron las primeras psicologías de los pueblos y nació el 'Folk-Lore' como antecesor de la antropología cultural." (STEINGRESS, 1998, págs. 87-88)

Teniendo en cuenta estas reflexiones, cabe preguntarse con Gustavo Bueno: "¿No está desempeñando la idea de Cultura en nuestro tiempo funciones de un mito oscurantista y confusionario?" (1996, pág 18)

Para responder a esta cuestión nos centraremos en la actual cultura andaluza o identidad cultural andaluza, la que se desarrolló, como hemos explicado antes, y que ha terminado siendo la actual ya consolidada como "cultura andaluza".

La identidad de lo andaluz, por lo tanto, no abarca más allá del siglo XX y parte del XIX. Es en estas fechas cuando nace de la evolución histórica y de los factores ambientales del momento. También debemos tener en cuenta los esfuerzos de los románticos y costumbristas por dar unas pautas que marcaran el desarrollo de esa identidad que irá asumiendo el pueblo como suya. Una identidad natural e inventada.

1.3. "MARCADORES" DE IDENTIDAD Y ESTEREOTIPOS

En efecto, cuando hablamos de "sociedad", de "pueblo", de "nación", de "lo andaluz", etc., no estamos refiriéndonos a realidades espontáneas, sino a construcciones culturales, a conceptualizaciones de formación colectivas y sujetas a la interpretación histórica. Son conceptos, con frecuencia polisémicos y de contornos poco precisos, que hay que explicitar con claridad a fin de que el discurso sea nítido. Eso es lo que haremos a continuación con los conceptos que conforman lo andaluz y lo popular.

Hablar de "marcador de identidad" es algo muy complejo, porque no hay criterios fijos y aceptados que definan nítidamente lo que es un marcador, al

menos no existe un grupo de marcadores que sirvan como mecanismos definitorios de la identidad de un pueblo o grupo cultural. Muchos han hablado de la lengua, la artesanía, el paisaje, la religión, etc. Sin embargo, todos estos elementos se dan en todas las culturas de diferentes formas y a la vez de la misma en la medida en que existen tantas relaciones entre ellos que no se puede decir que son originales de ninguna de ellas; en cada colectivo se dan con algunas características diferenciales, pero esto no los convierte en originales ni en exclusivamente propios de ningún colectivo. La lengua, por ejemplo, puede ser la misma para culturas distintas. También en un mismo grupo, que comparte diversos elementos culturales, se pueden hablar dos o más lenguas distintas. Además, muchas lenguas tienen en común una lengua madre; es el caso del latín del que proceden catalán, castellano, francés, etc. A esto podemos ir añadiendo todos los demás elementos religión, costumbres, artesanía, etc. y caben tantas variaciones y casuísticas dentro de los colectivos que no podemos tener criterios fijos para definir los elementos que tienen que servir como marcadores de identidad de un colectivo.

Otro problema que encontramos al tratar este tema es el de hablar de “grupo cultural”, de “grupo étnico” o de “pueblo”. Tampoco están muy claros los límites que definen estos tres conceptos. Los especialistas no llegan a un acuerdo cuando hablan de colectivos que son susceptibles de tener una identidad cultural o marcadores de identidad.

Hasta hace poco, “etnia” gozaba de entidad suficiente como para representar un colectivo social. Sin embargo, en la actualidad el término “etnia” tampoco parece ser un referente fiable o aceptado por todos. En el diccionario de la Real Academia Española se dice que etnia es una “comunidad humana definida por afinidades raciales, lingüísticas, culturales, etc.”. Poco a poco, su significado ha ido perdiendo fuerza para ir diluyéndose en otro de contenido más ligero: colectivo con características comunes en el plano de lo cultural, histórico, geográfico, la lengua, la religión, etc. Se va centrando cada día más en contenidos culturales, dejando aparte aspectos biológicos y raciales (PÉREZ, 1998).

Teniendo en cuenta estos inconvenientes a la hora de definir el campo del que tratamos cuando hablamos de marcadores de identidad, podemos ir centrando el tema y acercarnos más diciendo que también hay que tener en cuenta que aquellos elementos que pasan a ser marcadores de identidad tampoco son inmutables, fijos en todas las épocas históricas; van cambiando con el tiempo y el acontecer histórico, los pueblos se adaptan a las circunstancias sociales siempre cambiantes y, por otro lado, estos cambios son en gran medida propiciados o impulsados por las estructuras de poder que van moldeando y readaptando los contenidos de la cultura de los pueblos a la medida de aquello que les interesa a esas estructuras (BUENO, 2004).

Todas las señas de identidad son elementos que se han generado a lo largo del tiempo por las influencias de los grupos de poder, desde la superestructura, para diferenciar colectivos entre sí. Igual que se genera un tipo de cultura, se generan señas de identidad.

1.3.1. Lo popular y sus estereotipos

Que todos los colectivos tienen algunos elementos representativos para que los miembros de dicho colectivo se identifiquen con él es algo claro, aunque no de manera absoluta, pues dentro de un colectivo siempre hay un número de personas que escapan a este tipo de identificación, sin dejar de pertenecer al colectivo. Así pues, la identidad es algo que existe como referente, aunque no sea un elemento claro de definición de todas las personas pertenecientes a un colectivo.

A veces, el colectivo comparte la lengua, la religión, las costumbres, el parentesco, el derecho, etc., pero no siempre se da esta circunstancia. Es más, no se da nunca para todos los miembros del mismo colectivo. Con frecuencia, las señas de identidad de un colectivo no son asumidas por la mayoría. Un caso claro es el flamenco en Andalucía. Sin ser conocido, la mayoría lo señala como marcador de identidad, a pesar de que lo conozca o use solo una minoría. Sin embargo, no es algo popular, entendiendo por “popular” lo vivido y usado por la mayoría del pueblo.

Podemos concluir que hablar de marcadores de identidad puede ser lo mismo que hablar de estereotipos. Estos estereotipos, como ya se citó en el apartado dedicado a los objetivos, son clichés que han quedado en el subconsciente colectivo como ideas que no necesitan demostración; son ideas prefijadas a las que se confiere certeza absoluta y se utilizan para enjuiciar a colectivos humanos. Los estereotipos o marcadores de identidad son construcciones culturales de un momento histórico que, además, responden más a las necesidades de los grupos de poder que a necesidades reales de un pueblo o colectivo. No hay diferencia en el poder simbólico que generan los estereotipos como marcadores como los estereotipos sexistas sobre las mujeres. En ambos casos se trata de una visión sesgada de la realidad que se lleva-asume como una etiqueta que marca a quién se identifica con ella. Aquí hay que reseñar que los mismos marcadores recogen a las mujeres con estereotipos sexistas, por ser marcadores generados en una sociedad patriarcal. Así pues, los estereotipos sexistas, como los “marcadores de identidad”, actúan en el mismo nivel simbólico sobre las mujeres.

Los marcadores propuestos por Manuel González y Miguel Gómez (2000) no surgen de manera natural y sin contexto ni razón, Se trata de un proceso complejo, que corre paralelo en el tiempo con la gestación del flamenco. En el siglo XIX comienza el desarrollo de diferentes elementos musicales que terminan dando lugar a lo que hoy conocemos por flamenco. En esta misma época comienzan a formarse determinados “objetos identitarios”: el problema de la tierra, la reconstrucción de un pasado islámico, la tauromaquia, la fuerte presencia de los gitanos, las grandes fiestas, etc., y el flamenco como un objeto identitario más. Paralelamente, se vive el intento de construcción del Estado español tras las sucesivas crisis coloniales y las revueltas liberales. Todo respondía, como dijimos antes, a necesidades que tenían los grupos de influencia política con proyectos de lograr la dirección política del país, para lo cual debían crear una identidad común que uniera al pueblo. El proyecto, además, no era la identidad andaluza, sino la española, para lo cual se escogen elementos propios de Andalucía que, desde el punto de vista de los románticos, eran los más idiosincrásicos de lo español. González y Gómez son tajantes en sus apreciaciones al respecto:

“Esa construcción (*del Estado español*) estará dirigida por una alianza social donde las clases terratenientes andaluzas desempeñaron un papel fundamental y donde la reacción frente al federalismo republicano y a la europeización demarcaron el protagonismo de lo andaluz como símbolo de lo español. Andalucía reunía todas las características para esta homologación (inexistencia de un movimiento separatista o regionalista fuerte, una imagen orientalista y exótica, construida por el romanticismo europeo, un gran potencial cultural de producción simbólica, etc.) para nutrir de identidad las nuevas necesidades culturales de la emergente nacionalidad española. Lo andaluz se convertiría así en el símbolo por antonomasia de lo español. Esta síntesis, al confundir lo español con lo andaluz, tendría un efecto adormecedor de la conciencia diferencial respecto de la identidad cultural andaluza: y al mismo tiempo, un efecto colonizador y uniformador sobre la diversidad cultural española (catalanes, vascos, gallegos, aragoneses, etc.) Es decir, esta primera expresión de la identidad cultural andaluza sería usada por el centralismo español del que formaban parte entusiasta las clases dirigentes andaluzas.” (2000, pág 313)

Según estos autores, podemos considerar que la construcción identitaria andaluza se produce en cuatro fases. Una **primera** que abarca la segunda mitad del siglo XIX, con las aportaciones de los románticos que ya hemos visto, a la que llamaremos “romántica”. En esta primera fase en la configuración de los marcadores de lo que serían más tarde las señas de identidad de lo andaluz, toman cuerpo marcadores de fuerte solidez en el pueblo: el flamenco se extiende con brío en los cafés cantantes a finales de siglo, se extienden las construcciones de plazas de toros, las grandes fiestas populares, la fuerte imagen de los gitanos, la construcción del pasado casi exclusivamente islámico. Estos elementos son criticados por los regeneracionistas y por gran parte de la Generación del 98, empeñada en la construcción de lo español, aunque la literatura popular y el teatro se hicieran eco de aquella identidad cultural hasta elevarla al paroxismo. Coincide, pues, la construcción de la identidad andaluza con la identidad de lo español.

“Andalucía reunía todas las características para esta homologación (inexistencia de un movimiento separatista o regionalista fuerte, una imagen orientalista y exótica, construida por

el romanticismo europeo, un gran potencial cultural de producción simbólica, etc.) para nutrir de identidad las nuevas necesidades culturales de la emergente nacionalidad española. Lo andaluz se convertiría así en el símbolo por antonomasia de lo español. ”.(GONZÁLEZ Y GÓMEZ, 2000, pág. 313)

Esta situación resta fuerza a la posibilidad de que en Andalucía se pueda consolidar una identidad clara y propia, por ser usurpada en parte para la formación de la española. También se consolidan las fiestas andaluzas: Carnaval, Semana Santa, etc. Pero todo esto se da en paralelo a una reinterpretación más social y crítica de estos objetos identitarios. Estamos ya a comienzos del siglo XX y entramos en la **segunda fase** que podríamos llamar “realismo social”.

“ Juan Ramón Jiménez, construirá un andalucismo estético y popular alejado del españolismo del diecinueve y del castellanismo de la Generación del 98. De esas fuentes beberá la llamada Generación del 27.

[...] Lorca Alberti y gran parte de la Generación del 27 crearán una nueva mirada sobre el flamenco, los toros, los romances populares o la religiosidad andaluza desde claves que ya no estaban vinculadas con la imagen tardoromántica y reaccionaria del periodo anterior. El cante flamenco pasó a ser visto como la expresión del pueblo oprimido, como un grito de libertad y de autenticidad [...] Las continuas revueltas, huelgas y levantamientos sociales del momento, favorecieron esta vinculación entre identidad y rebeldía social. El llamado trienio Bolchevique en el campo andaluz o los movimientos sociales habidos durante la República afianzaron la imagen de lo andaluz, como sinónimo de rebeldía social, tal y como supo reflejar Gerard Brenan.“.(GONZÁLEZ y GOMEZ, 2000, págs. 315-316)

En esa misma fase se encuadran las pretensiones nacionalistas de Blas Infante, quien sobredimensionó el elemento musulmán queriendo con ello buscar “el genio andaluz” excesivamente en la orientalidad de ese pasado andaluz. Este discurso identitario inventado por los andalucistas no llegó a distanciar la identidad andaluza de la española, que se seguía imponiendo con elementos tomados, en parte, de lo andaluz.

Con la Guerra Civil entramos en una **tercera fase** de represión y sublimación. Según Manuel González y Miguel Gómez, esta fase coincide con la Guerra Civil. Tras esta, de nuevo se impuso la imagen de la andaluz como lo español y esta vez con más fuerza para poder sostener una situación penosa ante la imagen de desarrollo de lo europeo.

“Pero de nuevo se impuso la imagen andaluza como imagen de lo español. La brutal reconstrucción del nacionalismo español necesitó de la identidad cultural andaluza para poder dotar de imágenes sensibles y compartidas a la maltrecha identidad española. Una vez más el flamenco, y en especial la copla, los toros, las grandes ciudades andaluzas, el pasado musulmán, el gitanismo, `el clima benigno `(el orgullo del sol)` o el humor fácil volvieron a ser colocados como objetos identitarios de España frente a la Europa hostil.”.(GONZÁLEZ y GÓMEZ, 2000, pág. 447)

Tras la finalización de la dictadura franquista y con la normalización democrática durante en el último tercio del XX comienza la **cuarta fase** de recuperación de elementos que se han ido gestando durante las tres fases anteriores. La aceptación de los símbolos de identidad a nivel oficial (bandera, escudo, himno, etc.), el reconocimiento de las hablas andaluzas, una nueva lectura de las fiestas andaluzas desde el campo de la antropología, etc., nos deja en la situación actual en la que la identidad de lo andaluz está definida por los marcadores a los que nos referíamos más atrás.

Hoy hay que plantearse que el flamenco está íntimamente ligado al concepto de cultura andaluza, de tal manera que ha sido considerado por la Junta de Andalucía Patrimonio cultural de Andalucía. Además, el Ministerio de Cultura presentó la candidatura del flamenco para ser considerado Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, aunque no tuvo éxito. Los valores culturales que encierra no se pueden ignorar y resulta paradójico que no se hagan muchos más esfuerzos para que su estudio se incluya de manera real (no sólo oficial) en el currículum del sistema educativo. Según Pedro Castón Boyer: “las tres primeras cosas que para los andaluces forman parte de su cultura son el cante, las romerías y el habla” (2000, págs. 22-33).

A pesar de todo, que el flamenco sea un marcador de la identidad andaluza no queda claro para todos los investigadores. Respecto a esto, Steingress, en la línea de conclusiones de Bueno, advierte:

“Supongo que todos coincidimos en que la identificación con un elemento o hecho cultural, no es igual a `identidad` y que esta última es el resultado de una prolongada y aguda identificación por parte de los individuos. Sólo en este caso podemos hablar de identidad como hecho social y cultural [...]

Según mi juicio, un `marcador` sólo existe si produce identificación de algo a través de algo. En nuestro caso sería, pues, la identificación con el flamenco que produce la identificación con Andalucía. Efectivamente, como demuestran las repetidas campañas publicitario-identitarias en la televisión andaluza, el flamenco, el vino, los paisajes, los pueblos blancos, la arquitectura morisca, los caballos, etc. son utilizados conscientemente, para evocar el `amor a lo suyo`, a `su tierra`, `lo nuestro`. Lógicamente este tipo de campaña propagandística excluye otras realidades, más cercana a la vida cotidiana de la mayoría del pueblo y seguramente menos apreciables, con las que probablemente nadie quiera identificarse [...]. En fin, los `marcadores` son el resultado de políticas de identificación que intentan despertar el amor a la tierra insinuando (contra cualquier realismo social) que se trata de `algo nuestro`. ¿Surgen estos `marcadores`, pues, de manera espontánea y masiva, o se construyen, imponen, en fin, socializan e interiorizan? Creo que la respuesta es clara: los `marcadores` son constructos estéticos-culturales complejos y complicados que deben producir una identificación cuasi espontánea con el contenido para el cual fueron funcionalizados. Son instrumentos de construcción de identidades colectivas, y por esta razón habría que analizar, en primer lugar, el contenido de esas identidades en relación con aquellos sectores políticos de la sociedad que están interesados en convertirlos en dichos `marcadores`, comprendidos como patrones culturales que `transportan` contenidos ideológicos.“ (STEINGRESS, 2002, págs. 54-55)

Tampoco queda claro para Steingress que lo adecuado para protegerlo y permitirle una larga y próspera vida sea patrimonializarlo. El patrimonializar el flamenco presenta dudas que hacen pensar a algunos investigadores que tal vez lo adecuado sea utilizar otra terminología que evite manipulaciones y restricciones en torno a lo que es “verdadero”, “puro”, etc. del flamenco y lo que no lo es.

También existen dudas sobre la intencionalidad política que puede llevar a patrimonializar algo como el flamenco, que debe tener amplios márgenes de posibilidades de desarrollo. Por otro lado, es muy complejo saber dónde están los límites de lo que es (dentro de todo lo que se nombra como flamenco) “verdadero patrimonio cultural”.

“¿Por qué no se habla simplemente de conservar la `herencia cultural`? Porque la diferencia entre `herencia` y `patrimonio` está en el hecho de que el segundo caso se refiere a una herencia apropiada por un determinado sector, o sea, una selección de elementos culturales en función de los intereses de un `patronato`. El patrimonio es necesariamente una estrategia de inclusión y exclusión cultural: algo merece a la par que otras cosas no merecen ser consideradas como `valores`. *El Diccionario de la Lengua Española* (vigésima edición 1986) no deja duda alguna al definir el concepto `patrimonio` como `bienes propios, antes espiritualizados y hoy capitalizados y adscritos a un ordenado como título para su ordenación`. Lo que está incluido en un patrimonio tiene derechos y obligaciones, ya no pertenece a sus creadores, sino que existe para un `patrón` que puede ser la corona, la iglesia o el Estado(en nombre del pueblo). En el caso del flamenco, una parte de su herencia histórica pasaría a ser propiedad simbólica (e incluso material) de la administración y ya no exclusivamente de los artistas y aficionados que lo cultivan. En definitiva el Patrimonio Cultural contabiliza la herencia cultural mediante su conversión en objeto de la burocracia y de negociaciones interesadas se trata entonces de `racionalizar` el flamenco, como diría Max Weber.” (STEINGRESS, 2002, págs. 55-56)

Además, hay que tener en cuenta que el supuesto patrimonio flamenco no es uniforme ni es uno. Basándose en los planteamientos de Bourdieu, Aix Gracia (2002) distingue entre dos tipos o subgrupos de producción y públicos flamencos. Estos suponen en la práctica elementos que detentan distintas patrimonialidades o partes del patrimonio total flamenco. El primer tipo pertenece a los Subcampos de Producción de la Gran Producción (SGP) que serían los que tienen principios de jerarquización externas, su espacio es el gran público y en ellos domina la lógica hegemónica del mercado a través de producciones divulgativas y la búsqueda incesante de nuevos públicos. Lógicamente, se persiguen con más ahínco la

administración del capital económico que el social o simbólico. Los temas vienen revestidos generalmente por música cercana a los grandes consumos, con reiteración en lo cercano a las rumbas, bulerías, tangos y aquellas fusiones con músicas de gran consumo (pop, rock, etc.). Algo que pueda canturrear un público novato.

El otro tipo sería el Subcampo de Producción Restringida (SPR) estos pueden ser una corriente, una escuela flamenca, un lobbie artístico o una peña flamenca. Son grupos de gran cohesión interna. En ellos las relaciones entre artistas, representantes, técnicos/as, productores/as, creativos/as son muy estrechas. Tiene reglas altamente codificadas. En ellos, prevalece con mayor fuerza el capital social y simbólico que el económico. Los principios de éstos son impuestos por la generalidad de los miembros, es una presión que hace que todos los componentes del subcampo comulguen con los mismos gustos y principios. Hay que resaltar que en estos grupos existe una tradición que hay que respetar y los nuevos miembros se deben a la defensa de esta tradición. El subcampo se convierte en un modo de promoción de los artistas de este entorno, porque comulgan con los mismos principios y a la vez defienden este patrimonio.

Además de la existencia de diferentes subgrupos que representan distintos patrimonios hemos de tener en cuenta que existe una competitividad entre ellos por ocupar espacios y la representatividad de la patente de lo que es flamenco.

“Así pues, la patrimonialidad, constituye una forma de apropiación, de carácter colectivo, de las tradiciones por parte de los movimientos socio-artísticos en competencia. No obstante, de lo cual, cuando el campo flamenco [...] se ve amenazado por la injerencia de estos campos (del poder político y económico) puede tener lugar al agrupamiento y resistencia de varios SPR. Es el caso de la oposición con que se enfrentan las iniciativas artísticas que optan por aproximarse a los SGP siguiendo, por ejemplo, la “lógica del pelotazo”, donde se opta por priorizar la ganancia económica sobre los valores internos del campo flamenco” (AIX, 2002, pág 4).

Como vemos, el uso del término patrimonio es muy controvertido por la cantidad de ángulos desde los que se puede contemplar.

1.3.2. Los tópicos de la identidad andaluza

Ahora pasemos a ver los tópicos, marcadores de identidad o estereotipos que proponen Gonzalez y Gómez.

Carácter. Se trata de una forma de ser con la que se identifica el andaluz: apertura, extroversión, simpatía, ingenio, gracia, humor, bonanza, familiaridad, conmiseración.

Lengua. Aunque se ha menospreciado el habla andaluza tratándose como “un hablar mal el castellano”, el habla andaluza está recuperando en estos últimos años el prestigio que tiene por su capacidad creadora y por inercias hacia el desarrollo del idioma. A pesar de encontrarse tantas hablas andaluzas como provincias, los andaluces se reconocen por su habla y todas ellas son asimismo fácilmente identificables como andaluzas. Esto se produce por “determinadas notas fonéticas: la inexistencia de la “s” castellana, la oscilación hacia el seseo o el ceceo, la relajación consonántica, el yeísmo, la inexistencia de modismos como el laísmo, leísmo, loísmo o un peculiar y más extenso campo semántico (con más uso de términos provenientes del árabe).” (GONZÁLEZ Y GÓMEZ, 2000, pág 309)

Tierra. La tierra ha representado en el imaginario popular un lugar económico de encuentro entre lo natural y lo social. Sobre ella se han proyectado todas las demandas de justicia y de igualdad y, al mismo tiempo, todas las fantasías derivadas de la especial riqueza y exuberancia del medio natural andaluz y mediterráneo.

Orientalismo. Su pasado histórico, las relaciones establecidas con el mundo islámico han generado en el imaginario popular una identificación que no se da en ningún lugar europeo con tanta fuerza y cotidianeidad.

Flamenco y música popular. Los andaluces y las andaluzas se reconocen con especial propensión hacia el ritmo y la música, y, aunque hay otras músicas

folclóricas en Andalucía, el flamenco ha cobrado tal importancia que ha hecho olvidar la existencia de otros folclores andaluces no flamencos, imponiéndose como la música que más identifica a Andalucía.

Fiestas populares. El “sentido de la fiesta” como tiempo al margen del trabajo y dedicado por medio del juego (rito) a la producción del gozo, junto con el “sentido del humor” y el “sentido del ritmo” son los tres sentidos básicos de la identificación del andaluz.

Religiosidad popular: Según se declaran en las encuestas, los andaluces son más creyentes que el resto de los españoles en un porcentaje del 5%, pero esto no deja de ser en cuanto a lo que declaran los andaluces/as. Como creyentes practicantes, los andaluces/as están por debajo de la media nacional.

“Comparándonos con otras regiones. Cataluña y Madrid están bastante por debajo de Andalucía (87%) en el número de los que dicen pertenecer a alguna religión: 70% en Madrid y 71% en Cataluña. Y todas las regiones, menos las dos Castillas (87%) y Galicia (96%), tienen un porcentaje inferior a Andalucía (86%) de los que dicen pertenecer a la iglesia católica (66% en Madrid y 70% en Cataluña. [...] Pero, como casi siempre suele pasar, una cosa son las opiniones personales y otra la realidad práctica cotidiana. Aunque sean muchos los que de palabra se denominen católicos -en Andalucía el 86%-, los que de verdad cumplen con lo que la iglesia quiere de ellos son bastante menos. Los católicos andaluces, por ejemplo, son los que menos van a misa de todos los españoles. Los últimos datos fueron obtenidos en un recuento de practicantes hecho en 1982. Las diócesis andaluzas que contestaron estaban todas por debajo de la media nacional y, además, tienen los porcentajes más bajos de practicantes reales de todas las diócesis españolas. Sobresalían por el escaso número de andaluces que iban a misa la diócesis de Sevilla (con sólo un 13% de practicantes), Cádiz (con un 15,6%) y Almería (con un 16%). Y la media nacional de católicos practicantes estaba en ese año 1982 por encima de la media de Andalucía: un 26,4% en España y un 20,8% en Andalucía. Y casi lo mismo ocurre en Andalucía con la asignación tributaria a favor de la Iglesia católica.” (CASTÓN,2003, pág. 155).

Sin embargo, las asociaciones seculares de carácter religioso (hermandades) son una de las formas actuales de asociacionismo más importantes y, además, los mismos andaluces consideran que estas actividades que se mezclan con las festivas laicas forman parte de la cultura andaluza.

“El poco número de andaluces que van a misa y también los pocos que en la declaración de la renta ponen la cruz en la casilla de la Iglesia católica, en comparación con los que se declaran católicos en las encuestas de opinión, contrasta con la gran cantidad de manifestaciones católicas populares, tales como romerías, procesiones de Semana Santa, fiestas patronales, etc. Éste quizás sea uno de los rasgos más sobresalientes del catolicismo andaluz. Somos una región donde el catolicismo eclesial u oficial es bastante escaso y el popular está muy presente en todo el entramado de la vida social de los pueblos y ciudades andaluzas. Algunos datos hablan de esta patente realidad. En Andalucía hay cerca de 2000 hermandades y cofradías y más de 600.000 andaluces asociados en ellas. Los andaluces se asocian en igual número a las casetas de feria que a las cofradías de Semana Santa. Y, consecuentemente, lo que más hacen durante el año es, en primer lugar, ver las procesiones de Semana Santa (80,2%), y, en segundo lugar, asistir a las ferias de los pueblos y ciudades (el 60,4%). Pero quizás lo más significativo del catolicismo popular sea el hecho de que los mismos andaluces identifiquen algunas de estas manifestaciones religiosas con la misma cultura andaluza.” (CASTÓN, 2003, pág 157)

Aún así, los conflictos con la jerarquía católica han sido una constante, debido a la posición de la Iglesia en los conflictos sociales y del apoyo dado a las clases dominantes a lo largo de la historia, por sus actitudes reaccionarias y poco comprensivas con las expresiones libres del pueblo. “Baste recordar la prohibición de las cruces de mayo por el cardenal de Sevilla Spínola argumentando que se desarrollaban en un ambiente de “relajación moral del ambiente` en los patios donde se instalaban las cruces” (GONZALEZ y GÓMEZ, 2000).

El clima y la naturaleza mediterráneos. El sol, el clima, los olores, las flores destacan en el universo de símbolos naturales con los que los andaluces se identifican. En cuanto a los animales, el toro y el caballo.

El paisaje urbano. La forma medieval musulmana de las ciudades, junto con la arquitectura rural y el Barroco, han configurado el ideal de ciudad andaluza. La plaza, la calle, y la esquina son los tres lugares más cargados de simbolismo en la geografía urbana andaluza. La esquina destaca incluso sobre la calle.

Tradicición. Se entiende por tradición el conjunto de creencias, valores, comportamientos y ritos que se transfieren de generación en generación y que son de carácter colectivo, no individual ni aislado. Respecto de la tradición, la estructura de parentesco es muy importante y la familia, por tanto, esencial en la formación de la identidad. La madre y el niño son referentes muy sólidos para el andaluz. La familia significa la identidad de lo comunitario y simboliza el valor de la tradición y la continuidad de esa tradición. Las bodas, los bautizos, los entierros son costumbres en las que los andaluces y andaluzas se reconocen. Otro elemento es la tradición oral; mucho de la cultura popular andaluza ha sido posible gracias a la tradición oral.

Si tomamos como referencia la propuesta de Manuel González Molina y Miguel Gómez Oliver, y aceptamos la mayoría de estos marcadores de la identidad andaluza, podemos asegurar que todos ellos se encuentran expresados en el flamenco como manifestación de los estereotipos de la cultura andaluza. Podemos afirmar, entonces, que el flamenco viene a ser un marcador global que contiene a todos los marcadores antes citados. En el flamenco se han vertido a través de los autores/as de sus coplas todos los elementos que definen el “ser andaluz”. Y esta es mi **tercera hipótesis**: el valor polisémico del flamenco en lo que respecta a los tópicos o “marcadores de identidad”. Como muestra, y sin pretender dar a ella el valor de la demostración, veamos algunas coplas de cada marcador.

Carácter

El dinero es un mareo
Aquel que tiene parné
Es bonito, aunque sea feo.
(MACHADO y ALVAREZ, 1998, pág.128)

Ingenio, gracia, humor, y despegue de lo material son aspectos que se pueden apreciar en esta letra que sirve de ejemplo del carácter del andaluz.

Lengua

Más mata una mala lengua
que las manos del verdugo;
que el berdugo mata a un hombre
una mala lengua a muchos.
(MACHADO, 1975, pág 53)

El habla de las coplas flamencas, además de características del habla andaluza tiene otras propias. Demófilo recogía en sus libros de coplas flamencas las palabras tal y como se cantaban tratando de ser fiel a estas características propias. Pero además a la lengua se le concede personalidad y carácter, actitudes y talentos como si de la misma persona se tratara.

Tierra

A qué tanto llover
si a mí me duelen los brazos
de sembrar y no recoger.
(PEPE DE LA MATRONA, 1982)

Esta letra nos muestra esa relación con la tierra como referente del rendimiento del trabajo o como intermediaria simbólica de un esfuerzo sin recompensa.

Orientalismo

Princesa Celinda
Toma mi turbante
Ni a cristiano ni a moro

No mires a nadie.
(MAIRENA, 1974)

Los romances son un claro exponente de aquel pasado histórico de relación entre moros, judíos y cristianos. Son letras que recuerdan un pasado que los románticos se esfuerzan en recuperar como referencia de nuestra identidad como pueblo.

Flamenco y música popular

Como cantó Pastora nadie ha cantao
y toitos los gitanitos
la hemos llorao,
y como ella a su hermano Tomás
nadie ha cantao ni cantará.
(MORENO, 1982).

La música y la poesía son parte importante de lo andaluz. En esta copla, se aprecia el reconocimiento del valor de artistas cuya pérdida provocaron llantos entre los gitanos.

Fiestas populares

En La Cala hay una fiesta,
mi madre me va a llevar,
como voy tan compuesta
me sacaran a bailar
llevo yo mis castañetas.
(PEPE DE LA ISLA, 1982).

¿El clima? ¿El carácter? ¿Cuál será el motivo? Lo cierto es que Andalucía vive de manera especial la fiesta. Son muchas las fiestas que se disfrutan en la Comunidad, muchas de ellas propias de localidades pequeñas, otras de toda Andalucía. La calle es tomada por el pueblo en casi todas las épocas del año, de hecho también en lo cotidiano, se vive muchas horas del día en la calle, al aire. Esto se hace explícito también en las letras flamencas.

Religiosidad popular:

En la puerta de un convento
hay escrito con carbón:
“Aquí se pide pá Cristo
y no se da ni pá Dios “
(CRUCES,1998, pág 114)

Además de expresar el sentido religioso no muy proclive a la jerarquía, propio del andaluz, en el flamenco se expresa también lo religioso con especiales características que lo alejan más de lo formal y convencional. Se llega a establecer a veces una relación entre el hombre, la mujer y Dios, que llega a ser relación entre iguales, o al menos una relación muy cercana, de mucha confianza. Tanta como para manifestarle la protesta y la queja por los designios que Dios dicta. Así no es difícil encontrar una relación irreverente incluso de rechazo de las jerarquías y representantes de la Iglesia. Esta copla es un claro ejemplo de ello.

El clima y la naturaleza mediterráneos

Si yo pudiera ir tirando
las penas mías a los arroyuelos,
hasta el agüita de los mares
iba a llegar al cielo
(GELARDO y BELADE, 1985, pág 96).

El paisaje y el medio natural son recursos muy habituales en el flamenco para encuadrar los mensajes, experiencias y sentimientos personales. A veces el sentido de la letra no es más que eso mismo: el medio natural, tal cual es. En otras, como en el caso de la copla que reseño, el paisaje, los elementos naturales son el soporte, la herramienta poética para emitir un mensaje que nada tiene que ver con el paisaje mismo.

El paisaje urbano

En la esquinita te espero.
Chiquilla, si no vienes
donde te pille te pego.
(MACHADO, 1975,. pág 27)

Decíamos que el paisaje urbano se representaba muy bien por determinadas zonas o partes del mismo: la esquina como lugar de reunión, de encuentro, como referencia de infinidad de cosas. En el flamenco es también parte importante del paisaje urbano característico andaluz.

Tradición

¡Déjame llorar!

¡Déjame llorar!

Que se me ha muerto la madre de mi alma,

¡No la veré más!

(BLANCO y otros, 1998, pág. 76).

La tradición es transmitida por la familia, y esta tiene en la madre y en la veneración a la madre dos elementos esenciales. En el flamenco, la madre y el dolor o alegría por la madre son los contenidos más recurrentes y fuertes.

II

GÉNERO Y PATRIARCADO: CONCEPCIONES TEÓRICAS DE LAS RELACIONES ENTRE LOS SEXOS

Tras haber discutido la relación entre flamenco y cultura, y de acuerdo con nuestra pretensión de mostrar la conveniencia de su inclusión en la enseñanza, nos centraremos en uno de los elementos más importantes: las relaciones de género en que se desenvuelve el flamenco y las características de la sociedad en la que se desarrollan esas relaciones de género, la sociedad patriarcal.

2.1. CONCEPTO Y DESARROLLO DE LAS RELACIONES DE GÉNERO: LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LO FEMENINO

El concepto de género es, junto con el de patriarcado, uno de los mayores logros teóricos de la teoría feminista. Surge a partir de la necesidad de conocer en profundidad el origen y desarrollo del contenido de lo “masculino” y lo “femenino”. Desde el análisis del género se descubre que lo masculino y lo femenino no son hechos naturales o biológicos, sino, fundamentalmente, construcciones culturales. Dichas construcciones han sido la base de la organización social presidida por la desigualdad entre los hombres y las mujeres, imponiéndose, en todos los aspectos socio-culturales, lo masculino a lo femenino. Con frecuencia se habla de género y erróneamente se suele confundir con sexo, pero no debe hacerse. Sexo son las características biológicas diferenciales y transhistóricas entre varones y mujeres. Y el género es la definición social de capacidades y comportamientos diferenciados según el sexo, y que regulan las relaciones entre los sexos.

Es a partir de la década de los setenta cuando aparecen en EE.UU. los estudios de género como continuidad del movimiento feminista. En España surgen posteriormente, en la década de los ochenta. A partir de allí, el libro de Celia Amorós, “Hacia una crítica de la razón patriarcal” se convirtió en referente de las teorías feministas españolas.

Para este trabajo, lo que nos interesa es desvelar cómo se construye el género femenino, conocer desde qué teorías se aborda dicha construcción,

investigar las raíces y contenidos de las relaciones de género para entender que las desigualdades hoy sigan siendo fuertes y supongan un potente impedimento para la igualdad entre hombres y mujeres, y, a partir de ello, cómo se reproducen dichas desigualdades en el flamenco.

La consideración de la mujer como ser inferior viene de lejos. El género indica las características y rasgos atribuidos al hombre y a la mujer; son los rasgos. El contenido de la construcción del género es también lo que incluye la idea de inferioridad. Pero no como marca del género femenino, sino de la relación entre masculino y femenino. Esta construcción interesada no es nueva, ya Aristóteles decía que la naturaleza sólo produce mujeres cuando la imperfección de la materia no le permite formar hombres. Se suponía que la mujer era un hombre imperfecto, incompleto. De ello, se desprendía una incapacidad biológica para tener ingenio intelectual.

Sin embargo, en época posterior la imagen de la mujer pasa a ser algo muy especial, casi sobrenatural. En la baja Edad Media, la Dama era la perfección sublimada por el Caballero. A pesar del imaginario simbólico del amor cortés, se seguiría en aquellos siglos imponiendo la idea de inferioridad de la mujer basada en su naturaleza. Los aspectos biológicos justificaban, por tanto, su necesario sometimiento.

Como vemos, el concepto de género, empero, tiene raíces lejanas en el tiempo. En los años 1673, 1674 y 1675, Poulain de La Barre publicó tres textos: *De l'égalité des deux sexes* ("Sobre la igualdad de los dos sexos". 1673), *De l'éducation des dames pour la conduite de l'esprit dans les sciences et dans les moeurs* ("Sobre la educación de las damas para la conducta del espíritu en las ciencias y en las costumbres". 1674), *De l'excellence des hommes contre l'égalité des sexes* ("Sobre la excelencia de los hombres contra la igualdad de los sexos". 1675), en los que se enfrenta a los que proclamaban la inferioridad de las mujeres. La Barre señalaba que la desigualdad social entre hombre y mujeres es la que crea la inferioridad de las mujeres, y no la naturaleza.

Durante la época de la Ilustración se termina de ver claro que el género es una construcción social. En el siglo XVIII, se consolida la idea de que la desigualdad no es un hecho natural sino histórico. A pesar de todo, las aportaciones que se hacen en este sentido pasan desapercibidas, invisibilizadas, y se consolidan aquellas que inciden en la diferencia, enfatizando el carácter adjetivador de inferioridad.

El pensamiento pionero de Rousseau sobre la desigualdad social, política y económica abre un nuevo campo, que él solo orienta hacia los hombres. Si bien Rousseau sienta las bases de las nociones de opresión y desigualdad, trata de excluir de sus argumentaciones, en las que aparecen los derechos de la ciudadanía, a las mujeres. Aun así, los planteamientos de Rousseau (*“El Discurso sobre el origen y fundamento de la desigualdad entre los hombres”*) se convertirían más adelante en uno de los basamentos más sólidos en la construcción de la “feminidad”, y, por lo tanto, de la idea de que lo natural en la mujer es la debilidad, la dependencia del hombre y la sumisión a éste. La argumentación russoniana lleva a justificar la división de espacios existentes, ocupando las mujeres el espacio de lo privado o doméstico y los hombres el espacio de lo público. A pesar de que sus postulados más radicalmente discriminatorios recibieron la oposición de la progresía burguesa, permaneció lo esencial: que “el lugar natural de la mujer es la familia y el cuidado de la misma”. Así es como lo expresan Antoine Artous y Frederique Vinteuil:

“Las corrientes más progresistas de la burguesía en cuanto a la igualdad de la mujer consiguieron atenuar la misoginia de las propuestas de Rousseau, pero no cuestionaron el fondo de sus afirmaciones; el único lugar donde la mujer puede realizarse, donde puede existir como individuo, o sea, como ciudadana, es la familia, en oposición al lugar donde se realiza el hombre, que es el exterior, la esfera pública. Parece como si la burguesía, portadora de una ideología igualitaria entre los individuos, se hubiese visto obligada a producir una teoría sobre la naturaleza femenina para justificar la opresión en nombre de la diferencia entre hombre y mujer.”
(ARTOUS y VINTEUIL, 1978, pág. 56)

En esta línea, y desde las filas de la propia Ilustración, Mary Wollstonecraft (1792), feminista inglesa, se enfrenta a Rousseau y a todos los que como él propugnan para las mujeres una naturaleza de debilidad e inferioridad.

A lo largo del siglo XIX el movimiento romántico vino a sustituir los principios religiosos de que todos los varones son genéticamente superiores a todas las mujeres por una nueva versión más moderna, no ya religiosa, pero que descansaba también en el naturalismo. A pesar del surgir de la vindicación de la igualdad, los románticos sostuvieron desde la biología que todas las mujeres eran iguales. Aunque algunas (de las clases ricas) escapaban a esa realidad biológica, todas eran iguales y las excepciones no negaban la realidad de la desigualdad natural con respecto al hombre. La mujer pasó a ser hembra. La mujer es hembra en lo biológico y eso tiene en común con las demás hembras del mundo animal, guardando mayor número de características comunes con las hembras de otras especies animales que con el varón de la especie humana. Lo femenino pasó a ser visto como humano, en cuanto ser pensante, pero ya influenciado por el carácter de hembra. Es decir, pasó a ser objeto filosófico. El movimiento romántico negó la individualización de la mujer: todas las mujeres son, por lo tanto, iguales. La posibilidad constatable de la individualidad femenina se daba solo como excepción en occidente, una excepción que no rompía la regla. Pero de modo universal, esta regla se cumplía ineludiblemente, no se contemplaba que, fundamentalmente, era la inercia heredada culturalmente.

El siglo XIX sigue planteando problemas para las mujeres y para el feminismo. Rousseau prende en los románticos y surgen de este movimiento diferentes conceptos de la mujer, todos misóginos y basados en el origen “natural” de su inferioridad. Al mismo tiempo se va iniciando la fuerte lucha de las mujeres por conseguir el derecho al sufragio.

Comienzan a tomar cuerpo teorías que pretenden hacer compatibles el nuevo orden social, supuestamente igualitario y democrático, con el concepto de mujer limitado por lo natural. Así, Hegel se aparta de lo natural y se acerca a lo normativo: aunque la dimorfía sexual se manifiesta en el ser humano, no es de forma natural sino normativa, es decir, con leyes propias, como cada colectivo

arrastra su ley. Los sexos tienen una realidad natural, pero tal realidad está fuera de la única sustancia viviente: el Espíritu. La realidad que se manifiesta es la espiritual, pero ésta pertenece a una de las dos formas de conciencia, o es varón o es mujer y ha de acatar su ley, lo quiera o no. Mientras que lo masculino es diferenciado y consciente, lo femenino es genérico, lo más cercano a la naturaleza. Amelia Valcárcel analiza así los planteamientos de Hegel:

“Las mujeres tienen una serie limitada de figuras que se pueden dar dentro de su ley. Pertenecientes a la familia, están fuera de la ciudadanía y de los intereses universales. Tampoco tienen individualidad en sentido pleno: son la madre, la hija, la esposa [...] de alguien que sí tiene individualidad. Lo femenino ama y desea genéricamente, mientras que lo masculino, por individuo individualiza [...] La ley de la familia no contempla, en efecto, la individualidad, el deseo individualizado ni la reflexión en los intereses de la comunidad estatal. Las mujeres no son ciudadanas porque pertenecen a ese ámbito y además desde él pervierten la idea misma de la ciudadanía siempre que llega el caso”. (VALCÁRCEL, 1997, págs 30-31)

De aquí se desprende, para el filósofo, que los hombres, por sus características de individualidad, deben dedicarse al Estado, el cual debe ser construido entre todas las voluntades individuales. En cambio, las mujeres deben dedicarse a aquello que es lo común y genérico de su sexo: la familia. Ni a las artes, fruto de la creación individual, ni a la ciudadanía, que es propia de aquellos que han de construir el Estado.

Lógicamente, puede haber excepciones, y habrá hombres y mujeres que no compartan estas teorías, pero cada uno, a pesar de sus particularidades, arrastra su ley, y es el Estado el que tiene que evitar que se produzcan “roces”, el que debe velar por el orden, protegiendo a la sociedad de estas personas que se rebelan ante su ley.

Hegel no plantea la distinción entre hombres y mujeres como división o enfrentamiento. Él habla de complementariedad y sostiene que lo que hay detrás

de su teoría es un principio de paz. Ambos papeles son necesarios y tienen su valor. Crea la ilusión de que esa valoración no es discriminatoria y sostiene que el Estado debe procurar que ninguno, ni hombres ni mujeres, se salgan de sus papeles y cometidos en la sociedad.

Por su parte, Schopenhauer se deshace de la dualidad naturaleza-espíritu que planteaba Hegel y afirma que todo es manifestación de una potencia previa y ajena que obra sin fines, y a la que llamó Voluntad. La diferencia entre los sexos es natural, no meramente funcional o normativa. Así pues, Schopenhauer opta por plantear crudamente la inferioridad de la mujer.

“Los sexos son dos modos de existencia perfectamente diversos y divergentes. El sexo masculino es reflexivo y el femenino es inmediato [...] Las mujeres no maduran, ‘florecen’, como naturaleza que son. A los dieciocho años existen como lo que van a seguir siendo y carecen de desarrollo ulterior. Una mujer a esa edad ya es lo que es, un varón no. Como todo lo repentino y rápido que ocurre en la naturaleza, desde ese florecimiento comienzan inmediatamente a decaer. Los varones se van afirmando con la edad.”
(VALCÁRCEL, 1997, pág. 33)

Schopenhauer asegura que la mujer no tiene inteligencia, equidad o virtud, es amoral. Toda inteligencia y toda virtud han sido sustituidas por la astucia. Las mujeres buscan atraer al varón con sus encantos hasta que éstos cargan legalmente con ellas, entonces se reproducen y decaen. Su función ha acabado. Ellas no saben que son una estrategia de la naturaleza para perpetuarla, pero al tener inteligencia solo para lo inmediato, están libres de angustia.

Según Schopenhauer las mujeres son enemigas naturales entre sí, porque su sentido en la vida es la precipitada seducción del hombre con propósitos matrimoniales. Entre las mujeres no hay diferencia, porque en el sexo femenino no hay principio de individuación. Para cumplir con su destino verdadero, trampa de la naturaleza y continuadoras de la especie, lo individual desaparece porque el destino de esa esencia es trascenderse en otro. Por eso, al carecer de principio de individuación, no pueden ser ciudadanas. Por todo ello, la mujer debe permanecer

obediente al hombre. Eso es lo adecuado si tenemos en cuenta que es segundo sexo.

Hegel había argumentado la complementariedad, Schopenhauer afirmó contundentemente la inferioridad. “Para excluir a las mujeres de la esfera de la igualdad, la esfera política por excelencia, fue preciso ‘naturalizarlas’. Y ese camino, comenzado por Rousseau y seguido con matices por Hegel, fue rematado por Schopenhauer”. (VALCÁRCEL, 1997, pág 37). Si alguna mujer no sigue con su destino, no será una mujer completa, porque la teoría general nunca puede equivocarse ya que es normativa, no empírica.

Hasta aquí, no había cambiado nada el discurso sobre el género que mantenía la inferioridad de la mujer. Pero, ¿cómo podía sostenerse este planteamiento en el siglo de la revolución mecánica? Surgen, pues, otros naturalismos más refinados, más cercanos a las fuentes religiosas y más capaces de llegar a un público de mayor finura conceptual. En este ámbito se yergue el pensador de la dama, de la belleza femenina y del amor: Kierkegaard.

Toda la brusquedad y falta de consideración de la mujer en Schopenhauer se torna suavidad y respeto en Kierkegaard. Este filósofo vuelca su atención sobre la belleza de la mujer exaltándola como se hacía en la Edad Media. El amor cortés es característico del movimiento romántico y en Kierkegaard se da con plena nitidez. Pero a diferencia del amor cortés de la Baja Edad Media, en Kierkegaard tal amor se da con absoluta subjetividad, es un sentimiento que nada tiene que ver con los fines sociales que se le confieren, ni con el amor que se le profesaba a la mujer en la Baja Edad Media. No median signos de vasallaje ni de cortesía, no está anclado en las relaciones materiales concretas hacia la mujer concreta y real. Es una creación intemporal y casi inmaterial. Es decir, la dama no existe más que en la mente del hombre, se la imagina a medida de sus gustos, pero no existe en la realidad. Ese amor idealizado, por tanto inexistente, provoca que la búsqueda de ese ideal de mujer se convierta en una frustración angustiosa. Así el ideal de feminidad nunca coincide con la realidad.

El varón siempre tendrá que elaborar figuras a partir de la mujer existente. Si aprende a hacerlo conseguirá llegar a una nueva forma de existencia y será considerado un “seductor”. El seductor tiene un arte que no puede confundirse con las artimañas y engaños del Don Juan clásico que engañaba a la mujer. Don Juan va buscando aumentar su número de conquistas, mide sus éxitos por la cantidad de mujeres reales que logra conquistar. Al final todas serán lo mismo. En cambio, el seductor romántico de Kierkegaard es un lince, puede seducir muchas veces, incluso a una misma mujer, pero su capacidad para hacer que su idealización de mujer se concrete físicamente en una mujer de carne y hueso le hará sentir su capacidad muchas veces con la misma intensidad que la primera. Debe conseguir que la mujer participe de ello y lo viva, debe sentir la consideración idealizada que el seductor le da. La mujer debe estar para eso. De nuevo nos encontramos con que la idealización de la mujer no es más que un mecanismo al servicio del hombre, es él el que tiene que sentirse realizado en última instancia, la mujer no deja de ser un instrumento que debe prestarse a sus juegos e ilusiones, la presa que ha de caer en sus planes y aventuras. La mujer real pierde la posibilidad de ser ella misma, de crecer como persona libre para forjarse a sí misma y queda relegada al papel de marioneta moldeada al gusto del varón.

Es importante destacar que en el siglo XIX nos encontramos con postulados sociopolíticos igualitarios y teorías emancipatorias de la condición humana que coexisten con planteamientos retrógrados y discriminatorios respecto a la mujer. Con Nietzsche se hace patente esa disparidad. Sus posiciones recuerdan unas veces los planteamientos misóginos puros y duros de Shopenhauer, y otras, planteamientos de los textos feministas.

Nietzsche parte de la dualidad fuerte-débil; sin embargo, fuerte no tiene por qué coincidir con masculino y débil con femenino. Para él fuerte es individualidad y débil es rebaño. La hembra para Nietzsche es una continuidad de la naturaleza. Empero, la hembra es natural, mientras lo femenino es el resultado de una ideación masculina. Ser hembra es ser madre y ser débil. Lo femenino exagera su debilidad para defenderse de la fuerza. Esto es absoluta necesidad, no astucia. Así pues, lo femenino es una máscara. Todos los débiles desarrollan

estrategias parecidas Sgregarismo, hipocresías con las cuales resultan a la postre vencedores de los fuertes.

Nietzsche no duda en pedir la abolición de la compasión, y reclama la vuelta a la “bestia rubia”, viril, germana. Su rechazo de los genéricos como máscaras impuestas a los individuos, es decir, su adhesión a un individualismo radical de los espíritus fuertes es clara y rotunda, lo que viene a ser una puerta abierta al romanticismo misógino.

En definitiva, se opta por el orden natural o por el normativo, ya que la jerarquía sexual era irrenunciable. Y todo esto coincidiendo con la vindicación del sufragio. Ante este nuevo empuje de las mujeres pidiendo espacios que se le negaban en lo político, es decir en los espacios públicos, aparece una nueva conceptualización de la mujer: “la feminidad”, un supuesto saco en el que entran aquellos valores que la mujer “tiene por naturaleza” y que debe desarrollar para llegar a la más alta cota de coherencia con su ser. Un ser que ha de encontrar la felicidad en los aspectos destinados a apartarla de la vida pública que se le reconocía a los ciudadanos, entendiéndose por esto sólo a los varones. La mujer ve adornados y valorados ciertos valores de docilidad, fragilidad e inmadurez de la mujer niña que necesita ser protegida y la maternidad como algo sublime que la sitúa en una posición inalcanzable para el varón, pero que a la vez la aleja de todo contacto con la participación en la transformación de la realidad social.

“ Mujer-madre, mujer-niña, el siglo XVIII inventó así la feminidad tal como ha tomado cuerpo en nuestra cultura moderna. Todo esto forma parte de una trama más amplia; la burguesía ascendente inventa también la felicidad, el amor conyugal y el amor de los hijos, siendo portadora de todo ello la nueva familia.”
(ARTOUS Y VINTEUIL, 1978, pág. 56)

Por supuesto, esta imagen de la mujer es la generada en la burguesía (de los hombres burgueses) y nada tiene que ver con la realidad de la situación de las mujeres de las clases populares en los siglos XVIII y XIX. Pero un siglo después esta imagen de la mujer sería asumida por todas las clases sociales.

“La familia moderna, habrá penetrado en el conjunto de las clases sociales. Ciertamente, la imagen de la feminidad en la clase obrera no reproducirá, un siglo después, punto por punto la visión elaborada en el siglo XVIII, porque esta imagen misma ya se habrá transformado en el seno de la burguesía y porque la situación social de las mujeres de la clase obrera no es la misma que la de las mujeres de la burguesía. Pero lo esencial permanece: la mujer-madre, la madre-niña, cuyo lugar natural de la realización como individuo es la intimidad del hogar.” (ARTOUS Y VINTEUIL, 1978, pág. 61)

Así surge en la sociedad patriarcal un modelo de feminidad desde supuestos relacionados con lo biológico, pero basados exclusivamente en elaboraciones culturales.

“El género, por tanto, como construcción cultural derivada de la sexuación, es una categoría cultural impuesta sobre un cuerpo sexuado. Las diferencias biológicas entre hombres y mujeres no implican por sí mismas capacidades, actitudes o aptitudes diferentes. Cada sociedad, según sus necesidades, ha establecido un conjunto de normas diferenciales (comportamientos, deseo, acciones, etc.) que se imponen a los individuos, desde el nacimiento, en función de su pertenencia a uno o a otro sexo. Ni sexismo, ni racismo son consecuencia de las diferencias físicas, sino que de la utilización que de ella se hace para mantener las relaciones de poder.” (BALLARÍN, 2001, pág. 20)

2.2. EL PATRIARCADO

Si el concepto de *género* recoge el desarrollo de la imagen de la mujer según la han ido creando los hombres a lo largo de la historia, el concepto de *patriarcado* va más allá, llegando a explicar cómo ha sido posible esa creación y en qué tipo de sociedad se ha producido. Patriarcado y Género son dos categorías de análisis que se han ido desarrollando desde el siglo XVIII, hasta que en los años 70 y 80 del siglo XX las iniciativas investigadoras del feminismo ofrecen análisis sistemáticos del sistema de relaciones entre los sexos y de la realidad social en su conjunto, utilizando como clave de interpretación el concepto de patriarcado.

Hay pensadoras feministas, como Celia Amorós, que llegan a igualar en contenido *género* y *patriarcado*, considerándolos sinónimos. Sin embargo, son muchas las teóricas del feminismo que piensan que el término *patriarcado* es más amplio y funcional. Por ejemplo, Milagros Rivera considera que, aunque el concepto *género* como categoría de análisis fue “tremendamente liberadora cuando fue acuñada a principios de la década de 1970” (RIVERA, 1998, pág. 78), hoy es aún más revolucionario el concepto o categoría de análisis de *patriarcado*.

Durante mucho tiempo los estudios realizados sobre el tema contraponían el término *patriarcado* al de *matriarcado*, porque se estaba en la creencia de que había existido un tipo de organización social en la que el poder era detentado por las mujeres. En esta argumentación se atribuía al *matriarcado* un mal gobierno, razón por la cual se impuso como alternativa el *patriarcado*, sistema de organización en la que el poder lo ostenta el varón-patriarca: hombre bueno, cargado de sabiduría que gobernaba con justicia y la aceptación de todos.

Los estudios que sobre este sistema se inician en el siglo XIX y se desarrollan plenamente en el XX, conciben el *patriarcado* como un sistema social, organizado por los hombres, con el único objetivo de mantener sometidas a las mujeres. Este sometimiento es justificado por la connivencia de éstos, a nivel individual, para mantener los privilegios y el poder que les permite generar unas

relaciones de explotación-dominación sobre la mujer. Esta dominación no sólo ocurre a nivel social; es discriminación laboral, cultural, política, etc. También a nivel particular la sexualidad, la autoestima, las relaciones afectivas, etc.

Encontrar o idear un sistema social alternativo al *patriarcado* más justo e igualitario es realmente difícil. Dos enormes inconvenientes encontramos en ello. Por un lado, el *patriarcado* es universal, se ha impuesto en todo el planeta a pesar de las diferencias culturales y étnicas. Por otro, no existe ningún modelo alternativo que funcione en el momento actual y sólo tenemos datos históricos fiables de éste y no de otro. Así pues, la tarea emprendida por el feminismo es pensar en una organización social para las relaciones entre los sexos no basada en la jerarquía y el poder. Aunque hace algunas décadas se pensaba que existió un *matriarcado*, en la actualidad esa teoría no se sostiene.

2.2.1. Los orígenes del patriarcado

A lo largo de la historia han sido muchas las teorías sobre el origen del *patriarcado*. Antes mencionábamos la primera de ellas: se suponía la existencia de un *matriarcado* en el que las mujeres detentaban el poder. Esta creencia se basaba en el conocimiento de algunos pueblos con características que hacía intuir la pasada existencia de un *matriarcado*¹. A partir de esta intuición que se daba por hecho, se deducía que la existencia de un *patriarcado* se debía al mal funcionamiento de un *matriarcado* anterior. La mala administración de la justicia, del saber y, en definitiva, del poder, llevó a excluir las mujeres del nuevo sistema.

La concepción que el cristianismo sostiene de la mujer refuerza esa teorización. En el cristianismo la mujer es sexualidad y origen de todos los problemas para el hombre, además un ser inferior. En la creación ya la mujer aparece como un ser sin consistencia propia, sale de una pequeña parte del hombre: su costilla. El “pecado original” fue cometido por Eva, arrastrando con ella al inocente hombre a un sin fin de males. El modelo siempre presente en la

¹ De hecho, aún podemos encontrar opiniones que confunden este término con algún tipo de influencia de la mujer en la vida familiar. En el apartado de este trabajo dedicado a entrevistas a artistas, el cantaor Tomás de Perrate considera que en la familia gitana se da el matriarcado

Virgen María que marca el único destino aceptable para la mujer: la virginidad, la maternidad y la castidad.

En *De l'égalité des deux sexes* ("Sobre la igualdad de los dos sexos"), escrita en 1673, Poulain de la Barre, el filósofo cartesiano considerado por muchos y muchas como feminista, imagina el origen de la humanidad en una situación igualitaria en la que mujeres y hombres compartían el cultivo de la tierra y la caza; poco a poco se fue complejizando todo, las mujeres tenían que dedicar tiempo a los embarazos y esto les mantenía algo alejadas de las actividades que sí podían realizar los hombres. Al hacerse más extensa la familia y/o diversificarse los trabajos, las mujeres permanecieron más cercanas a todo lo relacionado con la crianza y con el hogar, y los hombres, más fuertes, hacían las tareas del exterior. Cuando con la existencia de la propiedad privada hacen su aparición las guerras, fueron los hombres quienes libraban las batallas y ocupaban el poder tras ellas. Así, poco a poco, las mujeres fueron quedando cada vez más al margen de las posibilidades de gobierno y poder.

Algunas investigaciones del campo de la antropología coinciden con esta teoría en que las sociedades preindustriales con actividades bélicas llegan a mayores grados de opresión de las mujeres que aquellas sociedades preindustriales con escasa actividad bélica. En estas últimas se da un mayor grado de igualdad entre los sexos (PULEO, 1995).

Otra teoría muy seguida durante años es la que nace a partir de los estudios que Morgan (1980) realizó con los indios iroqueses. Entonces se pensaba que este podía ser el modelo de sociedad matriarcal ligado al periodo de caza. Posteriores estudios demostraron que esta teoría estaba equivocada.

Pues bien, Engels, a partir de los estudios de Morgan, propone que la propiedad privada se origina con el paso a una sociedad basada en la agricultura y la ganadería, y, de la mano de la propiedad privada, surge la esclavitud y la posesión de la herencia. Igualmente, la propiedad privada hace que se instaure el matrimonio monogámico para asegurar la paternidad y la herencia, y con ello el sometimiento de la mujer.

“La familia monogámica nace de la familia sindiásmica, según hemos indicado, en el periodo de transición entre el estadio medio y el estadio superior de la barbarie; su triunfo definitivo es uno de los síntomas de la civilización naciente. Se funda en el predominio del hombre; su fin expreso es el de procrear hijos cuya paternidad sea indiscutible se exige porque los hijos, en calidad de herederos directos, han de entrar un día en posesión de los bienes de su padre. La familia monogámica se diferencia del matrimonio sindiásmico por una solidez mucho más grande de los lazos conyugales, que ya no pueden ser disueltos por deseo de cualquiera de las partes. Ahora, sólo el hombre, como regla, puede romper estos lazos y repudiar a su mujer. También se le otorga el derecho de infidelidad conyugal. [...] La monogamia nació de la concentración de grandes riquezas en las mismas manos (las de un hombre) y del deseo de transmitir esas riquezas por herencia a los hijos de este hombre, excluyendo a los de cualquier otro. Para eso era necesaria la monogamia de la mujer , pero no la del hombre.” (ENGELS, 1975, págs-61-75)

También esta teoría tiene algo que sigue estando vigente: la antropología reconoce que en el paso de la sociedad cazadora-recolectora a la sociedad agrícola y ganadera, la mujer pierde a la hora del reparto de los beneficios, aunque haya participado en el proceso de producción. En este sentido, Alicia H. Puleo (1995) señala que Silla Eisenstein y Heidi Hartmann, que se identifican con el feminismo socialista, consideran al patriarcado y al capitalismo sistemas que se apoyan y sostienen mutuamente. Basta con recordar cómo pactaron sindicatos y patronos durante el siglo XIX para que las retribuciones laborales obligaran a las mujeres a volver a sus casas. Esto se explica si tenemos en cuenta que, según opina Celia Amorós, el patriarcado sobrevive y se adapta a cada uno de los sistemas que han ido apareciendo a lo largo de la historia. Aunque haya contradicciones, enfrentamientos políticos, ideológicos, etc. entre las sociedades que siempre han sido dirigidas por los hombres, a pesar de todo, se ha mantenido lo fundamental del patriarcado, sean estos acuerdos tácitos o explícitos entre hombres.

Las teorías bio-behavioristas exponen que el proceso de hominización de los primates, con su actividad cazadora, va alejando a las mujeres de la actividad de la caza, para la que se requiere competencia y agresividad. Para ellas, se destinaron las funciones de reproducción, lo que las obligaba a tener una vida más sedentaria. Así los hombres, convertidos en clase, se quedan con la gestión de los poderes sociales, económicos y culturales. Estas teorías que aparecen hacia finales de los 60 y principios de los años 70 del siglo XX, argumentan acerca del mayor desarrollo cultural del hombre, fruto de las estrategias que tenían que desarrollar para la caza frente al desarrollo cultural de las mujeres, que, según ellos, sería menor por ser natural. Estas teorías son rebatidas por la arqueóloga Sally Linton (1979) que considera que las destrezas necesarias para desarrollar todas las tareas de las mujeres en la recolección y la crianza eran potencialmente tanto o más importantes que la de la caza.

Hay que añadir que existe una continuidad creciente de intervención de las mujeres en el desarrollo cultural y tecnológico, basados en pruebas claras de la participación de las mujeres en todas las estrategias y desarrollo de técnicas en agricultura, ganadería, cerámica, etc. A pesar de todo, la antropología estructuralista relaciona a las mujeres con la naturaleza por sus funciones de reproducción y a los hombres con la cultura, dedicándose éstos a crear la tecnología y los símbolos (ORTNER, 1974). El afán por dominar la naturaleza se extiende al dominio de las mujeres como parte de ella. Esta teoría es contrarrestada por los testimonios etnográficos de algunos colectivos femeninos, que ven en los hombres la naturaleza destructora de la misión civilizadora de las mujeres. En esta línea, MacCormack (1980) expone que para muchas sociedades, al contrario que la cultura europea, lo verdaderamente eterno es el linaje y no los productos de la cultura y la técnica, que son perecederos. Esta es otra forma de ver o de valorar las obras que se atribuyen tanto a hombres como a mujeres.

También hay que tener en cuenta que en la asignación de lo público a los hombres y lo privado a las mujeres no existe una valoración objetiva de ambos ámbitos. Éstos están organizados y considerados jerárquicamente, quedando devaluado el que ocupan las mujeres.

La teoría postfreudiana atribuye la misoginia patriarcal a la etapa de afirmación del ego masculino en su afán por desembarazarse del control de las madres. Sin embargo, en familias extensas, los hermanos y hermanas también juegan el papel de protectores-controladores, y estas sociedades también son patriarcales.

Apoyada en este planteamiento postfreudiano, Elisabeth Badinter (1993) argumenta que debido a la fragilidad del cromosoma Y frente al cromosoma X, al nacer el niño debe fortalecer su identidad masculina frente a la identidad de la madre. De ahí que, en esta lucha por fortalecer lo masculino frente lo femenino, se ha sometido a la mujer en todos los ámbitos de poder. A pesar de ello, el hombre siempre mantiene el miedo a la ruptura de este equilibrio. Ahora, con los nuevos logros del movimiento feminista, esa fragilidad latente se hace más explícita.

2.2.2. Los pilares del patriarcado

Es difícil llegar a una idea clara de lo que se llama patriarcado. En ámbitos feministas, antropológicos, filosóficos y sociológicos, no existe consenso en torno a si el patriarcado se acabó con la llegada de las democracias y con el contrato social, o si se ha transformado y existe un patriarcado moderno, o si se mantiene con los mismos pilares desde los que se erigió en los orígenes.

Pero no es tan difícil reconocerlo a través de los pilares que lo sustentan. A través de estos pilares es más fácil descubrir que es cierta su vigencia y que sigue manteniendo el orden social en el que la mujer sufre una relación de subordinación ante hombre. Estos pilares, o apoyos simbólicos, son cuatro: el contrato sexual, el poder y la violencia, la dicotomía naturaleza-cultura, y la división público-privado.

a) El contrato sexual

Carol Pateman y su obra “El contrato sexual” se convierte en este punto en referencia obligada. Dice esta autora que sobre el contrato sexual descansa la

gestación y el desarrollo del patriarcado, de manera que todo lo que acontece en la relación entre hombres y mujeres está marcado por dicho contrato. Los estudiosos/as que han tratado de imaginar-teorizar sobre los orígenes del patriarcado han partido de una situación supuestamente anterior al mismo y que con diferentes contenidos han denominado matriarcado, pero como he indicado anteriormente no existen pruebas fiables de la existencia del matriarcado como una forma originaria de organización social.

Muchos son quienes han defendido la idea de que el patriarcado surge como respuesta antagónica al matriarcado, identificando este con un sistema en el que el poder y la organización-gestión de la sociedad estaba en manos de las mujeres, y justificaban este poder en la capacidad de creación de vida, en la autoría de la vida. Incluso algunas líneas de pensamiento feminista han acogido esta idea del matriarcado, pero a diferencia de la visión anterior, desde otro planteamiento que relacionaba este sistema matriarcal, no con una estructura de poder impositivo, autoritario y generador de subordinación, sino con un orden social más igualitario y menos violento.

Los autores que partían de este punto de origen se han apoyado en las historias proporcionadas por los textos clásicos que, desde escritos de mitología, leyendas y textos religiosos, dibujaban los primeros modelos de organización social. Las diosas primigenias van siendo sustituidas por dioses (hombres) que expropiaban a las mujeres el protagonismo del poder creador de vida, convirtiéndolas en meras vasijas contenedoras de las "valiosas semillas" ya germinadas y que han sido creadas por el hombre. Desde esta primera expropiación, los hombres se han esforzado por ser los creadores de todo lo que han creído importante para la civilización y para la sociedad: la cultura, la política, la economía, las tecnologías, etc. Para ello, han mantenido al margen a las mujeres, enclaustradas en la domesticidad y la tarea de reproducción. Ha sido una verdadera carrera hasta llegar a nuestros días, en los que probablemente desde la ciencia, que también se atribuyen como creación suya, tratarán de hacer innecesaria a la madre en el acto del nacimiento de seres humanos.

Los textos clásicos van alumbrando una narración sobre la que se sustenta todo el edificio del patriarcado, una historia que parte del primer padre y su descubrimiento de la paternidad. El primer padre Adán representa el poder divino. Este poder justifica como algo “natural” la primera monarquía, el primer sistema político, en el que el hombre-padre se asegura todo el poder: poder sobre la madre y sobre los hijos. Sus hijos aceptaban el poder del padre como poder absoluto y así uno de ellos se convierte en rey, heredero del poder primigenio otorgado por el derecho divino. Este es el comienzo del poder político primero. Pero en esta historia, la mujer primera, la madre primera, también debe tener su espacio. Este espacio es el de sumisión al padre. Igual que los hijos, la madre debe obedecer y someterse al poder del padre. Adán ejerce el poder de esposo sobre Eva y así todos los hombres ejercerán su poder divino y natural sobre las mujeres. Carol Pateman recoge esta idea del Génesis:

“...citando al Génesis 3.16, ‘Dios ordenó a Adán gobernar sobre su esposa y que sus deseos estuvieran sujetos a los de él’ (El Génesis establece que el deseo de Eva ‘no deberá ser otro que el de su esposo, y que él gobernará sobre ella). El deseo de Adán es convertirse en padre, pero no en el sentido ordinario de ‘padre’. Desea obtener los singulares poderes del padre patriarcal.”(PATEMAN, 1995, págs. 123-124)

Pero Adán ya tenía poder sobre Eva antes de que ésta fuera madre. El derecho sexual existe antes que el poder del esposo. Es el comienzo del contrato sexual. Antes que ningún contrato social, antes que la monarquía como sistema político, existía el derecho del hombre sobre el cuerpo de las mujeres. Podemos concluir que su poder político procede no de su paternidad, sino de su derecho sexual que es anterior a su paternidad (PATEMAN, 1995). El siguiente paso en esta historia es el parricidio cometido por los hermanos para alcanzar otro tipo de organización social más elaborada, se trata de la sociedad civil en la que ya no tiene el poder el padre por derecho divino, ahora pueden ser los hermanos, los hijos los que la ejerzan por consenso, en igualdad de oportunidades. Se da paso a la sociedad civil, el contrato social, en el que tampoco estará la madre, la hermana, la mujer.

El proceso, según Carol Pateman, será en un primer lugar, el contrato sexual, poder de disponibilidad del cuerpo de la esposa por el esposo; se trata del primer acto político. En segundo lugar, se llega al matrimonio, en el que el padre es el patriarca y ejerce su poder ilimitado sobre hijos y esposa. En tercer lugar, se deduce la creación de la monarquía como primera forma de ejercicio de poder político del padre-patriarca sobre los descendientes, sobre el pueblo. En cuarto lugar, los hijos cometen el parricidio para obtener el poder y gestionarlo a través de acuerdos entre ellos.

De todo este proceso las mujeres quedan fuera, ellas quedan dentro del ámbito de la familia, del ámbito privado que se relaciona con lo natural. El contrato sexual se incluye dentro del contrato social por estar dentro de la familia, que estará representada en la sociedad civil por el padre, el cabeza de familia. Pero el contrato sexual no se hará explícito sólo en el ámbito familiar: el derecho sexual del hombre, el derecho sobre los cuerpos de las mujeres, se dará en todos los ámbitos sociales, en los públicos y privados, como veremos más adelante.

Queda una cuestión que se trata poco por los teóricos del contrato social: ¿qué tipo de relación sexual es la que da origen a la paternidad de Adán? ¿Cómo nace el contrato sexual? ¿Es fruto del consenso o de una violación? Carol Pateman se plantea estas cuestiones aprovechando los comentarios de Freud en torno a los recuerdos y visiones que tenía el niño hombre-lobo. Este, según Freud, llegó a interpretar la relación sexual primigenia de sus padres como una relación de agresividad de su padre hacia su madre. Freud decía que no lo había interpretado bien y que en realidad era una relación sexual consensual. El niño hombre-lobo, según Freud, había creado una fantasía infantil que alcanzó hasta el origen de la herencia filogenética de los humanos: la escena primordial original.

A partir de ello, Carol Pateman plantea que las primeras relaciones sexuales, las previas a la paternidad de Adán no debían ser consensuales, y ofrece distintas posibilidades, todas ellas hipotéticas como las planteadas por Freud y las de los demás teóricos: Podía haber ocurrido que las primeras relaciones estuvieran mediatizadas por la relación natural de esposo y esposa, sería una relación consensuada o no, porque la ley del matrimonio exige el cumplimiento

del deber conyugal de la esposa. También podría haber ocurrido como un acto no aceptado por ella, pero la idea extendida desde el patriarcado acerca de lo que la mujer quiere, es contradictoria. Se ha difundido la opinión de que cuando una mujer dice no, en realidad quiere decir sí, así que el varón se atribuye el derecho a no aceptar como válido lo que diga en caso negativo, usando incluso la fuerza si fuera preciso. Otra posibilidad es la violación. Ante estas posibilidades Carol Pateman se inclina por la que da carácter y entidad, la que refleja con crudeza el contenido del contrato sexual: no fue una relación de consenso sino una relación forzada, impuesta por la fuerza:

"La voluntad del padre primigenio, el *patria potestas*, es absoluta y no consensual. En el comienzo es él quien hace. Su voluntad es ley, y ninguna voluntad cuenta salvo la suya. De este modo es completamente contradictorio sugerir que la voluntad de la mujer es relevante en la escena primordial. Aún así, su voluntad será relevante si la relación sexual es consensual. La idea de un padre todopoderoso no tiene sentido si se supone que, antes de convertirse en padre, su voluntad se vio constreñida en algún sentido a la de otro ser humano o a la voluntad de una mujer para el coito." (PATEMAN, 1995, págs. 150)

Una vez aclarada la situación previa a la unión esposo-esposa, sigamos con los efectos del parricidio. La ley civil de los hermanos tiene una base muy distinta a la ley del padre primordial, ellos establecieron su propia ley basada en el poder de sus vínculos como fraternidad.

La fraternidad es una imagen asociada a lo masculino. La fraternidad tiene que ver con la forma en que los hombres se apoyan y son fieles unos a otros en aquellos proyectos en los que se identifican como grupo y como sexo. Aunque entre ellos exista una "guerra abierta" por la conquista y la acumulación de poder sobre los demás (hombres o mujeres), existe la fraternidad que los hace una voluntad común ante distintos frentes que han de ser conquistados desde la masculinidad; el más importante la apropiación del cuerpo de las mujeres.

Esa fraternidad entre hombres es la que mantiene el contrato sexual vigente. El parricidio trajo consigo la sociedad civil, que se presenta como una victoria sobre el patriarcado en la medida en que el poder absoluto del padre sobre los hijos y hermanos es eliminado y sustituido por el derecho civil de todos los ciudadanos. Pero los hijos, al hacer el contrato social, no tienen que renunciar al contrato sexual, no quieren renunciar al poder sobre los cuerpos de las mujeres. El derecho sexual deja de ser de un sólo hombre patriarca y pasa a ser un derecho universal de todos los hombres. Así el contrato sexual permanece oculto y vigente desplazado hacia el contrato de matrimonio que es un contrato natural y no consensual. Así como queda explicado es como Carol Pateman nos muestra la reconstrucción de la situación anterior al contrato social, dejando al descubierto la existencia del contrato sexual como algo previo a la familia y al matrimonio.

Carol Pateman da un paso más para analizar el contrato sexual dentro de la familia. Recoge las aportaciones y opiniones sobre el matrimonio de los Zilboorg que muestra a las primeras esposas como esclavas sexuales y económicas en la familia. Y al socialista cooperativo Willian Thompson que sostiene que:

" ...en un comienzo la mayor fuerza de los varones ayudados por el ingenio les permitió esclavizar a las mujeres. Los varones convirtieron a las mujeres en meras trabajadoras excepto por el hecho de que dependían de ellas para satisfacer sus deseos sexuales. Si los varones no tuvieran deseos sexuales o si la propagación de la especie no dependiera de la intervención del varón en una forma que proporciona también gratificación sexual no habría necesidad para la institución para la que `cada varón esclaviza a una mujer en su aposento y lo denomina un contrato`."(PATEMAN, 1995, pág. 166)

Así los teóricos del contrato social, socialistas cooperativos y socialistas críticos, entienden el matrimonio como un mecanismo que somete a las mujeres ante el varón a un régimen de esclavitud, cumpliendo: funciones sexuales (deber conyugal), funciones económicas (trabajo en casa) y reproductoras tanto de la vida como del orden social a través de la educación de los hijos.

Acerca del carácter esclavizante del matrimonio, Carol Pateman nos recuerda que en Inglaterra, desde el siglo XVI hasta el XX, se han vendido a las esposas igual que se hacía con los esclavos:

"Pero quizá, la ilustración más gráfica de la continuidad entre esclavitud y matrimonio sea la de que en Inglaterra, las esposas -como recuerda Thomas Hardy en *The Mayor of Casterbridge*- podrían ser vendidas en subasta pública. Samuel Menefee presenta una lista de 387 casos registrados en venta de esposas, comenzando con una referencia aislada en 1773 y luego en forma regular desde 1553 hasta el siglo XX. Sostiene que la venta de esclavos y la venta de esposas existió en forma independiente, la abolición de esclavitud no afectó al tráfico de esposas. Las esposas, de todos modos eran más baratas que los esclavos, incluso que los cadáveres." (PATEMAN, 1995, pág.169).

Pero ¿en qué consiste ese grado de esclavitud del contrato matrimonial, desde el que se sostiene la parte más sólida del contrato sexual? De nuevo Pateman nos da las claves para reconocer hasta qué grado es subyugada y sometida la mujer dentro de la relación matrimonial en los siglos XVIII XIX y XX.

"El derecho de hacer lo que quisiera era sancionado *de jure* por la categoría legal de 'derecho conyugal'. Aún hoy la comparación entre esclavitud y matrimonio es relevante en algún aspecto, en aquellos estados de Estados Unidos y Australia así como de Gran Bretaña donde la ley no sanciona la violación marital. Lord Hale establece en *The History of the pleas of the Crown* que en el siglo XVIII el esposo no podía ser considerado culpable de violación concretada por él mismo a su esposa legal dado que su consentimiento matrimonial mutuo constituía un contrato por el que la esposa daba acceso a su marido al cuerpo de ella y no podía retractarse`. Hasta 1884, en Gran Bretaña, una esposa podía ser encarcelada por rehusarse a los derechos conyugales del marido y hasta 1891 se permitía a los esposos mantener cautivas a sus esposas en el domicilio conyugal a fin de obtener tales derechos." (PATEMAN, 1995, págs 171-172)

El acceso al cuerpo de las mujeres y el derecho a uso del cuerpo de las mujeres no se refiere solamente a los servicios sexuales. Engels decía que el matrimonio monogámico sometía a las mujeres en tres aspectos: la esposa era sirvienta, era trabajadora y era esclava. Según él, la solución sería llevar a las mujeres al espacio público, al integrarse en el sistema productivo ganarían la independencia económica suficiente para no tener que someterse a la subordinación del matrimonio, es decir, la mujer debe entrar a formar parte de la sociedad civil, a integrarse en el contrato social en igualdad con el hombre. Pero de nuevo Pateman advierte que Engels, al igual que la mayoría de los teóricos del contrato social, no tiene en cuenta el contrato sexual.

El mundo laboral, el ámbito de lo público, también está bajo el efecto del contrato sexual. No quiero entrar a señalar los numerosos ejemplos de participación de las mujeres en el mundo laboral y de provisión económica desde la misma prehistoria y a lo largo de toda la historia, pero citaré como ejemplo algo más cercano y reciente. Con la llegada de la revolución industrial y la entrada de las mujeres en la industria, se sigue considerando a la mujer no como un ciudadano, sino como un apéndice del hombre que la representa, al ocupar puestos de trabajo no está ganando su estatus de ciudadana, se la sigue considerando incapacitada para obtener los mismos derechos y se les paga peores sueldos y en peores condiciones de trabajo. El salario familiar es un nuevo pacto entre hombres, los patrones y sindicatos obreros pactan para dejar a la mujer fuera del mundo de la política, se establece un sueldo mayor para el hombre, entendiéndose que este sueldo paga las necesidades de la familia completa, así la mujer tiene que dejar el trabajo, porque se le paga menos y se considera a su sueldo una ayuda. Además la mujer tiene que cargar con el trabajo de casa, realiza dos jornadas de trabajo sin ni siquiera el reconocimiento de trabajadora .

El trabajo de la casa no es reconocido ni social ni económicamente por ser considerado obligación natural de su sexo. En el terreno laboral del ámbito público tampoco se la considera trabajadora, obrera, el suyo se considera un trabajo subalterno y en consecuencia es pagado, aunque sea el mismo que realiza el hombre, que además, cobra más que ella. Por si todo esto fuera poco, hay que

tener en cuenta también otros aspectos propios del contrato sexual que aparecen también en este ámbito de lo público.

"La ley del derecho sexual masculino opera también en el lugar de trabajo en su otro sentido. Cockburn encontró que en otros clubs masculinos la `conversación habitual en el salón es la mujer y la mujer como objeto de charla...la pared está cubierta por litografías a cuatro colores `en tetas`. Incluso la computadora se utiliza para realizar impresiones de figuras de tamaño natural de mujeres desnudas`. Lo que ahora se denomina acoso sexual ayuda a mantener el derecho patriarcal de los varones en el mundo público. Las mujeres que trabajan, con frecuencia se ven sometidas a persistentes y mal recibidos requerimientos sexuales, o su promoción y continuidad en el empleo depende de su accesibilidad sexual. La cuestión es mucho más que `discriminación` en el empleo. La dominación sexual es parte de la estructura de subordinación en el lugar de trabajo. En alguna fábrica `las bromas y las jugarretas sexuales son algo más que objeto de risa, son el leguaje de la disciplina." (PATEMAN, 1995, pág 198)

Ante tanta agresividad, "zancadillas", y estratagemas para doblegar y humillar a las mujeres en el ámbito público es lógico que la mayoría de ellas vean en el matrimonio un espacio de recogimiento y protección, aunque luego se descubra que entró en "la boca del lobo".

Así pues, para acabar con el patriarcado como orden social que provoca la subordinación de las mujeres ante el varón, no es suficiente, como preveía Engels, que la mujer ocupe los espacios del ámbito público, que se integre en el sistema productivo alcanzando independencia económica. Los impedimentos que encuentra en paralelo a la titánica misión, son tan grandes que, como viene ocurriendo desde que las mujeres están ocupando los espacios públicos, no sólo el productivo, también el político, científico, deportivo, cultural, etc. La subordinación de la mujer, la situación de discriminación y de sometimiento al orden social del patriarcado sigue siendo una realidad a pesar de los indudables avances que se vienen produciendo en los últimos años.

Tampoco es suficiente, tal y como han vaticinado muchos teóricos del contrato social, que sólo con un sistema de contratos entre iguales que regulen desde la libertad todas y cada una de las relaciones entre hombres y mujeres, y en concreto el matrimonio, se supere esta situación de subordinación de las mujeres.

Llegados a este punto Carol Pateman recoge los argumentos de William Thompson,, para quien,

"los derechos políticos de la mujer y el fin del sistema económico de competencia (capitalismo) son los dos cambios más importantes que es necesario realizar. Sólo los derechos políticos pueden dar fin al silencio de la injuria doméstica y las relaciones libres entre los sexos serán posibles dentro de un orden social basado en la `labor de cooperación mutua`o socialismo cooperativo."(1995, págs.217-218)

Los argumentos de los defensores del contrato social, que abogan por un contrato de matrimonio, que elimine las posibilidades de control y explotación de las mujeres a cargo del esposo no tienen en cuenta la situación de partida. El contrato de matrimonio no se firma por las mujeres de manera libre, los antecedentes que han marcado para siempre la realidad del contrato, han incluido el contrato sexual, es decir, la disposición de pertenencia absoluta de la esposa al esposo. Si las mujeres no aceptan el matrimonio tienen tan estrechos márgenes de movimiento en la sociedad que sucumbirían ante las presiones. Hoy el matrimonio está regulado con muchas mejoras; sin embargo, el uso que se hace del mismo, dada la mentalidad masculina de los esposos no se han eliminado las prebendas que el contrato antiguo arrastra.

Aunque haya esposos que no hagan uso de los abusos del contrato sexual, esto no quiere decir que el contrato no exista y que no esté para ser usado por todos los esposos. Es más, aunque todos los hombres dejen de usar estos derechos sexuales, la cuestión seguirá siendo que es el varón quien decide si es o no benevolente con las mujeres. De lo que se trata es de que no exista la posibilidad de que esto dependa sólo de la voluntad del hombre, la relación debe venir marcada por un verdadero plano de igualdad que supone volver a reconstruir todo

desde la creación del contrato sexual. Sólo reparando en su existencia y en sus efectos se estará en disposición de enfrentarse a él y con ello a uno de los pilares fundamentales del patriarcado. Kate Millett explica qué elementos se mantienen en el patriarcado actual con las siguiente palabras:

" En los patriarcados contemporaneos, la prioridad de derecho del varón se ha visto recientemente menoscabada por la concesión del divorcio, la ciudadanía y la propiedad a la mujer. No obstante su equiparación con un mero objeto poseido sigue manifestándose en la pérdida del apellido, la obligación de residir en el domicilio del marido y la presunción legal de que el matrimonio supone, por parte de la esposa, el cuidado del hogar y el consorcio (sexual) a cambio de protección económica. La principal aportación de la familia al patriarcado es la socialización de los hijos (mediante el ejemplo y los consejos de los padres) de acuerdo con las actitudes dictadas por la ideología patriarcal en torno al papel, al temperamento y la posición de cada categoría sexual." (MILLETT, 1995, pág. 86)

Las mujeres han sido y en mucha medida son actualmente cuerpos expuestos al uso del hombre según su voluntad. El matrimonio no es el único acceso sexual al cuerpo de las mujeres, la ley ha legitimado otros espacios públicos donde este se puede ejercer con toda libertad. Desde Estados Unidos, Australia, Inglaterra y otros países, los hombres piden esposas de Filipinas por correo, las prostitutas son usadas como transacción política, diplomática y de negocios. Mary Wollstonecraft, Simone de Beauvoir y Cicely Hamilton ya relacionaron al matrimonio con una forma de prostitución de las mujeres. De nuevo Carol Pateman añade a estas su opinión más matizada y actualizada.

"Una vez que la historia del contrato sexual ha sido contada, la prostitución puede ser vista como un problema de los *varones*. El problema de la prostitución entonces, aparece encapsulado en la cuestión de por qué los varones exigen que las mujeres vendan sus cuerpos como bienes en el mercado capitalista. La historia del contrato sexual también ofrece la respuesta: la prostitución es parte del ejercicio de la ley del derecho sexual masculino, uno de los modos en que los varones se

aseguran el acceso al cuerpo de las mujeres."(PATEMAN, 1995, pág. 267)

El problema de la prostitución se ha visto desde muchos ángulos, se ha teorizado sobre su validez como una relación laboral, en la que las mujeres han logrado obtener mayores beneficios que las trabajadoras de las fábricas o de otros puestos de trabajo sujetos a un espacio, horarios y sueldos. Se ha teorizado sobre la libertad legítima que tienen las mujeres para vender parte de sus cuerpos como los trabajadores venden parte de los suyos, pero todos estos argumentos eluden la situación de partida y el papel real que juegan en el entramado social y que está relacionado con el contrato sexual. Las mujeres no venden parte de sus cuerpos, los hombres buscan en las prostitutas la apropiación del cuerpo de las mujeres, no se puede dejar de lado el resto del cuerpo de una mujer en la relación sexual del tipo que sea.

Las relaciones que contratan los hombres ni siquiera tiene que ver necesariamente con el uso de los órganos sexuales de las prostitutas, en proporciones altas se contratan masturbaciones y felaciones, es el uso del cuerpo lo que se contrata y no sólo un tipo de servicio. Se está reproduciendo de nuevo, el derecho a la apropiación de los cuerpos de las mujeres tal y como se reconoce en el contrato sexual.

Un argumento bastante expuesto para justificar la existencia de la prostitución, es que el hombre tiene necesidades primarias que tiene que satisfacer de alguna manera. Carol Pateman demuestra la debilidad de tal argumento, además de poner sobre la mesa que lo que es verdaderamente necesario para el hombre es ejercer el derecho sexual asegurado con el contrato sexual:

"Que la institución de la prostitución sea presentada como una extensión natural del impulso humano y que el 'sexo sin amor' sea igualado con la venta de los cuerpos de las mujeres en el mercado capitalista, es posible sólo porque se olvida una cuestión importante: ¿por qué, en el mercado capitalista, los varones exigen que la satisfacción de su apetito natural deba tomar la forma de acceso público a los cuerpos de las mujeres a cambio de dinero? En

los argumentos en que la prostitución es meramente una expresión de apetito natural la comparación invariablemente toma a la prostitución al mismo nivel que a la provisión de alimentos. Se afirma que todos `necesitamos comida, de modo que la comida debe sernos proporcionada... Y dado que el deseo sexual es tan básico natural y compulsivo como nuestras ganas de comer, éste debe ser también satisfecho`pero, ni es un argumento que defienda la prostitución ni ninguna otra forma de relación sexual. Sin un mínimo de comida (de agua o abrigo) la gente se muere, pero, según sé, no se registra ninguna muerte por falta de satisfacción de los apetitos sexuales. Hay además, una diferencia fundamental en el ser humano entre la necesidad de comida y la sexual. El sustento no siempre está al alcance de todos, pero los medios para la satisfacción de apetitos sexuales sí."(PATEMAN, 1995, págs. 273-274)

Carol Pateman sigue aportando más formas de venta del cuerpo de las mujeres en este sistema patriarcal capitalista. Otra forma más actualizada es la subrogación de la maternidad. Esa libertad ilimitada que según algunos autores debe existir a través del contrato, lleva a las mujeres a vender su capacidad de procrear. El contrato de maternidad no es más que otro ejemplo de la apropiación del cuerpo de las mujeres, que en esta ocasión vende la gestación de una nueva criatura. No es más que otro efecto de la división sexual del trabajo, que es producto de la feminización de la pobreza. En el caso de la prostituta, contrata el uso sexual directo de su cuerpo; en el caso de "la madre subrogada contrata el derecho sobre su singular capacidad fisiológica, emocional y creativa de sus cuerpo, es decir, de sí misma como mujer" (PATEMAN, 1995, pág. 295).

Gracias al trabajo de Carol Pateman se descubre cómo el contrato sexual está pesando desde los orígenes de la organización social como una gran losa que forma uno de los pilares más sólidos del patriarcado. Sin una mirada atenta a los fundamentos del contrato sexual no se podrá destruir el orden social patriarcal y su más firme aliado: el capitalismo.

"La historia del contrato sexual revela que la construcción patriarcal de la diferencia entre masculinidad y femninidad es la diferencia política entre libertad y sujeción y que el dominio

sexual es el medio más importante por el que los varones afirman su virilidad." (PATEMAN, 1995, pág.285)

Pero más sorprendente que todo el desarrollo de la investigación sobre el contrato sexual es el resumen a modo de conclusiones que nos ofrece Carol Pateman. Al entrar en el contenido del término género, expone que dicho concepto tiene que ver con la cultura, con la sociedad civil; que poca relación hay con el sexo, entendiendo este como lo biológico de la persona. Los teóricos/as actuales están de acuerdo con que el género es una construcción social, y, como dice Carol Pateman, es una realidad observable que hombres y mujeres somos diferentes biológicamente, que indudablemente hay algo de diferencia natural en cada uno de nosotros y nosotras, sabiendo que la feminidad ha sido mostrada como la representación de la naturaleza femenina, es decir, la esencia de la feminidad ha sido creada por la cultura de género, pero se ha argumentado por parte de muchos autores, que es el resultado de la naturaleza femenina. Esta naturaleza es algo que está por explorar, ya que en realidad se han generado unos estereotipos en torno a ella: la construcción de género.

Tanta atención se ha puesto en el concepto de individuo, de sociedad civil, tanto miedo se ha tenido al desorden y anarquía que puede provocar la naturaleza, que se ha apartado, no queriendo reconocerla –conocerla tanto en el ser femenino como en el ser masculino, y se han creado estereotipos de lo natural masculino y de lo natural femenino. Se ha creado el concepto de individuo que está relacionado con la sociedad civil, con lo público. Que las mujeres accedan ahora al mundo de la sociedad civil, a lo público y a la individualidad puede ser una trampa.

El rechazo de la naturaleza, de lo natural desde la defensa del individuo civil representando la razón, no sólo atenta contra la naturaleza de lo humano, de lo masculino y femenino aún por explorar, también atenta contra otras naturalezas. Y aquí es donde Carol Pateman, se muestra con planteamientos perfectamente compatibles con los del movimiento ecologista en defensa de lo natural como ejemplo de equilibrio y consenso, de análisis y reconocimiento de lo distinto, de lo diferente, del valor de la riqueza en cuanto a variedad y el reconocimiento de la

importancia de cada entidad distinta, buscando la cohabitación de forma armoniosa y respetuosa, interdependiente y colaborativa. El ecologismo social y el feminismo que representa Carol Pateman son compatibles en esta visión de la alternativa al patriarcado capitalista que expresa en el siguiente texto:

"Para las feministas luchar por la eliminación de la naturaleza, la biología y el sexo en favor del individuo` es jugar el juego del patriarcado moderno y unirse a un más amplio enfrentamiento a la naturaleza dentro y fuera de las fronteras de las sociedades civiles. La naturaleza está representada no sólo por la mujer sino también, por ejemplo, por la tierra, los pueblos indígenas, los descendientes de esclavos que el reverendo Seabury imaginó pactando con sus mos, y los animales." (PATEMAN, 1995, págs. 308-309)

La lucha pasada por la `individualidad`, negada a las mujeres con la llegada de la sociedad civil y más tarde con la revolución francesa y la ilustración, puede que ya no sea lo más práctico en la lucha por conseguir la desaparición del patriarcado. Carol Pateman previene acerca de ello:

"El examen de los contratos acerca de la propiedad en la persona en los que la mujer debe ser parte -el contrato de matrimonio, el de prostitución, el de subrogación- muestra que el cuerpo de la *mujer* es precisamente lo que está en juego en el contrato. Más aún, cuando las mujeres sean parte de un contrato con los varones, un contrato de empleo, por ejemplo, sus cuerpos nunca son olvidados. Las mujeres pueden obtener la condición formal de individuos civiles pero un ser en un cuerpo femenino nunca puede ser individuo`en el mismo sentido que los varones. Tomar en consideración seriamente la identidad `encarnada` exige abandonar al individuo unitario masculino y abrir la posibilidad de dos figuras: una masculina y otra femenina." (1995, pág. 306)

A lo largo de esta presentación de uno de los pilares más sólidos del patriarcado hemos podido comprobar cómo desde el contrato originario de los hermanos frente al patriarca se entra en una nueva fórmula de relación que es la fraternidad masculina. Pero esto no es más que un sistema de valores que influye

de distinta manera en hombres que en mujeres, no todos los hombres tienen la misma facilidad para asumir las responsabilidades, la mutilación de sentimientos y actitudes libres para poder dar el perfil de patriarca que le exige la sociedad. A cambio podrá "disfrutar " de las prebendas del contrato sexual. Algo de esto es lo que nos muestra María Jesús Izquierdo al apoyar las teorías de Carol Pateman sobre el contrato sexual:

"Evidentemente coincido con Carol Pateman en la idea de que el mito fundador de la sociedad *reprime* el hecho de que el pacto que tuvo lugar entre hermanos, regulaba el acceso a la propiedad de las mujeres, y que por ello el contrato matrimonial no es un contrato entre iguales, como el contrato laboral tampoco lo es. En ese pacto, la mujer no adquiere ciudadanía, sino que es la base sobre la que asienta la construcción del ciudadano hombre, y la fundación de la sociedad civil de hombres. Aunque los mitos pesen, y nos ayuden a entender como construimos el pasado personal e histórico, al mismo tiempo no me resisto a imaginar al hombre que vio condicionado su acceso a la mujer a obtener un empleo estable, que siente que trabaja por obligación, porque necesita el dinero para mantener la familia. Aunque su situación objetiva es la de patriarca, no logra reconocerse en esa posición, ni manifiesta desearla y al mismo tiempo sus actos le traicionan. O bien no tiene estatuto de individuo, o el estatuto de individuo es una construcción histórica que nada tiene que ver con la experiencia de autonomía personal y de ". (IZQUIERDO, 1998, pág. 215)

Si el contrato sexual es uno de los pilares más importantes del patriarcado, toda las actitudes de rechazo, de desconsideración de su existencia en las prácticas cotidianas, de oposición a su puesta en práctica son indispensables para desarmar el patriarcado. En la actualidad, los esfuerzos del movimiento feminista han propiciado cambios en la legislación, inversiones en políticas de igualdad en entidades locales, en educación, en el mundo laboral, etc. Todo esto ha provocado también que los hombres se cuestionen su papel y el patriarcado mismo como orden social. Como hemos dicho, el contrato sexual es elemento básico de este orden y objetivo fundamental en la transformación de la masculinidad:

"El contrato sexual es un pacto no pacífico entre hombres heterosexuales para distribuirse entre ellos el acceso al cuerpo femenino fértil. Cuando un hombre se despoja de las instancias de poder que sostienen el contrato sexual, aunque sólo sea porque una mujer ha dejado de darles crédito, entonces se puede decir que el patriarcado ha terminado del todo, también en el orden social que él sostenía con fuerza. Es un cambio importantísimo de la política sexual y, por tanto, un cambio de civilización. La renuncia a instancias de poder generó ante algunos hombres, a finales de la década de los noventa, otra práctica política: la de reconocer autoridad femenina en relaciones duales concretas con mujeres." (RIVERA, 2005, pág. 83)

b) Poder y violencia

Una de las definiciones más simples de patriarcado nos dice que se trata de un sistema de relaciones basado en el ejercicio de poder del hombre sobre las mujeres. Este poder abarca todos los campos de la relación entre hombres y mujeres: sexual, afectivo, económico, político, científico, cultural, etc. Los mecanismos de los que el hombre se ha dotado para alcanzar el poder se han ido construyendo progresivamente, utilizando desde el ejercicio de la fuerza a través de la apropiación sexual de los cuerpos de las mujeres, hasta el control de su voluntad relegándola a una situación de dependencia y aislamiento de los ámbitos públicos de gestión y poder social. El poder de los hombres sobre las mujeres consiste en imposibilitarlas para obtener poder social suficiente como para que ellas puedan intervenir en la planificación-gestión-dirección de sus vidas particulares y como grupo-sexo.

La primera imagen que se viene a la mente acerca del poder de los hombres sobre las mujeres tiene que ver con la violencia, con la fuerza. Esta imagen recurrente, muy conocida en ambientes populares por haberse difundido mucho a través de los medios Scine, ilustraciones, comic, etc.S es la de un hombre prehistórico peludo y primitivo, bruto y agresivo, arrastrando, cogida por los pelos, a una mujer hacia el interior de una cueva, donde la tomará sexualmente. Esta imagen que contemplada con frialdad es la terrible escena de una violación, se ha hecho tan popular que es contemplada como algo natural, socialmente aceptado, como la consecuencia lógica en las primeras relaciones entre hombres y

mujeres. "Es lógica porque el hombre al ser más fuerte que la mujer, podía obligarla a hacer lo que él quisiera", así se justifica y se acepta como normal y verdadera la situación.

No está claro que esta imagen a la que nos referimos exprese la relación primera, pero lo que sí está claro es que ha influido notablemente sobre la población que acepta como normal la idea. A partir de la aceptación de normalidad de la situación que expresa esta imagen, se sigue justificando este tipo de relación violenta e impositiva, no sólo en el plano sexual, también en el resto de las relaciones humanas.

El patriarcado nos ha presentado a través de esta imagen la radiografía de nuestro comportamiento como hombres y lo ha publicitado tan bien, que nos ha hecho creer que este es el único posible y el más lógico de los comportamientos. Para ejercer el poder patriarcal, el patriarcado se ha dotado de mecanismos sofisticadísimos a través del control de la cultura, la economía, la política y las religiones, pero además ha contado cuando ha hecho falta con el poder de la violencia, del ejercicio de la fuerza que se representa en esta imagen primera. Esta es la imagen del poder primero, el desarrollo de las "civilizaciones", de los sistemas de organización sociales, de los sistemas políticos que han ido generando mecanismos, que de manera progresiva han hecho innecesaria, en muchos casos y países, la violencia para mantener el poder. Pero aunque la violencia legislativa haya mejorado en algunos países, la violencia individual dentro del tejido social existe y se refleja en los medios de comunicación de una manera brutal e insistente. Vale como ejemplo la estadística de malos tratos. Por otro lado, existen países donde esta violencia institucional, legal, existe aún y también está ahí para mostrarnos la verdadera cara del patriarcado. De la violencia trataremos más adelante.

Estos mecanismos a los que nos referíamos antes, han operado en las conciencias de los hombres y mujeres, de manera que ambos han ido interiorizando un concepto de sí mismos coherente con el tipo de relaciones que el patriarcado ha instituido. El orden social exige una dirección coordinada por la sociedad o por una representación de ella, esta dirección coordinada en las

distintas formas de representación políticas, institucionales y de cualquier tipo, no ha contado con las mujeres, porque se las ha excluido de manera sistemática, se les ha expropiado las parcelas de poder social que le correspondían, quedando exclusivamente en manos de los hombres, así lo expresa Marcela Lagarde:

"Uno de los recursos expropiados a través de los mecanismos del orden de géneros es el poder del control social, el cual, concentrado, se transforma en poder de dominio. Este poder se ejerce sobre el grupo al que se ha extraído su poderío y al que se mantiene sometido. La dominación, a su vez, permite extraer bienes, acumularlos, utilizarlos en el propio beneficio y, de nuevo, acrecentar y recrear poderes. Toda expropiación desata mecanismos que amplían el poderío personal y grupal, grupal y personal para quien monopoliza y para su género" (LAGARDE, 1996, pág.54)

El poder como mecanismo director de las relaciones entre los hombres y mujeres, se puede clasificar según la autora citada antes como intergenérico y como intragenérico. El primero es el que se ejerce entre ambos géneros (masculino y femenino) y el intragenérico el que se ejerce en las relaciones dentro de un mismo género (masculino-masculino o femenino-femenino). La interrelación entre estos dos tipos de poderes es lo que da "carácter" y "cuerpo" al patriarcado.

Según Marcela Lagarde, el poder que el hombre ejerce sobre la mujer en cada ámbito de la vida Scontrol de su sexualidad, control de sus posibilidades de desarrollo personal a través de los estudios, de la relación libre con la cultura, el deporte, los ámbito públicos, laboral, etc.S se manifiesta por una actitud de inseguridad y miedo constante que las mujeres tienen a los hombres. Ese miedo de los hombres se produce tanto en el ámbito público como privado, y es algo que se va gestando con respecto a los hombres particulares y contra los hombres en general. Desde los medios de comunicación, desde comentarios de experiencias de amigas/os, familiares, casos conocidos, situaciones sociales y particulares reconocidas, etc. Son muy habituales y han estado presente desde la infancia, creando ya un sustrato de sentimiento de desconfianza y miedo, miedo a ser agredida, a ser humillada, a ser minusvalorada, discriminada, ridiculizada o

excluida. Las experiencias negativas de las mujeres en relación con los hombres son tan grandes que ese miedo ha pasado a formar parte de la conceptualización del hombre en las mentes de las mujeres. Incluso en el caso de los hombres más pacíficos o menos dominantes, al ser hombres ya disponen de la situación de predisposición y facilidad para el ejercicio de poder en las formas que el sistema patriarcal ha normalizado. En estos casos que son los más escasos y propician la más favorable posibilidad de relación, ya predispone al miedo y la desconfianza. Vencer ese miedo y avanzar intentando crecer como persona es muy difícil para las mujeres.

"Cada mujer contemporánea ha de crecer y vivir y ha de templarse frente a los poderes masculinos incidiendo en su vida y en su persona y en su mundo siempre. Y cada avance de cada mujer para superar la opresión incluye el vencimiento del miedo y la conquista paso a paso, disputando a los hombres y las instituciones, oportunidades, mejores condiciones, poderes, derechos y libertades." (LAGARDE, 1996, pág.71)

El poder de los hombres sobre las mujeres se apoya en haberse erigido llave de cualquier movimiento que las mujeres pueden realizar. En el ámbito privado el hombre es el señor de la casa, de él depende que ella disponga de más o menos tiempo, permanecer junto a ella o dejarla, de tener o no tener y cuando tener relaciones sexuales, disponer de más o menos dinero, tener más o menos hijos. Todo ha de contar con el permiso, con la aprobación del hombre. Él es el señor de la casa y así es sostenido cuando no por la legislación, por las costumbres, lo socialmente establecido y aceptado por todos. No quiere esto decir que todos los hombres ejerzan este poder en todas y cada una de las posibilidades que le permite el matrimonio o la vida conyugal, pero como ya se dijo en el apartado dedicado al contrato sexual, que haya hombres que no sigan las normas sociales, por falta de carácter o como opción personal y voluntaria, no quiere decir que esa deje de ser la norma y la más común de las situaciones. Además en los casos en los que el hombre no haga uso de este poder, siempre será porque él lo decide y la mujer no habrá cambiado su situación de dependencia de la voluntad del hombre.

En el ámbito público ocurre lo mismo, todas las instancias del poder político, económico, militar, científico, etc. están dominadas por los hombres. El acceso a poder en cualquiera de estas instancias estará condicionado por una serie de circunstancias que hace que las mujeres se sometan a un papel subordinado. Una de las grandes claves del mantenimiento, reproducción y progresivo empoderamiento de los hombres con respecto a las mujeres es la suplantación que de ellas hace el hombre. Esta suplantación a la larga provoca dependencia que acaba siendo sumisión. La mujer es suplantada por el hombre que la representa en todas las instancias sociales. Y la mujer es suplantada por el hombre porque la mujer es suya, es el propietario de la mujer el que tiene que decir qué interesa a la mujer porque este interés está subordinado al del hombre. El hombre la representa en el lenguaje, en los medios de comunicación, en la política, en la familia, etc.

El patriarcado, por ser un sistema de imposición de poder, de lucha y conquista entre seres humanos, ha compensado a los hombres de las frustraciones personales en estas relaciones de lucha, competición y conquista. La compensación consiste en que el patriarcado asegura a todos los hombres, incluso a los más oprimidos, el ejercicio de poder sobre las mujeres, cada hombre lo ejercerá de una manera, en mayor o menor grado, pero están en disposición de hacerlo con el apoyo de toda la sociedad y la ley (LAGARDE, 1995).

Hay muchos frentes en los que ejercen el poder, y a veces las mujeres están en todos ellos. Marcela Lagarde nos enumera algunos de ellos:

"Las diferencias de poderío se deben a que los poderes aumentan, decrecen o desaparecen en ciertas condiciones de edad de clase, de sabiduría, de salud, y todas las otras condiciones determinantes. Esto hace que debido a su clase social las mujeres de clase explotadas vivan de manera conjugada dominios de género y de clase. Si además pertenecen a una étnia minorizada, converge en ella una triple opresión: de género de clase y de étnia estas últimas imbricadas con contenidos de racismo. Si al mismo tiempo jóvenes, maduras o ancianas, aumentan formas de opresión específica por su opresión de edad Si se trata de mujeres de minorías religiosas serán también oprimidas por su condición religiosa. Pero si suman a sus condiciones las de ser mujeres

enfermas, pobres, sólo y analfabetas, por ejemplo, estamos ante seres que sintetizan la superposición de múltiples sobrecargas de dominio. Y no hay que olvidar que están expuestas a la opresión de mujeres y hombres de sus propios grupos, de sus comunidades y de sus familias." (LAGARDE, 1995, pág. 75)

Cuando las mujeres están sometidas a tantas imposiciones, cuando no se sienten en disposición de hacer nada sin contar con el marido, con su dueño, esa carencia, esa dependencia-vital, la costumbre de ser-actuar siempre en función de la voluntad del hombre hace que tengan marcados unos márgenes de acción-actuación muy concretos. Esta situación permite la incondicionalidad hacia quienes la someten de manera directa y personal. Aunque parezca paradójico, este sometimiento puede ser gratificante. Cubrir las expectativas que los demás tienen con respecto a ella es suficiente para aceptarse cumpliendo con el papel de género asignado. (LAGARDE,1995) Estas mismas mujeres que aceptan su rol y que cumplen con el estereotipo asignado, son a la vez un freno para las demás mujeres que se plantean romper con esta realidad de sometimiento.

Pero cuando decimos que el poder es un pilar importante del patriarcado no queremos decir que la relación de poder sea sólo hombres-mujeres, también lo es hombre-hombre. Se trata de una organización social basada en el ejercicio del poder de la competitividad de la conquista. El hombre no queda fuera de esta relación. Este planteamiento además hace más creíble ante los hombres remisos al uso-abuso del poder todo el sistema de explotación y sometimiento de las mujeres. El patriarcado atribuye distintos roles a hombres que a mujeres y mientras la mujer es definida, entre otros conceptos, por la pasividad, el hombre es definido por la acción, por la actividad. Para que la masculinidad del hombre sea reconocida socialmente, esta actividad debe estar basada en la competitividad con los demás hombres, debe medirse con ellos para poder así jerarquizarse, su mundo es un mundo de jerarquías y la única forma de situarse dentro de esa escala jerárquica, es medirse con los demás, ya que con las mujeres no puede, las mujeres no tienen espacios en las estructuras de poder masculino.

Según Marcela Lagarde, para que los hombres sean aceptados como parte del orden patriarcal es necesario que participen del ejercicio de poder, de imposición a otros hombres que están por debajo en la jerarquía. A veces la jerarquía viene dada por circunstancias propias e imposibles de cambiar: edad, castas, razas, clase social, etc. Otras es susceptible de cambios: religión, grado de agresividad, capacitación profesional, situación económica, etc. Pero ese enfrentamiento, ese medirse con los demás siempre provocará una serie de situaciones: a) La existencia de vencedores y/o vencidos. Es legítimo que los vencedores expropien tierras y pertenencias a los vencidos. Luego se jerarquizarán entre vencedores y vencidos. b) La existencia de conflictos personales y sociales con personas, grupos de distintos, los no iguales. La alteridad es casi una provocación a la normalización, la normalidad, lo de siempre, lo conocido, lo ya controlado. La alteridad es un peligro para el orden establecido y siempre será el objetivo de conflictos. c) El androcentrismo refuerza el etnocentrismo. El patriarcado permite la expropiación a los otros, el requisito de las pertenencias de los demás, de los vencidos, de los diferentes. El hombre plantea la conquista, la extensión de sus dominios y por supuesto el uso de la violencia.

La violencia se justifica desde la defensa de lo propio, pero la simple existencia de lo distinto a lo propio ya se puede considerar, por la mentalidad patriarcal, una agresión a lo propio. Así que la violencia se justifica en todos los casos. La violencia es una herramienta, un recurso que define la masculinidad. El patriarcado ha necesitado de la violencia desde los orígenes. El patriarcado actual moderno tiene mecanismos suficientes para asegurar el orden patriarcal sin el uso institucionalizado de la violencia, pero esta está siempre latente, visible en lo cotidiano y a disposición de ser usada si fuera necesario.

Se ha debatido mucho acerca de si la violencia es más consustancial a la naturaleza masculina que a la femenina. Existen estudios que atienden a las composiciones biológicas, a tendencias genéticas y a diferencias de reacciones químicas que aseguran una mayor tendencia en el hombre hacia el ejercicio de la violencia, pero todos estos datos no son nada sin tener en cuenta factores educacionales. Está claro para la mayoría de los autores/as que es la educación la que dota al individuo (mujer u hombre) de mecanismos de resolución de

conflictos que se acercan al uso de la violencia o se alejan del mismo. Mientras que a los hombres se les ha educado para recibir servicios y para tomar por la fuerza. La mujer ha estado sometida a la violencia masculina y educacionalmente se la ha preparado para dar, para la entrega a los demás, y por lo tanto no se ha preparado para el enfrentamiento, para el ejercicio de la violencia, solo para eludirlo retirándose de la situación que genera violencia o enfrentamiento. Esta diferencia ha marcado la dominación del hombre y el sometimiento de la mujer.

Según Marcela Lagarde, se ha construido desde los textos clásicos la idea de que la violencia es masculina por naturaleza, por ello los responsables últimos son la naturaleza y Dios que la creó.

" Por eso las mitologías, en la épica, en la historia y en las ideologías, aun en las más alejadas entre sí, está presente la marca de género en la justificación de los hechos: la suposición de que los hombres son naturalmente agresivos y violentos y, por lo mismo, lo serán eternamente. La violencia es presentada como parte esencial de la condición masculina como instinto arcaico y primitivo y se la convierte en característica humana de hombres y mujeres. Traslado sencillo ya que los contenidos simbólicos de la condición humana son masculinos. La responsabilidad sobre la construcción social de la violencia y por lo tanto de su eliminación queda eliminada y se carga a la naturaleza y a las divinidades con la autoría de su creación." (LAGARDE,1995, pág. 79)

Marcela Lagarde no es la única autora que se enfrenta a la idea de que la violencia es responsabilidad de la naturaleza humana y representación instintiva de la masculinidad. Carmen Magallón Portoles recoge algunos ejemplos de autores que tratan del tema argumentando con datos de diferencias biológicas entre el hombre y la mujer, que inclinan hacia el hombre una mayor tendencia a la violencia. Entre ellos están, por ejemplo, Johan Galtung o Londa Schiebinger que presenta paralelismos entre el hombre y la construcción de género en el mundo animal. La lista de citas en este sentido es larga, pero ninguna de estas demuestra seriamente que el factor biológico sea determinante; el mismo Galtung señala que en cualquier caso, la biología no puede explicar más allá del 10-20% de la conducta violenta.

Por su parte, Carmen Magallón, tras citar a científicas como Jane Sayers o Fausto Sterling que tratan de desmontar los razonamientos biologicistas, se muestra también contraria a estas hipótesis:

"Coincido con las autoras anteriores en que la biología impone unos límites, entre los que hay que moverse, pero no determina la conducta. Una mayor o menor proporción de determinada hormona, unas características fisiológicas, son factores que están ahí, pero no aisladamente sino entrelazados con otros, de distinto carácter, social y cultural, que los amplifican o neutralizan, según los casos. La Naturaleza pone los límites, pero como tiene a su vez mucha capacidad para decir sí a las redes teóricas -cargadas de valores- que lanzamos, en su interpretación científica persiste el problema de cómo deslindar lo `natural` de lo `construido`. Por otra parte, un comportamiento complejo, como es la conducta humana difícilmente quedará explicado apelando únicamente a la biología y olvidando los factores culturales y estructurales (de socialización) que intervienen en la conformación de lo que somos." (MAGALLÓN, 1998, págs. 102-103)

Así pues, el medio, la cultura, la relación con un contexto social y cultural marcará la línea de actuación, orientará las actitudes y propensión sobre el uso de la violencia. Victoria Sau nos ofrece una lista de falsas creencias y mitos que han contribuido a que la violencia se transmita como aprendizaje social.

"Contribuyen al aprendizaje social de la violencia algunas creencias falsas o mitos que la cultura ha ido forjando *and hoc* y de los que podemos citar algunos a título de ejemplo:

1. La violencia es viril; hace más hombre a un hombre. Esta creencia, coherente con la tolerancia a la agresividad masculina que vimos antes, se demuestra falsa cuando se observa que los violentos han tenido a menudo experiencias de malos tratos en la infancia, ellos mismos o sus madres. En general los hombres violentos presentan una baja autoestima.
2. El marido tiene que demostrar en casa que es él quien manda. Es un modelo educativo caducado basado en la sumisión-obediencia

de las mujeres en lugar de la reciprocidad, la cooperación y la ayuda mutua.

3.Una buena esposa debe `saber llevar `a su marido. A menudo la víctima tenía antecedentes de mal carácter de la pareja pero pensaba `que podría cambiarlo`. Las mujeres sienten que tienen que cumplir con este `encargo` social pero los resultados son contrario a los propósitos.

4.Una esposa tiene que saber perdonar. Este consejo, que la víctima recibe incluso de su propia familia, retrasa a menudo la denuncia de malos tratos o la toma de conciencia de que la situación es inaceptable.

5.Las mujeres lo aguantan todo. No es cierto. Lo que ocurre es que establece un estado de indefensión (Martin E.P. Seligman, 1975). Se trata de un estado psicológico en el que falta la motivación para iniciar respuestas ya que se da por supuesto que es inútil hacerlo porque no serían eficaces. Se da cuando los acontecimientos se juzgan incontrolables." (SAU, 1998, págs. 168-169)

Este es un ejemplo claro de cómo la cultura, el entorno y las presiones sociales llevan a entender que el ejercicio de la violencia doméstica es legítimo.

Pero ver lo que ocurre en las familias de países europeos en la actualidad no es nada comparado con lo que ocurre en otras latitudes. El poder masculino se hace efectivo no sólo por sofisticados mecanismos de control social de las voluntades, las conciencias y las mentalidades; el ejercicio de control se ejerce también y principalmente con violencia directa. Veamos cómo lo expresa Kate Millett:

"La historia del patriarcado es una larga sucesión de crueldades y barbaridades: la costumbre hindú de inmolar a la viuda en la hoguera funeraria de su marido, la atrofia provocada en la China mediante el vendado de los pies, la ignominia del velo del Islam, o la difundida reclusión de las mujeres, el gineceo y el purdah. Todavía se llevan a cabo hoy en día prácticas como la clitoridectomía, la incisión del clítoris, la venta y la esclavitud de las mujeres, los matrimonios impuestos contra la voluntad o concertados durante la infancia, el concubinato y la prostitución:

unas en África, otras en el Próximo o Lejano Oriente, y las últimas, en todas las latitudes." (MILLETT, 1995, págs.104-105)

También hay que tener en cuenta que los hombres que no ejercen su poder desde la violencia, son tratados de cobardes, de débiles y no mercedores del aprecio y reconocimiento de sus iguales, son marginados y sometidos a humillaciones y extrañamiento. Manifestaciones de afectividad con contactos físicos duros y no tiernos como besos o caricias parecen ser la única posibilidad de manifestar sentimientos para el hombre.

Además los hombres encuentran gran dificultad para eludir la participación en los pactos entre ellos para mantener los poderes que ejercen. Estos pactos nos hablan de la lealtad masculina, la fraternidad de la que hablábamos antes. No participar de estas actitudes de grupo-sexo es ya un claro atentado a la identidad de la masculinidad y es castigado.

De igual manera los hombres que no cumplen con el perfil de la masculinidad ejerciendo el poder patriarcal en todas sus formas, porque no pueden o no quieren, son castigados por ello: los homosexuales son tratados de enfermos o seres inferiores, los pacíficos de cobardes, los que no son padres acusados de falta de hombría. La censura social sobre la manifestación de sentimientos, ternura o sensibilidad en los hombres también supone una gran presión.

Con estas presiones, con la condena de quienes no ejercen el poder patriarcal que les viene dado, los hombres aislados sólo tienen tres posibilidades de actuación: seguir lo mandado e integrarse en las filas de los hombres que ejercen el poder patriarcal tratando de vencer inclinaciones más acordes con un planteamiento igualitario y potenciando un carácter agresivo, o bien mantenerse al margen, sufriendo humillaciones y vetos en los círculos masculinos y femeninos que se someten a su papel de subordinación. Pueden también buscar afinidades con otros hombres que se enfrentan a la situación, negándose a ejercer el poder patriarcal, tratando de construir un nuevo modelo de masculinidad más

acorde con el tipo de sociedad igualitaria en la que las características de la masculinidad patriarcal desaparezcan.

c) La dicotomía naturaleza-cultura

Como venimos diciendo desde el comienzo de este apartado, existe un solapamiento entre cada uno de los pilares que estamos tratando; el de la dicotomía naturaleza/cultura, como los demás, se ha construido desde el origen como una base justificativa de la subordinación de la mujer, de su supuesta inferioridad con respecto al hombre. Muchos estereotipos se han construido sobre la figura femenina, pero ninguno tan constante a lo largo de la historia como el de su identificación con la naturaleza. La naturaleza es lo biológico, lo que no se puede eludir y nos marca genéticamente. Decir que tenemos esta o aquella característica personal o caracterial por naturaleza, es negar la posibilidad de cambios importantes, de esta manera se enclaustra a hombres y mujeres en roles estereotipados en caracteres y modelos inmutables. Las religiones y culturas antiguas han influido y condicionado las posibilidades de desarrollo de hombres y mujeres de manera distinta asegurando que se hacía colaborando con la naturaleza. La observación de diferencias fisiológicas en los cuerpos de hombres y mujeres, se ha utilizado para establecer diferencias de comportamientos, actitudes y posibilidades de desarrollo y, por lo tanto, diferentes formas de ser y estar de hombres y mujeres.

El aspecto físico, la fuerza, han sido suficientes elementos para iniciar esta dinámica de discriminación. Hoy se sabe que la civilización no ha avanzado precisamente por la fuerza, han sido herramientas, armas, utensilios y estrategias las precursoras de los avances del desarrollo de las civilizaciones. Además siempre se ha relacionado la fuerza con las clases populares, las cuales no han tenido la oportunidad de desarrollar otras habilidades para ganarse la vida. La fuerza es la más torpe y rudimentaria de las herramientas humanas; sin embargo, se la hace desencadenante justificativa de la división sexual del trabajo y de las distintas posibilidades de desarrollo de hombres y mujeres.

Es claro que existen diferencias observables y no observables, pero la mayoría de las investigaciones que se han realizado desde diferentes campos de la ciencia arrojan la idea de que no se puede saber en qué proporción influye lo biológico y en qué proporción influye lo cultural en el desarrollo de las personas. Es más, se puede comprobar la eficacia de la intervención cultural en los cambios en las personas, pero los efectos directos de lo biológico permanecen más ocultos.

"No sólo se carece de pruebas suficientes sobre el origen físico de las distinciones sociales que establece actualmente el patriarcado (posición, papel y temperamento), sino que resulta casi imposible valorar las desigualdades existentes por hallarse saturadas de factores culturales. Sean cuales fueren las diferencias sexuales `reales`, no las conoceremos hasta que ambos sexos sean tratados con paridad, lo cual constituye un objetivo un tanto lejano. Un interesante estudio realizado hace poco no sólo descarta casi por completo la posibilidad de atribuir las diferencias temperamentales a variables innatas, sino que pone incluso en duda la validez y constancia de la identidad psicosexual, aportando pruebas positivas del carácter cultural del género, definido como la estructura de la personalidad conforme a la categoría sexual."(MILLETT, 1995, pág. 76)

Los componentes biológicos por sexo no son tan fuertes como los de género. Kate Millet menciona diferentes investigaciones con personas con malformaciones genitales en las que se había constatado "que resultaba más fácil cambiar, mediante una intervención quirúrgica, el sexo de un adolescente cuya identidad biológica era contraria a su condicionamiento genérico, que anular los efectos de una educación que, año tras año, había ido confirmando al sujeto los ademanes, la autoconciencia, la personalidad y los intereses propios de un temperamento femenino" (MILLETT, 1995, pág 78).

Kate Millett, se muestra de acuerdo con Money y Hampson, que aseguran tras el análisis de numerosos casos de bisexuales que el papel genérico depende de ciertos factores adquiridos, independientes de la anatomía y fisiología de los órganos genitales. No es casual que desde el orden social patriarcal se haya

caracterizado al varón de agresividad y a la mujer de docilidad; ésta es la relación lógica entre los grupos dominantes y dominados, igual se podría haber caracterizado al grupo femenino de activo y al grupo masculino de hiperactivo o hiperagresivo, pero la caracterización busca no una descripción acertada de la realidad sino una justificación del orden impuesto desde la naturaleza masculina y femenina.

Una vez aclarado el concepto naturaleza en relación con los comportamientos humanos, habrá que ver qué se sabe de la influencia de la naturaleza (biología) y del género (cultura) en la formación de lo femenino y lo masculino. Veamos las opiniones de M^a Jesus Izquierdo, que a su vez recoge las aportaciones de Helen Lambert y de Lewontin, entre otros/as. Esta autora presenta distintos modelos de interpretación; por un lado, están los reduccionistas que tratan de separar lo biológico de lo cultural y dar a cada elemento una potencialidad distinta. El reduccionismo biológico daría la mayor parte de la capacidad de influencia en el ser humano a la biología y el reduccionismo cultural se lo daría al medio ambiente. Otra línea o método de interpretación, síntesis de ambos reduccionismos, es la de los interaccionistas que ven que las características femeninas y masculinas, son fruto de la relación mutua de ambos elementos (biológico y cultural). Estas dos líneas (reduccionista e interaccionista) ponen en cuestión otra más que se denomina modelo aditivo y que consiste en sumar los efectos de ambos reduccionismos.

Sin embargo, M^a Jesus Izquierdo se inclina hacia la postura de Lewontin, que cuestiona la falta de capacidad para explicar las modificaciones que se producen fruto de la interrelación de ambos factores (biológico y cultural):

"Este tipo de explicación (*interaccionista*) sería una solución de compromiso, ya que sin abandonar la relación causal, se sitúa en una línea intermedia entre el biologicismo y el culturalismo. Sin embargo no se produce un mero proceso de adaptación al medio, sino que se producen modificaciones del mismo, en otras palabras, tanto el organismo como el medio son sistemas abiertos (Lewontin, 1987). Lo que caracteriza a los organismos, no sólo los humanos, sino todos los seres vivos es

que: a) construyen su medio tomando del medio los elementos que permiten su construcción, b) transforman su medio, c) alteran la naturaleza física de los estímulos ambientales (la modificación de la temperatura, por poner un ejemplo, no es percibida por los órganos del cuerpo como calor, sino como modificación hormonal o de azúcar en la sangre), d) finalmente hay un mundo mental, de las percepciones, que, siendo creado por la mente, provoca reacciones en la misma." (IZQUIERDO, 1998, pág. 70).

Estas elaboraciones teóricas nos demuestran que el ser humano es un ser muy complejo, que está sometido a infinidad de posibilidades de modificación. Ni siquiera su estructura biológica es inalterable. Nuestra herencia biológica está formada por recombinaciones de la biología paterna y materna. No existen unos cimientos de hormigón, inamovibles, sobre los que construir el perfil de lo masculino y lo femenino; existe una base de barro en continuo movimiento y transformación que está sometido a modificaciones que indudablemente influyen sobre el edificio que será (sin acabar de ser nunca) lo masculino y lo femenino. Si pensamos en estas posibilidades de modificación, y tenemos en cuenta que las influencias ambientales y sociales provocan transformaciones fácilmente observables en los individuos, tenemos que plantearnos que el modelo de hombre y mujer está sujeto a aquello que creemos que es lo adecuado, para el tipo de sociedad a la que aspiramos y con el perfil de ser humano que anhelamos.

Desde el origen del patriarcado, las mitologías religiosas y naturalistas, las ideologías y posteriormente desde cualquier instancia o cuerpo de conocimiento instrumentalizado por los hombres, como la filosofía, las ideologías, etc., se ha construido una imagen inalterable de atributos masculinos y femeninos cuya formación depende supuestamente de la naturaleza, que logicamente es creación divina. Los hombres y mujeres somos así distintos y cada uno tiene características distintas por tener naturalezas distintas. Es difícil transformar lo que somos por naturaleza, que además para muchos está unido a la voluntad divina.

Pero bajo esta truculenta construcción argumental, se ha tenido mucho cuidado en mostrar a las mujeres como inferiores, imposibilitándolas para poder transgredir lo que las marca "por naturaleza". En cambio, a los hombres, por su

supuesta superioridad, se les permite llegar no sólo a transgredir la naturaleza, sino que también la domina, pudiendo modificarla.

El hombre conquista y explota la naturaleza, se revela ante ella y la domina porque es superior a la mujer, que es incapaz de controlar sus condicionamientos naturales. La mujer es naturaleza misma y como tal debe ser dominada por el hombre. Desde las primeras imágenes e historias de la antigüedad podemos comprobar a través de sucesos inventados y escogidos cómo las mujeres son débiles y los hombres fuertes, las mujeres sensibleras y subjetivas y los hombres razonadores, disciplinados y objetivos. Las dicotomías son la forma ideal en la que se presentan las características diferenciadoras de lo masculino y lo femenino. Una de las bases más fuertes de la relación dependencia naturaleza-mujer es la sexualidad. La sexualidad en la mujer es misteriosa, salvaje, sin control, reproductora. Todo esto es también la naturaleza. La mujer es sexualidad.

Para que el hombre pueda controlar la naturaleza, debe construir herramientas que le permita luchar contra ella hasta poder dominarla. La herramienta principal es la razón, con ella el hombre debe vencer los sentimientos, controlar sus miedos, sobreponerse disciplinadamente a todos los obstáculos que su naturaleza animal, salvaje e instintiva, le pone en su camino. La fuerza, la valentía, la disciplina, el afán de conquista y competitividad son aptitudes y actitudes adecuadas para tales fines. Todas estas herramientas son construidas por la capacidad de razonar y planificar, de programar y desarrollar sistemáticamente los proyectos que se proponga sin dar rienda suelta a los sentimientos (que son subjetivos) y a costa de lo que sea. Los objetivos son sagrados y justifican todos los medios que haya que usar. Por su parte, las mujeres carecen de todo ello, no se pueden revelar ante lo que les ha sido atribuido por naturaleza.

Así pues, de esto se deduce que si la mujer es naturaleza, el hombre, sin dejar de ser también naturaleza, fundamentalmente se ha forjado a través de la cultura; desde la cultura ha construido civilizaciones, ha sido el protagonista de la historia, de la ciencia, de la cultura, de todo lo que es importante y significativo en el desarrollo de los pueblos y las civilizaciones.

Estas características descritas se han ido construyendo desde los orígenes de las civilizaciones a través de las manipuladas versiones de los textos clásicos, de las distintas religiones e ideologías. Que las mujeres eran biológicamente inferiores a los hombres son muchos los teóricos clásicos que aseguran esta máxima, que durante siglos mantiene a las mujeres apartadas del mundo público generador de la cultura .

Pero cuando llega el movimiento de los románticos, la inseguridad biológica de las mujeres es ya insostenible; así que hay que construir una nueva teoría que siga manteniendo a las mujeres dentro del ámbito de la privacidad o domesticidad donde estuvieron siempre.

Por ello, ya no se considera a las mujeres inferiores por naturaleza, sino que se concluye que la diferencia entre hombres y mujeres es lo natural. La mujer es hembra en lo biológico, eso lo tienen en común con las hembras del mundo animal, a ellas les une la sexualidad y la capacidad reproductiva que les condiciona irremediablemente. Las mujeres tienen más en común con las hembras del mundo animal que con los hombres. Así se crea el principio de la negación de la individualización. Las mujeres están tan condicionadas biológicamente que no tienen entidad individual, todas son “la mujer”.

Este cambio de orientación iniciado por los románticos tiene su desarrollo en diferentes filósofos que juntos en la misma línea, van matizando y actualizando lo que ya se creó en los orígenes: la subordinación de la mujer basada en el establecimiento de diferencias desde las cuales justificaba el enclaustramiento de las mujeres en el ámbito privado, dedicada a funciones domésticas y reproductivas, y la ocupación por el hombre del espacio público, controlando la política, la religión, la economía, las ideologías, la cultura, etc.

Desde las religiones se declaró la inferioridad de las mujeres, la inmensa mayoría de los teóricos clásicos también siguieron esa línea de consideración de las mujeres a las que se mantenía al margen de un mínimo desarrollo personal e

intelectual, lo cual fortalecía las apreciaciones de que por naturaleza estaban destinadas al servicio reproductor y doméstico, apéndice del hombre y apoyo para su desarrollo.

Aristóteles fue el primero de otros muchos en declarar claramente la inferioridad de la mujer. Así se mantiene a lo largo de la historia hasta que llegados a una situación en la que las mujeres comienzan a reivindicar un papel más activo e igualitario en algunos aspectos de la vida social. En paralelo al sufragismo surge un movimiento de intelectuales Sfilósofos, escritores, ideólogosS que bajo la denominación de románticos tratan de cambiar la apreciación de que las mujeres son inferiores a los hombres, pero el cambio es tan sutil que se sigue asegurando el sometimiento y la inferioridad de ellas aunque desde un ángulo distinto.

Rousseau no habla de inferioridad, aunque está implícita en su planteamiento que habla de debilidad. Según él, la mujer es más debil que el hombre y debe someterse a su protección a la vez que le ayuda a construir una nueva sociaedad, como ciudadano. Esta ciudadanía que Rousseau propone como consideración de libertad y realización personal, sólo está, según él, al alcance de los hombres y no de las mujeres. De nuevo se relaciona a la mujer con la naturaleza desde una situación de debilidad. Esta apreciación rusioniana sigue formando parte de las ideas populares.

Como ya vimos, después de Rousseau, aportan nuevos matices autores como Hegel, que no habla de inferioridad, pero sí de que la naturaleza femenina es distinta; como Rousseau, niega la consideración de ciudadana a las mujeres y así les niega la individualización. Las mujeres son hembras como genérico y cambia el término inferioridad por complementariedad. No provoca el enfrentamiento, pero constriñe a las mujeres al mundo de una complementariedad subordinada, sometida por imposibilitada para cualquier tipo de gestión sin el hombre.

A la postura, en cierta forma diplomática de Hegel, le sigue la misoginia naturalista de Schopenhauer que sí opta claramente por la inferioridad de la mujer. Según él, los sexos son distintos (en la línea de Hegel), pero el sexo femenino es inmediato y el masculino es reflexivo, por lo que las mujeres son seres carentes de inteligencia. Entre las mujeres no hay diferencia, porque en el sexo femenino no hay principio de individuación.

Profundizando en esta diferencia, encontramos a Kierkegaard, que no ve lo femenino como semejante a la naturaleza; para él la naturaleza es femenina. Kierkegaard suaviza la visión anterior rindiéndose ante la belleza de una mujer construida por su imaginación. Al estilo del amor cortés, medieval, pero lo que subyace detrás de esta admiración es una nueva instrumentalización de las mujeres. Estas quedan de nuevo en una situación de servicio, aunque en esta ocasión sea desde planteamientos más poéticos y románticos.

Y por último será Nietzsche quien considera a la hembra una continuidad de la naturaleza. Las mujeres por ser madres son naturaleza, naturaleza además débil y frágil. Y basada en esa fragilidad natural se construye la femineidad, que no es biológica sino una elaboración posiblemente masculina.

Esta dicotomía naturaleza/cultura, marcará a las mujeres recluyéndolas en un ámbito exclusivo para ellas y que les imposibilitará el ejercicio de la ciudadanía, la consideración de individualidad y por lo tanto las posibilidades de desarrollo personal en igualdad con los hombres, manteniendo en cambio una situación de subordinación y sometimiento ante éste. Se trata del ámbito de lo doméstico y privado.

d) La dicotomía público-privado

Cómo ya hemos dicho, esta dicotomía se deduce directamente de la anterior (naturaleza / cultura). El mecanismo desde el que se hace esta traslación consiste en deducir que las habilidades y potencialidades que se atribuyen a las mujeres

por naturaleza, tienen su lugar de desarrollo idóneo en el espacio doméstico; su naturaleza reproductora, sensible, y tendente a cuidar a los demás, como cuida a los hijos, tiene su lugar adecuado y exclusivo de la casa, del hogar. El hogar, la crianza y el cuidado de los demás son su principal función social y aspiración personal. Marcela Lagarde explica así la prevalencia de esta división:

“El poder de dominio de los hombres y de las instituciones sobre las mujeres se legitima en las mentalidades, al ubicar el cuerpo histórico femenino en la naturaleza y luego reducirlas a ese cuerpo maniqueo. La mujer es cuerpo naturaleza. Y la vida de las mujeres tiene contenidos obligatorios: cada mujer debe ser cuerpo-viviente-para-otros, debe realizar versión de los estereotipos y ponerlo en el centro de su universo personal. La mujer es reducida a ser sólo cuerpo-naturaleza-para-otros haga lo que haga, atrapada en su cuerpo del que parece emanar y desprenderse todo lo que le ocurre y sobre lo que no tiene control. La mujer es, al ser poseída por otros a quienes queda vinculada, de quienes depende, y quienes ejercen dominio sobre ella. Desde la dimensión de la propiedad, la mujer no se pertenece, otros deciden por ella: los hombres, cada hombre importante en su vida, la madre, el padre, los parientes, los hijos y las hijas, las instituciones (políticas, civiles, eclesiales, militares), la sociedad, los dioses, la naturaleza, la naturaleza. La propiedad se ciñe sobre la mujer y, en ese sentido es ser-de-otros.”
(LAGARDE, 1996, págs. 60-61)

Cuando se habla de los espacios públicos y privados no se suelen apreciar las dos dimensiones distintas que, según Soledad Murillo, existen en el ámbito privado. A las mujeres se las ha enclaustrado en este ámbito, pero sólo tiene acceso a una de las dos dimensiones, ella se ocupa de la domesticidad, es decir de todo lo referente al trabajo, a las funciones de reproducción, crianza, servicio y mantenimiento. Sin embargo, existe otra dimensión más placentera y satisfactoria, la que propicia el descanso, la intimidad, la relación afectiva y familiar en entorno cálido y tranquilo, la del tiempo para leer y descansar, el tiempo de dedicación a sí mismo en intimidad, este es estrictamente el ámbito de la privacidad, y cuando nos referimos a él no se debe incluir lo doméstico, nos explica Soledad Murillo:

“Los orígenes de la acepción de `privacidad` parece remontarse al Renacimiento, aunque su significado, el más fiel a su naturaleza, lo aporta la filosofía liberal denominándola *privacy*, o alusión al aislamiento o intimidad, emparentándola con asuntos de conciencia[...] indica la capacidad de concederse una parcela de soberanía, contando con las facilidades que se ofrecen al sustraerse del exterior. En virtud de esa cualidad, lo privado es el espacio que propicia la construcción de la identidad, más sólida a medida que se desentiende de las pasiones naturales.” (MURILLO, 1996, pág. 4)

Este aspecto o dimensión es el que usa y disfruta el hombre, mientras que la mujer sólo tiene tiempo para la domesticidad. Soledad Murillo habla de que en el caso de la masculinidad se conjugan privacidad con individualidad, porque de la atención a sus necesidades individuales se trata en el ámbito privado. En el caso de la feminidad, se trata de la negación de lo propio, de la inexistencia de la individualidad, en definitiva de la dedicación a los demás.

Esto es muy importante y tiene consecuencias sobre la consideración de sí mismo/a. La ausencia de privacidad dificulta la construcción de la individualidad y esto que es indispensable para situarse en el ámbito público se convierte en un inconveniente para ocupar algún tipo de posición en el espacio público y para la construcción de una identidad privada.

“La construcción de la identidad privada se presenta como garantía ante toda dominación ejercida en nombre de un progreso avasallador. Mantener la identidad será la vía para resistir la arrolladora lógica productivista. [...] El individualismo para Michael Foucault, es el grado de independencia que el sujeto mantiene respecto a sus asuntos domésticos, familiares y patrimoniales pero, sobre todo, por la voluntad de relacionarse consigo mismo, lo que se traduce en: `Las formas en las que se ve uno llamado a tomarse a sí mismo como objeto de conocimiento y campo de acción`. No hay rasgos egoístas en la definición de

privacidad, ni disyuntivas que salvar, es la autonomía como valor
indisoluble de la individualidad, la que triunfa.”(MURILLO, 1996,
pág. 5)

Mientras que el hombre ocupa y mantiene posiciones en el espacio privado y público, la mujer no ocupa posición en ninguno de ellos. Al carecer de individualidad, y por otras circunstancias que después veremos, no puede ocupar espacios públicos y en el privado —tiempo para sí misma— tampoco, porque todo el tiempo lo dedica a la domesticidad. La mujer considera una traición dedicar tiempo a sí misma en el espacio privado, ella está dedicada en exclusiva a la domesticidad, porque es lo “natural”. Dedicar tiempo para sí, se puede entender, tanto por ella misma como por la sociedad en general, como una muestra de egoísmo y abandono de sus responsabilidades.

Pero, según Soledad Murillo, la domesticidad no sólo se ocupa de las tareas que se realizan en la casa, sino que abarca otras muchas funciones que se realizan fuera de casa: el cuidado de la madre, de personas deficientes físicos o psíquicos, de hermanas o parientes enfermos, acompañar al médico, o a algún organismo público a los parientes más necesitados de ayuda; atenciones que se realizan en exclusiva por las mujeres sacando tiempo de las tareas de casa. Aunque tenga que trabajar fuera de casa, estas funciones no las realizará un hermano, será ella la que tenga que dejar el trabajo, que deje trabajos de fuera de casa o que no aspire nunca a mejorar su precaria situación laboral. Todo esto la convierte en el comodín de todos imposibilitándola para dedicar tiempo a sí misma.

A pesar de la importancia social y económica de estas tareas de atención, Soledad Murillo, citando a María Ángeles Duran, señala que “lo que no tiene sentido es la exclusión de las unidades domésticas -en cuanto a sector- del análisis macroeconómico, puesto que ellas constituyen la mitad de la estructura” (MURILLO, 1996, pág. 11).

Las tareas que se realizan en la domesticidad socialmente no están consideradas. Tanto es así que desde el ámbito laboral se considera “inactividad”.

El origen de este desigual reparto de funciones está en la división sexual del trabajo. Todas las autoras y autores coinciden en establecer como origen de ella la capacidad reproductora de la mujer, mediante mecanismos culturales se relaciona esta con la naturaleza femenina y se centra en ésta (capacidad reproductora) añadiendo otras cercanas en el espacio en el que se desarrolla (el hogar) y de características parecidas (cuidados de los demás). La jugada consiste en relacionar a las mujeres con funciones que supuestamente son exclusivas de ellas por naturaleza. De manera más sutil se plantea que al menos son ellas quienes las pueden realizar de manera más especializada. La especialización del trabajo también lleva a la división del trabajo.

“El control de las funciones reproductoras de la mujer a través del sistema de los intercambios matrimoniales queda reforzado al restringir el ámbito de las tareas productivas al que esta tiene acceso; y, a su vez la prohibición de tareas que se le impone a la mujer queda reforzada por el hecho de que está controlada por su inserción en las estructuras del parentesco. Sin embargo, la tendencia a pensar la llamada división sexual del trabajo como un mecanismo basado-en el sentido de que constituiría algo así como una extensión `natural` de su propia lógica interna- en la diferenciación de las funciones entre los sexos en el acto sexual y en la reproducción es profunda y recurrente. En cierto modo, no es de extrañar que así sea, pues se trata de un efecto más de la eficacia del propio mecanismo ideológico por medio del cual se pretende racionalizarla y legitimarla. De Engels a Shulamith Firestone encontramos en última instancia la idea de que la división `sexual` del trabajo se deriva de la base biológica que especifica las funciones de los sexos en las tareas reproductivas y se comporta como `la división original del trabajo`. En El origen de la familia, Engels se refiere a que `en un antiguo manuscrito inédito descifrado en 1846 por Marx y por mí encuentro esta frase: `la primera división del trabajo es la que se

hizo entre el hombre y la mujer para la procreación de los hijos.”
(AMORÓS, 1985, págs. 228-229)

Esta división sexual del trabajo inicial o primitiva genera una dinámica que encierra a la mujer en el ámbito de lo doméstico; desde el mundo laboral se pone nombre a la función doméstica “ama de casa” y así se cataloga, sexualizándola, una profesión sin los reconocimientos de salario y consideración social. Sin embargo, para que ello tenga sentido es necesario unirlo a otro contrato, el matrimonial, del que ya hablamos antes, y así es como se configura la familia como reproductora del orden social. Hoy la familia sigue siendo muy útil desde la lógica económica e ideológica del sistema patriarcal capitalista. Desde los orígenes del sistema capitalista se ha usado la familia con el corazón productivo que es la “ama de casa”, como nos recuerda Soledad Murillo:

“Es preciso recordar el papel que juega la familia, como elemento de cooperación y absorción de los problemas que las economías capitalistas son incapaces de resolver desde una lógica mercantil. la familia, además de asumir la reproducción de la fuerza del trabajo y la revitalización de valores y actitudes de comportamiento, puede considerarse una institución sustituta del Estado del bienestar. La propuesta sobre los recortes sociales apunta a incentivar el cuidado de ancianos y ancianas, ahorrándose las ayudas a domicilio. Cuando algún político nombra la familia, sabemos quién es la encargada del ajuste presupuestario. Representa un colectivo de alto riesgo en cuanto a la `sobrecarga` que implica este dispositivo de sustitución. Como argumenta Zillah R. Eisenstein para dismantelar el Estado del bienestar hay que reforzar los roles de la familia patriarcal.”
(MURILLO, 1996, pág. 26)

Se han realizado muchos esfuerzos para contabilizar el valor de los trabajos domésticos en el mercado de trabajo, pero existe una imposibilidad de hacer real esta tarea, porque ningún trabajo es de la misma naturaleza que el doméstico. Las mujeres, desde pequeñas, han sido educadas para asumir esta responsabilidad que va más allá del tiempo de dedicación, del grado de implicación, del grado de

eficacia, del grado de habilidad y del concepto de objetivos cumplidos o cantidad de tareas realizadas. Nada de esto se puede contabilizar porque a diferencia con los trabajos convencionales en el mercado laboral, no existen tiempos, espacios, previsiones que puedan colmar las necesidades que son cambiantes e imprevisibles, con un grado de voluntariedad y de implicación que cambia con la realidad particular de cada familia. Y todo esto sin tener en cuenta que no existen estudios capaces de valorar económicamente cada una de las tareas que acontecen durante la jornada; ni de la planificación de aquellas que no tienen posibilidades de que se puedan fijar cuando es necesario realizarlas.

No se trata sólo de tareas concretas, lo más difícil es valorar la habilidad para preverlas, para anticiparse a ellas y gestionar desde el control y la certeza de ser capaces de advertir de la necesidad de cada una de ellas, anteponiendo unas a otras en una escala de valor que estará en función de su grado de necesidad en la inmediatez.

La doctora en sociología Soledad Murillo explica que se han extendido dos modelos valorativos: el “coste de oportunidad” y el “coste de reemplazamiento o sustitución”. El “coste de oportunidad” trata de registrar las oportunidades que se pierden o se aplazan por dedicarse al trabajo doméstico. Como se ha dicho antes, es muy difícil valorar esto; retirarse de un trabajo para cumplir con responsabilidades domésticas, retirarse por el mismo motivo ante la posibilidad de ascenso. ¿Cómo se puede valorar la no-entrada en el mundo laboral de una joven de 20 años encargada de velar por la salud de un familiar? ¿Cómo se valora la participación en los grupos de apoyo a familias de pacientes de alzheimer, anorexias, cáncer, etc. que cuentan con mayoría de mujeres en estas funciones?

El “coste de reemplazamiento, o de sustitución” se refiere al coste de una persona sirviente que haga todo el trabajo necesario en la casa. En este caso también encontramos serias dificultades para poder desagregar todas y cada una de las tareas y responsabilidades, estados de alerta, gestiones y planificación.

Los dos modelos de valoración quedan, por tanto, como orientativos y presentan serias deficiencias como nos explica Soledad Murillo:

“Los costes, como elementos de equivalencia, son únicamente orientativos. Muestran serias deficiencias al pretender medir la proporción exacta del valor que representa cada uno. Ambos fracasan a la hora de establecer un cálculo monetario preciso para hallar su valor. El trabajo doméstico no se articula -únicamente- en torno a tareas, como tampoco se adscribe aun espacio físico. La mujer trabajadora experimenta una doble presencia, pero es el criterio de responsabilidad (no el de tarea) el que define la domesticidad. La responsabilidad goza de un tratamiento especial en el mercado de trabajo (al margen de actividades concretas) porque se sabe que un puesto de decisión, coordinación o resolución de problemas, trasciende las horas de oficina y los espacios de trabajo. Pensar, organizar, planificar son verbos que remiten a una subjetividad, no estimable matemáticamente. En virtud de esta disponibilidad exhaustiva, la responsabilidad se prima en el mercado de trabajo.” (MURILLO, 1996, págs.23-24)

Así, pues, desde los orígenes de la división sexual del trabajo, se dividieron los espacios quedando las mujeres relegadas a prescindir de su privacidad y de sus posibilidades de entrar en los espacios públicos. La exhaustiva jornada (sin límite de tiempos) que exige las tareas y responsabilidades domésticas por sí mismas ya hacían imposible ninguna posibilidad de ocupaciones fuera de la casa, pero no bastaba con esto para evitar fugas de mujeres hacia espacios públicos, había que argumentar desde otros resortes paralelos que esta y no otras funciones eran las únicas que debían realizar las mujeres.

Ya hemos tratado sobre el contrato sexual como un elemento indispensable a tener en cuenta, sin olvidar la justificación de toda la arquitectura de la desigualdad, que arranca desde la naturalización de la feminidad y de sus funciones reproductoras y cuidadoras. Estas por sí solas justifican para el patriarcado la división sexual y la dedicación exclusiva de las mujeres a las tareas

y responsabilidades domésticas. Y ya hemos visto cómo se construye el sujeto, la individualidad, el ciudadano, y cómo se dejan fuera de estas consideraciones a las mujeres. Las mujeres no son sujeto sino objeto, no son individualidades sino hembra genérica, no son ciudadanas por no tener capacidad para razonar, ni inteligencia ni objetividad razonadora, no están capacitadas para las preocupaciones por los problemas sociales, es decir, incapacitadas para el ejercicio de la política y todo lo que tenga que ver con lo social o colectivo, con lo universal. Con todas estas truculentas argumentaciones que ya vimos anteriormente se justifica su encierro en lo doméstico.

2.2.3. Patriarcado de coerción y de consentimiento

El patriarcado no se ha mostrado siempre de la misma forma ni en todos los lugares y culturas. En los países no desarrollados, además de los elementos culturales y religiosos, hay que contar con la tendencia actual de *feminización de la pobreza*. Las mujeres son más explotadas y se encuentran en mayor indefensión cuanto menos desarrollado es el país. En la medida en que avanza la lucha por la igualdad, se alcanzan mayores logros de tal manera que en algunos países ya se habla de dos tipos de patriarcado: uno de coerción y otro de consentimiento.

El primero es el más tradicional y en el que se muestra de manera más cruda la situación de sometimiento de la mujer. El otro es el que surge de los logros contra el modelo anterior, pero que muestra una falsa imagen de la realidad: la mujer ha conseguido mayor autonomía respecto de los hombres, han ido desapareciendo tabúes en lo que respecta a la sexualidad, se han aumentado las iniciativas legislativas que persiguen la igualdad a nivel político, cultural, laboral, etc.; sin embargo, emergen nuevas circunstancias que agravan en ocasiones la situación real de la mujer con respecto a la del hombre.

Según Danielle Juteau-Lee y Nicole Laurin, se está viviendo una transformación del patriarcado. Si antes la *monogamia* asegurada a través del matrimonio suponía la *apropiación individual* del cuerpo y la producción del cuerpo de la mujer, ahora se pasa a un tipo de *monogamia serial* que se traduce

en una *apropiación privada serial*. Esta aportaría a los hombres los mismos beneficios que el matrimonio, pero no a las mujeres. Antes el matrimonio aportaba seguridad jurídica y económica a las esposas, ahora las mujeres deben tener un trabajo asalariado, deben cuidar a sus hijos/as (o los de parejas anteriores del hombre) y de las tareas domésticas. Con esta nueva situación las mujeres tienen menos tiempo, más tareas que realizar y menos medios económicos y posibilidades de conseguirlo, a esto se puede llamar *feminización de la pobreza*.

Antes, las mujeres tenían varias opciones excluyentes: ser monja, prostituta, madre, ama de casa y solterona; ahora tiene que llegar a hacer todo a la vez. Esa es la conclusión a la que llega Alicia H. Puleo:

“Esta sería la metáfora perfecta del patriarcado de consentimiento: cuando la mujer cree obrar en libertad, en realidad está obedeciendo nuevas consignas sociales. Ahora todas las mujeres pueden (y se sugiere que deben ser todo al mismo tiempo: madres asalariadas con doble jornada (incluso estériles gracias a las nuevas técnicas reproductivas), monjas que aportan las fuerzas de trabajo a la colectividad (a través de las nuevas formas de asociacionismo, en las que, por lo general, las mujeres ocupan las bases y no los cuadros dirigentes), y hasta prostitutas, ya que las revistas femeninas aconsejan cómo comportarse sexualmente para agradar a la pareja. Esta multiplicidad de funciones implica un enorme gasto de energía para las mujeres y un gran ahorro para el colectivo masculino que ya no es responsable del mantenimiento de la esposa. El Estado, a través de subsidios, compensa este abandono masculino de las cargas familiares.” (PULEO, 1995, pág. 52)

Aun teniendo en cuenta todo esto, hay un nuevo punto de vista que aparece en la polémica sobre el patriarcado y las circunstancias que hacen que la mujer esté en peor situación que el hombre. Se trata del amor como motor de la desigualdad. Fruto de la educación recibida, las mujeres son más propensas a entregar afectividad o amor a los que les rodean, amor maternal, amor sexual o romántico y hasta amor social. Empero, esta entrega no es recíproca. Desde pequeñas son educadas para ser dulces, serviciales, abnegadas y los niños para

ser ingeniosos, despegados, poco cariñosos y poco sensibles. Se prepara así a las niñas para ser profesionales del amor y a los niños consumidores de ese amor.

Esa situación de desigual entrega hace que los hombres salgan más fortalecidos con el intercambio desigual de amor. La seguridad afectiva, de apoyo (“detrás de todo gran hombre hay una gran mujer”) hace que los hombres se dediquen con plena aceptación de sí mismos a la aventura del desarrollo personal (en el que también se dan ciertas lacras). En cambio, las mujeres cumplen un papel subsidiario sin el fortalecimiento ni el apoyo necesario. En este sentido, Firestone y Jónasdóttir han elaborado una teoría que concluye mostrando la existencia del patriarcado aunque dispongamos de legislaciones igualitarias y de independencia económica. Así lo explica Puleo:

“Jónasdóttir diferencia en el amor dos elementos: el éxtasis o placer de la relación sexual y los cuidados materiales y afectivos hacia la pareja y los hijos. El amor aparece, así, como un poder humano alienable con poder causal. En el patriarcado contemporáneo, el amor es un pilar de la dominación masculina, ya que, estadísticamente, la inversión amorosa de la mujer es mayor: da más de lo que suele recibir. Las mujeres están generalmente ‘subalimentadas’ en cuanto a amor se refiere. Esto acarrea consecuencias en el ámbito público. Los hombres salen a él con un reconocimiento y una autoridad mayores generados por ese ‘plus’ de amor que reciben. Esta relación desigual entre los sexos también se extiende más allá de la pareja: los hombres reciben más apoyo psicológico por parte de las mujeres que trabajan con ellos que el que reciben las mujeres de los hombres. [...] De esta manera la hegemonía masculina no deriva de impedimentos legales o religiosos, sino de la propia dinámica de las inversiones afectivas, de las necesidades e intereses de ambos sexos socializados de manera muy diferente. Así, aun en los casos en que no hay dependencia económica femenina, sigue habiendo patriarcado.” (1995, págs. 36-37)

De todos los intentos de adaptación de los hombres a las nuevas circunstancias generadas por el avance del feminismo, el mayor retraso se da en el desarrollo del cuidado, de la empatía, de la atención a los sentimientos y la

entrega desinteresada y solidaria a los demás. Todo esto que supone generar amor es el gran reto de los hombres. Se habrá avanzado algo muy poco aún en el reparto de tareas, en los huecos en el mundo laboral y político, en la consideración de que todos estos cambios son necesarios y justos, pero el cambio fundamental apenas se inició y es el que ofrece más resistencia.

2.2.4. Patriarcado y nueva masculinidad

El hecho de que el patriarcado haya sentado las bases del sometimiento de las mujeres, no se traduce en mejoría para los hombres, no se traduce en una situación social armoniosa, en el desarrollo libre e igualitario. El patriarcado ha mutilado muchos aspectos de la personalidad del hombre que, por entenderse como “naturales”, había que extirpar o anular para dar el perfil del hombre fuerte, seguro, dominador-conquistador, director del acontecer histórico y protagonista de la evolución humana. Todo ello ha supuesto para el hombre prescindir de los sentimientos, tapan sensaciones y emociones que lo alejaban del mecanismo de desarrollo que se ha impuesto a sí mismo: la razón. Además de verdugo no sólo de mujeres, sino que también lo es de hombres con los que tiene que competir por ocupar un lugar en la escala de dominio. Las características que supuestamente tienen los hombres y mujeres han servido para encasillarles creando una escala de valores que separa a hombres y mujeres, enfrentándoles de manera que la mujer queda en un plano subordinado. Myriam Miedzian, plantea este encasillamiento enumerando algunos de los valores que en principio podrían ser positivos.

“En los dos casos los rasgos positivos que tradicionalmente se han asociado a cada uno de los dos sexos, se han convertido en caricaturas frustrantes de lo que hombres y mujeres deberían ser. La nutrición, el cuidado de otros, la sensibilidad, la espontaneidad, el saber relacionarse o la preocupación por el entorno físico, se convirtieron en cuidar niños, tener una dependencia infantil, ser pasiva, procrear y trabajar en casa, todo para mayor gloria del consumismo. La iniciativa, la acción, la imprudencia, la curiosidad, el coraje, la competitividad y el pensamiento abstracto se transformaron en dureza, insensibilidad, deseo constante de enfrentarse a otros y de buscar situaciones de peligro, actitudes

groseras hacia el sexo y pensamiento mecánico, todo dirigido a cubrir una necesidad egocéntrica y frecuentemente obsesiva de dominar y vencer, ya se trate de guerras, mujeres o estatus social.” (MIEDZIAN, 1995, pág. 49).

El arquetipo viril, “la mística de la masculinidad” ha llevado al hombre a un camino sin salida, un camino tramposo que le oferta grandes privilegios indignos, por existir a costa de la subordinación de la mujer, y por otro lado, exige al hombre una serie de condiciones que le obligan a aparentar, a fingir que es una persona segura, fuerte, insensible, sin miedo, etc. Es decir, debe vencer sentimientos y necesidades de su personalidad por requerimientos externos a costa de su salud mental y su realización personal libremente decidida.

Primero atenderemos a mostrar el perfil de lo que se le exige al hombre que sea o represente, cuál es el perfil de la masculinidad, qué debe cumplir para ser un hombre de verdad.

“Según esta mística de la masculinidad arquetípica, los valores de un *hombre de verdad* deben ser el vigor y la fuerza, el control sobre el dolor físico, el afán de aventura, la ocultación de los sentimientos y las emociones, la competencia y el enfrentamiento antes que la solidaridad y el dialogo, el espíritu de conquista y de seducción del otro sexo, la apelación continua a la `naturaleza superior` de los hombres como argumentación incuestionable a favor del carácter *natural* e inevitable de la dominación masculina.” (LOMAS, 2004, pág. 22)

Este código ético es interiorizado por los chicos desde distintos ámbitos que actúan de manera coherente, pero en aspectos propios de cada uno de ellos: el familiar, el educativo, el de las relaciones entre iguales, el deportivo y el de la cultura de masas.

El ámbito familiar conlleva la reproducción de un reparto de tareas, un concepto de subordinación de la mujer e hijas a tareas de servicio y cuidados poco valorados socialmente. Los hijos/as pueden apreciar quién tiene el poder, quién tiene el poder económico, y las diferentes representaciones de lo masculino y lo femenino. La masculinidad caracterizada por un carácter impositivo, jefe, fuerza, seguridad, etc. y la feminidad por la debilidad, dependencia, dulzura, obediencia, etc. Hoy estos papeles están algo debilitados y desde siempre hubo hombres que

no cumplían estas expectativas o se negaban a hacerlo, pero se mantienen activos, y en mayor o menor grado siguen estando vigentes.

El ámbito educativo sigue reproduciendo lo que el alumnado ya trae de sus casas. La escuela puede optar por reinterpretar estas experiencias de los niños/as, por recrear este conocimiento experiencial (PEREZ, 1998), pero lo más habitual es que lo asuma como normal, como “lo que es” y se dedique a trabajar el curriculum académico de las áreas, sin intervenciones que cuestionen la situación de partida. El ámbito de las relaciones entre iguales, donde los chicos reproducen los modelos más destacados de la masculinidad hegemónica.

El ámbito deportivo representa la concreción de la competitividad y el ritual militar de comportamiento en el que vencer es lo más importante, en el que cada individuo se convierte en una ficha de juego para lograr el objetivo de ganar. Desde esta argumentación se justifican las guerras y el sometimiento de los vencidos o fracasados. La cultura de masas o medios de comunicación promueve modelos radicales de la masculinidad hegemónica y de la feminidad sometida. Los héroes de cómic, cine, dibujos animados, etc., son una ventana abierta a la reproducción del patriarcado.

Frente a estas influencias, en 1996 surge el proyecto Arianne. Se trata de un proyecto que tiene dos intervenciones o fases en distintos países europeos. Por un lado, realiza un trabajo etnográfico sobre las identidades y las representaciones sociales de género en la población adolescente de los distintos países participantes. La segunda fase se dedica a la intervención a través de un trabajo de investigación en acción.

El desarrollo de este trabajo ha permitido identificar cinco aspectos básicos comunes a los adolescentes de los países europeos:

A) La masculinidad se define por oposición a la feminidad. Todos los valores, actitudes y representaciones de lo femenino son el referente para los chicos de lo que ellos no pueden hacer o ser. Se rechazan, no se reconocen los valores femeninos. Suponen la minusvaloración de lo femenino y el rechazo, a veces justificado con argumentos biológicos.

B) La ocultación y las dificultades para expresar los sentimientos. Los chicos no son conscientes de que esto les perjudica, además de que provoca el rechazo de las mujeres por considerar que ellas sí exteriorizan y reconocen sus sentimientos y, al hacerlo, muestran su debilidad, inseguridad e inferioridad.

C) Violencia y masculinidad. Entienden que la violencia verbal no es violencia, que se trata de una forma natural y divertida de relación interpersonal, que su aumento no genera violencia física. Se establece una relación clara entre los indicadores masculinidad y violencia.

D) Homofobia. La homofobia se da igual en chicos como en chicas, y es un claro elemento que juega en contra de las relaciones íntimas de amistad entre chicos. El acercamiento afectivo, los roces físicos y todo tipo de relación de cercanía está condenada de antemano por ser sospechosa de homosexualidad. La homofobia genera comportamientos de rechazo a la expresión de los sentimientos de los chicos entre ellos.

El conflicto entre lo que son y lo que les gustaría ser. Por un lado, son conscientes de que viven la presión social patriarcal y que hay aspectos que reconocen negativos para ellos, pero, por otro lado, se sienten impotentes y desconcertados por no saber qué hacer para cambiar algunos aspectos de su personalidad sexista. Es claro el rechazo del modelo de los hombres adultos, pero no saben cómo cambiar. Los chicos y chicas (de 14 a 18 años) que participaron en España en este proyecto, nos muestran el siguiente perfil (Barragán, 2004, pág. 147):

- * Las amenazas físicas son masculinas y las simbólicas son femeninas.
- * Las estrategias para alcanzar la popularidad son la cultura de la vida de la calle, el fútbol y los juegos de ordenador.
- * Diferencias entre los líderes (actitudes machistas) y los que los rechazan (actitudes más femeninas).
- * Los chicos son más honestos, sinceros y bromistas. Creen ser mal entendidos por las chicas, a las que creen más complicadas porque no entienden que las agresiones verbales son solamente bromas.
- * El mejor amigo puede ser una chica, pero las novias tienen que ser bellas.
- * El modelo de éxito predominante es el masculino, tanto para los chicos como para las chicas.
- * Desde una concepción tradicional, el éxito masculino y femenino se manifiestan a través de la heterosexualidad, mantener económicamente a la familia y protegerla.
- * Para las chicas lo importante es conseguir lo que te propones en la vida y estar a gusto contigo misma.

- * Sus modelos de personas de éxito son predominantemente cantantes, deportistas, modelos, príncipes y princesas.
- * Un grupo de chicos y chicas, desde la perspectiva de la transformación, defienden que el éxito es lograr lo que te propones en la vida.
- * Aunque, en general se admite que los chicos son más violentos, las chicas no comparten la ideología feminista de la igualdad y defienden que ellas pueden ser tan violentas como ellos y así lo demuestran en su comportamiento cotidiano.
- * La homofobia es compartida por chicos y chicas, reforzada por ambos géneros. Un grupo importante considera que hay que romper con las fronteras del género.
- * Los chicos manifiestan un conflicto entre las cosas que no les gusta hacer y no poder hacer las cosas que les gustan.
- * Presión de los iguales para evitar las drogas peligrosas y el alcohol.
- * Los chicos piensan que solamente la violencia sexual y física lo son frente a la verbal, que no es violencia.

Aunque estos datos son de hace una década, poco ha cambiado desde entonces; tal vez se haya acentuado la tendencia a que las chicas imiten a los varones entendiendo que ellos son el modelo a imitar por ser los portadores del éxito, lo que ha provocado un aumento de las expresiones verbales violentas y también las agresiones físicas.

Así pues, puede decirse que los chicos y los hombres han asumido un papel desde la cultura experiencial en los ámbitos de relación natural familia, medios de comunicación, escuela, grupo de iguales, etc. y difícilmente pueden desprenderse de ella. Para poder asumir este papel de triunfador, se han visto forzados a vencer actitudes y necesidades naturales en las personas. Para poder ser viril se precisa un alto grado de fingimiento y un continuo aparentar. Ya que no siempre se puede cumplir con los requerimientos sociales patriarcales, entonces hay que mentir y mentirse sí mismo.

Recogemos de Erick Pescador (2004) cinco aspectos que expresan esa necesidad de fingimiento:

El hombre debe ser fuerte y no llorar, no expresar signos de flaqueza o

debilidad. Esto conduce a los varones a no expresar ningún tipo de sentimientos del tipo: miedo, tristeza, abatimiento. Su seguridad ante situaciones límites le lleva a no llorar ni mostrarse débil, por ejemplo, en un entierro de una persona querida, ante una desgracia o catástrofe familiar o personal, etc.

Debe representar el poder. El poder se representa ante los demás por signos externos que se copian: la ropa, los gestos altivos y seguros, la disponibilidad de dinero, los vehículos, las marcas, los móviles, una forma de hablar, etc.

Infalibilidad. Los hombres no tienen límites, deben saberlo y poder hacerlo todo. Si no lo sabe o no puede hacerlo, tratará de eludir tener que reconocerlo. El simple hecho de preguntar cuando busca una dirección ya supone un gran esfuerzo para un hombre, porque tiene que reconocer que está perdido o desorientado. Una chica del grupo de los estudiantes que participaron en una investigación decía: `la mejor forma de conseguir que un chico haga algo es decirle que no es capaz de hacerlo`.

Responsabilidad. Por el simple hecho de ser hombres se sienten responsables de un gran número de situaciones que piensan que les corresponden, estén capacitados o no: las relaciones sexuales, la casa (aspecto económico) la toma de decisiones ante el grupo, la protección de las chicas en salidas y en cualquier otra situación. Esta sobrerresponsabilidad provoca muchos problemas por los complejos que les crea y daños que provoca en su autoestima.

La iniciativa. Es una lucha continua por competir con chicos y chicas en la toma de decisiones, iniciativas en la sexualidad, en las profesiones, en todo.

El fingimiento en estos aspectos, siempre será un camino por recorrer, inacabado, sin el descanso de haber conseguido meta alguna, porque siempre se podrá mejorar cada una de estas ilusiones-máscaras. Aunque muchos logren cierta satisfacción y orgullo de haber logrado mucho en ese camino a través de la comparación con otros hombres, siempre serán muy pocos y siempre en peligro de tener que medirse con los demás continuamente, así hasta caer ante la juventud y capacitación mayor de otro. Así se convierte en un camino hacia la derrota y la insatisfacción.

Según Erick Pescador existe también una “*identidad oculta*” de cada varón que no puede salir por las presiones que le obligan a fingir y a ocultar otros deseos, otras necesidades.

“ En la socialización de la masculinidad tradicional se oculta al individuo y se deja salir a la norma para evitar la burla o el ostracismo. Sin embargo, descubrir gran parte de esa identidad oculta constituye el punto de partida para el cambio de los hombres hacia una sociedad más igualitaria y menos esclavizada por la injusta estructura de género. Cuando los varones sean capaces de desconectar de la norma, lo racional y lo que se espera de ellos en el ámbito público y tomen contacto con lo íntimo, con las emociones y con los sentimientos, estaremos comenzando el cambio.” (PESCADOR, 2004, págs. 126-127)

Pero no ser capaz o no querer representar ese papel fingido, lleva directamente al castigo social, las risas y desprecios, la vergüenza y el ostracismo, los insultos y los vacíos en las estructuras de poder en todos los ámbitos. Incluido el poder aprobatorio de las chicas. Tiene también otros costes: tener que llevar la iniciativa en las relaciones sexuales. Escoger el lugar, llevar los preservativos, etc. dificulta a muchos el libre disfrute de la relación sexual. Transgredir cualquiera de los preceptos sociales que le califican como “hombre de verdad”, puede suponer poner en duda su masculinidad y ser tratado como no masculino o afeminado con el carácter de inferioridad que ello conlleva. El continuo ir de duros y fuertes provoca una situación de estrés y de ansiedad en cada situación en la que está a prueba esa dureza y fuerza.

Uno de los daños más significativos de los que el patriarcado ha infligido al hombre es la ocultación-represión de sus sentimientos. No sólo por la merma de salud mental que puede provocar la represión de sentimientos, sino también por los conflictos que provoca en sus relaciones con los demás. Por mandato social, el hombre tiene que aprender a reprimir y ocultar sentimientos como la debilidad, la tristeza, el dolor, el amor, la alegría, el miedo, el placer, etc.

“El modelo de masculinidad que predomina modela una serie de sentimientos y los transforma para reforzar la identidad del varón frente a cualquier atisbo de debilidad (creando otras debilidades). La tristeza y el dolor deben convertirse en fortaleza y contención. Un hombre no puede sostener siempre la tristeza o el dolor porque no sabe, el miedo le invade, pero este tampoco le está permitido. Solo le enseñaron a negar sus emociones, no a atravesarlas y permitirselas. Un hombre no puede mostrar siempre fortaleza frente al amor porque perderá a la persona amada. Tampoco puede resistirse a la alegría o

al placer porque ninguna relación personal será viable y placentera. Pero tampoco puede dejar de ser hombre y de defender su virilidad aprendida. ¿Qué sucede cuando el varón `no da la talla'? Cuando un varón cree no dar la talla y su máscara de fortaleza se resquebraja, aparece la rabia en forma de impotencia.” (PESCADOR, 2004, págs. 137-139)

La ocultación de estos sentimientos provoca impotencia, por la imposibilidad de expresar con libertad, y esto se traduce en rabia que fácilmente lleva a la violencia. Este estado de tensión y agresividad le devuelve aparentemente un estado de seguridad y fortaleza, pero en realidad no resuelve bien sus conflictos y este estado le presenta como un individuo incapaz de relacionarse en una situación de igualdad por mostrarse violento, impositivo, agresivo. Los intercambios en clave de paz no se llegan a desarrollar y sin estas relaciones en clave de paz, tampoco se llega a la felicidad, al placer y a la sexualidad, que son experiencias placenteras por su estado de relajación, paz interior, afectividad y cercanía.

Según Fernando Barragán (2004) los ritos de paso de ser niño a ser adulto, extendidos en la sociedad occidental, pueden ser: la competitividad, la búsqueda de experiencias de riesgo y el consumo de tabaco y alcohol.

A lo largo de la socialización se modelan los sentimientos, Erick Pescador nos ofrece una serie de frases tipo que ilustran la manera en que se moldean los sentimientos en cada edad:

“En la primera infancia: `No llores. Al llegar a la escuela: `Tienes que ser el mejor, no vas a dejar que te ganen las chicas`. En la adolescencia: `Deberías salir con más chicas`. Desde el lenguaje: `Dile a los hombres que vallan sentándose en la mesa que la comida está ya`. Frente al amor: `No te enamores que es una locura`. `Si te dejas llevar te harán daño`. Frente a las mujeres: Todas las mujeres te quieren cazar`. `Todas las tías son unas putas`. En el trabajo: `Tienes que ganar mucho y ser rico y famoso`. `La vida es competencia, ganar o morir`. En el matrimonio: `Tú llevas los pantalones, tú decides`, `Cuidado no vayas a ser un calzonazos`.” (PESCADOR, 2004, pág. 137)

Estas frases son ejemplos de la influencia constante y sistemática que la sociedad ejerce sobre los varones para que acepten e interioricen la masculinidad

patriarcal como modelo de vida. Pero existen otros muchos mecanismos para conseguir lo mismo. En todas las culturas existen ritos de iniciación o de paso, en los que los varones que llegan a la adolescencia tienen que demostrar su hombría a través de alguna actividad o rito que le permita entrar en el “clan de los hombres de verdad”. Estos ritos de paso o de iniciación, suponen el alejamiento de la influencia de la madre, es decir de la influencia femenina. Esto supone que deberá alejarse de ella y asumir lo verdaderamente importante. Ser hombre es un estatus superior que ser mujer y con esta ruptura se consolida esta consideración, de manera que presentar dudas acerca de su hombría le acarrearía problemas con el entorno social. Por eso, si hay algo peor que “no ser hombre” es ser homosexual, porque esto le acercaría mucho más a ser femenino, que es la mayor categoría de inferioridad.

Como hemos visto, el patriarcado ha establecido modelos sobre “cómo son los hombres y mujeres”. Las mujeres son emocionales, sensibles y afectivas. Si ellas son así porque son más naturaleza que razón, el hombre (según los argumentos patriarcales) debe ser la razón, por lo tanto, debe eludir el manifestar los sentimientos, porque los sentimientos son elementos subjetivos que restan calidad a los argumentos de la razón. La razón es objetiva y por lo tanto social, y prevalece lo que es adecuado para la sociedad frente a lo que es individual, a las percepciones particulares de los individuos. Como hemos señalado, el hombre para construir esta personalidad “no llora”, no siente miedo, se controla y evita caer en debilidades afectivas, se domina y controla todas las necesidades, se dedica en exclusividad a la disciplina del trabajo. Además debe ser seguro y competitivo, debe conquistar un espacio para su familia, su grupo, debe proteger a su “camada”, no reconociendo debilidades de ningún tipo.

“Como en la modernidad la masculinidad ha sido identificada con la razón y la universalidad, a los hombres les puede resultar difícil aprender a cuidar y a amar individualmente. Como aprendemos a hacer a un lado nuestras emociones y nuestros sentimientos particulares cuando nos identificamos con nuestro ser racional, nos volvemos insensibles a aspectos importantes de nuestra experiencia. En cierto nivel, los hombres tienen emociones y sentimientos propios, pero están tan acostumbrados a menospreciarlos y devaluarlos como fuentes de conocimiento, que no dejan que se expresen. Aprendemos a recelar de las emociones en parte porque se considera un signo de debilidad y porque amenazan por poner en aprietos nuestro sentido de la identidad masculina.” (

SEIDLER, 2000)

Esta muestra de insensibilidad se hace fuerte incluso ante los desastres provocados por las guerras y todo en nombre de la racionalidad masculina, como lo explica Miryam Miedzian (1995, pág. 61):

“El condicionamiento social que idealiza la guerra y enseña a los niños pequeños a reprimir la sensibilidad, a ser duros, a no tener miedo, a no llorar, a valorar la victoria por encima de todo conduce al desarrollo de un `machismo mental` entre los políticos que deciden sin reparar en escrúpulos morales o emocionales. Su `masculinidad` necesita del `coraje` de tomar decisiones sin preocuparse por el sufrimiento que puedan provocar en otras personas. La `frialdad` a la hora de tomar decisiones, profundamente unidas a los valores de la mística de la masculinidad, se muestra entonces como la `máxima expresión` de la racionalidad masculina.”

Y para terminar de aclarar la importancia de esta frialdad e insensibilidad a niveles mucho más graves que los puramente de relaciones personales consigo mismo y con los demás, sigo citando a Miryam Miedzian y su explicación sobre la masculinidad y las guerras:

“El pensamiento de nuestros intelectuales de la defensa - que es el fundamento de la política nuclear de nuestra nación- se corresponde con los presupuestos más exagerados de la mística masculina. Es un pensamiento duro, `prepotente`, `racional` no afectado por sentimientos de empatía ni preocupaciones morales. Se basa también en la negación psicológica más extrema, que se justifica por la idea equivocada de que la racionalidad precisa de una ausencia de emoción y preocupaciones morales” (MIEDZIAN, 1995, pág. 65).

Aunque Miryam Miedzian se refiere a Estados Unidos, este análisis se puede aceptar para cualquier país occidental. Esta “mística de la masculinidad” de la que habla la autora, está perfectamente representada para los jóvenes y hombres occidentales de estas últimas décadas en el personaje de John Wayne, los más jóvenes tienen como sustitutos otros muchos héroes belicosos Silvester Stalone es uno de ellos, que representan la “mística de la masculinidad”. Son personajes duros, racionales, insensibles y competitivos.

Pero esta masculinidad no afecta al hombre solamente en cuanto miembro potencial del ejercito siempre dispuesto a actuar, en cuanto la patria le exija que muestre su heroicidad y valentía, es decir tu hombría. Que el hombre acentúe su dureza, sacrificando los sentimientos, ha significado un gran coste para él. El hombre educado así, es incapaz de establecer relaciones afectivas armoniosas con sus hijos/as; cree que basta con mantenerlos, trabajando mucho. El hombre también deja a las mujeres todo lo concerniente a la armonía afectiva y equilibrio de relaciones en la casa-familia, él se siente incapaz de saber qué hacer, cómo ayudar a un hijo/a, a su compañera o a sí mismo. Cuando esto no funciona culpabiliza a la mujer, porque a ella le ha cedido estas cuestiones.

El hombre ha tenido que aprender a controlar el miedo a la violencia que cuando niño le aterrorizaba. Los primeros signos de violencia le hacían temblar. Eludirla y aprender a rechazarla buscando otros mecanismos de resolución de los conflictos, como hacen las niñas, no podía ser, así que tuvo que volverse violento y agresivo, “saltando ante cualquier cosa” para probar su “hombría”. Teniendo que demostrarla continuamente, su manera de hacerlo es mantener siempre una actitud retadora y orgullosa, e incuestionable.

Su carácter ha tenido que caminar hacia la prepotencia para afirmar su seguridad, la seguridad que todo hombre debe mostrar porque está abocado a dirigir muchas naves: la política, el deporte, la familia, la empresa. Todo lo importante en la sociedad le pertenece y él debe estar preparado para ello. Si no se ocupa en grandes proyectos, siempre tendrá la nave familiar en la que habrá de ejercer con la misma “hombría”.

Deberá mostrar una autoridad que no necesitará ganarse por experiencia y capacitación, la heredará por ser hombre, así que tendrá que tapar huecos y no mostrar sus contradicciones, sus errores, sus miedos, ni sus inseguridades. Él es la autoridad en la casa y ante las mujeres y deberá ejercerla, porque todos/as esperan eso de él. Esta muestra de seguridad nunca real y completa, siempre en construcción, le hará cerrarse en sus posturas, no se mostrará abierto a conocer la verdad de muchas cosas con tal de no mostrar inseguridad, deberá aparentar que lo sabe todo. Al hombre le resulta más difícil preguntar por un lugar que busca, por algún local o edificio, antes prefiere arriesgarse a dar vueltas hasta encontrarlo por sí mismo. No pedir ayuda es un signo de independencia y de seguridad.

Desde la década de los setenta del siglo XX, los hombres también han sentido la necesidad de juntarse para revisar quiénes y cómo son, cómo ha

influido el patriarcado sobre ellos y qué aspectos de su personalidad van contra ellos y las mujeres. Estos grupos de autoconocimiento surgen a imagen de los que ya pusiera en funcionamiento el movimiento feminista. En estos grupos, los hombres ponen en común sus experiencias, sus sentimientos y reflexionan comunicándose entre ellos los secretos y pensamientos que antes no podían hacer públicos. La idea es la búsqueda de un nuevo modelo de masculinidad, un nuevo hombre que no mantenga sometidas a las mujeres, un nuevo hombre que trabaje por un nuevo modelo de sociedad más justo, equilibrado y solidario en el que los hombres y las mujeres no se distinguen nada más que por su sexo, con los mismos derechos y obligaciones, con las mismas posibilidades de desarrollo y de acceso a la construcción de una personalidad libre y abierta a la empatía y el intercambio con los/as demás.

“Los primeros grupos de autoconciencia de hombres fueron fundados en los Estados Unidos a principio de la década de los setenta. De ahí pasaron pronto a la Gran Bretaña, donde fue muy importante el grupo que se llamó *Achilles Heel* (Talón de Aquiles), en el que sería creada en 1978 una revista de política sexual con el mismo nombre. Cuenta Victor Seidler -uno de sus fundadores- que el grupo nació cuando las mujeres del grupo mixto de debate político en el que estaban se marcharon en bloque, dejándolos solos. Otro grupo importante fue *Men for Men* (hombres en favor de los hombres), que reunía en Spectrum, un suburbio de Londres.” (RIVERA, 2005, pág. 72)

Actualmente existen grupos de hombres en algunos países europeos y sudamericanos. En España también. En Málaga existe una asociación que anima a varios grupos de hombres que están haciendo su “revolución interior”. Algunos de ellos integran una asociación denominada AHIGE (Asociación de Hombres por la Igualdad de Género) que trata de difundir la existencia de estos grupos de hombres, sus planteamientos y sus estudios sobre el patriarcado desde la perspectiva de hombres que buscan un nuevo modelo de masculinidad.

Esta asociación ha organizado diversos encuentros mixtos en los últimos años. El último de ellos se celebró en Fuente de Piedra (Málaga). Asistieron cerca de sesenta mujeres y cincuenta hombres, llegados/as de distintas provincias españolas y algunos del extranjero. Entre ellos también había miembros de otra asociación de hombres de Cataluña (*Sopa de Hombres*).

Sin embargo, a los hombres nos queda mucho por avanzar, como se dice en las reuniones de AHIGE, estamos todavía pendientes de nuestra revolución interior y para que se pueda realizar debemos tener en cuenta que ejercer nuestra equivocada e injusta masculinidad es mantener activo el ejercicio de poder sobre las mujeres y mantener un nivel de agresividad y competitividad bastante alto, no sólo contra las mujeres, también contra los demás hombres que sentimos como rivales.

Algunos estudios aseguran que existe algún tipo de predisposición biológica hacia las actitudes agresivas en los hombres, pero también está demostrado que la educación es capaz de acentuar esta propensión o anularla. El sistema educativo, los medios de comunicación, y la familia son agentes indispensables. Los hombres tenemos un importantísimo papel que jugar en esta tarea. Hasta hoy los hombres hemos reflejado este papel ante nuestros hijos. El niño se hace hombre a través de la imagen de los hombres y fundamentalmente de su padre. Este es el resumen de aprendizajes que nos expone Myriam Miedzian:

“De su padre, si está cerca, y del mundo exterior -los medios de comunicación, sus compañeros, la escuela, los libros- aprenderán que ser un hombre significa trabajar fuera de casa, ser fuerte y rudo, no llorar y estar dispuesto a pelearse o a ir a la guerra. También aprenderá que los hombres son más importantes y dominantes en el mundo adulto puesto que son quienes lo organizan. Una inmensa mayoría de los líderes políticos, profesionales y religiosos son hombres. Los trabajos que desempeñan hombres gozan de más prestigio y están mejor remunerados que los de las mujeres. En sus relaciones con las mujeres, los hombres dominan. Son quienes inician las relaciones, ‘sacan a las mujeres’ las invitan. Las mujeres casadas adoptan el apellido de sus maridos y pese a que ellas se ocupan de toda o casi toda la educación infantil, sus hijos llevan primero el apellido del padre. Sin necesidad de que se le diga nada, el niño pequeño comprende rápidamente que en el mundo adulto, la estructura del poder es justo la contraria a la de su pequeño mundo. Por ello siente la necesidad de separarse del mundo menos poderoso, menos prestigioso de las mujeres y buscar su lugar en el mundo de los hombres. Trabaja duro para convertirse en un hombre no llorando, no mostrando miedo, siendo duro y fuerte. Esto implica reprimir sus intensos sentimientos iniciales de apego, dependencia,

vulnerabilidad, amor y odio. Y reprimir su anhelo por el mundo más cálido, dulce y empático de las mujeres en el que ha crecido. Estas cualidades se desprecian como femeninas y por tanto inadecuadas para un ` hombre de verdad `.” (MIEDZIAN, 1995, págs. 123-124)

Por supuesto que hoy muchas mujeres ocupan otros espacios y no se dejan dominar por los hombres, incluso hay algunas que sin haber profundizado suficiente en los planteamientos feministas, se confunden ejerciendo el mismo tipo de poder sobre hombres y mujeres desde el mismo modelo patriarcal. También existen otros hombres que se niegan a ejercer este poder patriarcal y tratan de buscar nuevas formas de ejercer una masculinidad más igualitaria y justa, pero sería poco realista considerar estos ejemplos como suficientes para que no se hable de la situación con las consideraciones que aquí se exponen. La realidad mayoritaria es tal y como la expresa Myriam Miedzian en el texto anterior, y en base a ella deberemos actuar.

La escuela es un buen lugar para ello, la educación sentimental es un reto que ha de tomar la escuela en el camino de permitir a los varones acceder a una nueva dimensión del desarrollo personal y social.

“La ciencia oficial ha pretendido hacernos creer -por suerte para nosotros, no siempre con éxito- que la afectividad se valora menos que la inteligencia y que son dos facultades disociadas pero quien no involucra a su corazón - o cree que no lo hace- se traiciona a sí mismo y traiciona a las demás personas en cualquier ámbito de nuestra vida. Los sentimientos sean innatos o no, forman parte innegable de la naturaleza humana, son nuestros y ninguna ciencia nos lo podrá arrebatarse jamás. Nuestro corazón está deseoso de manifestar todo el esplendor del que somos capaces los hombres. Cuando dejemos aflorar libremente la razón y el corazón probablemente habremos conquistado nuevas parcelas de libertad y felicidad.” (BARRAGAN, 2004, págs. 168-169)

El feminismo, con su avance, actualmente ha logrado denunciar la situación de desigualdad, discriminación y subordinación de la mujer al hombre, la denuncia del ejercicio de poder patriarcal del hombre en todos los ámbitos y su repercusión, no sólo en la situación de sujeción de las mujeres, sino también en un tipo de sociedad marcada por la competitividad, la violencia y la ley del más

fuerte. También el avance feminista ha desenmascarado la identidad masculina patriarcal, lo que junto con los logros conseguidos en la incorporación de las mujeres al ámbito de lo público y la reconsideración de su papel de subordinación, ha provocado que los varones vean tambalearse sus mecanismos de poder. Por otro lado, el hombre no tiene claro cómo incorporarse de una manera coherente a la nueva sociedad más democrática y justa que se construye con estos cambios y de nuevo se siente impotente ante la imposibilidad de adaptación. Su carácter inmovilista, prepotente y obligado a mostrar fortaleza y seguridad como manera de afianzar su identidad “masculina”, le lleva a una huida hacia delante. Los jóvenes y muchos adultos buscan seguridad en radicalizar sus adhesiones a la “mística de la masculinidad”, así se siguen produciendo asesinatos por malos tratos o surge una nueva crítica a las mujeres y chicas que reivindican nuevos espacios de libertad. A la vez que los chicos se revelan más en las instituciones escolares, en las que antes eran los protagonistas absolutos y ahora van pasando a segundo lugar, detrás de las chicas, estas tienen mejores resultados académicos y un comportamiento más adaptado al contexto. En este sentido, se camina hacia “una proletarización de los varones y una intelectualización y capacitación de las mujeres” (PESCADOR, 2004).

Como ya ocurrió durante la revolución francesa, los hombres vieron peligrar sus privilegios con la llegada del concepto de ciudadanía, su reacción fue excluir a las mujeres de esa consideración; se les robó la ciudadanía para seguir recluyéndolas en los hogares, fuera del ámbito público. Esperemos que ahora la reacción sea sólo el proceso de adaptación a una nueva masculinidad más equivalente a la feminidad. La educación tiene mucho que hacer en este campo. Proyectos como el anteriormente citado Arianne han demostrado que la mentalidad está cambiando, que existen algunos avances en el alumnado masculino y femenino de nuestros centros de secundaria, pero que estos avances son débiles aún. De cualquier manera, existen experiencias escolares suficientes como para alumbrar un camino exitoso al que pretendemos contribuir desde esta tesis.

2.3. NOTAS SOBRE LA HISTORIA DE LA MUJER EN ESPAÑA EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Comentadas las opciones teóricas más relevantes de las relaciones entre los sexos, las relaciones de género y el patriarcado, vamos a detenernos ahora en la historia de las mujeres en los siglos en que el flamenco toma cuerpo; esto es, en el XIX y el XX. Y lo vamos a hacer refiriéndonos a la situación de las mujeres en tres ámbitos, principalmente: el productivo y las relaciones socio-laborales, el familiar y el educativo. La conveniencia de este apartado se sitúa en que constituye el trasfondo social concreto de la construcción de los estereotipos sobre las mujeres.

2.3.1. El siglo XIX

Este siglo transcurre claramente influenciado por los románticos y por profundos cambios socio-económicos y culturales. Si cuando nos referimos a los orígenes del flamenco tuvimos que tener en cuenta al romanticismo como motor de una nueva forma de entender la cultura, ahora, al abordar la conceptualización de la mujer, hemos de hacer lo mismo, ya que los románticos recogen la antorcha de la inferioridad de la mujer y le dan un nuevo carácter. Así pues, a la vez que influyen en la gestación del flamenco le imprimen los mismos estereotipos y clichés que daban por cierta la inferioridad de la mujer. El siguiente documento de discurso de apertura de la Academia de Medicina y Cirugía de Valencia en 1847 nos muestra con claridad los estereotipos femeninos de la ideología romántica:

”...Debilidad de la mujer por su carácter físico, gran poder sobre el hombre, influencia en la sociedad por su carácter moral(...)
En los primeros años apenas se distinguen los caracteres físicos de la mujer, se confunden con los del hombre de igual edad. La misma forma exterior, la misma finura de carnes, la misma delicadeza, las mismas necesidades, y por último, las mismas funciones. Pero a los cuatro años empieza una niña a manifestar caracteres que le son propios. Su cuerpo toma una forma más elegante, sus movimientos

son más libres y esbeltos, sus carnes adquieren más delicadeza, sus formas más redondez y expresión, y hasta su andar es más gracioso.

Segunda edad. Desde los siete años hasta los doce la mujer va perfeccionándose, y los caracteres arriba insinuados adquieren más desarrollo.

Tercera edad. Desde los catorce años más o menos... se presenta en la mujer una nueva función desconocida para ella, procelosa, cuando el lujo, la afeminación, los espectáculos indecentes, las conversaciones obscenas, las lecturas amorosas han exaltado y enervado su sensibilidad [...] A la edad de veinte años sus formas se han elevado a la brillantez más seductora. En esta edad todo es femenino, todo agradable y tierno, todo amable y seductor [...].

Desde los treinta hasta los cuarenta años. Cuando las enfermedades, los trabajos y los partos no han deteriorado el físico de la mujer, conserva aun en esta edad parte de las bellezas que disfrutaba en la anterior [...]. Desde los cuarenta a los cincuenta años su organización cambia de una manera muy sensible: sus articulaciones pierden elasticidad, los músculos se debilitan, los movimientos son más pesados, la exaltación nerviosa es mucho mayor, sus afecciones espasmódicas son más frecuentes, el periodo menstrual las abandona para siempre y la mujer pasa a una nueva vida, muy crítica para ella.

Como la rosa pierde su frescura y lozanía y se deshoja abrumada por el sol y por los vientos, así la mujer va perdiendo sus encantadoras gracias. Su belleza dejó de existir; su colorido, sus facciones, sus admirables contornos han desaparecido (...) En esta época, aquellas que han tenido una educación esmerada y han cultivado su espíritu, conservan todavía medios harto seductores para no verse reducidas a reclamar en vano la piedad que les humilla, o el reconocimiento de los ingratos que las abandonaron.” (CHILLIDA, 1847, págs. 329-330)

En este texto aparece claramente la imagen que los hombres de la ciencia médica tienen de la mujer. En esta época romántica, el ser mujer no escapa al estereotipo según el cual sólo su aspecto físico es importante, sólo adquiere valor lo que acontece a lo largo de su vida si permanece bella y con atractivos sexuales. Tampoco escapa a la disección “científica” el cliché de que el desarrollo en la mujer es fijo e inalterable; ni siquiera atisban que todos esos comportamientos que

adornan su aspecto físico pueden ser fruto de la educación, de la presión cultural dirigida para que sea así y no de otra forma. Esa visión avalada por “la ciencia médica” estará presente en todos los contextos sociales hasta bien entrado el siglo XX. Pues bien, las letras flamencas se hacen eco de esa visión describiendo la mujer como cuerpo que tiene valor sólo en su juventud:

La siruela y la mujé
tienen la mesmita farta:
No cogiéndolas a tiempo
siruela y mujé se pasan
(MACHADO, A. 1975, pág 88)

En el siglo XIX parece que el destino de todos los ciudadanos y ciudadanas va a cambiar de la mano de la industrialización y los movimientos sociopolíticos revolucionarios. Sin embargo, la mujer sigue siendo discriminada por ser mujer, además de las discriminaciones propias de su clase en el caso de la mujer trabajadora. Se produce, eso sí, un cambio en la vida de las mujeres de la clase media y alta.

a) El ámbito productivo

Los objetivos prescritos por la burguesía para la mujer se alcanzan en su totalidad en el caso de las mujeres pertenecientes a su misma clase social. Pero en el ámbito rural las mujeres tenían que desempeñar otras funciones, realizar otros servicios y mantener otro tipo de relaciones.

La mujer del medio agrícola desempeñaba muchas tareas que hacían de ella alguien imprescindible, no sólo en la familia, sino también en el ámbito social.

”En una sociedad agrícola la vida de la mujer es corta, dura, pero no marginal. La actividad de hombres y mujeres está íntimamente ligada. La mujer está lejos de permanecer confinada en la casa: el horno, la fuente, el lavadero[...]son el medio en que se mueve. Desarrolla todo un complejo de actividades que hacen de ella

un ser autónomo: guisa, teje, cría ganado, cuida la huerta, hace quesos y conservas que llega a comercializar, etc. Toda esta serie de actividades genera todo un campo de saberes femeninos sobre la vida, la salud, la muerte [...] Conocimientos técnicos, médicos, sociales y simbólicos que sitúan a la mujer del medio agrícola en un plano diferente al masculino, pero no marginal. Su necesaria e imprescindible presencia en un sinfín de actividades, da a las mujeres un poder propio que se traduce, a través de sus medios asociativos (horno, lavadero...), en un peculiar ejercicio del mismo: vigilando la norma moral, sancionando, denunciando[...] Discurso este que hoy calificamos de privado, que ejerce un importante influjo en las costumbres.” (BALLARÍN, págs 246-247)

Mientras que en el sector primario las mujeres realizaban tareas de escarda, vendimia, recogida de aceitunas, matanza, etc. (por ejemplo, en Galicia casi todas las labores agrícolas y ganaderas), en el sector secundario desarrollaban su actividad en la industria textil. Según datos de Miguel Izard, en 1839 de 117.487 operarios, 44.626 eran hombres, 45.210 eran mujeres y 10.291 eran niños. También en la industria del tabaco: en 1849, en la fábrica de Sevilla, de 4.542 trabajadores 4.046 eran mujeres. Otros oficios con ocupación femenina eran los de zapateras, esparteras, tintoreras, panaderas y cabresteras.

En el sector terciario encontramos empleadas en el servicio doméstico, con mayoría de empleadas solteras, y cuando éstas se casaban, abandonaban dicha profesión. Además, en 1848 había 2.505 maestras y en 1860, 7.789. También era considerable el número de parteras y comadronas. Para no olvidar el alto número de prostitutas, mesoneras, venteras y comerciantes.

En lo que respecta a las prostitutas hay que destacar que algunos les suponían un peligro por el alto índice de enfermedades que transmitían, y otros consideraban a la profesión una verdadera institución social, ya que actuaban como paliativo que combatía las frustraciones sexuales de los hombres, por lo cual dicha profesión era necesaria. A esto respondía el que en 1848 se aprobara una normativa sanitaria de control y vigilancia.

Es importante hacer notar aquí que la prensa de la época hacía referencia de manera habitual a los excesos de inmoralidad que se producían en los locales donde se daba el flamenco. Mary Nash nos cuenta lo siguiente:

“ Descartada como irrealizable propósito, la posibilidad de desterrar una plaga social tan arraigada como antigua, que además de su aspecto de inmoralidad tiene otro sanitario de la más alta importancia, puesto que afecta, no sólo a la existencia del individuo, sino también a la conservación de la raza, se ha reconocido por todos los pueblos civilizados la necesidad de tolerar y tratar la prostitución como se trataría una sustancia dañina o un comercio peligroso, contra los cuales es preciso tomar las mismas precauciones a que están sometidos los establecimientos y las industrias insalubres en las legislaciones sanitarias de todos los países, respetando siempre la protección, dentro del derecho común, a que es acreedora la desgraciada mujer pública por su inferioridad legal, económica y social en que, de hecho, se haya colocada dentro de la vida moderna.” (1983, págs. 281-286)

En este texto llama la atención que, aunque se considera a la prostitución como "plaga social", peligro moral y sanitario, y se la compara con una "industria dañina o un comercio peligroso", se da por perdida la batalla de su erradicación, si es que existe tal batalla. Por otro lado, se argumenta para actuar sanitariamente el conservar la "raza" y proteger a la desgraciada mujer pública, a la que se le reconoce cierta inferioridad legal, económica y social. La aparente preocupación por las prostitutas no es más que una hipócrita exposición, que sólo tiene como objetivo evitar daños a los usuarios: "La intención del control médico de las prostitutas no pretende proteger a estas de las enfermedades sino a los hombres", como si la higiene no rezase más que con los hombres, pues si bien es verdad que el hombre tiene la seguridad (al menos oficialmente) de no llevarse ninguna enfermedad secreta de una casa de trato, no existe ley alguna que proteja igualmente a las mujeres de esta casa contra el contagio que le puedan traer los hombres" (GONZALEZ, 1980, pág. 126). La situación social y laboral de muchas mujeres les llevaba inexorablemente al ejercicio de la prostitución como único medio de vida: "Los primeros pasos hacia la prostitución suelen ser un hijo no

esperado a quien no se puede mantener con un sueldo honrado" (GONZALEZ, 1980, pág. 124).

Como una relación matemática, esta visión degradante de la mujer incide sobre el flamenco que recoge estos contenidos en sus coplas:

Anda que yo no te quiero;
que de tu bia y milagros
malos informes me dieron.
(MACHADO, A. 1975, pág 25)

José Luis Ortiz Nuevo hace referencia al flamenco en estos ambientes y nos muestra a través de la prensa sevillana la mala fama que el flamenco tenía, porque en los locales donde se desarrollaban los espectáculos flamencos era común la prostitución. La prensa se ceba en el flamenco, atribuyéndole todos los males de estos ambientes

“Con actitud semejante a la que se ha visto enfocaban el caso ‘flamenco’ los demás periódicos de la ciudad hispalense, empeñados en una cruzada contraria al género que, precisamente en la década de los ochenta, alcanzó sus más altas cuotas de desprecio; toda la opinión publicada era unánime en su juicio peyorativo y radical, exigiendo la desaparición del maligno, pues no se reconocía en él mérito alguno, ni razón de arte, tan sólo era cusa de la depravación y puerta del caos; sobre todo cuando este se desenvolvía en los cafés cantantes, considerados como abyectas sucursales de perdición demoníaca socavando los virtuosos pilares de la inmortal Sevilla tan piadosa.” (ORTIZ, 1996, pág. 44)

b) El ámbito familiar

Como ha quedado comentado más arriba, la supuesta preocupación social o política por las prostitutas iba orientada, en realidad, a preservar a los hombres de las posibles enfermedades que les podían transmitir, aunque ellos también eran transmisores potenciales. Otra supuesta preocupación por la salud de las mujeres (la histeria) también tenía relación directa con los intereses de los hombres. En

esta ocasión se trataba de mantener a todas las mujeres activas sexualmente, lo que es lo mismo que buscando o consumando el matrimonio, ya que no había otra posibilidad de relación sexual para ellas. Extensos estudios sobre enfermedades consideradas propias de mujeres mostraban que la histeria era ocasionada por la abstinencia sexual. Por lo tanto, las mujeres que no quisieran correr el riesgo de padecer esta enfermedad debían casarse, como se deduce de este texto de Elisa Garrido:

“La histeria comenzaba en la pubertad y llegaba hasta los veinticinco años, edad en la que la mayoría de las mujeres pensaban en casarse, por lo que si el matrimonio no podía llegar a realizarse o enviudaban tempranamente, las mujeres seguían sometidas al continuo peligro de caer en lo que se definió como ‘locura histérica’, caracterizada por las manías, los delirios y la melancolía.”
(GARRIDO, 1997, pág 224)

Visto esto, lo más recomendable para una mujer era el matrimonio, pero tampoco esto era un campo de desarrollo de la individualidad, o de reconocimiento de una serie mínima de derechos cercanos, al menos, a los que disfrutaban los hombres. Al contrario, el matrimonio era una verdadera encerrona que, aunque aparentemente suponía algo de independencia de los lazos de la familia, en realidad era la continuidad de éstos y, a la vez, conllevaba la responsabilidad de ser reproductoras de los valores de subordinación femenina sobre la prole y suministradora de cuidados.

“El matrimonio suponía en todo caso para la mujer la obligación de obedecer al marido y habitar con él. La falta de obediencia por la esposa podía ser castigada por la autoridad, al igual que las desavenencias y los escándalos en los matrimonios. El artículo 369 del código de 1822 establecía que la mujer que mostrara mala inclinación o desacato podía ser llevada ante el alcalde para ser reprendida; [...] En 1848 la mujer podía incurrir en penas de arresto y multa si se consideraba que había provocado o injuriado al marido. [...] En lo que se refiere al adulterio, la ley penal de 1822 condenaba a la mujer que cometía este delito a la pérdida de todos los derechos de la sociedad conyugal.” (GARRIDO, 1997, págs. 225-226)

La mujer se veía presionada en todas las situaciones. Si permanecía soltera debía depender de un hermano u otro varón cualquiera; por otro lado, si no quería padecer de histeria debía asegurarse unas relaciones sexuales estables en el marco del matrimonio. El interés del hombre en que sienta la necesidad de casarse era claro, si tenemos en cuenta la indefensión y dependencia en que quedaba ante su esposo. Ya en 1889 el código Civil recogía este articulado:

-“Los cónyuges están obligados a vivir juntos, guardarse fidelidad y socorrerse mutuamente” (Art. 56)

-“El marido debe proteger a la mujer, y ésta obedecer al marido” Art. 57.

-“La mujer está obligada a seguir a su marido donde quiera que fije su residencia” (...) (Art. 58)

-“El marido es el administrador de los bienes de la sociedad conyugal, salvo estipulación en contrario y lo dispuesto en el Art. 1384” (Art. 59)

-“El marido es el representante de su mujer. Ésta no puede, sin su licencia, comparecer en juicio en sí o por medio de Procurador. No necesita, sin embargo, de esta licencia para defenderse en juicio criminal ni para demandar ni defenderse en los pleitos con su marido, o cuando hubiere obtenido habilitación conforme a lo que disponga la Ley de Enjuiciamiento civil” (Art. 60).

-“Tampoco puede la mujer, sin licencia o poder de su marido, adquirir por título oneroso ni lucrativo, enajenar sus bienes, ni obligarse, sino en los casos y con las limitaciones establecidas por la ley “(Art.61).

-“Son nulos los actos ejecutados por la mujer contra lo dispuesto en los anteriores artículos, salvo cuando se trate de cosas que por su naturaleza estén destinadas al consumo ordinario de la familia en cuyo caso las compras hechas por la mujer serán válidas. Las compras de joyas, muebles y objetos preciosos, hechas sin licencia del marido, sólo se consolidarán cuando éste hubiese consentido a su mujer el uso y disfrute de tales objetos.” (Art. 62).
(NASH, 1994, págs. 334-335)

El documento es claro. La total y absoluta dependencia económica de la esposa con respecto al marido ha provocado en otras épocas, y, en cierto modo, lo sigue provocando en nuestros días, que la mujer aguante hasta lo indecible dentro

del hogar y de la relación conyugal, a pesar de sufrir malos tratos, anulación de personalidad, etc. El hombre, en cambio, prefiere mantener relaciones sin compromisos legales. “Los papeles (se dice) cortan la libertad del hombre.” Esta idea se deja ver en coplas flamencas como la siguiente:

Anda loca y ten talento
Que estás oliendo a pañales
y ya quieres casamiento.
(MACHADO, A. 1975, pág 41)

Muaron los tiempos,
me he muao yo;
aonde no hay escritura jecha
no hay obligación.
(MACHADO, A. 1975, pág 49)

También la Iglesia se preocupa a finales del siglo de delimitar los roles de cada cónyuge, sus espacios y sus funciones. El hombre, es el cabeza de familia, responsable de todo lo referente al espacio de lo público. A la mujer corresponde el ámbito de lo privado, de la domesticidad. En su papel de madre, atribuyéndosele la debilidad de los niños, las mujeres siempre tendrán que depender de un hombre, eso es lo que se puede comprobar en el texto de la Encíclica Rerum Novarum de 1891:

“18. Es menester, pues, trasladar al hombre, como cabeza de familia, aquel derecho de propiedad que hemos demostrado que la Naturaleza dio a cada uno en particular; más aún; el derecho éste es tanto mayor y más fuerte cuanto son más las cosas que en la sociedad doméstica abarca la persona del hombre. Es ley Santísima de la Naturaleza que deba el padre de familia defender, alimentar y atender con todo género de cuidados a los hijos que engendró; y la misma Naturaleza le exige que quiera adquirir y preparar a sus hijos – los cuales, en cierto modo, reproducen y perpetúan su persona- los medios con que honradamente puedan en la peligrosa carrera de la vida defenderse de la desgracia. Y esto no lo puede hacer sino poseyendo bienes útiles que pueda, en herencia, transmitir a sus hijos.

56. Finalmente, lo que puede hacer y lo que puede alcanzar un hombre de edad adulta y bien robusto es inicuo exigirlo a un niño

o a una mujer. Más aún, respecto de los niños, hay que tener grandísimo cuidado que no los coja la fábrica o el taller antes que la edad haya suficientemente fortalecido su cuerpo, sus facultades intelectuales y toda su alma. Una sacudida prematura puede agotar, como a la hierba tierna y verde, las fuerzas que en los niños comienza a brotar; y cuando esto sucede ya no es posible dar al niño la educación que le es debida. Del mismo modo hay ciertos trabajos que no están bien a la mujer, nacida para las atenciones domésticas; las cuales atenciones son una grande salvaguardia del decoro propio de la mujer y se ordenan, naturalmente, a la educación de la niñez y prosperidad de la familia.”(UGALDE, 1994, Págs. 365-366)

En las letras flamencas se recoge la ineludible dependencia de la mujer:

El amor de la mujer
es como el de la gallina
que en faltándole su gallo
a cualquier otro se arrima
(MACHADO, A. 1975, pág 145)

Sin embargo, no todas las voces coincidían con este planteamiento tan agresivo para las mujeres. El pensamiento anarquista se mostró mucho más comprensivo y realizó análisis diferentes sobre la institución familiar. De ella, decían que había dos aspectos condenables: por un lado, el concepto de propiedad, y por otro, el de autoridad, pues favorecen unas relaciones no libres ni igualitarias sino beneficiarias para el hombre. Para la sociedad libertaria, la propiedad privada y la autoridad eran dos escollos insalvables.

“En lo que se refiere a la familia, el pensamiento anarquista considera que es condenable porque está basado en la propiedad `la creación de la propiedad va seguida siempre de la constitución de la familia y ésta transformándose en todas partes paralelamente con las transformaciones que sufre la propiedad`, afirmará Anselmo Lorenzo. Igualmente, el matrimonio monogámico se considera que es `la más asquerosa de las propiedades individuales y la más denigrante de las esclavitudes`. Además de la propiedad, la autoridad es la segunda característica negativa de la familia. La familia es el Estado y en ella

el padre es la autoridad, y la jerarquía se establece entre el padre y la madre, los hijos y las hijas, los niños mayores y los menores.”
(GARRIDO, 1997, pág 456)

Se critica a la familia porque en ella se instaura una doble moral burguesa en la que la explotación sexual es ejercida por los varones sobre las mujeres de la clase obrera mediante la prostitución. La alternativa que se ofrece es el “amor libre”, es decir, la relación libremente aceptada por hombre y mujer sin más lazos que los de su voluntad, ni contratos, ni bendiciones eclesiásticas. Frente al peligro de embarazos y a la pretensión de la Iglesia de que las relaciones sexuales estén unidas con la maternidad, los anarquistas defienden los métodos anticonceptivos.

“ Con el fin de hacer posible la actividad sexual, especialmente la de la mujer, es necesario liberarla del sentimiento de culpa derivado de la posible maternidad, considerando la actividad sexual como cualquier otra función fisiológica, por lo que se debe controlar conscientemente la procreación, de forma que la mujer pueda `ser dueña de sí misma`. Para ello se preconiza la información y el uso de anticonceptivos, de esta forma especialmente entre, os anarquista s catalanes, se desarrolló a comienzos de siglo un importante movimiento en favor de la popularización de la anticoncepción iniciado en Francia a partir del círculo La Génération Voluntaire de Paul Robin, y en España en torno a la publicación Salud y Fuerza. En resumen, como afirmará Anselmo Lorenzo, el amor debía ser, como cualquier otra relación entre seres humanos, un acto contractual, un intercambio de servicios acordado libre y voluntariamente por dos seres autónomos e iguales, en el que queda eliminada toda relación de subordinación.” (GARRIDO, 1997, pág 457)

c) Ámbito educativo

En el siglo XIX se planteó por primera vez que la realización y el desarrollo personales dependen, fundamentalmente, de la instrucción y se realizaron esfuerzos considerables por extender la enseñanza a todos, pero no se asigna la misma formación al hombre que a la mujer, ni se pretenden los mismos objetivos para todas las mujeres. Los objetivos de la educación van a depender de

la clase social a la que se pertenezca. En la clase trabajadora, habrá que distinguir entre la mujer de un medio agrícola y la de un medio urbano. La mayoría de las mujeres de esta clase pertenecían a zonas agrícolas y cumplían una función social más importante que las mujeres de ámbitos urbanos e incluso de otras clases sociales, como las mujeres de clase media y clase alta.

En el campo de la educación se producirán grandes cambios aunque, en la práctica, no lleguen a las clases populares. No obstante, son la punta de lanza que irá abriendo caminos a todas las mujeres. Se plantea que la mujer acceda a la instrucción en las escuelas y se diseñan distintos currículos. Así mientras que al hombre se le hace estudiar historia, ciencias y las áreas que desarrollan capacidades políticas y profesionales-industriales, a la mujer se le asignan saberes necesarios en el hogar y morales de cara a la educación de los hijos.

La política educativa centralista, tendrá efectos especialmente desfavorecedores para el sector femenino que: a) Mantendrá niveles elevados de analfabetismo (1870: 81% mujeres 68% hombres; 1900 71'43% mujeres 55'7% hombres); b) Limitará las posibilidades profesionales de la mujer; c) Fomentará las escuelas de convento, que aseguraban el conservadurismo del sector femenino.

Con respecto a las mujeres de la clase alta, la instrucción significaba la posibilidad de educarlas para ser un adorno en el salón de la mansión. Nos referimos a la clase social que representa la nobleza, la aristocracia, etc. Lo realmente importante es estar preparada para conseguir el matrimonio de mayor conveniencia,

En el siglo XIX se dan tres corrientes diferentes en el campo educativo. Una, innovadora, representada de un lado por la influencia krausista y la Institución Libre de Enseñanza y, de otro, la revolucionaria de socialistas y anarquistas. Una segunda caracterizada por planteamientos liberales, laicos y burgueses. En tercer lugar, la corriente propia de planteamientos tradicionales, católicos y conservadores. El grupo más destacado es el de los krausistas. Después de la revolución de 1868 se promovieron las “Conferencias Dominicales para la

educación de la mujer.” Se pretendía crear un clima de opinión propicio a la idea de educación para la mujer.

En esas conferencias se propugnaba para la mujer los estudios de religión, higiene, bellas artes, pedagogía, ciencias, naturales, lengua española y literatura, así como nociones de legislación nacional, especialmente lo relacionado a los derechos y deberes de las mujeres. Sin embargo, con toda esta formación se perseguía que la mujer fuera: “una ayuda eficaz para el esposo así como una perfecta educadora de sus hijos, sin olvidar el deber de influir en la sociedad a través de la religión, las costumbres y la urbanidad.” (GARRIDO,1997, pág. 462)

Así pues, el programa educativo krausista no correspondía a criterios igualitarios. Según ellos, la mujer se debía educar para cumplir con un mejor papel dentro de la familia. En 1870 Fernando de Castro funda la “Asociación para la enseñanza de la mujer.” Durante los 20 años siguientes se crearon otras instituciones de carácter parecido a estas, que promovían el desarrollo de la mujer dentro de esa idea de conseguir una mujer virtuosa e instruida al servicio del esposo y de los hijos. En Málaga se creó una de estas asociaciones en 1879 y en Granada se crearon otras instituciones similares entre los años 1889 y 1891. A pesar de los esfuerzos, estas instituciones llegaron sólo a minorías, ya que la mayoría de las mujeres recibían una educación en los preceptos tradicionales católicos con funciones exclusivamente maternas.

En 1876, Giner de los Ríos y otros intelectuales fundan la ILE (Institución Libre de Enseñanza), que supuso un gran impulso en el país. Una muestra de sus iniciativas fueron los dos Congresos Pedagógicos celebrados en Madrid en 1882 y 1892. En el primero de ellos se mostró la idoneidad de las jóvenes para el ejercicio de la enseñanza, tesis que fue apoyada por la mayoría en las votaciones. En el segundo (1892) se trataron otros temas referentes a los problemas de la mujer. Una de las ponencias más debatidas fue la de Emilia Pardo Bazán sobre la “educación del hombre y de la mujer.” En ella atacaba las concepciones de Rousseau y Fenelón dirigidas a privar a la mujer de su propia individualidad. El debate sobre la exigencia de igualdad en el desarrollo profesional llegó a

enconamientos apasionados. Ahora bien, no podemos olvidar que este debate estaba al margen de la realidad que vivían la mayoría de las mujeres, pues estaba restringido a la élite instruida.

La mujer de la clase media va a quedar en peor situación; por un lado, no sale a realizar ningún trabajo a la calle, ni siquiera cuando la economía familiar no es suficiente. No puede salir, porque supondría un desclasamiento, y se igualaría a las clases populares. Por otro lado, ni siquiera necesita una formación como la de la clase alta, ni realiza trabajos importantes en la casa, ya que tiene criadas. Se ve abocada a imitar la forma de vida de las señoritas de la clase alta, pero a la vez no se le proporciona la formación literaria o de “adorno.” La mujer de la clase media solo tenía que mostrar su ocio, sin ocupación en la casa ni en la calle. Es tanta la sensación personal de inutilidad de estas mujeres, y la presión social recibida que será de esta clase social de donde salgan las primeras reivindicaciones contra la discriminación sexista. Mientras tanto, en peor situación quedaban las mujeres de clase baja, campesinas y obreras. Estas se hallaban imposibilitadas a ejercer como ciudadanas, siempre dependientes de un hombre, como ya vimos antes, y, además, tenían que realizar trabajos durísimos en el campo o en jornadas abusivas y en condiciones pésimas en los pequeños huecos que les proporcionaba la industria. Y, por si esto fuera poco, para acabar la jornada debían ocuparse de otras funciones que de alguna manera podían eludir las mujeres de clase alta y burguesas: los trabajos domésticos y de crianza de los hijos / as.

Sin embargo, en este siglo también surgen proclamas radicales en las que la mujer tiene un tratamiento verdaderamente igualitario, o al menos se pide para ella las mismas posibilidades de desarrollo en todos los campos, aunque su papel social no cambie tanto en la realidad cotidiana. Estas proclamas parten de los libertarios. Existen abundantes testimonios del pensamiento anarquista sobre la familia, el feminismo y el amor libre. Sobre todo a partir del II Congreso de la Federación Regional Española de Zaragoza de 1872. En este Congreso se aprobaron dictámenes en los que se consideraba a la mujer libre e inteligente igual que el hombre y por lo tanto responsable de sus actos. En ese mismo sentido se pronunciaron Teresa Mañé, Teresa Claramunt y Anselmo Lorenzo.

“Las ideas básicas del pensamiento libertario eran las siguientes: si el hombre es esclavo del hombre, la mujer sufre doble esclavitud porque es `esclava del esclavo y no amiga y compañera de su congénere masculino, bien sea éste padre, esposo o patrón. La inferioridad social de la mujer se concreta en una serie de aspectos fundamentales a juicio de los teóricos anarquistas; el trato discriminatorio que sufre en el trabajo y la doble moral a la que se encuentra sometida, que le lleva a sufrir unas normas sociales y sexuales abiertamente diferentes respecto a las de los hombres.” (GARRIDO, 1997, pág 462)

La idea de que la mujer es un objeto sexual para el hombre y que se persigue en ella que sea ignorante y beata es, continuamente, denunciado por los anarquistas. Esto, se argumenta, es incluso negativo para desarrollar un buen papel de esposa y madre. También se critica el papel de la iglesia que siempre promovió la idea de que la mujer es la perdición de los hombres. Sin embargo, la alternativa a este modelo de mujer que se gestaba en la sociedad no era rupturista o transgresora:

“El pensamiento anarquista argumentará sobre la necesidad de hacer de la mujer una buena ``compañera y madre de revolucionarios`, o bien afirmará sobre el deber de tener muchos hijos para acelerar así el proceso revolucionario o bien considerará que, al ser la mujer la que sufre todas las esclavitudes, ha de ser, por tanto, la rebelde absoluta. ” (GARRIDO, 1997, pág 456)

2.3.2.-El siglo XX

a) El ámbito productivo

Las nuevas necesidades económicas del país hicieron que aumentaran las posibilidades de salir del ámbito doméstico y entrar en el mundo laboral, aunque siempre sin olvidar que esto no era “lo natural” en la mujer. Como afirma Elisa Garrido (1997, págs. 471-472):

“El incipiente desarrollo del capitalismo en nuestro país demandaba una mayor participación de la mano de obra femenina en el mercado de trabajo, y en este sentido las corrientes ideológicas de orientación liberal se hicieron eco de una nueva realidad social y económica que se estaba desarrollando en España. Así las nuevas corrientes educativas se orientaban a dotar a las mujeres de unos conocimientos básicos que les permitiera desempeñar un trabajo remunerado de acuerdo con su propia idiosincrasia; por ejemplo modista, sirvienta, contable, dependienta, incluso maestra, y siempre que el desempeño de estas profesiones no estuviese en contradicción con sus deberes familiares.”

Aunque su presencia global dentro de la estructura productiva descendió a lo largo del primer tercio del siglo XX, (dado que descendió el número de mujeres en el sector primario), aumentó en los sectores secundario y terciario, que eran los que experimentaban un desarrollo gracias a las necesidades de crecimiento industrial.

La rama de producción que absorbió mayor presencia femenina fue la de textil, tejidos y confección. Otras ramas productivas donde habitualmente se ocupe la mano de obra femenina serán la industria alimentaria, la industria química y, muy especialmente, el sector del servicio doméstico, cuya cifra se sitúa en 1930 en 338.394 mujeres. En este sector eran lamentables las condiciones de trabajo, ya que no estaban sometidas a ninguna reglamentación, con jornadas de día completo, incluido los festivos.

En los primeros años del siglo nacen iniciativas que pueden ser consideradas feministas en la medida en que tuvieron como objetivo mejorar la situación de las mujeres en España. Desde movimientos y organizaciones de carácter moderado y católico hasta otros de raíz revolucionaria, participaron en iniciativas diversas que, poco a poco, irían cristalizando.

Una de las iniciativas más importantes que surge de las organizaciones de caridad de mujeres católicas de clase alta fue la Junta de Damas de la Unión Ibero-Americana de Madrid. Ésta rechazaba el principio de igualdad entre

hombres y mujeres, pero abogaba por conseguir mejores oportunidades en el trabajo y en la educación, así como la supresión de la trata de blancas. Su Vicepresidenta era Concepción Jimeno de Flaquer, que se presentaba a sí misma como portavoz del feminismo conservador.

Desde los nacionalismos catalán y vasco emergieron diferentes iniciativas que unían reivindicación de esencias nacionalistas con feminismo. En el caso catalán se iba de la mano del reformismo católico impulsado por la burguesía.

“La figura más significativa del feminismo catalán será Dolors Moncerdá que defenderá desde sus escritos *El feminismo a Catalunya* (1907) y *Estudi Feminista. Orientacions per a la dona catalana* (1909), las ideas básicas de su ideario que se sitúan claramente dentro de la tendencia del reformismo social católico, Para ella los intentos de promoción de la mujer no la deben llevar nunca a pretender la paridad con el hombre en el terreno político, social, económico o cultural.” (GARRIDO, 1997, págs. 489-490)

En el caso vasco, las mujeres supieron aprovechar el avance que se estaba produciendo en el desarrollo de la industrialización vasca. Por otra parte, dado que una de las esencias del nacionalismo vasco estribaba en ver el hecho biológico de la maternidad como desarrollo de la raza, se revalorizó la maternidad como función social y patriótica, lo cual les permitió tener un papel importante en la creación de las identidades nacionales, especialmente en el primer tercio del siglo XX.

Desde la izquierda revolucionaria se producen diversos intentos de consolidar un feminismo acorde con los presupuestos de sus organizaciones. En 1906 se crea en Madrid el Grupo Femenino Socialista, cuyas actividades se desarrollan hasta 1927. El objetivo desde las filas socialistas era articular los intereses entre hombres y mujeres en la lucha por el socialismo y esto suponía aceptar el papel subsidiario que la mujer tenía en el proceso revolucionario. Su importancia consistía en el de ser la compañera del revolucionario, del hombre trabajador y, en segundo lugar, como madre del hombre del mañana.

Desde el anarquismo español, contando con el arranque del siglo anterior y a pesar de tener como principios los postulados Proudhonianos, que suponían a la mujer inferior al hombre, se logra ya a comienzos del siglo XX un mayor desarrollo teórico.

“Será Teresa Claramunt quien, con mayor insistencia desde las filas del anarquismo, reivindicará el derecho de la mujer a participar junto con el hombre en pie de igualdad en todas las facetas de la vida social [...]Por el contrario Federica Montseny otra destacada militante anarquista, negaba que existiese un problema específico femenino, ya que la humanidad solamente podía avanzar hacia la liberación del hombre sin distinción de sexos. Para Montseny, la solución del problema entre los sexos se encontraba en la implantación de un nuevo régimen de justicia social basado en el comunismo libertario.” (GARRIDO, 1997, pág. 492)

En lo referente a cuestiones morales y familiares, el anarquismo expresa con toda contundencia la defensa de igualdad sexual para hombres y mujeres, reivindicando una sola moral para los dos sexos. Se puede destacar además, su rechazo de la pareja monogámica "por ser contrario a la naturaleza sexual humana.”

Dices que no me quieres.
Penas no tengo ninguna
porque yo con tu querer
no tengo hechas escrituras.
(MAIRENA, 1967)

b) Ámbito Educativo

Entramos en el siglo XX siendo la enseñanza un foco de desarrollo importante para la mujer. La Ley Moyano de 1857 había declarado obligatoria la enseñanza tanto para niños como para niñas, entre los seis y los nueve años, si bien esta ley había tenido una aplicación muy restringida. Posteriormente, con el Real Decreto de 26 de octubre de 1901, inspirado por los hombres de la Institución Libre de Enseñanza, se ampliaba el espectro de asignaturas a seguir y

establecía el carácter obligatorio de la escuela para ambos sexos. En la ley de 23 de junio de 1909 se ampliaba la obligatoriedad de la enseñanza primaria hasta los nueve años para las niñas. (Pero la escolarización plena no llegaría a alcanzarse hasta pasado el ecuador del siglo XX, concretamente en los años setenta). Esto supuso en la práctica un aumento del 57% del alumnado femenino en las escuelas, ya que las cifras se elevan de 556.310 a 893.558. Estas cifras son generales; en Andalucía y Baleares se dan las tasas más bajas, las más altas en León, Aragón, Castilla la Vieja y Cataluña.

También en 1909 se instaura la coeducación, en el sentido de que permanecían juntos niños y niñas en la misma aula, aunque las presiones sociales impiden que se lleven más allá de cumplidos los siete años. Los pedagogos consideraron necesario aumentar el currículum destinado a las niñas, pero sólo para prepararlas más adecuadamente para lo que ellos consideraban connatural a su idiosincrasia, la maternidad y, en caso de permanecer solteras, permitirles la independencia económica.

Este avance incide muy poco en la mayoría de las mujeres ya que la situación familiar hace que el periodo de escolarización de las niñas no exceda en muchos casos de unos cuantos meses. La necesidad de ayuda en la familia o de realizar un trabajo remunerado con el mismo fin impedían que permanecieran en la escuela más de ese tiempo.

Lo que sí conoce un importante auge son las escuelas religiosas, donde acuden las niñas de la clase media y las de la aristocracia. Rosa Capel expone que las instituciones religiosas pasan de ser en 1914 un 34'2% a ser 43'57% en 1923. Igual ocurre en la enseñanza media y superior. Con respecto a la primera en 1900 hay 5.557 mujeres matriculadas, y en 1930 esta cifra se eleva a 37.642.

A pesar de esos avances, la realidad era bastante desesperanzadora, si tenemos en cuenta los principios que iluminaban la enseñanza que se les impartía.

“Las necesidades educativas de la mujer perteneciente a las clases populares, pueden y deben quedar suficientemente atendidas

en la escuela primaria y en las clases de adultas. Pero no para todas las jóvenes podrá considerarse como suficiente semejante educación e instrucción [...] Esta diferencia, lejos de amenguarse, casi parece se agrava más y más en día, por el desarrollo del lujo y las comodidades de la vida [...] esas jóvenes de la clase media, contraerán matrimonio con personas de su misma clase; esto es, con hombres de mayor cultura que los probables maridos de las hijas del pueblo. Ahora bien para hallar la felicidad en su matrimonio, y labrar la de sus consortes, necesitan cultura suficiente, no solo para no desagradarles con su rudeza o necedad, sino para participar de sus intereses intelectuales (...) Se impone la consideración de la mujer de la clase media, como ama de casa. [...] Digan lo que quieran los feministas, empeñados en borrar las diferencias naturales y sociales de los sexos, nunca será una familia enteramente ordenada sino aquella en que la sustentación corre a cargo del marido, y la administración doméstica a cuenta de la mujer [...] la autoridad familiar, que de derecho pertenece al marido, no se sostiene bien, cuando la familia depende, más o menos exclusivamente, de la hacienda de la mujer. [...]¿Qué falta entonces que el ocioso marido desempeñe en casa las funciones femeninas, zurciendo la ropa y meciendo la cuna de los pequeñuelos?¿No es esto invertir los polos de la sociedad doméstica?¿No es rebajar al marido so pretexto de levantar a la mujer; pues se dan a ésta los derechos del primero, sin despojarla por eso de los suyos propios? [...] Si la actual situación de las cosas dista mucho de ser paradisiaca, la producida por las utopías feministas (como por las socialistas de semejante entroncamiento), no estaría a dos dedos de ser infernal.” (AGUADO, 1994. págs. 369-370)

Por un lado se aprecia en este texto una separación de las mujeres por clases sociales, mostrando el autor el interés por eternizar dicha separación, proponiendo un tipo de educación distinta según sea su procedencia social. Las de la clase popular o trabajadora deben educarse sólo en lo más estrictamente necesario, para seguir permaneciendo en la clase social a la que pertenecen. Por lo tanto, no necesitan ninguna instrucción intelectual o relacionada con el conocimiento de la economía. A las de las clases populares, se las califica de incultas, rudas y necias. Pero a la vez se las condena a permanecer en su nivel, negándoles una educación más completa y esmerada. Esta diferencia de clase y la imposibilidad de unión entre personas de distinta clase social se refleja en

algunas coplas flamencas, como esta soleá de Córdoba tan popular en los años 60-70:

La hija de la Paula
No es de mi rango
Ella tiene un cortijo
Yo voy descalzo
(CURRO DE UTRERA, 1982)

Por otro lado, aunque se propugna una mayor y mejor educación de las mujeres de la clase media, esto no se produce en atención a la realización personal de ellas mismas, sino que tiene como principal fin que hagan "perfectas amas de casa", "capaces de atender una progresiva economía doméstica", para participar de los "intereses intelectuales" de sus maridos. En este último aspecto, aunque no se refleja con palabras concretas, se intuye que su motivo es el de acompañar al marido, como entretenimiento y silencio en el seno de la pareja, con lo cual se fortalece la estabilidad de su relación. "Su educación moral y social, no ha de ser más que la de un objeto de adorno, silencio, modestia, carencia de opiniones y de apetitos, horror por la ciencia y la sabiduría: todo esto ha de mostrar una muchacha bien educada, a la moda del siglo, para venderse bien en el mercado del matrimonio" (GONZÁLEZ y otras.1980, pág. 133).

Por último, se centra en adjudicar con contundencia unos roles diferentes al hombre y a la mujer. Pero ni siquiera se plantea valorarlos por separado, tratando de hacerlos ver como complementarios, y por lo tanto, igualmente útiles. No, deja bien sentada la valoración discriminatoria de inferioridad en el caso de la mujer y superioridad en el del hombre. Tras reconocer que puede ser la mujer la que sostenga la familia con su hacienda o con su trabajo, y atribuir la autoridad familiar "por derecho" al hombre, el texto escogido por Ana María Aguado cita algunas de las tareas que pudiera realizar en el hogar un hombre desempleado y se pregunta: "¿No es invertir los polos de la sociedad domestica? ¿No es rebajar al marido, so pretexto de levantar a la mujer...?" Este miedo a que la mujer tenga algún margen de libertad también es recogido en las coplas flamencas:

Grande facurtá te di

En haberte daito er mando
Y ahora me beo compañera
Castigaito e tu mano
(MACHADO, A. 1975, pág 84).

El texto de Pilar Pascual (1916) recogido por Ana María Aguado, que a continuación reproduzco, es un compendio de las irracionales normas que a través de la educación sometían a las niñas y mujeres a la más absoluta subordinación ante el hombre.

“¿Quiénes son los superiores de una niña?: Después de Dios, sus padres, sus abuelos, su director espiritual y sus maestros. Éstos son los que tienen más derecho a su respeto y atención, pero además debe considerar como superiores a los sacerdotes, a las personas constituidas en autoridad, y a todos los que ya no son niños o muy jóvenes. ¿Qué actitud debe guardarse con toda persona superior? La de un respeto decoroso y digno, sin bajo servilismo ni hipócrita humildad. Es cortesía escucharlos cuando hablan, con respetuoso silencio, el saludar las primeras, el cederles el paso, el coger el objeto que les caiga de la mano y entregárselo, etc. [...].

¿Cómo debe tratar a una niña a sus padres? Con respeto y cariño, puesto que son la imagen de Dios sobre la tierra, y al mismo tiempo, las personas más allegadas a ella y las que tienen más derecho a toda la ternura de su corazón. ¿Qué saludo es el que debe dirigirles?: Ante todo, al verse por primera vez cada mañana, al despedirse para salir de casa, al regresar a ella, después de la comida y al retirarse por la noche, debe imprimir en su mano un respetuoso beso. ¿Qué deben hacer cuando las reprendan?: Si ha faltado, como generalmente sucede, escuchar con humildad la corrección. Ésta siempre va encaminada a mejorar su carácter, a reprimir sus pasiones o a enmendar sus faltas, todo para su bien. La niña humilde pide perdón y ofrece corregirse en adelante [...] ¿Qué inferiores tienen las niñas?: En realidad ninguno, pero pueden considerarse como tales los criados y dependientes o jornaleros de la casa de sus padres. ¿Cómo debe tratarlos?: con caridad y atención, pero sin familiaridad. ¿Qué inconvenientes hay en familiarizarse con ellos?. Ante todo, el peligro de que con el roce adquiera la niña su lenguaje y sus modales, en los que siempre hay falta de cultura. Además el de que se acostumbren a tratar a sus señoritas sin el debido respeto, siendo de temer que

continúen del mismo modo cuando sean mayores[...] Las niñas cuando alguien les falta, no tienen más recurso que el de manifestarlo a sus padres, sin permitirse por su parte insultar ni maltratar a nadie ¿y si el que ha faltado es una persona grosera?: Conservando la niña su dignidad, se hará notar la diferencia que hay entre ellos; si prorrumpe en denuestos, se rebaja al nivel de su ofensor. ¿Cómo pueden resumirse las reglas de Urbanidad?: De esta manera: observar lo que hacen, en cada paso en particular, las personas generalmente reputadas como finas y corteses, e imitarlas en cuanto sea posible ¿No vemos todos los días, personas a las que se aprecia por su saber y su virtud, a pesar de carecer, muchas veces, de buenos modales?: Es cierto, pero una mujer instruida y virtuosa debe reunir a estas circunstancias el esmalte de una educación esmerada. Si la bondad y el talento van acompañados de la cortesía, forman un conjunto bellísimo y sublime, que Dios mira con agrado y la sociedad ama admira y respeta.” (AGUADO, 1994, págs.371-372).

**Encontramos en este texto las dos características del anterior: una que expresa el papel de la mujer, aunque en este caso se refiere a las niñas y a su comportamiento en lugar de sus ocupaciones y por otro lado, se ve un contenido clasista importante.

Tanta sumisión no permite razonamiento válido, se convierte en la anulación absoluta de todo derecho y se expresa con total contundencia en la copla flamenca:

De que quieras, de que no
tu entrarás en er caminito
porque te lo mando yo.
(MACHADO, A. 1975, pág 27).

La lucha por la entrada de las mujeres en la universidad fue fortísima. En España, hasta que Concepción Arenal se atreviera en 1841, disfrazada de hombre, a asistir a las clases de la Universidad Central de Madrid, no hubo ningún precedente. Consiguió poder asistir, tras una encarnizada polémica, con permiso del rectorado, al resto de los cursos. Sin embargo, hasta 40 años más tarde no se pudo graduar ninguna mujer en la universidad española. Martina Castells,

consiguió en 1882 por primera vez obtener el título de doctora en medicina y cirugía por la universidad de Madrid. Esta inercia tendría un impulso siempre lleno de inconvenientes y zancadillas, pues la sociedad española tradicional se imponía, no permitiendo que la mujer pudiera salir de los papeles que les estaban reservados: la casa y ninguna dedicación extradoméstica ni laboral. Aun así, las mujeres se incorporaron paulatinamente al sistema educativo tanto de la escuela primaria como a las instituciones de educación superior, no sólo como alumnas sino también como docentes.

“Se considera que la educación de las niñas es una actividad superflua que desorienta a estas de su verdadera vocación como esposas y madres. En todo caso se admite como mal necesario una educación de tipo utilitarista o de conocimientos prácticos que desembocan en una concepción de la mujer en tanto que esposa y madre, de forma que toda labor educativa debe basarse en la religión, la laboriosidad y la modestia.” (GARRIDO,1997, pág. 471)

Como quedó señalado en el apartado dedicado a la primera parte de este siglo, la educación es un foco de desarrollo para la mujer en el siglo XX, y la punta de lanza de esa posibilidad de desarrollo fue el mayor o menor logro en la puesta en práctica de la coeducación en el sistema de enseñanza. Si en 1910 La Institución Libre de Enseñanza ya consideraba la coeducación —aunque ya utilizaban esta denominación, el término no tenía el mismo contenido que actualmente— como fundamental para eliminar la inferioridad de la mujer, en 1927 el Director General de Enseñanza Superior ordenó que los seminarios y prácticas en los institutos se hicieran de forma segregada. Esto llevó a que en 1929 surgieran los Institutos Femeninos, con profesorado preferentemente femenino.

En otro orden de cosas, por esta misma época diversos grupos de mujeres y personalidades, entre las que se encontraba Clara Campoamor, luchan por conseguir el voto femenino.

Durante la Segunda República se incrementó el número de incorporaciones femeninas al sistema educativo y se avanzó en el logro de

oportunidades para las mujeres, pero no se desarrollaron políticas de compensación de los retrasos producidos por la situación que arrastraba la mujer.

“La Segunda República trajo consigo el desarrollo de medidas democráticas y la promulgación de una serie de leyes que permitió el desarrollo de una mayor igualdad entre hombres y mujeres.

El período republicano se hará eco de los proyectos progresistas, se encontrará en 1931 con un elevado índice de analfabetismo y con casi la mitad de la población sin escolarizar y hará un gran esfuerzo por revitalizar la enseñanza en general: creación de 27.000 escuelas primarias, dignificación económica y profesional del magisterio, escuela unificada, neutralismo religioso, bilingüismo, coeducación, descentralización administrativa y autonomía universitaria. La Guerra Civil impidió el desarrollo de todo lo proyectado, pero aun así los avances fueron significativos.”
(BALLARÍN, 2001, pág. 86)

En 1936 se reimplanta en el sistema educativo la enseñanza mixta. Poco duró, ya que en 1939 queda prohibida, es considerado un sistema abiertamente contrario a los principios Movimiento Nacional. Aquí comienza una etapa que va a durar treinta años, de escuela segregada en la que se va a educar a las niñas según el “modelo femenino.”

“Educar a las niñas según el ‘modelo femenino’. Hacer de las niñas, unas perfectas amas de casa, esposas fieles al marido, madres amantísimas, castas y pudorosas. Que deleguen con confianza la gestión social y política a los hombres. Y que a la vez que cultivaran los valores propios de la ‘feminidad’ estuvieran dispuestas a agradar al hombre, coquetear e insinuarse, para mantenerles siempre encendida la llama del deseo.

Y educara los niños, según el ‘modelo masculino’. Hacer de los niños el hombre fuerte del mañana, duro, agresivo, preparado para cualquier batalla. Ir dándole el poder que necesitará para ser luego el padre de familia, el patriarca, el jefe, el director. Inculcarles los valores propios de la ‘masculinidad’, haciéndoles conscientes de que lo exigirán para dirigir o gobernar la sociedad. Enseñarles a que protegiesen a la mujer como ‘cosa’ suya y a que la cuidasen como un

ser subordinado y complementario de él.” (URRUZOLA, 1995, pág. 67)

Para conseguir este tipo de mujer y de hombre se impartían dos tipos de enseñanza bien diferenciados, con currículum bien distintos. Se hace una división de género muy clara. Se atribuyen papeles muy delimitados encasillando al niño y a la niña en unos modelos estereotipados ya clásicos. Ametller, citado por Gloria Nielfa, el autor del texto que reproduzco a continuación, no tiene reparo en dejar clara la inferioridad de la niña minusvalorándola y subordinándola incluso a los niños de menor edad.

“(…) La coeducación sin vigilancia es peligrosísima. La juventud se revela y no valen ni padres, ni monjas, ni curas, ni policía(…)

(…) A las hembras hay que cuidarlas con el mismo esmero y cuidado que a los varones, no empantalonarlas, no permitir que jueguen al estilo varón, ni juegos propios de varones, reprimir todo gesto, todo ademán, toda actitud propia de hombre, no tolerarle malas crinzas, como responder varonilmente o con altivez a una reprimenda o advertencia dada. Darle a conocer que esa actitud desdice de toda hembra o niña auténticamente femenina. Eso es muy formativo y convence a la hija. Y así como al varón se le debe impedir el que barra, el que juegue con muñecas, el que friegue, el que corte o cosa, el que gesticule o actúe como mujer; de la misma manera, hay que impedir que la niña o señorita transporte cosas, haga mudanzas, mueva pesos en el interior o fuera de la casa, e incluso impedir con todo el rigor posible que se imponga o pretenda dominar al niño varón, así sea él inferior de edad.

Fuera de la casa o dentro de ella, hay que evitar que hable recio y en forma imperativa a los hermanos varones, así sean ellos más pequeños; debe de evitar también toda hembra todo juego con trenes, torres, rompecabezas, juguetes de tipo eléctrico y todo aquel juego o diversión propio exclusivamente de varones. Nunca insistiremos lo suficiente en esto: No cortes de guerra, ni pantalones, ni cigarrillos. Fiestas sí, libertinaje no(…)” (AMETLLER, 1968, pág. 387)

Encuadra a las niñas en actitudes cursis (no hablar recio), débiles (no nueva pesos), hogareñas (barrer), maternas (jugar con muñecas), pacíficas (jugar a la guerra, no dominar al varón), etc., y a los niños (a los que dedica menos atención en su escrito) en actitudes bélicas, agresivas, (juegos de guerra), de actividad intelectual (rompecabezas), relación con las tecnologías (trenes, etc.), y otras.

Podía haber hecho un discurso en el que se repartieran esos mismos papeles sin hacer valoraciones, simplemente asegurando la necesidad de ese reparto y justificarlo —lo cual no deja de ser discriminatorio—, pero esto no le basta, rebaja a la niña hasta no permitirle que se defienda como al niño, tampoco que le levante la voz, ni le hable en forma imperativa, aunque se trate de niños menores que ella. Está clara la intención de educar a la niña en condiciones de inferioridad.

Lo primero que llama la atención de este documento es la aparición del término coeducación; el vocablo más usual cuando se hacía referencia a la educación de niños y niñas juntos con un mismo currículum era escuela mixta. El término coeducación con el contenido actual, es decir, educados en la igualdad, con el mismo currículum y juntos en el mismo aula aparece en escena con los textos de la L.O.G.S.E. Por supuesto que este término, con el contenido de igualdad, ya era conocido de los colectivos de maestros y maestras que desde los Movimientos de Renovación Pedagógica lo reivindicaban. Sin embargo, se suponía que pertenecía a planteamientos propios del movimiento feminista (de la década de los 70), cuando analizan los defectos de la escuela mixta y de la ley del 70.

Vemos, pues, que el término es ya viejo; también aparece en 1909, en el que se instauró por real Decreto la educación mixta en la enseñanza primaria pública, aunque sólo los sectores más progresistas la llevaron a la práctica. Se le llamaba coeducación pero respondía al concepto actual de Escuela Mixta.

De nuevo "en 1910 La Institución Libre de Enseñanza, considera la "coeducación" como fundamental para eliminar la inferioridad de la mujer"

(URRIZOLA,1995, pág. 65). Tampoco en esta ocasión el término recogía todo el contenido que la L.O.G.S.E. le atribuye. Pero es falsa la idea que se ha llegado a difundir haciendo ver que ese término es creación de esta Ley.

En los años 70 fue el campo de la enseñanza de nuevo el que impulsaría grandes iniciativas encaminadas a realizar una renovación del Sistema Educativo. Una de las reivindicaciones más claras era la recuperación de la Escuela Mixta. Este tipo de escuela se fue implantando paulatinamente gracias al empuje de los Movimientos de Renovación Pedagógica, grupos políticos de izquierda y un sector del Movimiento Feminista, hasta que en 1984 el Gobierno del PSOE, a propuesta del Instituto de la Mujer, ordenó que toda la enseñanza del Estado Español fuera mixta. En un principio, no se cuestionaba prácticamente nada de cómo se desarrollaba la vida escolar, porque se daba por hecho que la escuela mixta de por sí significaba igualdad y normalización entre los sexos.

A partir de 1976 se fueron creando “Colectivos de Coeducación” en el seno del Movimiento Feminista del estado español. En la Universidad algunas profesoras feministas crearon Departamentos de Estudios de la Mujer, en donde se estudiaban temas de análisis de la situación de la mujer y sobre análisis de género aplicado al sistema educativo. Poco a poco fueron surgiendo muchos colectivos con nuevos enfoques de la problemática de la mujer. Desde 1970 se elabora y formula en la filosofía feminista el “Análisis del Patriarcado”. Y empiezan a ser muchos los frentes de análisis dentro de la enseñanza: los materiales y libros de texto, el uso del juguete, la orientación profesional en función de roles asignados a las mujeres y hombres, la organización escolar jerarquizada, la afectividad y sexualidad, etc. A partir de todo esto, se elaboran materiales, se celebran Jornadas, cursos, etc.

En 1983 nacen los Institutos de la Mujer en el Estado Español y se crean los Planes de Igualdad de Oportunidades. La coeducación, entendida en el sentido actual, es llevada a la práctica por un importante sector del profesorado.

Una iniciativa importante en estos años es la fundación de la “Confederación de Mujeres para la Coeducación Emilia Pardo Bazán”, creada en

1989. Otra iniciativa señera: en 1992 se organizó el primer Congreso de Coeducación en el ámbito de todo el Estado español, en homenaje a Emilia Pardo Bazán, recordando el centenario de su intervención a favor de la educación de las niñas en el congreso Pedagógico de 1892.

Todo este desarrollo del campo educativo corría paralelo a otros acontecimientos que hacían avanzar la sociedad en el mismo sentido. En la década de los sesenta se inicia una etapa de apertura en las relaciones económicas con el exterior y un importante crecimiento económico canalizado por el programa de estabilización económica de 1959, que fue acordado con la OCDE (Organización Europea de Cooperación económica) y el FMI (Fondo Monetario Internacional). Esta época, llamada “desarrollista”, estuvo marcada por la salida del excedente de mano de obra española a países europeos que demandaban trabajadores para su desarrollo económico. Esto permitió la entrada de divisas al país, la liberalización de inversiones extranjeras y el desarrollo del turismo. Todo este proceso no revirtió directamente en la creación de puestos de trabajo para la mujer, ni siquiera en que se revisara la actitud que ante este tema tenía el sistema. Sin embargo, sí supuso un cambio de actitudes, una nueva situación que hizo que se empezara a considerar a la mujer como mano de obra en reserva y esto provocó la revisión de las leyes que limitaban su actividad laboral.

“Entre el Plan de estabilización de 1957 y el Plan de Desarrollo de 1971, se produce una serie de intentos de racionalización del crecimiento económico y promoción del desarrollo tecnológico, que no comportó directamente empleo femenino, aún más, fue un periodo de gran emigración. Las mujeres permanecieron en el campo, accedieron al sector servicios o fueron mano de obra barata en las fábricas femeninas.” (BALLARÍN, 2001, pág. 128)

Este desarrollo económico, y la relación con la realidad tecnológica europea puso a la mujer en contacto con una serie de aparatos que cambiaban tanto la distribución del tiempo de ocupación de las mujeres como la idea que hasta este momento se tenía de lo que debía ser su papel. La introducción en el domicilio de electrodomésticos, teléfono, radio, televisión etc., aunque se produjo en España con un buen retraso, supuso un cambio importante en la vida de las mujeres.

Ahora había que replantearse qué hacer con este tiempo que antes dedicaba la mujer a la casa y la familia. ¿Acaso este tiempo podría ahora emplearse en permitir un mayor desarrollo de la mujer como persona, permitirle el acceso a todo aquello que se le había vetado en aras de una necesaria dedicación a la familia?

El tiempo liberado gracias a los avances tecnológicos, alimentarios, etc., ahora había que dedicarlo a aspectos más espirituales, más formativos. Se trataba de que la mujer dedicara ese tiempo a conseguir que el hogar sea un lugar mágico de reposo, tranquilidad y sosiego, pulcro y magistralmente llevado por la mujer, para que, aunque lo que existe fuera del hogar se derrumbe, los miembros de la familia, encuentren en él el paraíso que les mantenga siempre atendidos en todos los aspectos. Ya no se ataba de servicios primarios, de mantenimiento; se trataba de un lugar de atención integral, atención física, psicológica, afectiva y religiosa. El papel del ama de casa se acababa de revalorizar, esta era la “alternativa digna”, sin abandonar el eterno papel de la mujer de servidora de los hombres, de subalterna. De nuevo se cae en la trampa de los cambios que aparecen como liberadores, pero que en realidad suponen una mayor fijación en los mismos papeles y roles destinados para la mujer desde la sociedad patriarcal.

También se produce el avance en el mundo laboral. Con la ley sobre derechos políticos, profesionales y laborales de la mujer, de 22 de junio de 1961, se da un paso para permitir compatibilizar la imagen de la mujer tradicional con las nuevas necesidades del mundo del trabajo. Esta ley seguiría vetando a la mujer el ejercicio de las carreras de armas, judicatura, magistratura o fiscalía y manteniendo importantes desigualdades. Esto supuso al menos un incremento en la población activa femenina.

“ De una tasa de `población activa` femenina de un 8,3% en 1940, inferior a la de 1930, se había pasado en 1950 a un 15,8%. En 1960 esa tasa era de un 20%, en 1965 del 24%, y alcanzó en 1970 el 27% (la mujer en cifras, Instituto de la Mujer, Madrid, 1987: 22) Este incremento de puestos de trabajo se produjo, sobretudo, en el sector servicios. La incorporación al trabajo se produjo de forma subordinada y diferenciada. El trabajo para las mujeres se

consideraba marginal y dependiente de las circunstancias, con notables diferencias salariales a pesar de la pretensión legal de anularlas.” (BALLARÍN, 2001, pág. 130)

También trajo aparejado el incremento de presencia femenina en los niveles superiores de educación, pero sin dejar de ser orientado adecuadamente hacia el viejo modelo en el que el objetivo de toda mujer era el ejercicio de sus funciones dentro del matrimonio. Tener estudios y una mayor autonomía no bastaban para ser una `excelente mujer`. En 1970, aproximadamente un 80% de tituladas superiores permanecía `inactivas` en el mercado laboral.

La inercia y reconducción de esta situación hizo que la mayor parte de las matriculaciones femeninas se produjeran en estudios de Filosofía y Letras y Farmacia. Las profesiones destinadas a ser ejercidas por las mujeres eran enfermeras, puericultoras, maestras, etc.

Mientras tanto, a finales de los sesenta se producen las primeras movilizaciones femeninas, que son el punto de arranque del feminismo, aunque en un comienzo comparten con otros proyectos políticos el objetivo común de derrocar el franquismo.

Ya con la transición a la democracia, una oleada de iniciativas llena el panorama político en defensa del derecho de igualdad entre hombres y mujeres. Por un lado, grupos de doble militancia actuando en defensa de la mujer y en la lucha de clases y, por otro, los grupos feministas independientes de grupos políticos y sindicatos.

Del 27 al 30 de mayo de 1976 se celebraron las Primeres Jornades catalanes de la Dona; del 17 al 21 de abril de 1978, las Primeres Jornades sobre Dona y Educació. En 1979 tuvo lugar el Primer Encuentro feminista de Granada y, poco después, las Primeras Jornadas del Patriarcado de la Universidad Autónoma de Barcelona.

A nivel oficial ya en 1983, el primer gobierno del PSOE crea El Instituto

de la Mujer, como organismo autónomo dentro del Ministerio de Cultura. En 1990 La Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) por primera vez reconoce en la legislación española la discriminación por sexos y en el sistema educativo y establece la necesidad de reconsiderar la actividad educativa a la luz de los principios de igualdad de oportunidades entre ambos sexos.

En definitiva, el siglo XX ha sido el gran siglo para las mujeres, creándose una legislación que equipara al hombre y a la mujer en prácticamente todos los frentes: cultural, educativo, laboral etc. Pero mientras lo legislado supone un avance importante, la ciudadanía está aun lejos de lo que la ley propugna. La cultura adquirida pesa mucho y son innumerables las injusticias que se producen a pesar de la ley.

III

GÉNERO, PATRIARCADO Y FLAMENCO

3.1. PATRIARCADO Y FLAMENCO EN ANDALUCÍA

La vida de la mujer en el flamenco no ha quedado fuera de las normas impuestas por las relaciones de género de la sociedad patriarcal. Desde los orígenes y mientras las músicas preflamencas permanecían en ámbitos domésticos y familiares, la mujer participa en todas las formulas de expresión: cante, baile, instrumentación (palillos, guitarra, etc.). Pero cuando el flamenco evoluciona con las aportaciones de otras músicas, de las orientaciones de los románticos, etc. y se da paso a la profesionalización, la mujer se va apartando de algunos campos, concretamente de lo relativo a la gestión y las relaciones públicas. Así por ejemplo, aunque la mujer acompaña a la guitarra en los comienzos del flamenco, en la época de los cafés cantantes (finales del XIX y principios del XX) deja de hacerlo porque, con la profesionalización del mismo, son los guitarristas quienes buscan contratos, gestionan las condiciones, el repertorio, son arreglistas, etc.

Por otra parte, hay que destacar que el flamenco se ha venido cargando de elementos que distinguen la producción artística de las mujeres de la de los hombres, ajustándose a los principios de feminidad que antes describimos. La “hipercorporeidad femenina” marca el límite de las ocupaciones de la mujer en el flamenco, al tiempo que distingue formas de hacer diferentes para el hombre y la mujer en aquellas actividades artísticas flamencas que sí comparten.

Todo está en función del cuerpo de la mujer, y el cuerpo mismo marca el límite de su producción, quedando este “sobredimensionado como único recurso disponible”. Así es cómo abandona el uso de la guitarra o se recorta sus posibilidades expresivas y estéticas en el baile, resaltando con los movimientos e indumentaria la forma del cuerpo como algo que no se muestra, pero sí se insinúa e intuye (CRUCES, 2003).

3.1.1. La feminidad y la doble situación de sublimación y represión

En Andalucía, como en toda Europa, se desarrolla a lo largo del siglo XVIII y XIX esa nueva imagen de la mujer a través de “la feminidad”, pero con

rasgos propios que surgen del retraso en la incorporación de las aportaciones de la sociedad industrial. El paso del Antiguo Régimen a la sociedad liberal pasa por el tamiz de una herencia de cultura tradicional con una mayor influencia de la religión y con fuerte relación iconoclasta con el personaje de la madre como encarnación de lo femenino moralmente “puro”:

“La importancia de la figura de la madre y de la compañera en la lírica flamenca, la centralidad de María (“Tierra de María Santísima”) en la religiosidad popular, el peso de las formas homosexuales masculinas en la cultura popular, la tolerancia ante fenómenos de desviación de la norma sexual, el peso de las madres en la transmisión de los marcadores de identidad, todo ello nos induce a pensar que en la cultura se produce un fenómeno de sublimación represiva con relación a la mujer. Por un lado, se eleva a unos “altares inalcanzables” a la mujer ideal (la madre, la virgen) pero por otro se mantiene en una situación de marginación y explotación injustificable.”(GONZÁLEZ Y GÓMEZ, 2000, pág. 318) (Los subrayados son míos).

Como ya vimos, “la feminidad” expresada a través de la madre (divina) atribuye a la mujer caracteres que la elevan por encima de la anterior situación de inferioridad y de merecedora de reclusión de cualquier individualidad, de la anulación como persona. Estos valores, según González y Gómez, incluso pasan a ser marcadores de la identidad de lo andaluz; pero por otro lado, dichos caracteres la encierran en una situación de dependencia y subordinación hacia el varón que representa los valores de la seguridad, la fortaleza y la autoridad.

“La cultura popular andaluza tiene una fuerte impronta de lo femenino en términos psicoanalíticos, y al mismo tiempo persisten en ella características dominantes de corte patriarcal. Los valores vinculados al estereotipo femenino como son la pasión, la sensibilidad, la consideración, el cuidado, están más presentes en la identidad cultural andaluza que otros valores asociados al mundo masculino. La importancia de la pasión amorosa es revelada en la identidad andaluza por medio de dos figuras que simbolizan en la cultura europea: don Juan y Carmen, ambos personajes situados en Andalucía, por autores que no eran andaluces. Pero esta presencia de

una 'feminidad oculta' no debe engañarnos sobre la explotación y opresión de la mujer en la cultura andaluza contemporánea.”
(GONZÁLEZ Y GÓMEZ, 2000, pág.. 318)

A la vez que en la copla flamenca encontramos rasgos de esa “feminidad oculta” que se sublima, también tiene una manifestación clara, tal vez más clara aún en la copla o canción andaluza. En ella la expresión de las desgracias, producidas en la mujer por su relación amorosa con los hombres transmite a la vez una forma de rebeldía que se encuentra en este ámbito artístico. Sin embargo, hay más permisividad por parte de la sociedad, incluso admiración no reconocida. La mujer del teatro de Lorca (Mariana Pineda, Bernarda Alba, Yerma) evidencia esa doble situación de sublimación y de opresión y exclusión. Las cupleteras que han hecho de sus vidas el mito vivo. Un caso típico es el de Isabel Pantoja, famosa y hermosa además de típica y tónica tonadillera, que se casa con un torero, anuncia públicamente su virginidad, aparece siempre con su madre que presenta como guardiana de la misma y se convierte en la viuda de España cuando a su marido lo mata un toro en la plaza. Se han convertido a la vez que mujeres –madres y esclavas del hombre y de su casa en heroínas que cargan con entereza con sus desgracias, pero llegando a un grado de fortaleza que excede la debilidad y falta de valor atribuida a la clásica ama de casa y madres de familia. Hoy, Pantoja ha roto con esa imagen pasando a ser instrumento de la mediocridad de algunos medios de comunicación, transformándose en mujer fatal, incluso, para algunos, en la mujer que rompe la unidad familiar, robando el amor del hombre (Alcalde de Marbella). Como siempre, su actitud por ser mujer es enjuiciada más negativamente que la del hombre que abandona su familia.

En este sentido, Mercedes Carballo Abengoza (2000) se refiere a la interpretación que hace Juanita Reina, que logra arrancar lágrimas al autor de la letra, Quiroga. Esta copla cuenta la historia de una mujer sin nombre, prostituta, a la que la sociedad moralista y católica del franquismo ha sometido al ostracismo porque tuvo la mala suerte de enamorarse de quien no debía:

“Por una parte, podemos interpretarla como una canción testimonio que habla de la injusticia que supone la situación en la que viven las mujeres y la impotencia que sienten cuando no pueden

cambiarla, y de ahí las lágrimas de Quiroga y del público. Más que una canción que alerte a las mujeres de que si se salen de la norma van a acabar como ella, podemos interpretarla como una canción de reivindicación del derecho que las mujeres tienen a elegir su destino..... El maestro Quiroga no podía imaginarse que Juanita, como Isabel Pantoja, ambas representantes públicas de la decencia, la moral católica e incluso de los principios patrióticos, interpretan la canción de aquella manera, pero tal vez para ellas, la canción y su interpretación les ofreció el espacio adecuado donde resistirse a aquella imagen que se vieron obligadas de alguna manera a representar, o en palabras de Kubena Mercer a cargar con la responsabilidad de esa representación, un espacio donde ponerse en contacto con un público al que pueden decir lo que piensan. Tal vez por eso las mujeres del público y el maestro se emocionan, porque han entendido el mensaje.” (CARBAYO, 2000, pág.. 168)

3.1.2 . La familia y la maternidad

Siempre nos encontraremos con la familia como elemento fundamental en la sociedad andaluza. Según la “Encuesta Mundial de Valores. Andalucía-1996” (EMVA-96):

“Los andaluces, como puede verse por los índices que muestran valores sobre la primera dimensión mencionada (familismo) , se adscriben en mayor medida que los españoles a valores familistas. Esto puede entenderse en un doble sentido. Por una parte, valoran más las relaciones de tipo comunitario, como son las familiares y las de amistad. Por otra, expresan una moral familista de tipo más tradicional, como se observa en los dos últimos indicadores de la dimensión: ‘ un niño necesita un hogar con padre y madre’ y ‘ la mujer necesita tener hijos para realizarse’ .”(BERICAT, 2003, pág.. 57)

Por otro lado, Isabel García Rodríguez y Fernando Aguiar González (2003) concluyen a partir de los resultados de la “Encuesta sobre la situación social de las mujeres en Andalucía. 1999”(IESA E 9905).

“La familia es la cuestión mejor valorada por las mujeres andaluzas: prácticamente todas están de acuerdo en ello. [...] Si ahora nos adentramos un poco más en la naturaleza de la familia en Andalucía vemos que el 86.8% son familias nucleares, lo que significa que si bien existen otros modelos de organización familiar, la importancia de estos es más bien residual, al menos cuantitativamente hablando. La mujer en Andalucía valora mucho la familia, pero apenas se plantea modelos alternativos de familia [...] De entre los muchos roles que desempeñan las mujeres en la familia, uno que adquiere importancia fundamental por las muchas consecuencias que de él se derivan: se trata del rol de cuidadora que ejercen las mujeres en especial con sus hijos. El 85.3% de las mujeres afirman que cuidan a sus hijos ellas mismas, y ello con independencia del estado civil, hecho que, en parte, corrobora la impresión de que el trabajo doméstico es asumido en Andalucía casi en su totalidad por la figura femenina del hogar, ya sean madres o hijas. Tenemos pues, una mujer que valora enormemente la familia, pese al hecho de que su papel en ella es más bien tradicional [...] ese papel tradicional implica a menudo la imposibilidad de llevar adelante un verdadero desarrollo personal” (GARCÍA Y AGUIAR, 2003, pág.s. 574-575)

Y entrando más de lleno en el mundo del flamenco, el género aparece y se desarrolla al igual que en otros ámbitos culturales desde la familia, pero aquí se da con características propias.

La familia es uno de los lugares en el que tradicionalmente se ha desarrollado el flamenco. Dentro de la familia los profesionales han recreado los cantes, bailes y toques de guitarra, han aportado sus matices interpretativos y determinadas formas de hacer los cantes, de manera que cada familia se ha convertido en una unidad de interpretación con sello propio. Cada una de éstas, que, junto con las demás, constituyen la mayor parte de las aportaciones al patrimonio del arte flamenco, se han constituido con características particulares, que han trascendido luego al ámbito familiar para constituir escuelas: Habichuela, Moraos, Carmona, Torre, Sordera, etc. son algunos ejemplos. La mayoría de ellas son familias gitanas. Así pues, es muy importante conocer las relaciones personales y los roles en las unidades familiares en general, y el tipo de familias

gitanas en particular, para calibrar mejor el papel de la mujer en los ambientes flamencos con el mismo carácter patriarcal de servicio, a costa de sacrificar su desarrollo artístico y personal.

Tarby (1990) ha estudiado estos aspectos y dice que la familia se valoriza en función del número de miembros que tiene; es, además, el lugar donde se conservan valores colectivos como son el honor, la vergüenza o la honra, valores que influyen de manera decisiva en el papel que asume la mujer.

De entre los personajes habituales en las letras flamencas, los hermanos y hermanas, los tíos y sobre todo las madres son los que más aparecen, siendo el padre el que menos, sin que ello signifique que no existan las relaciones patriarcales.

“El padre aparece escasas veces en las letras flamencas. Lo que llama la atención es que a menudo, el padre está presentado en circunstancias sociales o históricas trágicas o alienadoras, en las cuales es objeto de un proceso de degradación -muerte, persecución, encarcelamiento, alcoholismo-. Tales situaciones impiden que el padre desempeñe su papel tradicional de representante de la ley patriarcal, lo cual confirma la posición dominante que ocupa la madre en el seno de la familia.” (TARBY, 1990, pág.. 366.)

Por lo tanto, ante la ausencia del padre, es la madre quien tiene el mayor peso en la marcha de la unidad familiar, aunque no sea ella, en última instancia, quien “mande”. Tampoco la consideración positiva es la única imagen que de ella aparece en las letras flamencas.

“ La madre ocupa un lugar preponderante. Es ella quien se beneficia de la mayor cantidad de afección, gratitud y respeto por parte de los demás...El entrañable sentimiento de cariño hacia la madre está evocado las más de las veces, de forma póstuma y nostálgica en las letras que tratan de la muerte de la madre, la cual deja al sujeto sumido en un estado de insuperable añoranza afectiva, parecido a una depresión melancólica....

En la dimensión social, la madre no aparece siempre como un ser bueno e insustituible. Cuando se interpone en la relación amorosa de sus hijos, es objeto de intransigentes críticas. Ella suele representar la prohibición, o sea una perpetua fuente de represión, murmuración y censura....

La madre o la suegra es, pues, el principal agente que en la familia tradicional flamenca, según la imagen que de ella nos proporcionan las coplas, se responsabiliza efectivamente de que se respete y se aplique el código ético, basado esencialmente en los dos valores fundamentales de honor masculino y de vergüenza femenina.” (TARBY, 1990, pág.s. 367-368)

Como vemos, hay dos formas de contemplar a la madre desde las coplas flamencas: la “madre buena” y la “madre mala.”

“La imagen de ‘la madre buena’ se relaciona con la imagen infantil del ‘pecho gratificante’. Fuente de placer, calor, de comida y afecto [...] La ‘madre mala’ constituye la síntesis de las imágenes negativas de la frustración, fuente de desagrado, de angustia y de repulsa.” (TARBY, 1990, pág.. 368)

Cualquiera de ellas es el resultado de una posición subordinada al tipo de sociedad patriarcal que tiene a la mujer como elemento al servicio del hombre, y de la familia, que representa la unidad social que da cohesión a sus integrantes y transmite los valores imperantes en la sociedad. La madre “mala” representa, en el caso de la madre, a quien se encarga de coartar la libertad de los amantes, de impedir dar rienda suelta a sus necesidades amorosas y les obliga a cumplir las normas morales que aseguran la conservación de la honra de la mujer a través del mantenimiento de su virginidad.

La “madre buena” viene a ser esa mujer que se olvida de sus necesidades individuales y se dedica en exclusiva al servicio de la familia, sin más sentido que el de un ser reproductora y cuidadora de la prole, mantenedora del equilibrio emocional y de todos los servicios necesarios para cubrir las necesidades de la familia. En definitiva, la mujer tiene que ser fiel al concepto europeo de maternidad elaborado en el siglo XVIII para dar sentido a “la feminidad”, nuevo

espacio conceptual de la mujer, en el que se desarrolla lo que es propio de “su naturaleza”, alejándola así de las proclamas de la época (siglo XIX): sufragio, igualdad, ciudadanía ...

Sin embargo, de nuevo es interesante recordar que algunos artistas flamencos gitanos no reconocen ese papel subordinado de la mujer, ni la existencia de patriarcado en el tipo de relaciones existentes dentro de la familia gitana. Nos sirve como ejemplo la respuesta que da Tomás de Perrate en la entrevista realizada para este trabajo (y que aparece al final de este capítulo). Tomás niega discriminación en el trato a la mujer, llegando a asegurar que existe un matriarcado en el que la mujer tiene todo el poder de decisión dentro de la familia; añade que la mujer está mejor considerada en el ámbito gitano que en el no gitano y niega la tradicional y característica exigencia de la virginidad de la mujer en la pareja gitana. Según él, todas estas cuestiones quedaban muy atrás en el tiempo y hoy ya no se dan. [Ver entrevistas nº 7]. De cualquier manera, una vez que acabé la entrevista y me senté para disfrutar del recital y mientras él cantaba, un familiar indirecto de Tomás, que casualmente estaba sentado junto a mí y que había estado presente en la entrevista, me confesó, sin que yo se lo pidiera, que él no estaba de acuerdo con la afirmación de Tomás y que opinaba que actualmente seguía existiendo mucha presión sobre las mujeres gitanas para que preservaran su virginidad hasta el matrimonio.

Con respecto a este tema hemos de tener en cuenta la reciente boda de Farruquito. El bailar celebró su boda con todo tipo de efectos de cara al mercado de la prensa del corazón y la farándula, incluyendo entre los actos de la boda gitana el ya clásico y anacrónico de la prueba del pañuelo (prueba de la virginidad femenina).

Es importante considerar la situación de la mujer gitana. Juan F. Gamella Mora nos dice que la mujer gitana tiene mayor autonomía de la que se le supone para salir de casa a “ganarse la vida”, para realizar gestiones, para abrirse a espacios de lo público aunque, eso sí, ostenta la responsabilidad absoluta de las tareas de la casa y la educación de los hijos/as. El nivel de confianza de los

gitanos en las mujeres les ha permitido estar presentes en el ámbito de lo público en mayor medida de lo que comúnmente se cree.

“La dominación masculina es clara en muchos ámbitos de la vida diaria y, sin embargo, la mujer gitana es muy activa, emprendedora y eficiente en el ámbito público, siendo esto algo que se espera de ellas y se considera una virtud, es decir, que corresponde a los roles femeninos culturalmente pautados. Las gitanas están así muy presentes en la vida pública, saliendo a faenar, a resolver asuntos y a ganar dinero y recursos, sobre todo una vez casadas y con hijos. Esto no es nuevo, pues hay antecedentes históricos de ello en décadas y siglos pasados; las gitanas suelen declararlo con orgullo, no considerándose a menudo sólo ‘amas de casa’ dedicadas a sus labores.” (GAMELLA, 2000, pág. 698)

El factor edad es un elemento fundamental en la configuración del estatus y la función de la mujer gitana en el ámbito familiar y social. Su valoración se acrecienta con la edad.

“La edad supera al sexo como elemento de jerarquía, y las mujeres mayores ganan una gran autoridad e influencia, sobre todo en los procesos de decisión privados. Creemos que este aspecto no ha sido tenido suficientemente en cuenta. Por ello la imagen de las mujeres gitanas y su papel social casi siempre se ha venido presentando como algo paradójico cuando no contradictorio.” (GAMELLA, 2000, pág. 698)

3.2. EL GÉNERO EN LA LITERATURA FLAMENCA

Es pequeño el número de citas que se puede encontrar sobre la mujer en el flamenco en la investigación publicada. Tal vez la más extensa (aunque también la más desafortunada, si no tuviéramos en cuenta la época en la que se produce, es la de los hermanos Caba. En su libro “Andalucía, su comunismo y su cante jondo”, Carlos y Pedro Caba Landa abordan este tema en el año 1933. Dedicar un

apartado a la virilidad y feminidad andaluzas, y en el capítulo que estudia el contenido de las coplas flamencas asignan un apartado completo a la mujer.

3.2.1. Género y voz en los cantes

Comienzan estos autores su discurso sobre el tema estableciendo paralelismos entre las voces de bajo o barítono con la virilidad y tenor o soprano con la feminidad para, a continuación, afirmar que el cante flamenco es viril y si hay mujeres que han triunfado es porque tenían una voz recia, tendiendo a viril. Tras esto, aseguran con rotundidad:

"Esto quiere decir que el cante jondo es sólo apto para ser ejecutado por hombres, o como suele decir el aficionado encendido en jonda virilidad: apto para machos [...] El cante flamenco expresa la virilidad andaluza."(CABA, 1933, pág.s. 118-119)

Referente al tema de la voz flamenca y a los cantes propios de mujer o propios de hombres, se ha escrito mucho y hay opiniones encontradas. De destacar es la posición de Fernando de Triana, quien habla de "cantes machunos" por las características de voz y de rudeza

"Antonia la Lora. Era una siguiyera imponente, de raza gitana: se adaptó más a los cantes de los Puertos, de donde era natural y, desde luego, porque esos cantes son más a propósito para mujer que los cantes de la escuela sevillana; no porque los cantes de los Puertos no tengan extremado valor artístico, sino porque siendo como son más livianos, se prestan más naturalmente la voz femenina que los cantes de la escuela sevillana, más duros y menos adornados." (DE TRIANA, 1935, pág..74)

"Dolores la Parrala. Esta ha sido la cantaora más general que se ha conocido hasta hoy. Además tenía predilección por los cantes machunos y sobre todo prefería nada más que los de Silverio Franconetti; que por estar dotada de una facilidad pasmosa cantaba por serranas, siguiyias, livianas, cañas, polos y todos los cantes grandes por soleares." (DE TRIANA, 1935, pág. 78)

Por su parte, Alfredo Arrebola, prestigioso flamencólogo actual, mantiene una opinión contraria a la de Fernando de Triana.

"Por lo que se refiere a la 'voz flamenca', desde siempre se ha hablado de 'voz afillá, voz redonda, voz natural, voz láina y voz fácil'. Pues bien, conforme a los testimonios históricos y 'tradicionales', podemos afirmar que la mujer ha participado siempre en esta tipología de voces." (ARREBOLA, 1994. pág.. 50)

De cualquier manera, siempre se ha encasillado el tipo de voces en función del sexo. Las voces recias, redondas y duras, aquellas que son las apropiadas para expresar la mayor dureza de los sufrimientos, los arrebatos de desesperación, los pellizcos, el rajo del cante,... se han identificado con la voz masculina, así como los cantes que, supuestamente, requieren de este tipo de voz. Por el contrario, las voces láinas, dulces, las propias para los floreos, adornos, trinos, gorgeos; las que, supuestamente también, son las propias para los cantes "ad libitum", es decir, cantes de ida y vuelta, malagueñas y otros. Estas voces se han identificado como voces femeninas.

Cuando el grado de interpretación por parte de las mujeres ha roto este reparto, caso de Fernanda de Utrera, María Borrigo, La Piriñaca, Pastora Pavón y otras, se ha dicho que cantan como hombres, y en el caso contrario, de Marchena, Vallejo y tantos otros, se ha hablado de cantes afeminados (CRUCES, 2003).

En referencia a este encasillamiento es de destacar la injusticia cometida con Pastora Pavón con motivo de la concesión de la tercera llave del cante a Antonio Mairena. En aquella ocasión ni siquiera se le dio la oportunidad a acceder a este reconocimiento porque un cantaor cercano al acontecimiento dijo que La Niña de los Peines no cantaba bien por seguiriyas; aquí pudo más el tópico que la realidad : ¿quién puede decir que Pastora Pavón no canta bien por seguiriyas? Hoy eso no se sostiene (RONDÓN, 2001).

Una muestra más sobre el tema es la opinión que mantiene Fernando Quiñones, quien carga al cante y baile de hombres de mayor profundidad y pasión:

"Las llamadas del cante son aún más directas, más biológicas: dolor y ternura, violencia y exultación, impulsividad e instinto, campan por el cante. [...] la cantaora, por el contrario no consigue estos efectos, o los consigue a muy reducida escala, en su oyente español o extranjero. El motivo es sencillo: ella no es sino eventual portadora de un mensaje esencialmente masculino." (QUIÑONES, 1970, pág.s. 86-87)

Esto que plantean algunos autores no deja de ser la manifestación natural de la cultura sexista que han recibido, que pesa mucho y aparece de manera mecánica. Ya en la época en la que ellos viven, en el flamenco se consideraban diferentes registros de voz. Es cierto que la voz recia, grave se presta mejor para los cantes secos y agrios como la seguriya, la caña, la toná y otros, pero también es cierto que otros palos, tan bien considerados como éstos por su pureza y jondura, como la soleá, las saetas o las bulerías, son palos en los que tradicionalmente han sido las mujeres grandes creadoras e intérpretes. En la mayoría de los palos no cuenta tanto el tipo de voz, como la calidad interpretativa, y hay tantos hombres como mujeres famosas en la historia del flamenco.²

3.2.2. Lo varonil, lo femenino en el pueblo andaluz

Los hermanos Caba, en el texto citado en la caracterización del pueblo andaluz, tratan de adjudicarle sexo y no excluyen ninguno. A la hora de establecer qué tiene lo andaluz de viril y qué de femenino, escogen como valores de lo masculino o viril, además del timbre del cante, la rebeldía de su espíritu, el sentido deportivo, su sentido festivo ante la vida, su ofrenda al trabajo.

² En "Presencia de la mujer en el cante flamenco" de Alfredo Arrebola, podemos encontrar una larga lista de mujeres de todas las épocas. Lo mismo con más detenimiento y sistematicidad nos ofrece Cristina Cruces en su libro "Antropología y Flamenco: Mas allá de la música (II)."

Para describir lo femenino aluden a su locuacidad, la propensión a la mentira, el pudor de su intimidad a cambio de un desaforado afán de publicidad en lo externo y accesorio, la preponderancia de lo sentimental sobre lo racional, la minuciosidad en el atuendo personal, su narcisismo. Tras esa caracterización apostillan: "Y es natural que se den caracteres puros de feminidad y de hombría, porque ni las culturas tienen sexo ni los pueblos se resumen en unos cuantos tipos por representativos que sean" (CABA, 1933, pág.. 123).

En su caracterización los hermanos Caba vienen a caer en los tópicos sexistas habituales al considerar al hombre como rebelde -que puede sustituir a valiente, orgulloso y seguro-, deportivo -que puede sustituir a justo y ecuánime, alegre y trabajador. Y como de cante se trata en este libro, hacen al hombre representante del cante o, lo que es lo mismo, protagonista. En cambio, la mujer sería habladora o cotorra (en tono peyorativo), pudorosa y a la vez coqueta y superficial, más sentimental que inteligente y además narcisista.

No llegaron los hermanos Caba a ver que todo esto respondía a la construcción de género que desde la sociedad y la misma literatura que ellos analizan se atribuye a la mujer. Se limitan a hacer una fotografía de los tópicos más comunes que aparecen en obras literarias como: "Carmen", "Don Juan Tenorio," "La Lola se va a los puertos", etc., obras que, a su vez, son una recopilación de los papeles asignados por la fuerza de la costumbre y la inercia cultural de la sociedad patriarcal.

Con todo este entramado de rasgos escogidos de personajes de la literatura, los hermanos Caba resumen los rasgos viriles y femeninos de lo andaluz. Por un lado, Andalucía es claramente viril a través del cante, y a la vez pseudoviril a través de lo que representa Don Juan. En cuanto a la parte femenina de Andalucía, esta aparece en la feminidad de la mujer "celosa de intimidad reclusa en los patios, solícita en sus labores y púdica en su conducta"(CABA, 1933, pág..124) y, por otro lado, en lo que representa Carmen de Mérimée: "hembra bravía y sensual, de actividad centrifuga al hogar, artista o cigarrera, ésta representa la variante viriloide de la mujer andaluza"(CABA,1933, pág.. 125).

Siguen los hermanos Caba argumentando sobre los términos “viril” y “feminidad”, tratando de describir ese perfil de la hembra andaluza que representa Carmen. Según ellos, “hembra” y “madre” son los dos polos sexuales de la feminidad entre los cuales se encuentran la esposa, la amiga y la hija. Hembra es el peor de los papeles y el menos femenino, en él hacen recaer el: "Instinto de seducción, de posesión y como vengativo del otro sexo. La hembra andaluza parece aspirar al desquite de su pasado de harén de esclavitud sexual. Pero no desde una postura política de feminismo sino como una fuerza inconsciente de predominio"(CABA, 1933, pág.s. 125-26)

Termina de dibujar este papel de “hembra” sacada del personaje de Carmen con la consideración siguiente:

" Hembras, como grado intersexual, las hay en todas partes. Pero la hembra gallega verbi gracia, dócil a la sugestión viril, se entrega pasiva, complaciente de la inferioridad en la entrega. La andaluza en cambio, esquivo ese instante, y cuando se entrega lo hace entre amenazas en último esfuerzo de dominación. Sin embargo, latente el núcleo recóndito de su feminidad, hay una vaga aspiración a ser vencida y exige para ello una superioridad viril casi brutal." (CABA, 1933, pág..126)

De esa exigencia de virilidad brutal se desprende la necesidad de un "marchoso", que es una variedad del Donjuanismo en sus más bajos peldaños que maltrata de obra. Esta es la respuesta, que, dicen los hermanos Caba, espera la hembra.

Todas estas disquisiciones rebuscadas y envueltas en vistoso ropaje literario terminan siendo peligrosísimas para la mujer y nefastas para el hombre que se deja influir por ellas, considerándolas parte de algún tipo de conocimiento superior y culto. Pues detrás de todo ello está la justificación, al menos psicológica, de los malos tratos y las violaciones, justificados por teórico requerimiento de brutalidad.

Consideraciones de ese tipo se recogen sin ningún pudor en algunas letras flamencas:

En la esquinita te áspero;
chiquilla, como no bengas,
aonde te encuentre te pego.
(MACHADO, A. 1975, pág. 27)

Yo crie en mi rebaño
a una cordera;
de tanto acariciarla
se volvió fiera.
Que las mujeres,
de tanto acariciarlas
fieras se vuelven.
(MACHADO, A. 1975, pág. 99)

Así pues, los dos personajes cumplen con el perfil de intersexual, tanto Carmen como el donjuanismo. Este donjuanismo tiene en Andalucía una personificación: el señorito. En él abunda el marchoso con vertientes sádicas y el patoso al que le gusta cortar la juerga en los momentos de más júbilo.

Los hermanos Caba concluyen su análisis de la siguiente manera:

" En suma, la virilidad andaluza pertenece al pueblo, al campesino, de cuyos dolores se nutre el cante; pero su virilidad se destiñe un poco en el donjuanismo representado por el señorito. En cambio, la feminidad andaluza, equilibrada y general, encuentra su contratipo en la hembra, localizada más bien en las zonas bajas. A los extremos del donjuanismo y la hembra, de Don Juan y Carmen, se hallan el invertido y la prostituta. Al otro extremo, al del arte y la sensibilidad sublimando el sexo, está "La Lola." (CABA, 1933, pág.. 128)

En todas estas disquisiciones literarias se recogen los tópicos, los arquetipos construidos por la creación artística, el imaginario colectivo, la expresión de lo que se piensa acerca de las mujeres de la época. Pero no existe

ningún esfuerzo del investigador por comprender y desvelar de dónde salen estos comportamientos y actitudes, ningún esfuerzo por analizar el porqué de esos roles y papeles que se han construido a lo largo de los siglos en una sociedad patriarcal. La ideología subyacente se hace explícita, como muestra este párrafo.

"En la mujer tipificamos la debilidad como en el varón la fortaleza, es decir, la individualidad que se basta a sí misma. Y cuando la mujer reclina su cabeza sobre el pecho del varón, en dulce abatimiento de energías, descubre su índice sexual, como cuando obedece en mecánica servidumbre al último imperativo de la moda." (CABA, 1933, pág..129)

Como vemos, el primer texto flamenco que hace referencia a las diferencias de género, las confunde con las de sexo y las expresa como si fueran inmutables, como si no existiera la posibilidad de cambiarlas, por ser propias de cada sexo por naturaleza. Aquí la construcción cultural no aparece por ningún sitio. El texto de los hermanos Caba viene a reforzar, dentro del mundo del flamenco, los planteamientos sexistas propios de la sociedad patriarcal, al ser un mero reflejo acentuado de los tópicos que se fueron moldeando con las distintas interpretaciones románticas más acordes con las de Nietzsche, quien presenta una mujer débil, pero que, explotando esa debilidad, es capaz de imponerse a la fuerza con sus manejos.

3.2.3. Mujeres y hombres en el toque, cante y baile.

Las diferencias de género tienen su incidencia en la creación artística. La afición y algunos intelectuales de la "flamencología" hacen explícitas ciertas diferencias entre hombres y mujeres en las producciones artísticas flamencas, diferencias tratadas en términos de valor y en detrimento de las aportadas por las mujeres. Es habitual oír en ambientes flamencos actuales expresiones como "hay menos cantaoras que cantaores", "los cantes masculinos son más duros y mejores que los de mujer", "no hay mujeres guitarristas", etc. Con respecto a esta última aseveración hay que reconocer que, en efecto, no hay actualmente mujeres guitarristas, pero hay que tener en cuenta que esto no fue siempre así. En el XIX y principios del XX había muchas mujeres guitarristas. José Miguel Hernández

Jaramillo nos ofrece en la página Web “Tablao” una considerable lista de mujeres que han tocado la guitarra a lo largo de la historia. Algunas de ellas son: Ana Amaya Molina (Anilla la de Ronda), Josefa Moreno (La Antequerana), Trinidad Huertas (La Cuenca), Teresa España, María Carmona Fernández, Tía Marina Habichuela, Victoria de Miguel, Matilde Cuevas Rodríguez, Mercedes Chafer, María Casado, Anita Sheer, María Albarrán Heredia, etc.

Ya dijimos a comienzos de este trabajo que la huida de la mujer de esta disciplina se puede deber a que, con el desarrollo de la profesionalización del flamenco, los guitarristas se constituyen en los primeros empresarios y se responsabilizan de las gestiones de contratación de las actuaciones de los primeros grupos que se forman (tocaor, cantaor/a, palmeros, bailaores, etc.). Ese papel de gestor económico no era propio de la mujer en aquellos años, no era admitido ni legal ni socialmente, y, además, la guitarra siempre ocupó un lugar secundario, la guitarra era escogida por el cantaor y no al revés, así que tanto a quién le tocaba como dónde y cuánto tiempo, eran factores que no llegaba a controlar. Factores que hacen más difícil a las mujeres, el mantenimiento de esta dedicación

Si es cierto que la talla de los cantaores famosos, o, al menos, el número de los considerados genios es mayor en las filas de los hombres. Pero también es cierto que era y es más fácil dedicarse a esto del flamenco para los hombres que para las mujeres. Hasta los años 80 (1980), década en la que proliferan los festivales, la mujer había sido minoritaria como cantaora. José Miguel Hernández Jaramillo, en el artículo al que nos referimos anteriormente sobre la mujer y la guitarra, nos ofrece los datos del año 2000:

“Si tomamos como referencia el listado de artistas de flamenco que están en activo, nos encontramos que de un total de 479, 115 son mujeres, o sea, el 24.01%. Si analizamos esa cifra según los distintos apartados del flamenco, observamos que en lo que se refiere al cante, hay 55 cantaoras sobre un total de 269 artistas (20.44%), y 60 bailaoras del total de 115 (63.16%). Sin embargo, de los 115 guitarristas que están registrados, ¡no hay ni una sola mujer!”
(HERNÁNDEZ, 2000)

Habría que estudiar cuántas mujeres siendo geniales cantaoras no pudieron dedicarse al cante por prohibírselo su marido, su padre o sus hermanos mayores:

“A nadie se oculta que el control patriarcal ha apartado a multitud de mujeres gitanas de la posibilidad de convertirse en profesionales del flamenco. Mientras que la posición de las mujeres gitanas en sus rituales flamencos privados es de pleno derecho, la condición invisible de las mujeres en el flamenco es casi exclusiva de la población no gitana, y una serie de comportamientos demuestran su condición dependiente, como en otras esferas de su vida social. En todos los casos resulta difícil encontrar mujeres en las listas de socios de las peñas, o grupos de mujeres que acudan solas a un festival.”
(CRUCES, 1994, pág.. 129)

Realmente, los ambientes en los que se desenvuelve el flamenco en épocas pasadas no eran los más recomendables para las mujeres, que de entrar en ellos, rápidamente eran consideradas poco menos que prostitutas. En este sentido se manifiestan Manolo Curao y Calixto Sánchez cuando son entrevistados para este trabajo, entrevista que aparece en el capítulo 3.3. Y dada la época, esto no ocurría sólo con mujeres gitanas, toda la población andaluza se vio influida por una educación sexista que sometía a las mujeres bajo un falso manto de protección: El Niño de las Moras, cantaor malagueño (no gitano), no permitió que su hija llegara a profesionalizarse, aún sabiendo de sus magníficas facultades. Así lo di a conocer en la biografía que hice de él con la colaboración de su nieto Manuel Ternero:

"La Primera (de sus hijas) Antonia, siempre se sintió especialmente unida a su padre. De él aprendió los cantes mejor que los demás. A los 11 años ya cantaba malagueñas y soleares y de mayor fue una gran intérprete de saetas, que aprendió de su padre. No llegó a hacerse profesional: su padre siempre se opuso a ello, pues pensaba que no era una vida adecuada para una mujer. " (LÓPEZ y TERNERO, 1997, pág.. 62)

De cualquier forma, aunque se dejara a la mujer cantar en público o profesionalizarse, siempre la opinión del marido era la que predominaba. El

ejemplo de Pastora Pavón es el más claro en este sentido. Aunque hay que decir que en esta ocasión su marido, Pepe Pinto, lo hacía porque creía injusto el trato que el público le daba a Pastora, siendo ella un verdadero genio del cante.

“ Pastora, además estaba decidida a dejar de cantar en público, más por orden de su marido que por deseo propio[...]

-¿Es verdad que usted es el culpable de que la Niña de los Peines no cante?

-Sí, señor. A qué negárselo. Yo he sido el que le ha prohibido cantar.

-Eso no está bien. Ella es una artista de primer orden que tiene solera y escuela y...

- No se preocupe usted, que me parece que le voy a levantar la prohibición ya pronto....” (BOHÓRQUEZ, 2002, pág.s 113-114)

Otro ejemplo más de situaciones de este tipo es el de María, la hermana de Paco de Lucía: aunque el autor del texto acuda a la explicación simplista de la influencia árabe, no deja de ser un ejemplo más de la realidad en la que han vivido las mujeres en el ambiente flamenco.

“ Antes de ella cumplir los quince años, y al poco tiempo, Pepe Marchena le pidió que hiciera una prueba para él. Ambas oportunidades fueron rechazadas por una razón común en aquellos días: su joven novio la decía que si cantaba tan sólo una vez en público rompería con ella. La influencia árabe en la mayor parte de la península convertía al hombre en un ser posesivo de la mujer que consideraba como suya, y se negaba en redondo a compartirla con nadie, ni siquiera su voz. María eligió a su novio antes que la carrera artística, una elección que todavía lamenta.” (POHREN, 1992, pág.. 26)

No sólo en el mundo flamenco, también en el de las tonadilleras ocurría que la carrera artística de una mujer se abandonaba por decisión del marido. Era el mundo de la Andalucía que se había ido configurando, en el que el hombre decidía qué hacía y qué no hacía su mujer: “El famoso torero Manuel Jiménez Chicuelo, que se casó con la bellísima tonadillera Dora, La Cordobesita, a la que

retiró de los escenarios, para integrarla en la vida familiar” (PINEDA , 1996, pág. 90).

De todos son conocidos, además, los casos de Tía Anica la Piriñaca, que comienza su vida artística cuando muere su marido, y la Perrata, que se profesionaliza ya de mayor. Las limitaciones impuestas por la construcción cultural del género han sido siempre un estigma que marcó las posibilidades de desarrollo profesional:

“Casos hay de mujeres flamencas imprescindibles que abandonaron la profesión al casarse en atención a la incompatibilidad entre aquella y el cuidado de la casa y de los hijos, atribuido a ellas como algo ‘natural’ . Ello sucedió desde los tiempos de Gabriela Ortega, retirada del baile por su marido, Fernando El Gallo, a Mareni Loreto, casada con el también torero Julio Aparicio. Algunas interpretes hoy prácticamente septuagenarias y que se han mantenido largamente activas son, creo que no por casualidad, solteras: Fernanda y Bernarda de Utrera o la Paquera de Jerez son casos emblemáticos, aunque por diferentes motivos.” (CRUCES, 2003, pág. 152)

Las limitaciones que la mujer ha tenido para el desarrollo de la vida profesional en el flamenco han estado asociadas también y fundamentalmente al papel de madres y cuidadoras de los hijos y del hogar. Era y sigue siendo muy difícil desarrollar las labores familiares asignadas a la mujer en exclusiva, teniendo que compatibilizarlas con cualquier profesión aunque ésta sea artística, especialmente en el caso del flamenco, en el que las salidas y horarios exigen una ruptura con el mantenimiento de las funciones de cuidado de la familia.

Por otro lado, no sólo se la recluye en el hogar apartándola del ejercicio de la profesión tengamos en cuenta que no sucede así en los rituales familiares y de fiesta donde gozaban de mayor libertad para interpretar y ser protagonistas de la producción artística, también se las despoja de las posibilidades de ocupar posiciones de influencia, prestigio y poder. Esto sucede en referencia a la guitarra. En los orígenes del flamenco, los artistas se acompañaban a sí mismos. Según

cuenta Antonio de Canillas, veterano cantaor y creador de la saeta malagueña, algunos artistas (él mismo también) iban de pueblo en pueblo, sin saber si al lugar donde llegaban había algún guitarrista que les acompañara; llegados allí o se juntaban cantaor y guitarrista o el cantaor tenía que acompañarse a sí mismo. Por otro lado, según dice Antonio, repartir lo recogido tras la actuación siempre era peor que quedárselo totalmente.

Muchos fueron los que desde el principio se acompañaban a sí mismos: Tío Abejorro y Juan Breva, entre otros, y por parte de las mujeres La Serneta y Anilla la de Ronda. En las imágenes gráficas que hemos heredado de los románticos y costumbristas podemos apreciar cómo la mujer se acompañaba de la guitarra; eran muchas las que usaban el instrumento en total igualdad con el hombre. Sin embargo, con la profesionalización del flamenco las cosas cambian; no sabemos cómo, la mujer deja de tocar la guitarra y casi desaparece en esa actividad artística. La razón, que ya hemos comentado, la aclara Cristina Cruces: el guitarrista se convierte en un personaje de gran influencia en la vida profesional de los artistas flamencos, al adquirir el papel de gestor, papel imposible para la mujer en la sociedad de entonces.

“Aunque se haya visto oscurecido por su posición de ‘atrás’, acompañando al baile, sus papeles intercambiables como director de escena, maestro de cuadro, intermediario contractual, reclutador de recursos humanos, creador, compositor, arreglista discográfico, y otras tantas actuaciones indirectas han hecho del guitarrista una pieza clave en la gestión del flamenco, en el que ha funcionado en gran medida como ‘bisagra’ entre el artista y los distintos agentes de la ingeniería comercial de lo jondo, así como para la constitución de nuevos grupos familiares a través del recurrente tándem bailaora-guitarrista que funciona como algo más que pareja artística e instala el poder masculino a la sombra de la figura más visible.” (CRUCES, 2003, pág.. 194)

Ese mismo reparto en función del género también pesó sobre las posibilidades de la mujer en el campo del baile. En esta faceta flamenca se aplicaron los estereotipos de feminidad establecidos culturalmente, atribuyendo distintas características al baile de mujer y al de hombre. Mientras que los

movimientos y vestimentas de la mujer debían atenerse a los clichés estéticos que asignaban a la mujer el movimiento de tronco, de brazos y manos con suaves torsiones, ... el baile de hombres, que antes no tenía ninguna importancia, se interpreta más de cintura para abajo, predominando la fortaleza de un atlético juego de pies a través, sobre todo, del zapateado.

Aunque la protagonista indiscutible del baile desde la época preflamenca ha sido la mujer, con la llegada de los cafés cantantes se va perfilando la división más clara entre el baile de hombres y el de mujeres. Cristina Cruces construye la siguiente tabla en la que se ve claramente la diferencia entre las dos formas de interpretar el baile.

Baile de mujer	Baile de hombre
Curvatura	Linealidad-verticalidad
Blandura	Fuerza
Insinuación	Precisión
Decoración	Sobriedad

“Volvemos a la oposición entre lo emocional y lo racional, aunque investido ahora de atributos plásticamente sexuados: la racionalidad masculina se mide a través del control, de la objetividad, de la dominación; la emoción de las mujeres a través del cuerpo como instrumento de subjetividad, debilidad y subordinación. La concreción del cuerpo de la mujer, mediadora de la naturaleza frente a la abstracción de la mente, es lo que la hace especialmente valiosa para la mirada romántica.” (CRUCES, 2003 pág. 172)

La indumentaria también colabora en que la “feminidad” de la mujer destaque en el baile. Se trata de limitar las posibilidades físicas en el desarrollo del baile, permitiendo la libertad de movimientos sólo de cintura para arriba: la bata de cola, el mantón, el traje de volantes, (todos ellos surgen a partir de los cafés cantantes) son un lastre que obliga a realizar movimientos más recogidos. Además, se encargan de ocultar el cuerpo de la mujer, aunque su diseño está perfectamente programado para que la ocultación sea parcial. Las formas del

cuerpo son suficientemente explícitas para mantener despierto el deseo ante la insinuación del cuerpo oculto.

El baile en pareja va más allá que el individual en la expresión de estereotipos. Veamos lo que dice Cruces:

“La mujer se presenta como esquiva ante el hombre; actúa como una ‘hembra animal’: juega con él, lo engaña, lo seduce mediante coqueteos, le exige requiebros y demostraciones de fuerza...El bailar intenta conquistarla, la persigue utilizando más el cuerpo que la razón, mientras que el desaire es cosa sólo de mujeres. Al igual que en la sexualidad, el hombre aspira a consumir un acto de expulsión de sus fluidos, de sus humores, mientras que la mujer se convierte en el punto de acogida, recibe al bailar.” (CRUCES, 2003, pág.. 180)

3.2.4. La mujer como autora de coplas flamencas

Poco o nada se ha trabajado en torno a este tema: si la mujer es autora de muchas o pocas coplas flamencas. Es posiblemente otro aspecto más de la invisibilidad de la mujer en todos los ámbitos sociales. ¿A quién le importa si la mujer ha compuesto mucho o poco en el flamenco?

En el asunto de “la autoría de las coplas flamencas” se mantiene desde hace años un debate vivo sobre si las letras son realmente populares en el sentido de haber sido creadas por el pueblo, o por sus primeros intérpretes, o si han sido aportaciones de los intelectuales que han vivido en torno a los artistas y aficionados flamencos. No nos vamos a detener en ello ahora, pero lo que es indudable es que al principio debió ser el mismo pueblo que canta el autor de las coplas, gentes anónimas que creaban e interpretaban su creación. Diversos autores se han adentrado en esta temática: Gutiérrez Carbajo, Carrillo Alonso, José Gelardo, Gerhard Steingress, Lavaur, entre otros.

De todos es conocida la pasión con que los autores cultos de coplas flamencas deseaban que sus coplas fueran cantadas por el pueblo. Ferrán dice en

el prólogo a su libro “La Soledad”: “En cuanto a mis pobres versos, si algún día oigo salir uno solo de entre un corrillo de alegres muchachas, acompañado por tristes tonos de una guitarra, daré por cumplida toda mi ambición de gloria y habré escuchado el mejor juicio crítico de mis humildes composiciones.” Esta es la admiración de la que gozan las coplas flamencas populares.

No existen publicaciones centradas en este tema de la autoría de coplas por parte de las mujeres. Tan sólo Demófilo le dedica atención y escribe un artículo en 1884. (BALTANAS, En prensa. Antonio Machado y Álvarez, obras completas. Sevilla. Diputación Provincial de Sevilla, Colección Biblioteca de Autores sevillanos). En este artículo, Demófilo se refiere a la autoría de las coplas teniendo a las mujeres como autoras, pero no se centra en las coplas flamencas sino que se refiere a las coplas populares, sin diferenciar entre flamencas y no flamencas; Tampoco son coplas exclusivamente andaluzas.

Comienza su trabajo aseverando que la mujer del pueblo es poetisa y aunque reconoce que hasta ese momento nadie había contado el número de coplas que las mujeres han compuesto en los cancioneros, él asegura que cuenta con una importante representación. Antes advierte de que no es fácil establecer con seguridad en qué proporción se encuentran representadas las mujeres como autoras de coplas populares y esto se debe al “carácter anónimo de la poesía popular, y el ser los sentimientos, afectos e ideas, expresados en la mayoría de las coplas, comunes a ambos sexos [...]. El cambio de una simple letra, el más leve error de oído puede inducirnos a equivocación aún en aquellos casos que parecen a primera vista más claros” (Antonio Machado y Álvarez. 1884). Ofrece algunos ejemplos de este tipo de coplas, una de ellas es la siguiente:

Chiquilla, valientemente
te dio Dios sabiduría;
que una palabra que hables
vale por doscientas más.

Como se puede apreciar, basta con sustituir chiquillo por chiquilla para cambiar la autoría de la copla y, como todos sabemos, esto se suele hacer en función de que sea hombre o mujer quien canta.

Demófilo analizó en este trabajo los tomos II y III de la obra *Cantos Populares*, de Rodríguez Marín, y llegó a las siguientes consideraciones:

“1ª.- En todas las secciones hay coplas hechas aparentemente por mujeres, no bajando nunca, aún en el caso más desventajoso para éstas, que es en el caso de declaración, de un 6 por 100. La mujer, por tanto, tiene una participación activa en la producción poética popular.

2ª.- Esta participación puede graduarse en el caso presente en un 14 y medio por 100; pues ésta es la proporción que existe entre las 528 coplas femeninas y el total de las examinadas, que son 4.579.

3ª.- Siendo el número de coplas compuestas por los hombres más del doble del número de las compuestas por mujeres, con estos dos solos datos, o mejor dicho, a juzgar únicamente por ellos, pudiéramos afirmar que el hombre toma una parte más activa que la mujer en la producción poética.

4ª.- No obstante lo dicho, como la cifra que representa el total de las coplas que hemos llamado indiferenciales, es superior a la suma de las masculinas y las femeninas, hasta tanto aquellas no se clasifiquen, queda pendiente la cuestión que pretendemos investigar.

5ª.- Las secciones, en que la mujer resulta como autora de menos coplas, son las de requiebro, declaración y penas. Respecto a las dos primeras, el hecho parece completamente natural, dentro de las ideas convencionalmente dominantes. No está comúnmente bien visto que una mujer requiebre o se declare a un hombre. Respecto a la sección de penas, debe tenerse en cuenta que el número de las coplas indiferenciadas es bastante grande, y que en ellas es aún posible que haya mayor número de coplas femeninas que masculinas.

6ª.- En cuanto a las secciones en que la mujer toma una parte más activa, como las de odio, desdenes y matrimonio, debemos advertir que el señor Marín ha incluido en las 19 coplas que componen en la última sección, varias que parecen propias de solteras.” (MACHADO, 1884, pág. 3)

Otro aspecto que resalta Demófilo es el de que la mujer mantiene una actitud más activa en lo que al cante se refiere dentro del matrimonio, ejemplifica sobre ello, recordando que son las mujeres las que cantan nanas a sus hijos, y estas nanas casi siempre son compuestas por las madres o por las nodrizas. También estudia la producción femenina en el Cancionero gallego y, aunque no podemos extrapolar los resultados a las coplas flamencas, si que es importante que se mencionen algunos aspectos de este estudio.

En el estudio de los cantos populares españoles, Demófilo ve que hay coplas de mujeres en todas las categorías de clasificación, pero no eran mayoritarias en número, eran los hombres los mayores productores de coplas. En este mismo sentido se manifiesta Calixto Sánchez en la entrevista realizada para este trabajo “Ha estado al margen de la literatura flamenca, es decir escribiendo coplas de flamenco. Por eso la mayoría de las coplas están escritas por los hombres y casi todas ellas tienen un carácter machista según se vea hoy” (Calixto Sánchez en la entrevista que reproduzco en el capítulo 3.3.). Sin embargo, en el estudio del Cancionero Gallego, es mayor el número de coplas creadas por mujeres que el de coplas creadas por hombres. Encontramos un 5% más de creaciones masculinas que femeninas.

Una vez visto este trabajo sobre la autoría de la mujer en las coplas, y teniendo en cuenta que no disponemos de datos ni estudios que se dediquen a este tema en la actualidad, tenemos que considerar que en las fechas en que se realizó el estudio de Machado y Álvarez, la mujer vivía una situación mucho más adversa, el hombre gozaba de mayor libertad y, por lo tanto, de más posibilidades para desarrollar cualquier actividad artística. No olvidemos, por otra parte, que eran los hombres quienes, mayoritariamente, cantaban, lo que conduce a que aparezcan más composiciones de autoría masculina que femenina.

De nuevo hallamos que la mujer se encuentra en desventaja en otro campo de la actividad flamenca. Y, ciertamente, en un campo importante por ser en sí mismo generador de mensajes y reproductor de la mentalidad patriarcal.

No podemos pasar este apartado sin destacar un hecho notorio: la producción de coplas flamencas ha sido escasa a lo largo de la historia. No quiere decir esto que sean pocas, sino que son las creadas en una época ya pasada las que se siguen cantando por cantaores y cantaoras. Ciertamente existen artistas que crean o renuevan sus letras, pero son los menos. Actuales y muy conocidos son Diego Clavel, José de la Tomasa y El Chino, entre otros

Otro hecho importante es que desde hace algunos años están proliferando los concursos de coplas flamencas, algunos de ellos con mucho prestigio. Pero los letristas que participan en ellos, aún estando premiados en el ámbito nacional, no consiguen que los artistas flamencos adopten sus coplas para sus grabaciones y actuaciones. Parece que el público y los mismos artistas se han adaptado a escuchar las coplas de siempre. La inmensa mayoría de cantaoras y cantaores tienen en su repertorio letras con más de un siglo de antigüedad, como en el caso de los cantantes de ópera. La antología de "cantes flamencos" de Demófilo (muerto en 1893) entre otras, sigue siendo una fuente importante de letras.

3.2.5. La imagen de las mujeres en las coplas flamencas

Los hermanos Caba Landa relatan cómo ha venido siendo vista la mujer en las coplas flamencas hasta los años de la edición de su obra (1933) y recogen algunos ejemplos. Distinguen entre la mujer (cargada de aspectos negativos), la madre (cargada de aspectos positivos y elogiosos), y la esposa (casi inexistente, pero positivo). Por su valor ejemplificatorio, recogemos íntegra la selección de letras con los comentarios de los propios autores:

1- " La copla recuerda que la belleza física de la mujer, así como su plenitud sexual, son de vigencia breve y tienen su época adecuada.

La siruela y la mujé
tienen la mismita farta.
No cogiéndolas a tiempo
siruela y mujé se pasan.

(Malagueña)." (CABA, 1933, pág.. 241)

2- " Y lo general es considerar a la mujer indigna del amor y el sacrificio del varón:

Quien de alpargatas se fia
y a mujeres hace caso
no tendrá cuarto en su vía
y andará siempre descarzo.

(Polo).

Es más, hacer buen juicio de las mujeres es andar siempre tropezando:

Anoche, a la media noche
eché mi barquilla ar má
creyendo que era poniente
y se volvió vendaval.

(Polo).

La mujer, acaso llevada por su sexualidad ciega, o inconsciente, o anárquica, es siempre tornadiza y voluble:

¿Cómo quieres que en ti ponga
una firme voluntad
si eres venta del camino
que a todos les das posá?

(Malagueña)"(CABA, 1933, pág.. 242)

3- " Y más que fragilidad ante la tentación o imprevisión de las consecuencias, los pecados de la mujer son fruto de una sexualidad viciosa:

En un caminito llano
pegaste una caía.
Siendo el camino tan bueno
en er malo que sería.

(Malagueña)" (CABA, 1933, pág.. 243).

"Inconsciencia femenina:

Chiquilla tu eres mu loca.
Eres como las campanas,
que todo er mundo las toca.

(Soleá)

Ingratitud:

Si er queré que puse en ti
lo hubiera puesto en mi perro,
se viniera etrás de mi.

(Soleá).

Infidelidad:

Yo me voy a vorvé loco,
porque una viña que tengo
la está vendimiando otro.

(Soleá).

Coquetería, mariposeo sexual:

Tu queré es como er dinero.
Anda e duana en duana
jasta que le echan er sello.

(Soleá).

Inconsecuencia:

Por el lujo y los brillantes
te metiste a mujer mala,
y te arrepientes ahora;
y quieres ser la de antes,
después de perder la honra.

(Fandanguillo).

Frívolo- vanidad:

Anda a la iglesia y confiesa;
que te quiten los muñecos
que tienes en la cabeza.

(Soleá).

Contradicción femenina:

La mujer y la sombra
tienen un simil:
que buscando se alejan;
dejadas siguen.

(Caña).

Malas pasiones:

Tengo yo un cañaverá;
mientras más las cañas le corto
más me quean que cortá

(Soleá).

Irredimibilidad:

La mujé que sale mala
llévala al monte e pieá
y ronpe la papeleta
pa no poerla sacá.

(Malagueña).

Falsedad:

De los hábitos de Judas
he de haserte un delantá,
para que lleves elante
tu insignia e farseá.

(Malagueña).”(CABA, 1933, pág.s. 243-45).

" Y en fin, la mala condición nata, que hace a la mujer incorregible:

Meresia esta serrana
que la fundieran de nuevo
como funden las campanas.

(Soleá). (CABA , 1933, pág..245.)

Antes de la Ilustración, la maternidad se veía como principio biológico propio de todas las especies animales. Las madres crían a los cachorros, pero a partir de 1775 aparece una nueva forma de interpretar la maternidad. La revalorización del papel de madre coincide con la revalorización de la infancia, con un nuevo planteamiento con respecto a los niños/as. En épocas anteriores no eran considerados importantes; de hecho existía una gran mortandad sin que tal cosa resultara preocupante. Las madres no les dedicaban tiempo y atenciones. Pero ahora iban a ser muy importantes y necesarios, y con ellos, las madres.

“No sólo se promueven los sentimientos maternales, sino que se promueve a la mujer en tanto madre. Se multiplican las

publicaciones que aconsejan a las madres ocuparse personalmente de sus hijos y amamantarlos, creándoles a las mujeres la obligación de ser ante todo madres. Este cambio de mentalidades obedece, en parte, al imperativo de mejorar los índices de supervivencia de los niños: es necesario detener las pérdidas humanas masivas que caracterizaron a la Europa de esta época.” (TUBERT, S. 1991, pág. 83)

Tras esta larga lista de coplas dedicada a la mujer, hay otro apartado para la esposa en el que se advierte que apenas existe en las coplas. Dicen los hermanos Caba que este papel es "el estado perfecto de la mujer" (CABA, 1933, pág. 251) y se le dedica un silencio respetuoso. No así a la madre. El amor de la madre es el amor de los amores, imposible de superar. Para la madre hay infinidad de coplas, todas alabando su entrega, generosidad, capacidad de amar por encima de todo, etc. Esta capacidad para amar por encima de todo se explica desde el modelo de madre que se gesta en Francia a mediados del XVIII. Los niños alcanzan un valor que antes no tenían y el Estado se preocupará por ellos formando comadronas, veterinarios y agricultores cuya función común era dar la vida o hacerla posible. Todo este esfuerzo por hacer posible la vida y preservar a los niños de enfermedades y muertes se descargó en una gran parte en las mujeres, que ahora debían tener como principal preocupación la dedicación a ellos, su entrega tendrá que ser absoluta y sus desvelos en cuidarlos por encima de los que dedica a sí misma. Esto solo se podía justificar desde la existencia del amor maternal visto como algo de raíz biológica, natural, heredado por las mujeres. Pero a la vez que se idealiza a la mujer nombrándola portadora de la virtud de dar a luz y heroica cuidadora de los hijos/as, se la esclaviza a esta función que está por encima de cualquier dedicación o necesidad.

Rousseau es el más conocido de los teóricos del amor maternal. Con él la madre pasa a ser la figura dominante de la familia en cuanto a las funciones que realiza como esposa-madre, merecedora de respeto y derechos. Pero esto no significa que tenga un estatus mayor o ni siquiera igual al hombre. La mujer queda presa en el corsé que supone dedicarse en exclusiva a estas funciones de complemento del hombre, que será el “ciudadano” que velará, cuidará la familia, saliendo a la calle a crear la sociedad que les permita vivir en sus núcleos de convivencia: la familia. La importancia social la tendrá el hombre.

“Si bien es cierto que Rousseau valoriza la función maternal, que no había sido suficientemente considerada hasta entonces, la exaltación de la maternidad acarrea consecuencias que habrán de pesar en la mujeres a lo largo de todo el siglo XIX. Por una parte, agrava la segregación entre hombres y mujeres y tiende a confirmar a estas últimas en su papel maternal. Por otra parte, diseña un modelo de la buena madre, un código del amor maternal, coercitivo y sometido siempre al control masculino. Los lectores de Rousseau, y en especial las lectoras, acusaron el efecto seductor de este aparente retorno idealizado hacia la naturaleza, la libertad y la ternura.”
(TUBERT, S. 1991, pág. . 86)

Tras la Revolución francesa, se exalta a las madres pero se las vigila para que sean sólo esas las funciones que puedan desempeñar en el nuevo sistema. En el siglo XVIII y a lo largo del XIX la función maternal alcanza una mayor intensidad siendo exaltada en mayor medida que lo hiciera Rousseau. La maternidad alcanzará casi la función de sacerdocio, condición en la que se dan los componentes de felicidad pero también sufrimiento y dolor. Michelet, entre otros autores, le confieren calidad religiosa a la relación de la madre con el hijo.

“ En este sacrificio de sí la madre encontraría al mismo tiempo su razón de ser y su goce. A diferencia de las vocaciones religiosas, que son libres y voluntarias, la vocación materna es obligatoria; todas las mujeres tienen en la vida la misma misión.”
(TUBERT, S. 1991, pág.. 88)

Pero estos planteamientos sobre la maternidad no podían hacerse prácticos en las clases trabajadoras. Las mujeres que trabajaban en el campo o en la industria no podían dedicarse en exclusiva a sus hijos. Durante la revolución industrial las mujeres eran necesarias en las fábricas, igual que durante la Primera Guerra mundial, lo eran como enfermeras o fabricando armamento. Los horarios de trabajo hacían que no pudieran dedicarse a sus hijos y esposos. Cuando ya no eran necesarias en estos acontecimientos de nuevo se las mandó a sus casas. La mujer al hogar siempre que no sean necesarias en otro ámbito como subalterna de los hombres.

Desde el feminismo la imagen de la madre tampoco ha sido algo estable. La primera consideración sobre la madre desde los estudios del género es de rechazo de la maternidad por el papel que juegan las madres como transmisoras de los valores del patriarcado. Las mujeres con conciencia feminista tienen, entonces, que romper con la madre (al menos simbólicamente). Sin embargo en los años sesenta y setenta del siglo pasado, a partir de los estudios realizados, primero, por el grupo de autoconciencia *Psychanalyse et Politique*, fundado en París por Antoinette Fouque y, posteriormente, por la comunidad filosófica Diótima de la Universidad de Verona, surge el concepto “orden simbólico de la madre” que supone la restitución de los valores de la madre, que quedaron ocultos al descubrir el papel de transmisora del patriarcado.

“En los años setenta del siglo XX, las feministas sentimos la necesidad de antepasadas, especialmente las universitarias, porque habíamos roto con la madre -a la que se acusaba de habernos transmitido el patriarcado-, y nos sentíamos, por tanto, huérfanas, sin origen ni pasado ni lugar de enraizamiento en el mundo; y también, porque ni en la escuela ni en la universidad habíamos oído, apenas, hablar de nuestra historia.” (RIVERA, 2005, pág. 34)

El papel de la madre cobra nueva relevancia actualmente, sobre todo para el feminismo de la diferencia: la madre es el origen, nos dio la vida y el contacto con la realidad vivida en primera persona, desde el sentimiento, la empatía, el cuidado, la entrega, el servicio y lo más importante: el origen de todo, la raíz primigenia. Nos enseña la lengua - para siempre- y lo hace desde el amor, no desde el poder.

“El orden simbólico es la lengua que hablamos y la voz que tenemos para decir. La lengua que hablamos es la lengua materna. La lengua que cada madre -o quien ocupe su lugar- le enseña a su hijo o a su hija en la primerísima infancia. En la relación primera que la madre entabla con su criatura, se transforma el grito de la criatura en voz capaz de comunicar mediante la palabra, inculcándole la madre, con una paciencia infinita, el deseo de entender y de hacerse entender. [...] Al aprender a hablar, aprendemos a un tiempo dos

cosas muy importantes: el mundo-que va cobrando existencia al ser nombrado- y, la coincidencia entre las palabras y las cosas. [...] Esto quiere decir que la madre cuando nos enseña a hablar, nos enseña, para toda la vida, el sentido de la realidad y de la verdad. [...] aprendemos apenas sin darnos cuenta, que la sede de la veracidad histórica está en la lengua materna.” (RIVERA, 2005, pág. 57)

El concepto de orden simbólico de la madre es el reconocimiento de la autoridad de la madre y la autoridad de las mujeres, autoridad escatimada por el patriarcado, autoridad que ahora se reivindica desde el feminismo como algo propio de lo femenino y diferente de lo masculino.

“En el siglo XX se pensaba, por influencia sobre todo del célebre escritor que fue Michel Foucault, que es auténticamente historia sólo o principalmente lo que tiene que ver algo con el poder, ya sea ejerciéndolo o luchando para derrocarlo, conservarlo u obtenerlo. Se entendía que lo que tenía poder, hacía historia, y que las instancias de poder sostenían, a su vez, la verdad histórica. Hoy en un mundo muy cambiado por la revolución femenina (esa revolución de la que se ha dicho que ha sido una revolución sin sangre, la única que triunfó en el siglo XX), reconocemos que, además del poder -al que tenemos cada vez más miedo- existe y ha existido siempre en la historia la relación de autoridad. La autoridad está íntimamente vinculada con el orden simbólico de la madre, con la mediación amorosa, con la relación sin fin en la que se aprende a hablar y en la que se aprende el sentido de la verdad.

La autoridad y el poder no viven, sin embargo, en ámbitos separados de lo real, sino entrelazados y en conflicto ya dentro de cada vida humana, sea esta vida femenina o masculina.” (RIVERA, 2005, pág.s. 62-63)

A pesar de todas estas reflexiones, estudios y disquisiciones en torno al papel de la madre, en la calle, en la realidad vivida por la mayoría de la sociedad, ajena a los logros teóricos que alumbran nuevos caminos, la maternidad sigue siendo hoy lo que define socialmente a una mujer completa, pero sin otras posibilidades de desarrollo personal ni reconocimiento de la dimensión de lo expuesto anteriormente.

“ La maternidad no es un producto inmediato de la capacidad reproductora de la mujer, sino que su ejercicio está articulado con los discursos ideológicos dominantes y con sus variaciones a través del tiempo.[...] se ha ido tejiendo históricamente una red de significantes en nuestra cultura occidental, que producen efectos de sentido con respecto al hecho humano de la maternidad. [...] Pero en este contexto observamos que aún hoy esta herencia cultural sigue transmitiendo como un dogma la idea de que la maternidad es la realización indispensable de la femineidad, que una mujer no es verdadera mujer si no tiene hijos.” (TUBERT, 1991, pág.s 94-95)

Pero esos rasgos de la maternidad que se gestan en Europa tienen su incidencia en España y Andalucía de manera particular. Aquí la imagen de la madre está especialmente idealizada por su relación con la Virgen. La religiosidad popular de los andaluces/as confiere a la Virgen los atributos de la madre. La virgen es la madre de todos y, de la misma manera, la madre de todos es casi virginal en cuanto a que es la respuesta a todos los problemas irresolubles, el último recurso cuando no queda nada ni nadie donde acudir. Ese papel predominante, exagerado y casi sagrado de la madre se corresponde con el que tiene la Virgen dentro de las creencias religiosas de los andaluces/as.

“La diferencia entre la veneración, que según la teología oficial corresponde a la Virgen María y la adoración, que se debe sólo a Jesucristo-Dios, es una elaboración teórica no incorporada entre el común de los andaluces, que encuentran en la Virgen, a la que realmente adoran el destino principal y último de sus aspiraciones y remedios.” (RODRIGUEZ, 2000, pág.. 166)

Aspiraciones y remedios que se esperan también de la madre como último recurso. La política que la iglesia oficial ha venido llevando en paralelo a los avances y transformaciones sociales a lo largo de la historia no es ajena a ello. No hay que ocultar la especial fuerza que la doctrina católica ha dado al patriarcado como modelo de organización social, y la influencia que la religión católica tiene en nuestra sociedad.

Desde los capítulos del Génesis (escritos entre el siglo XVIII y el IX antes de nuestra era) se orienta ya hacia la imposición de modelos masculinos frente a los femeninos, que aparecen como llenos de imperfecciones y débiles ante las pruebas que Dios pone a los humanos. La historia en la que la mujer no es más que una costilla del hombre, la de que Eva cae en la tentación ante la serpiente y nos condena a todos a vivir trabajando, el reparto de papeles entre hombres y mujeres en la jerarquía sacerdotal y de culto, etc. dan una idea muy clara de la fuerza que el catolicismo da al patriarcado. Eva y la Virgen María son las dos caras de la mujer, los dos paradigmas de feminidad que ofrece el catolicismo (ALER, 1983, pág. 10).

	EVA	MARIA
Actitudes comportamentales básicas	desobediente	obediente
	rebelde	sumisa
	autónoma	heterónoma
	sexualizada	desexualizada
Roles		Virgen
	esposa	esposa
	madre	Madre
	“hija de lo masculino”	“Madre de lo masculino”
	“sambenitos”	“prebendas virtuosas”
	pecadora	corredentora
	culpable	inocente
	(condena)	(salvación)
	profana	sagrada
	manchada	inmaculada
	castigada	premiada
	muerte	vida
	(corrupta)	(asunta)

En el cuadro se reflejan con nitidez los dos referentes que la mujer cristiana ha de tener en cuenta a la hora de decidir sobre sus actos.

“La moral católica ha dicotomizado radicalmente la realidad femenina en dos agrupaciones simbólicas que no son puntuales sino esféricas de tal modo que todo comportamiento femenino quede comprendido en sólo una de las dos esferas comportamentales facilitando así la mecánica pegajosa del etiquetamiento: Eva, las prostitutas y la mujer pagana en general apechan en esa dinámica con los estereotipos más descalificadores; María, las religiosas y la mujer cristiana (madre cristiana, fundamentalmente) son blanco de las calificaciones ‘más honorables.’”(ALER. 1983. pág. 12)

Para el cristianismo, el modelo en quien se tiene que mirar la mujer cristiana es la Virgen María, que representa a la mujer cristiana por ser virgen, esposa y madre. Pero la figura de la Virgen, alentada por el despliegue teológico y doctrinal mariano en los dos últimos siglos, no siempre tuvo la importancia que hoy tiene, igual que no la tuvo el papel de la madre, como ya vimos antes.

Es a partir de que la sociedad avanza y el papel de la mujer va teniendo mayor relevancia, que la iglesia valoriza con mayor intensidad la figura de la Virgen y con ello le da un mejor papel a la mujer en su política.

“El dogma de Inmaculada Concepción (1854) y el dogma de la Asunción María en cuerpo y alma a los cielos’ (1950) si bien aparecen tardíamente en la historia de la Iglesia Católica, suponen una reactivación de la valoración sagrada de lo femenino y colocan a la figura de María en las cotas más sublimes de lo sagrado. Tendríamos que preguntarnos por qué aparecen tan tarde en la Historia de la Iglesia Católica semejantes dogmas que realzan lo femenino a nivel sagrado. Personalmente pienso que no es casualidad la coincidencia histórica de las primeras andanzas feministas a partir de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX y la aparición de dichos dogmas [...] en los dos últimos siglos la Iglesia Católica ha concentrado en María Madre de Cristo gran parte del despliegue teológico y doctrinal (mariano), conjugándose con la importancia dada en estos siglos a la mujer como madre o a las actitudes maternales exigidas a la misma.” (ALER, 1983, pág. 13)

Así pues, vemos cómo siendo Andalucía profundamente seguidora de la Virgen, y teniendo en cuenta la relación tan directa que existe entre la Virgen y la madre, no podía ser menos la admiración que los andaluces muestran hacia la madre a través del flamenco y como símbolo de feminidad. La mujer andaluza cuando es denostada representa a Eva y cuando es sublimada representa a la Virgen María.

Y volviendo a las coplas que ahora nos ocupan y que proponen los hermanos Caba podemos advertir esta admiración de los hijos hacia el papel materno, cosa lógica dado el grado de dedicación de la madre a los hijos. Este reconocimiento se concreta en el amor radical de estos hacia ellas. Algunos ejemplos son:

El hombre no ha de llorá
hasta que tenga la madre muerta
o enferma de gravedad. (Soleá).

No hay besos más delicados
que aquellos que da una mare.
Desde que murió la mía,
nadie ha sabido besarme
como mi mare sabía. (seguirilla).

En definitiva y para concluir, los hermanos Caba resumen: "Podemos pues, resumir así la significación de la feminidad en la cultura andaluza: la virilidad jonda santifica a la madre, respeta a la esposa, desea a las hembras y detesta a las mujeres".

(CABA, 1933, pág. 255).

Se puede apreciar fácilmente cómo el papel de la mujer sólo es reconocido valiosamente cuando es madre o esposa, en esto se manifiesta la presencia del Contrato Sexual. No aparece otra posibilidad de elogio, todos los demás valores de la mujer son ignorados en las coplas flamencas, en las que se recogen, en

cambio, infinidad de aspectos negativos. Por otra parte, quienes investigan y recogen las letras no analizan de forma crítica su sexismo.

A lo expresado en párrafos anteriores hay que añadir las apreciaciones de Génesis García Gómez, antropóloga y estudiosa del flamenco. Esta autora reconoce dos aspectos de la imagen de la mujer en el flamenco. Por un lado, la exaltación idealizada del amor o de las mujeres como fuente de perfección. Por otro, su extrema denostación. Aquí, Génesis García argumenta que la configuración de esos dos aspectos no es tan flamenca como pudiera parecer. Como aportación de la lírica flamenca más popular y folklórica no son aspectos creados por la lírica popular de raíz tradicional o flamenco-gitana (GARCÍA, 1993).

Efectivamente, estos dos enfoques extremos (exaltación idealizada y denostación) no ofrecen una visión de la realidad de las mujeres, sino que son creaciones cultas que llegan a calar en las letras flamencas desde influencias externas.

"Mientras la elegante sublimación de los valores de la mujer virginal ha sido siempre patrimonio de elegantes caballeros de educación refinada, la corriente misógina se ha mostrado siempre, vergonzantemente, en boca de criados, rústicos, graciosos o patanes. Pero tanto la sublimación de la mujer como el desprecio por ella son creaciones cultas, idealizaciones positivas o negativas que comparten la necesidad de huir de la realidad de la mujer."
(GARCIA, 1993, pág.319)

Es decir, tanto la sublimación de los "valores femeninos" como la misoginia son la manifestación de la represión sexual en la sociedad burguesa.

"Pero la misoginia, engendrada en la filosofía y suscrita por aquellos intelectuales de más corrosiva agudeza mental, de más ingenio y de más habilidad para el esperpento y la caricatura, no aparece nunca en la lírica popular de raíz tradicional, ni en la lírica flamenco-gitana. Porque ambas carecen de la intención moralizadora, intelectualizante o didáctica que caracteriza a la misoginia, la cual se

ha folklorizado y popularizado a través de la lírica semipopular y de la lírica semiculta. Porque la sátira que la sustenta ha de proceder, siempre, de intelectos duchos en el arte de la retórica y de la persuasión.”(GARCIA 1993, pág..320)

Para abundar en la idea, Génesis García continúa argumentando:

“En la copla amorosa gitana no encontramos ni la idealización positiva de la mujer angelical, ni la misoginia o el pragmatismo popularizante y ejemplar, aviso de discretos, ni el picante erotismo de las coplillas populares. El poeta que compone en la clave gitana sabe que tales temas no le son propicios. En cambio, aparece siempre una intimidad desnuda, vivida con una compañera que no responde al estatus popular de la mujer o la esposa. Es otra la hembra gitana, con autonomía para amar y autonomía para matar.”(GARCÍA, 1993, págs. 332-333)

Génesis, aunque reconoce la patriarcalidad del gitano en sus coplas flamencas, no acepta que se encuentre el mismo grado de misoginia que en el resto de la paya popular y añade que el flamenco gitano es “la única manifestación popular en la que el hombre, fuera de los clichés de cancionero, se muestra en debilidad públicamente, desnudo, sin prejuicios, admitiendo su desvalimiento por obra de amor de la mujer que domina sus potencialidades y a la que fatalmente y humildemente se somete” (GARCÍA, 1993, pág. 333).

Es muy interesante tener en cuenta el paralelismo que existe entre los planteamientos de Génesis García e Isidoro Moreno. El planteamiento de Génesis García explica las influencias de la lírica semiculta procedente de "intelectos duchos en el arte de la retórica y de la persuasión" sobre la lírica de raíz tradicional, y la lírica flamenco-gitana. El planteamiento de Isidoro Moreno se refiere a la influencia de los valores dominantes sobre la cultura popular.

" Cualquier análisis de la significación y de los contenidos de las coplas del flamenco, como de cualquier otra expresión popular, que parta de la existencia de un significado unidireccional, ideológicamente nítido, es un error, supone un planteamiento absolutamente inadecuado. Determinadas coplas pueden expresar las

experiencias del pueblo con una interpretación que sea del propio pueblo, mientras que otras expresan las experiencias del pueblo pero desde la interpretación de los valores dominantes. Voy a poner un ejemplo para que se entienda esto mejor, proveniente del propio Machado y Álvarez, aunque este no lo desarrollara plenamente. Me refiero a una experiencia concreta, la de la solidaridad o la insolidaridad. Una copla tradicional dice:

Nadie levante al caío
que yo a uno levanté
y después de levanta
él me dejó a mi caé.

Esta es la copla que está en la colección de cantes flamencos de Antonio Machado y Álvarez. Si aplicamos a sus versos la metodología que yo estoy exponiendo de forma esquemática, tenemos que reflejaría las experiencias de insolidaridad, interpretada no desde las claves de los intereses populares, no desde las claves de la cultura popular. Desde las claves de la cultura popular, la consideración sería algo así como la siguiente; 'si estamos caídos todos y nos damos la mano todos pues podremos levantarnos todos' sin embargo, la interpretación que expresa la copla es la de la ideología dominante, la ideología liberal- burguesa del individualismo." (MORENO, 1989, pág..75)

Como vemos, aunque Génesis García se refiere a relaciones de género e Isidoro Moreno a relaciones de clase aunque cayendo, tal vez, en cierta idealización de la cultura popular, al considerarla al margen del sentimiento de insolidaridad como realidad social, los dos planteamientos son muy parecidos. Esto me lleva a reflexionar sobre los planteamientos de los hermanos Caba. Ellos parten de reconocer la existencia de una realidad adversa e injusta para la mujer. A pesar de ello, suelen caer en una visión sexista, dejándose llevar por los estereotipos y clichés sexistas heredados culturalmente.

Otro autor que se ocupa del papel de la mujer en las coplas flamencas es José Luis Buendía López. En un artículo de la revista "El Olivo" nos explica cómo el honor, convertido en honra, es una cadena que arrastra la mujer imposibilitándole ejercer con la misma libertad que el hombre una vida sexual.

“Para nosotros el 'honor' es el valor de la persona por sí y para sí misma, un sentimiento de autoestima, pero que se ha ido transformando, a base de convencionalismos, en algo de lo que es depositaria la sociedad, con lo que se transformaría en 'honra', y, en ese momento, el conjunto social tiraniza a su antojo sobre el modo en que la misma debe conservarse, cebándose sobre todo en la mujer, [...] Se ha creado con el paso del honor individual a la honra colectiva, una especie de absurdo patrimonio social que tiraniza de forma especial a la mujer [...] Una mujer queda deshonrada, pierde la vergüenza, al realizar acciones de comportamiento sexual que estén fuera del código común establecido. En el caso del hombre, no solo no sucede así, sino que éste aumenta su prestigio sobre la comunidad machista.[...] El honor se convierte en atributo exclusivamente masculino y equivale a no haber sido 'puesto en ridículo' por la mujer, esto es no haber sido sexualmente engañado por esta. En cambio la vergüenza, con determinados atributos (recato, rubor, timidez), pasa a ser algo propio y exclusivo de la mujer.” (BUENDIA,1994. págs. 36-37)

Algunas coplas que pueden ilustrar este tema son las siguientes:

Dile tu mare que caye;
que te tengo tapaita
una faltita mu grande
(MACHADO, A. 1975, pág.25)

No te pongas colorá;
que en el mejó paño cae
una mancha sin pensá.
(MACHADO, A. 1975, pág. 29)

La copla flamenca, como la popular o la lírica, no representa la realidad tal como es, sino que la representa filtrada por la cultura que la alimenta, y desde el marco de valores de esa cultura confiere significado a la expresión. En ocasiones los valores dominantes inducen a ocultar la realidad misma o a desvirtuarla. Por ejemplo, y como dice García:

" La copla popular, por ejemplo, jamás proclamará la conducta homosexual, a pesar del desenfado popular con que se la vive, se la reconoce y se la acepta."(GARCÍA, 1993, pág.317)

En esta línea, es difícil encontrar en la bibliografía flamenca alusiones al carácter homosexual de algunos artistas como Vallejo (ORTIZ NUEVO, 1996), Gracia de Triana, a la que le costó su vida artística (RONDON, 2001) o dos de los artistas que acompañan a Juan Breva y que aparecen ante el público rebautizados con nombres de mujeres (ORTIZ NUEVO, 1990). Aunque en la vida artística la homosexualidad ha sido tolerada y a veces en el caso de determinados artistas relacionada con la gracia y con la trasgresión propia de la fiesta y la juerga, en el plano social se ha ocultado y pocas veces se hace referencia a las opciones sexuales de los artistas. Quizá por ello sea excepcional encontrar referencias bibliográficas en este sentido. Este es otro ejemplo más de la represión sexual existente en el tejido social y, como no podía ser menos, en los ambientes flamencos también. Son muchos/as los aficionados flamencos que saben de la homosexualidad de artistas recientes y actuales, de gran popularidad tanto en el grupo masculino como femenino. Los comentarios sobre ello son muy escasos y en círculos muy reducidos, como si se quisiera ocultar ante la gente ajena al mundo del flamenco. Sin duda el respeto a la vida íntima de los artistas va ganando terreno en el mundo flamenco.

Otro ejemplo que muestra la ocultación intencional de la realidad en las coplas lo tenemos en la diferencia con la que aparece el hombre y la mujer. Como muestra, en el levante minero las condiciones de vida eran muy duras y se daba con mucha asiduidad que los hombres se dieran al juego y a la bebida, hasta extremos de abandonar en la indigencia más absoluta a su familia. Sin embargo, estas realidades tan comunes no se reflejaban en las coplas de los cantes mineros. Por el contrario, la degradación de las mujeres, socialmente aceptada, no se ocultaba. Es conocida la historia de la cantaora Concha la Peñaranda; siendo una artista reconocida, se sometía a las más aberrantes vejaciones por su amante, chulo y borracho. Ella cantaba estas desgracias como fatalmente tocada por la providencia:

Yo no tengo quien me quiera
ni quien se acuerde de mí.
Quien desgraciaita nace
no merece ni el vivir.
(MORENTE, 1982)

El público asumía ese martirio sádico como dignificador en la mujer, en la que hubiera justificado el crimen pasional o desesperado, nunca el abandono del hombre en busca de su libertad (caso de Carmen).

Conchita la Peñaranda,
la que canta en el café,
ha perdió la vergüenza
siendo tan mujer de bien.
(VEGA, 1982, pág.. 57)

En palabras de García: "La copla se guarda para marcar, de forma bien precisa, a la mujer pública; se calla con el hombre envilecido que la prostituía"(1993, pág.266).

Muchas son las referencias al caso de Concha la Peñaranda y a otros en las que la mujer es cuestionada por su forma de vivir. En cambio, el hombre o los hombres que son la causa de estas desgracias jamás han sido cuestionados; como mucho y de pasada la literatura se refiere a ellos, pero sin analizar en profundidad sus actitudes, ni condenarlas.

Vemos cómo el flamenco no expresa lo que hoy consideraríamos los valores de la mujer, sino que los oculta, deforma o adapta a la hipocresía general propia de una sociedad reprimida.

3.2.6. Majos y majas en la Andalucía del XVIII y XIX

Hemos visto en el capítulo anterior la situación de las mujeres en los siglos XIX y XX en los ámbitos productivos, familiar y educativo. Sin embargo, la mujer andaluza en estas fechas (sobre todo en el XIX) también está en el ambiente flamenco, aquí la mujer va teniendo características propias del ámbito que junto con las experiencias de los ámbitos descritos antes, servirán para configurar la definitiva imagen de la mujer en el ámbito flamenco. En un ambiente suburbano popular, en relación con la fiesta, la juerga y el ambiente poético y bohemio, se producirá un intercambio de influencias que darán como resultado la imagen de la mujer andaluza desde el flamenco.

Mientras en España y Andalucía las mujeres de la burguesía van conformando la imagen de la mujer adaptada a los nuevos tiempos, poseída de esa “feminidad” que ahora les da el protagonismo sin abandonar las funciones de madres y esposas, reinas del hogar y reproductoras de los nuevos valores, va surgiendo en los sainetes y zarzuelas la imagen de la mujer y el hombre de las clases populares, la imagen de majos y majas. Los hombres serán hombres valientes, fanfarrones, pendencieros, una mezcla de lo gitanesco y lo popular. Las mujeres lo serán de rompe y rasga, peligrosas para el hombre que se fía de ellas y siempre dispuestas para la aventura amorosa, con actitudes retadoras. Majos y majas se visten para deslumbrar -los cuadros de Goya marcan la norma-, para llamar la atención con arrogancia. Veamos lo que nos dice Julio Caro Baroja.

“Las majas, como he indicado antes, se hallan más en su ser como mujeres violentas y agresivas de verdad, que los majos, algo afectados siempre. Esto de la agresividad de las mujeres el teatro español es algo que da mucho que pensar. Vuelvo a repetir. A las mujeres vestidas de hombre de otros tiempos les suceden estas de sainetes y zarzuelas dieciochescas que parecen más claramente observadas en la realidad cotidiana y de las que poseemos imágenes de una vida intensa gracias a Goya.” (CARO, 1993, pág.341)

Julio Caro Baroja nos describe tres tipos de majos andaluces. Los majos jerezanos, considerados de baja extracción y muy “crúos”. Eran “toreros,

requebradores, violentos, hasta el punto de haberse ideado el refrán `Burlas de manos, burlas de jerezano`.” (CARO BAROJA,1993). Los deportes en las marismas y su afición al vino son otras características, del majo jerezano.

Por su parte, los majos sevillanos, son finos y muy “cocíos”. Tanto en la sociedad andaluza como en la madrileña, el majo tiene rasgos que le distinguen del payo, entendiéndose al payo como el “rústico puro.” Así, entre lo andaluz y lo madrileño hay grandes relaciones, aunque no identidad absoluta.

Novedoso es que se identifique al majo con el gitano andaluz. Recordemos que Estébanez Calderón en su “Asamblea General”, cuando describe la escena en la que canta El Fillo, es recriminado por el Planeta que le dice “Te digo, El Fillo, que esa voz del Broncano es crúa y no de recibo, y en cuanto al estilo ni es fino ni de la tierra.” (EL SOLITARIO, 1845). Como vemos, el término “crúo,” propio del majismo, aparece en el origen del flamenco. Por otro lado, la descripción que El Solitario hace de la vestimenta de El Planeta es la típica del majo: “Este personaje tan autorizado por este vestido lleno de majeza” (idem.).

Aún así Gerhard Steingres dice que lo flamenco y lo majo no son lo mismo. Él atribuye como término más adecuado para los flamencos el término bohemio.

“Definimos la bohemia andaluza como la subcultura urbana que se estableció en la Sevilla romántica a partir de la muerte de Fernando VII en 1833[...]Apareció el fenómeno del subproletariado y de nuevos grupos marginados[...]esta subcultura...influyó en la formación de un nuevo ambiente artístico que se compuso de muy diferentes sectores sociales: Primero, por poetas románticos y romancescos, saineteros y tonadilleros; segundo, por los majos y majas agitanados; tercero por la juventud ociosa de las clases elevadas; y, por fin, por otros individuos de las clases marginadas como delincuentes, hampones, gitanos y `monjes, frailes expulsados de sus monasterios y conventos`. El foco común de estos diversos sectores sociales fue una tendencia hacia una representación nacional de ciertas características consideradas como modernas: antiautoritarismo, antimonarquismo y anticlericarismo. Se trató de un

movimiento juvenil de protesta contra la sociedad conservadora del Antiguo Régimen y estrechamente relacionado con los nuevos valores culturales y artísticos. Fue la bohemia la vanguardia de un nuevo tipo de arte radical de una subcultura: de los flamencos. El `flamenco` no puede identificarse con el `majo`. Fue una nueva representación nacional, una nueva manifestación de lo `castizo` a nivel del barrio suburbano, consecuencia de la aparición de un andalucismo agitanado, síntesis de la confusión contradictoria de la picaresca, el hampa y el mundo gitano en la sociedad contemporánea. Sin duda, esta subcultura no fue denominada `bohemia` sino `flamenca` pero subrayemos que se trató de sinónimos. Lo que en París se comprendió por `bohemien`, en Sevilla fue el `flamenco` un tipo de individuo social y cultural, relacionado con el ambiente artístico, un `vagabundo artístico`, una persona que vive fuera de los cánones de las reglas sociales, un `échao p`alante`, un busca vida.”(STEINGRESS, 1993, pág. 321)

De entre los personajes típicos y tópicos que asumían los majos en la literatura sobresale el de torero. Su valentía, su atuendo preciosista, el gesto, y el erotismo trágico que se le atribuye son elementos que comparte con el majo. La mujer no está al margen sino que tiene un papel definido, como explica Caro.

“La mujer luce y además es juez severo del valor. En el proceso indicado de `descenso` de los conceptos caballerescos al pueblo, puede decirse, pues, que en la plaza dieciochesca o decimonónica, las mujeres tenían un papel parecido al que se les asigna en los torneos caballerescos.” (CARO, 1993, pág. 359)

Las vestimentas de los majos, de las majas, se imponen y son asumidas por las clases populares a pesar de que resultaban carísimas para las gentes humildes

“ Nos encontramos con que de repente , aparece como signo distintivo de las clases sociales, no aristocráticas ni burguesas, sino de otras tenidas por humildes, que buscan marcar diferencia y señalarse. Tal es el caso de los majos y de las majas en la segunda mitad del siglo XVIII[...]en el siglo XVIII los que hacían trabajar firme a sastres modistas, zapateros, guarnicioneros, talabarteros, botoneros , etc., eran

gentes del pueblo, que no querían imitar a aristócratas y burgueses, sino que crearon sus propias modas...y hasta cierto punto, las impusieron.” (CARO, 1993, pág. 360) .

El traje llegó a convertirse en un elemento esencial en la época de la que nos ocupamos. Los escritores viajeros destacaban la elegancia de los andaluces del pueblo.

“Un texto posterior nos dice que los gitanos de Cádiz eran los más aristocráticos de España, que se trataban con la gente más distinguida de la ciudad, que andaban muy metidos en negocios de toros: eran toreros, picadores negociantes, Agitanarse, pues, supone un proceso de estilización, de `tipificación`; un manierismo [...] Como he indicado en otra parte, el majismo` implica toda una posición estéticamente la vida. Tanto los majos como las majas están preocupados por algo que, en síntesis, es `dar el golpe`. `Dar el golpe` bailando, cantando, luciendo, retando. La maja, paradójicamente, resulta más violenta y elemental. El majo, más compuesto: hay como una afectación de `dandysmo` popular que extraña a ciertas gentes y ofende a otras.” (CARO, 1993, págs. 363-364)

Caro Baroja dice que la segunda mitad del XVIII y comienzos del XIX son la del apogeo del `majismo`. Sus canciones, que se cantan durante la Guerra de la Independencia y que luego pasarán a las alegrías flamencas, nos muestran la valentía y actitud fanfarrona de las mujeres andaluzas de la época de las majas.

Con las bombas que tiran
los fanfarrones,
se hacen las gaditanas
tirabuzones
(PERICON, 1982)

Poco a poco el mundo de los majos y majas, con su arrogancia, se va gitanizando y luego flamenquizando. Los románticos van conformando una nueva imagen de lo popular y de lo andaluz. Igualmente, la imagen de la mujer también se ve modificada. Esta nueva imagen de lo andaluz y popular

impregnaría a todas las clases sociales de tal manera que la nobleza no sólo las clases humildes, imita sus gestos, sus ropajes, su habla.

“La afición de ‘la clase’ por el arte español o andaluz, que se desarrolló en el siglo XIX, venía a continuar, pues, la que cierta aristocracia había sentido por el majismo idealizado goyesco, por las formas, trajes, modos, cantos, bailes y lenguaje de los majos gitanizados. Entusiasmo que se producía ante la airada censura de los intelectuales, que veían en todo ello la pervivencia del atraso y la ignorancia como males de difícil erradicación. Pero, mal que les pesara, ellos eran minoría en la España de fin del siglo XVIII, castiza, cañí, maja y gitanizada.” (GARCÍA, 1993, pág. 50)

3.2.7. Andalucía y sus tres Cármenes

La maja comienza a ser la andaluza más castiza, el prototipo de mujer andaluza. Ese ideal de mujer, creado desde la zarzuela y los sainetes así como desde la influencia de la literatura romántica, nos muestra a una mujer que cristalizaría en las diferentes Cármenes o construcciones del personaje de la Carmen

“ Tres mujeres perfiladas por la cultura romántica, nacidas entre 1830 y 1847, simbolizan el estilo español en el arte andaluz y en el mundo del flamenco: la noble Carmen granadina del norteamericano Irving; la erótica Carmela galo-trianera del malagueño Estébanez; la siniestra Carmen gitano-andaluza de Mérimée-Bizet. Ellas son los símbolos que dan inequívoca fe de que el flamenco es un arte andaluz pleno de connotaciones de universalidad. Como tres puntales del romanticismo, ellas sirven de referentes simbólicos a la explicación de una historia de interferencias intelectuales en la creación de los mitos populares y en la mitopoética que de ellos emana.” (GARCÍA, 1993, pág. 85)

Irving, en 1829, bajo la influencia de la visión de lo popular de Böhl de Faber, nos presenta una Carmen en un contexto en el que lo popular es lo más noble del alma de la nación a la que pertenece. Aún no estamos en el tiempo del

flamenco, y el viajero norteamericano encuentra una Andalucía alegre y sencilla, en la que la pobreza no le quita la alegría de vivir ni el orgullo de un pasado noble, gentes confiadas y abiertas en las que el baile y la guitarra son elementos habituales en sus reuniones. Esta visión del majismo no se corresponde con la de años atrás, en los que la agresividad estaba “a flor de piel.” Tampoco la imagen de la mujer es tan radical en su forma de seducir y su belleza es más sensual y misteriosa, lejos de la arrogancia y violencia de las majas de antes.

“Entregado a su baño en esencias populares españolas, contempla extasiado, el viajero a los majos y majas andaluces, perdidos ya los rasgos de violencia agresiva que en su origen los caracterizaron[...]Ella (Carmen) se adecuaba al símbolo de española de ardiente belleza, de mirada negra, llena de fuego, estética de gitana flamenca a no tardar. Repetidas sin fin en pinturas y dibujos de la época, solían las majas ir acompañadas de majos, frecuentemente serranos, que vivían al margen de la ley, detalle que tampoco faltaba a la hermosa viuda lojeña, con un amante, contrabandista de Ronda, que entonaba a la guitarra, con ímpetu, sus aires de la montaña.”
(GARCÍA, 1993, pág. 86)

Carmen es la dulce mujer sublimada por el romanticismo trascendente, imagen construida, llena de perfección, juguetona, joven e inocente, todos los atributos que la mentalidad del romanticismo que representaba Irving anhelaba.

La carmen que Estébanez Calderón nos presenta en 1845 a través de “Asamblea General”, es diferente. La erótica bailadora llamada Carmela, ni siquiera es andaluza ni española, ni tampoco inocente; su inocencia se fue en algún momento a lo largo de su carrera artística, ya que es profesional del baile. Es la época del emergente flamenco, pero, en realidad, esta misma profesionalización que ejercía Carmela era la del espectáculo y la diversión. En esta Carmela, Estébanez abandona la visión que tenía anteriormente, una parecida a la de Irving, y nos muestra una Carmela que no es dulce, sino picarona, erótica por provocativa y nada popular ni autóctona. Hay un gran cambio entre lo que escribe Estébanez en “Un baile en Triana” y lo que aparece en “Asamblea

General”, dos visiones románticas ambas y del mismo escritor que reflejan el cambio de orientación que se va produciendo en el romanticismo.

“Un cambio de actitudes produce en su autor (se refiere a “Un baile en Triana”) durante los años que lo separan. Estébanez pasa de romántico postrado y humilde ante el descubrimiento en Triana de la prístina `alma popular`, a ser el romántico vividor apicarado que, puesto en pie y desde arriba, nos lanza un guiño cómplice con el regusto y la fruición del buen catador de mujeres bailadoras, cuyos mórbidos, llenos y ágiles perfiles lo mecen de placer.” (GARCÍA, 1993, pág. 89)

El erotismo ya era una característica compartida por los sainetes y las tonadilleras que desde el majismo y gitanismo ofrecían, frente a las modas extranjeras, una opción más alegre y desenfadada. Ya en la época anterior al flamenco, el baile era el protagonista. Sobre el escenario, los cantes acompañaban, pues el centro de atención era el baile. También en Europa triunfaba el baile y especialmente el baile español. Y con el baile, la mujer.

“En el baile español bailado fuera de España el protagonismo femenino se potenció y erotizó de resultas de un fortísimo condicionante inserto en la estética del ballet romántico, en cuyo marco los bailes andaluces de exportación lograron conquistarse un puesto meritorio, aunque marginal: ‘ en aquel entonces los danzarines eran francamente impopulares –señalaba con justeza Gasch y Pruna en su obra De la Danza-. Escribíanse ballets para el exclusivo lucimiento de la bailarina. Día tras día el público ponía de manifiesto su aversión hacia la danza de los hombres. Mostrábanse severos con ellos. Y el danzarín no tenía más remedio que procurar pasar inadvertido. Ponderábase en tal caso su discreción. Así Petipa recibía elogios por saber permanecer en la sombra, por supeditarse en absoluto a la bailarina, por no atreverse a bailar solo. Justo y lógico pues, que al sonar con la irrupción de los ballets rusos en el baile europeo la hora de la igualdad de los derechos entre el hombre y la mujer, las víctimas de tan discriminatoria postergación ocuparán sus puestos de vedets con animo revanchista. Y en el hecho de que optaron los bailaoras por desenvolverse dentro del marco de un arte firmemente estructurado por bailaoras a un

costado del ballets romántico, yacen probablemente las raíces de ciertos afeminamientos embebidos en el baile “flamenco masculino, en teoría y por escrito (pues de ahí no pasó) con tanto ahínco como ineficacia anatemizados por Vicente Escudero.” (LAVAUUR, 1999, pág. 127)

El baile flamenco es heredero de los boleros, fandangos y cachuchas que en aquella primera época del flamenco hacían furor en los escenarios de toda Europa como bailes andaluces o españoles. Uno de los ingrediente más importantes de ese furor era su erotismo, su lujuriosidad, lo lascivo y provocador de su coreografía, con movimientos como levantarse la falda de espalda al espectador igual que el Can Can. De entre todos los bailes, la Cachucha era el más provocador.

“ Sobre todos los demás destacaron, por expresar como ningunos el carácter sensual del baile andaluz, la cachucha, de Cádiz, y el jaleo y el olé, de Jerez, bailes cuyas interpretaciones pasaron de los artistas de las cuevas gitanas, de los palacios a los teatros de las más divertidas capitales europeas. “(GARCÍA, 1993, pág. 91)

El baile flamenco mantendría posteriormente algunos de aquellos movimientos, como el de levantarse la falda o el de la sinuosidad de los movimientos de cadera en algunos bailes.

“Determinados movimientos espontáneos que se daban en el baile popular andaluz fueron provocados como eróticos por los especialistas en arreglar estos bailes para la escena, así el bailar sobre una mesa, como hace la protagonista de del fandango (ilustración), o el `cachuchear` en el colmo de la provocación como llegó a conseguir Fanny Elssler. Esta vienesa, apodada La Gitana, sacó todo el jugo a la potencial picardía de la antigua e ibérica cachucha[...] El erotismo fue el punto fuerte de las bailadoras extranjeras de género español, ya que la bailadora española era más casta e inocente y sus movimientos no estaban premeditados sino por las motivaciones del propio baile o de la propia espontaneidad“ (GARCÍA, 1993, pág. 92)

Como dijimos antes, la cachucha era el más provocador de todos los bailes, Luis Lavour, nos narra como la mismísima Eugenia de Montijo se deja llevar por la atracción de estos bailes.

“Estábamos entregados a un juego cuyo nombre desconozco –rememora el biógrafo y amigo de Teófilo Gautier- , jugando con unos pequeños bolos a los que era preciso abatir de cierta manera, cuando en el salón entró una muchacha; estrechó la mano de Lord Howden, dijo buenos días en español a Mérimée y, al inclinarlos para saludarla, saltó sobre la mesa de billar, poniéndose a bailar la cachucha. Hacía vibrar sus caderas, proyectando el pecho hacia delante, castañeteando los dedos; mientras se contoneaba, inclinando la cabeza con los ojos entornados, se levantaba la falda y, sin cesar de reír, empujaba con el pie las bolas de billar. Era María Eugenia de Guzmán y Montijo, condesa de Teba.” (LAVOUR, 1999, pág. 121)

“Cachucha” significa en lenguaje coloquial en Argentina “sexo de mujer.” Este baile, junto a “la albolá” y “la mosca”, formaron la zambra, típica de las bodas gitanas. La cachucha provoca hasta excomuniones. En este baile, en el “olé”, el “jaleo” y la chacona, era especialista la nueva musa de Estébanez, la bailarina francesa Guy-Stephan. Esta bailarina sublime cautiva a todos, incluido Estébanez. Y aunque era francesa y no andaluza, su coreógrafo era marsellés, Marius Petipá, y el músico era checo, Skoczpole, todos en la Asamblea General la aceptan como “gente legítima” con el nombre más apropiado de Carmela, y la declaran “mujer legítima de la tierra, serrana líquida y trianaera apurada por todos los cuatro costados....señalándose aposento en el barrio de Triana” (CALDERÓN,1984, pág. 59).

Esta es la Carmela que nos presenta Estébanez, con todas las connotaciones de erotismo creadas sobre la herencia de los bailes traídos por los esclavos negros que fueron llegando a España desde el siglo XVI. Eran bailes cargados de erotismo y sensualidad. Desde la zarabanda, pasando por la mojiganga, el mandingoy, la chacona, la cachucha hasta llegar al mismo tango, que también tuvo en su origen mucha dosis de provocación y que en la actualidad

la sigue conservando en las formas de hacerlo a la manera antigua (NAVARRO, 1998).

He ahí la atracción que ejercía lo popular andaluz o español en toda Europa. Por tanto, las bailaoras españolas debían seguir estos pasos y adaptarse a los nuevos requerimientos del público, lo que ayudó a conformar un modelo de mujer andaluza.

“Las mutuas influencias entre Andalucía y el resto de Europa habían aumentado sobre todo a partir de las tropas españolas sobre las napoleónicas, y a su vez, el romanticismo no sólo despertó el interés por los pueblos como sujetos de la historia, sino que también como presuntos autores de una rica y tradicional cultura popular. Bajo la fuerte expectación de los románticos y su público apareció el nuevo tipo de artista popular. Su éxito dependía de su arte al interpretar algo supuestamente tradicional para satisfacer a un público del que vivían. Este conjunto de factores propició que ciertos elementos de la cultura popular tradicional pasaron a formar parte del nuevo material de la producción artística, y el género andaluz debe considerarse como un resultado concreto de este esfuerzo basado en la incipiente transculturación, es decir, en el proceso de la creciente tendencia a traspasar las fronteras nacionales como *conditio sine qua non* del mundo artístico moderno.” (STEINGRESS, 2006, pág. 21)

Estas influencias románticas en las que se recreaba un personaje popular por excelencia (el gitano) no incidieron sólo en España:

“La afición romántica por el mundo gitano, comprendido como sinónimo de libertad y naturalidad de la bohemia, se extendió, pues, tanto a Italia (Giannina), a España (La Gitana, Une Andalouse, Le Toréador) como a Hungría (los músicos húngaros). Por lo tanto, estamos ante un espacio sociocultural o campo artístico donde tiene lugar una serie de transgresiones estéticas que inducirían a la creación de un nuevo género agitanado, a una hibridación transcultural: el baile gitano europeo” (STEINGRES, 2006, pág.108)

España reunía todos los ingredientes que debían acentuarse para triunfar en este ámbito artístico, así nos lo explica Gerhard Steingress:

“Cualquier visión romántica de la España rebelde e insurgente, de sus tipos `duros` (bandoleros, contrabandistas, gitanos, gentes ambulantes) y mujeres seductoras, sus rancias costumbres y su mentalidad `árabe`, sólo pueden interpretarse como una construcción basada en la ilusión y convertida en el estereotipo del `carácter nacional`, cuya comercialización no sólo creó ingresos sino al mismo tiempo nutrió la fantasía tanto de los artistas como de su público, igual en España que en el extranjero.” (STEINGRESS, 2006, pág.60)

Con esta situación los artistas españoles tenían trazado el camino a seguir por supervivencia profesional y como reto de desarrollo en la medida en que debían crear algo que existía sólo o en gran parte en lo simbólico. Había que dar forma concreta a la esencia de la supuesta cultura nacional. Se hacía necesario salir de España y París se había convertido en el corazón cultural de Europa a París llegaban todas las músicas inspiradas por los románticos europeos.

“ Actuar en París significó triunfar. El valor cultural de la metrópolis no sólo interesó a los liberales, los revolucionarios, los exiliados, bohemios, intelectuales y artistas, sino también al público parisino, tanto aristocrático y burgués como popular, ya que buscaba acercarse al mundo a través de su representación artística en los escenarios. Sólo así se explica el hecho de que , durante todo el siglo XIX, encontremos en los escenarios parisinos a artistas nacionales`de muy diversa procedencia.” (STEINGRESS, 2006, págs. 62-63)

Pero retomemos el tema de las tres Cármenes. Carmela ya no es la humilde, sencilla e ingenua Carmen de Irving. Es, por el contrario, una profesional que ni es andaluza, ni cultiva el arte popular. ¿Qué atraía entonces a Estébanez de esta Carmela, de la artista andaluza?

“Las hileras de gitanillas y muchachas bailantes y cantadoras que se agolpaban en su derredor con los palillos entre los dedos, con muchas flores en la cabeza, el canto y la sonrisa en los labios, el primor de la danza en los pies, y los movimientos y los pecados

mortales todos en el talle y en la cintura[...]Fuera imposible dar cuenta cumplida y hacer retrato perfecto de cuantas y tantas cosas buenas y apetitosas como en aquellas mujeres se miraba[...]y se declara que de cintura a la zaga es la reina de todos los movimientos[...]que su cuerpecillo es tunante, picarillo muy prieto y con mucho gancho en la retrechería que en el cuneo parece que va al calacuerda y que es sonsacador, provocativo, codicioso y con mucha juerga de chupe.” (CALDERÓN, 1984, págs. 47-61)

Tras la lectura de ese párrafo quedan manifiestos los atractivos de la nueva Carmela, atractivos que permanecerán dentro del modelo heredado de mujer andaluza.

Por último, está la Carmen de Mérimée, la Carmen que nace en 1847, la más internacional de todas, la más llevada al cine, al teatro, y la más debatida como mito de la mujer andaluza con todo su genio y toda su grandeza.

“Desde Francia nos llega también otra lectura de amores románticos, no frívolos, ligeros y festivos, sino ligados por lo fatal a la sangre y a la muerte. Versión de un romanticismo amante de la libertad indómita, natural incontrolada, irracional, pasional, violenta, individualista y cruel. Y aunque algo de ello supo ya La Gaviota, este romanticismo fue simbolizado por otra Carmen, la `diabólica` gitana de Prosper Mérimée.” (GARCÍA, 1993, pág. 96)

Esta nueva versión de la “reinventada gitana andaluza, inspirándose en una historia de celos, amor y muerte, ocurrida en Carabanchel, que la propia condesa (Eugenia de Montijo) le había contado”, se convierte en un verdadero mito de la mujer gitano-andaluza de rompe y rasga, modelo idealizado a la medida de las expectativas del romanticismo que gestaba poco a poco lo que había de esperarse de la andaluza de raza.

Las tres Cármenes son distintas en un proceso de ascensión hacia la máxima teatralización. De la Carmen más popular e inocente de Irving, pasando por la experimentada y picante Carmen de Estébanez, hasta llegar a la Carmen de Mérimée que trasciende a las otras dos, llegando al desenlace fatal, pero con una

excusa más idílica: la apuesta por la libertad. El más valioso bien gitano tenía cuerpo en esta mujer, la libertad como algo irrenunciable, la libertad a pesar de la muerte.

“Los precedentes majo-gitanos de este símbolo flamenco confirman, una vez más, las herencias sociológicas que el majismo dejó en el flamenquismo: cultura del barrio, del gesto y del atuendo, de la reunión tabernaria entre guitarras, cantos y bailes, de la presencia de señoritos pagadores, del lenguaje desgarrado, de la marginalidad orgullosa[...]herencia en la que destaca la importancia que en esta cultura gitana-majo-flamenca tuvieron siempre las mujeres bravías, furiosamente violentas, que agreden a cuchilladas a quién las provoca, como la Carmen, la Lola:

No te metas con la Lola.

La Lola tiene un cuchillo
pa defender su persona.

No te metas con Carmela:

La Carmen tiene un cuchillo
pa quien se meta con ella.” (GARCÍA, 1993, pág. 96)

Esa herencia de mujer “matadora” de hombres se puede traducir también en mujer en la que el hombre no puede confiar, la mujer como perdición de los hombres, mujer como la Petenera, impredecible y obcecada hasta la muerte. Ardiente y arrebatadora, que roba la voluntad a los hombres, que los manipula hasta la vejación y los traiciona, cruel e inteligente. Mujer mala por naturaleza, nada alejado de la imagen tradicional creada y cultivada por el cristianismo desde Eva, pero más acorde con los tiempos y los gustos románticos.

3.3. EL PAPEL DE LA MUJER EN EL MUNDO DEL FLAMENCO SEGÚN ARTISTAS FLAMENCOS (Entrevistas personales)

En este apartado del trabajo se recogen las opiniones de artistas del mundo flamenco en torno dos temas: la discriminación por razón de género y los

obstáculos en el desarrollo profesional. A todas y todos se les hicieron las preguntas en torno a las siguientes dos temáticas:

- ¿Crees que la mujer ha sufrido discriminación con respecto al hombre en los ambientes flamencos, en tanto que aficionada o como profesional?

- ¿La mujer ha tenido menos oportunidades de desarrollo en estos ámbitos?

Las entrevistas están documentadas en grabaciones en cassette que se realizaron a artistas que en su mayoría podemos encuadrar dentro de los “Nuevos Flamencos” por su juventud y por el tipo de flamenco que hacen. Este es el caso de Maite Martín, Esperanza Fernández, David Pino, y Macanita. Todos/as ellos/as además de su juventud, aportan a los cantes clásicos u ortodoxos una impronta personal en la que intervienen nuevos instrumentos, o innovaciones propias de este movimiento de los “Nuevos Flamencos”, en el caso de Fernando, Terremoto hijo, y Tomás de Perrate, ambos son herederos de cantaores ortodoxos, ambos recogen el legado de sus padres e intentan dar una nueva personalidad a sus cantes, tarea difícil por la importancia de la obra y la personalidad que representa dicho legado. En el caso de Calixto Sánchez, El Cabrero y Carmen Linares, de ambos podemos decir que se trata de una generación anterior que por la edad no pueden ser calificados de “Nuevos Flamencos”, pero la obra de los tres mantiene un compromiso con la renovación, en el caso de El Cabrero por el compromiso político con que impregna sus coplas, en el de Calixto Sánchez por su trabajo de clara vocación didáctica, en la medida de que es el primer autor, junto con José Luis Navarro de materiales didácticos para introducir el flamenco en la escuela, y por el empeño en seleccionar poemas de autores importantísimos de la literatura española, que, tras una espléndida labor de adaptación, los convierte en coplas flamencas. Por último, Carmen Linares ha dedicado muchos esfuerzos a buscar paralelismos entre el flamenco y la música judía, además de grabar con acompañamientos musicales orquestados y acompañamiento de guitarras tan innovadoras como la de Manolo Sanlúcar entre otras.

También presento una entrevista a Manuel Curaó, como representante de un personaje indispensable en la creación de opinión y gustos flamencos. Manuel

Curao es un profesional que ocupa espacios en los medios de comunicación; presentador y director de programas de televisión y radio, presentador de festivales y otros eventos flamencos, tiene que convivir y entender a todos los artistas con sus diferentes líneas y estilos, a la vez que, ofrecer una imagen de ellos/as a través de sus presentaciones.

Estos son los criterios que se han tenido en cuenta a la hora de decidir a los entrevistados, pero esto no quiere decir que anteriormente pensé en ellos/as como objeto de las entrevistas, los nombres han ido apareciendo coincidiendo con circunstancias ajenas a mi voluntad. He ido buscando y proponiendo las entrevistas a estos artistas cuando tenía fácil acceso a ellos/as.

Las de Calixto Sánchez y El Cabrero se celebraron en el “Festival de Juan Breva”, festival de invierno de Vélez Málaga celebrado el 16 de diciembre del 2000. Aproveché que yo era el presentador de este festival y les entrevisté en los camerinos.

Las de Maite Martín y Esperanza Fernández; se realizaron en las mismas circunstancias, de nuevo presenté el “Festival de Juan Breva”, al año siguiente (en diciembre del 2001).

La de Carmen Linares ocurrió después de varios intentos de que me respondiera la entrevista por escrito; por fin, pude realizarla en persona en el festival de flamenco de la feria de Málaga, el día 13 de agosto del 2002.

A David Pino le entrevisté durante el XVI Concurso Nacional de Cante por Serranas en Prado del Rey (Cádiz).

Por último las entrevistas realizadas a Tomás de Perrate, Fernando Terremoto hijo, Macanita y Manuel Curao se hicieron durante el Festival de Casabermeja (Málaga), el 19 de Julio del 2003.

Las transcripciones de las entrevistas grabadas se han hecho completas, es decir recogiendo todo con las expresiones que utilizaron los entrevistados.

No se pretende con ello que estas opiniones sean tenidas como representación de lo que piensan los artistas, ni mucho menos; sólo se intenta acercarnos a la opinión de algunos que ya llevan en el mundillo profesional muchos años y a otros que pueden ser considerados jóvenes en este campo.

Las manifestaciones que realizan los artistas entrevistados tienen en común algunos aspectos. Por un lado, la mayoría habla de la familia como el principal elemento de discriminación. Es de ella de donde proceden la mayor resistencia y los obstáculos que han hecho que la mujer, tanto desde el punto de vista artístico, como de aficionada, haya tenido menos posibilidades que el hombre para desenvolverse con libertad. En este sentido se manifiestan El Cabrero, Maite Martín, Esperanza Fernández, Carmen Linares, El Perrate y Manuel Curao. Algunos inciden en el celo con que los padres, maridos y hermanos evitan que la mujer salga del hogar para actuar en público, para profesionalizar sus cualidades como artista flamenca; en ocasiones ni siquiera ante los amigos en reuniones privadas. En relación con esta actitud según Calixto Sánchez y Manolo Curao hay que tener en cuenta lo mal visto que estaba que las mujeres se dedicaran al mundo artístico, pues su ambiente no es considerado el más adecuado para una mujer “decente”: “el mundo del artiteo era un mundo mal visto, y ya una mujer que fuera artista pues poco más o menos que era puta” (Curao). Un ejemplo de esto es el caso de La Niña de los Peines. Juanito Valderrama cuenta que esta genial cantaora no comenzó a salir de giras hasta que él pudo convencer a su madre de que estaría bien guardada y cuidada, alejada de todos los peligros de la profesión. En el capítulo “3.2. El género en la literatura flamenca” se han expuesto algunos ejemplos reales que pueden ilustrar estas opiniones.

Otro aspecto que se destaca en las entrevistas en relación con la familia es que la mujer se tenía que dedicar a los menesteres del hogar, y superar las dificultades que conlleva compatibilizar el mundo artístico con el doméstico. Las salidas, las actuaciones y otros inconvenientes hacían que la mujer se lo pensara mucho antes de dedicarse a la vida profesional. Maite Martín lo expresa así en su entrevista: “pero yo creo que ha sido sencillamente por su posición social, porque

la mujer tenía un papel, pues de casarse y de cuidar a su marido y parir hijos y cuidarlos. Y yo creo que viviendo de esa forma no hay demasiado espacio para la creatividad ni para desenvolverse ni desarrollarse artísticamente.”

A pesar de todo, los artistas se manifiestan optimistas, y la mayoría de ellos y ellas se muestran confiados en que esas situaciones ya no se dan y que actualmente no existe discriminación hacia la mujer en el mundo flamenco. La mayoría de las artistas entrevistadas reconocen la existencia de discriminaciones en el pasado, pero insisten que ellas (Carmen Linares, Esperanza Fernández, La Macanita) no las han sufrido, que han gozado de las mismas oportunidades que los hombres y que no les ha costado especialmente llegar a ser artistas por el hecho de ser mujeres. Hemos de tener en cuenta que ellas son las que lo han conseguido.

Con respecto a una mayor discriminación sexista en el mundo flamenco que el existente en la sociedad, no hay unanimidad en las respuestas. Por un lado unos opinan que no existe, que si la hay, es en la misma proporción (David Pino, Esperanza Fernández y Macanita); por otro lado, Maite Martín y Calixto Sánchez opinan lo contrario, es decir, que sí existe mayor carga sexista en el flamenco que en la sociedad.

Como vemos la familia juega un papel fundamental en las posibilidades de desarrollo de la mujer en el mundo flamenco. Esta visión, que expresan los artistas entrevistados, se ve fortalecida por los resultados de la encuesta realizada por el Instituto de Estudios Sociales de Andalucía (IESA E- 0005b, 2000) para El Barómetro de Opinión Pública de Andalucía 2000. La familia desempeña, entre otros, el papel de reproductora del orden social y de los valores tradicionales de la sociedad. El estudio constata que los andaluces tienen una mayor valoración de la familia que el conjunto de los españoles y se sienten más unidos a ella, además de creer más en ella como guía moral.

“Los andaluces, como puede verse por los índices que muestran valores sobre la primera dimensión mencionada (familismo), se adscriben en mayor medida que los españoles a

valores familistas. Esto puede entenderse en un doble sentido: Por una parte, valoran más las relaciones de tipo comunitario, como son las familiares y las de amistad. Por otra, expresan otra moral familista de tipo más tradicional, como se observa en los dos últimos indicadores de la dimensión: 'un niño necesita un hogar con un padre y madre' y 'la mujer necesita tener hijos para realizarse' .” (BERICAT, 2002, pág.s 57-59)

Estos factores sociales influyen, indudablemente, en el ámbito flamenco, ya que este no está alejado de las influencias sociales. Ahora bien, en el mundo del flamenco se da, con más intensidad si cabe, ese familismo. Solo hay que pensar en la fuerza que la familia tiene incluso como propagadora del arte. En la familia se gestan estilos y modalidades de cante; la familia es como una academia en la que se transmite una forma particular de hacer los cantes. Ya hemos mencionado en otro momento la existencia de verdaderas sagas de artistas que son conocidas por su pertenencia a una familia: los Carmona, los Montoya, los Perrate, los Pavón, etc.

También hay que tener en cuenta que en el ámbito flamenco es notoria la presencia de gitanos, quienes llevan a gala ser defensores de la familia como clan de supervivencia y como conservadora del patrimonio cultural y experiencial. Todos estos elementos hacen pensar que, efectivamente, en el ámbito flamenco puede existir un mayor grado de sexismo. Y ello sin tener en cuenta otros muchos elementos de clarísimo signo discriminatorio que ya hemos señalado en ocasiones anteriores: estructura de las peñas, la masculinidad de los ambientes en las reuniones y locales donde se da el flamenco, etc. Afortunadamente, también estos elementos van cediendo el paso a la incorporación de la mujer.

1-CALIXTO SANCHEZ

Miguel: -¿Cómo ve la situación de la mujer a lo largo de la historia en el mundo del flamenco en general?

Calixto: - Ha estado al margen en la literatura flamenca, es decir, escribiendo coplas de flamenco. Por eso la mayoría de las coplas son escritas por los hombres y casi todas ellas tienen un carácter machista según se vea hoy. Participación de la mujer en el cante, entiéndase flamenco, donde ha tenido un papel preponderante. Sen el baile..., Matilde Coral, Argentinita,... y otras muchas, ahí han tenido un papel extraordinario. Además muchas de ellas han sido grandes cantaoras. Cosa difícil porque hablamos de los primeros tiempos, cuando el arte estaba mal visto. Además, ser mujer y ser cantaora todavía peor. Sin embargo, estas mujeres marcaron su época y dieron su impronta al mundo del flamenco: Pastora Pavón, La Trini, Pepa Oro...

Concha "La Peñaranda", por ser cantaora. [no se entienden algunas palabras de la grabación]. Ten en cuenta que la mujer es la protagonista en los cantes sentimentales. En la soleá, por ejemplo, es a la mujer, a la amante, a la que se quiere, a la que se odia, a la que se idolatra, a la que se mata, a la suegra, a la que se pone como los trapos. "Tu madre no dice ná, tu madre es la que muerde con la boquita cerrá".

Hay un papel preponderante de la madre, se la idolatra por regla general. Las coplas todas cuando hablan de la madre hablan en un sentido extraordinario, muy lírico, muy sentimental, muy recogido. Cosa que luego no tiene explicación porque a lo mejor, de la mujer, de la mujer a la que se ama se habla mal y la mujer a la que se ama siempre acaba siendo madre. En fin que existen esas contradicciones.

Yo veo el papel de la mujer desde esos puntos de vista. Como artista que ha sufrido mucho me acuerdo de esa Pepa Oro y de un montón de ellas de los años 30 y de los años 20. Que salir a un escenario ya tenía castaña, porque ya te marcaba, te decían que eras puta directamente. Eso era una aberración. Sin embargo, muchas de estas mujeres tuvieron el carácter y la fuerza de imponerse. Había que tener mucho carácter y mucha fuerza.

M.: - ¿Se puede decir que muchas artistas femeninas se han quedado en el camino por las presiones sociales y el rechazo social, por las especiales dificultades que podían tener ellas en comparación con el hombre?

C.: - Ten en cuenta que el mundo del flamenco, el mundo del arte en general, es un mundo muy duro, porque lo que te pueden reconocer en un momento encima de un escenario hay luego todo un mes o dos meses para tirártelo por tierra, por debajo. La guerra no es encima de los escenarios, la guerra es debajo de los escenarios. Es un mundo muy duro, todavía más duro para la mujer, porque está en un terreno que yo diría que es tremendamente machista. El flamenco es un mundo que empieza realmente con el majismo, son los majos o los chulos. Los valientes son los que cantan. Lo que pasa es que en Andalucía a esos majos, a esos chulos le llamaron gitanos, porque a un andaluz decirle majo le suena fatal, entonces es mucho más fácil decir gitano que majo, pero el majo, el chulo, el valiente es el que canta flamenco y es el torero. Por eso a la mujer también le cuesta mucho trabajo entrar en los toros, porque es un mundo machista y creado por el hombre.

O sea, a la mujer le ha sido mucho más difícil entrar en el mundo del flamenco. Ese es mi punto de vista. Pero las que han sobresalido es porque han tenido una personalidad enorme y una fuerza enorme, como en los casos que he dicho antes. "La Trini" al final terminó mal pero le costó la vida. Pastora Pavón como cantaora, yo que sé. Concha la Peñaranda esta; en fin, yo que sé, es que hay montones de ellas.

2-EL CABRERO

Miguel.- Se trata de saber cuál es tu opinión acerca de si la mujer ha tenido la misma oportunidad que el hombre para desarrollarse como artista o para participar de las experiencias y en los medios de relación dentro del mundo del flamenco.

Cabrero.- Sea mujer o sea un hombre, si ha sido para enriquecer la música en este caso estamos hablando de flamenco. Pero muchas mujeres fueron grandes

cantaoras que han quedado en la historia. Otras no porque los maridos le han dicho: tú no cantas nada más que para mí. Y otras mujeres jóvenes que no tenían quien les dijera nada, pero el padre les decía: "no porque la niña...". Siempre le han cortado la tendencia y la sensibilidad para que se encierre en ese lenguaje de niño y se amarre. Por eso, a pesar de que sean buenas artistas, muchas no han tenido acceso, por integridad, por esto, por lo otro. Ese es el concepto que yo tengo. Digamos que la mujer en la canción y en el flamenco haciéndolo bien es maravilla. ¡Como si llegara a mandar, que mande!

3- MAITE MARTÍN

Maite: -A ver, yo creo que el papel de la mujer dentro del mundo del flamenco ha sido muy importante porque ha habido grandes cantaoras de todas las épocas. Y, por supuesto, para mí el personaje sublime del cante ha sido "La Niña los Peines". Entonces creo que ella ha hecho una aportación importantísima al mundo del flamenco, independientemente de otras mujeres que también han sido muy importantes en todas las épocas ¿no? Pero sí creo que también ha tenido un papel un poco discriminado, porque....., pero yo creo que ha sido sencillamente por su posición social, porque la mujer tenía un papel... pues de casarse y cuidar a su marido y parir hijos y cuidarlos, y yo creo que viviendo de esa forma no hay demasiado espacio para la creatividad ni para desenvolverse ni desarrollarse artísticamente.

Miguel: - Pero... ¿Especialmente dentro del mundo del flamenco no ha habido una discriminación especial?, ¿la social, la habitual?

M. : -Especialmente en el mundo del flamenco, probablemente, porque yo creo que por alguna razón, dentro del mundo del flamenco hay más machismo del normal, del que hay fuera de este mundo, ¿me entiendes? Del mundo del flamenco.

Mi. : -Y hoy ¿cómo ves tú la situación en este aspecto?

M. : -Hombre hoy, pues como ha cambiado el papel de la mujer dentro de la sociedad, también ha cambiado en ese sentido. También hay cada vez más mujeres que se dedican a esto y que pueden desarrollar su arte. Pero mientras exista el machismo y mientras exista ese papel que tiene en concreto la mujer que es una idea preconcebida de que la mujer tiene un papel muy determinado dentro de la sociedad, hasta que eso no acabe del todo, que eso tardará muchos años en suceder, si es que alguna vez sucede, pues, siempre habrá menos posibilidades de que una mujer.....

Mi. : -Los ámbitos flamencos, ¿cómo lo ves tú? Los ves que están evolucionando en consonancia con los avances que está teniendo la sociedad en ese sentido, en el sentido de la búsqueda de la igualdad, o va más lento o va más rápido ¿cómo lo ves?

M. : - Yo creo que va más lento.

Mi. :- ¿Dentro del flamenco?

M. : - Yo creo que sí, yo creo que va más lento. Es un mundo bastante.....

Mi. : - O sea, que la mujer hoy tiene menos capacidad de desarrollo personal dentro del mundo del flamenco... que dentro de cualquier ámbito social.

M. : - Si, yo creo que sí, indudablemente.

Mi. : - Dentro del laboral, del científico, el deportivo hay más posibilidad de desarrollo que dentro del flamenco

M. : - Si, yo creo que sí, indudablemente.

4- ESPERANZA FERNÁNDEZ

Miguel: - ¿Cuál es tu opinión sobre el tema de si ha habido a lo largo de la historia en el flamenco, y en la actualidad, discriminación con respecto a la mujer en diferencia con el hombre, o tú crees que ha tenido las mismas oportunidades, ha vivido las mismas posibilidades que hay hoy?

Esperanza Fernández: - Bueno, yo si te digo que ... bueno, bajo mi punto de vista, te puedo decir lo contrario porque yo no he vivido esa marginación, pero sí por los antiguos y por mi abuelo que me cuenta, que sí que es verdad, que ha habido muchísima marginación y no ha habido igualdad para nada entre las mujeres, o sea que los hombres no le daban paso, y es una lástima, una lástima muy grande porque había mujeres increíbles ¿no?. Te puedo citar a "La Niña los Peines" que era una fenómeno. "Rosalía de Triana", que era una gitana que cantaba nada más que para sus cuatro personas, para sus cuatro gentes, porque su marido no la dejaba tampoco salir a la luz ¿no?

Pero bueno, yo sí te digo, esa marginación, gracias a Dios, no la he vivido, pues por la edad que tengo también ¿no? Pero bueno, que aquí estamos las mujeres y estamos demostrando realmente lo que somos capaces ¿no?, y seguimos luchando que todavía hay una pequeña marginación, pero ya no tanto como antes ¿no? Por lo menos por lo que me contaba mi abuelo.

M: - Tú consideras que el avance que se esta produciendo en la sociedad en búsqueda de la igualdad de la mujer y el hombre en el aspecto profesional, intelectual, deportivo y demás ¿se da con la misma intensidad y a la misma velocidad en el mundo del flamenco, o va un poquito más lento? ¿Cómo lo ves tú?

E.F: - Hombre yo, otro tema no te puedo hablar. Yo la verdad, realmente no lo sé; lo que sí te puedo decir es que ya, ahora mismo, sí estamos demostrando realmente lo que nosotros somos capaces, porque yo tengo amigas mías que son abogadas, que si que les ha costado un poco de trabajo ponerse un poco al nivel del hombre, pero bueno que es como todo, que la mujer siempre está en un

segundo plano, pero que como te he dicho antes que seguimos luchando y se están dando cuenta los hombres de lo que somos capaces, en el ámbito artístico a nivel de todo.

M: - Muy bien, pues muchísimas gracias.

E.F: - Eso te lo dirá todo el mundo, todas las mujeres ¿no?

M: - Mujeres y hombres.

5- CARMEN LINARES

Carmen Linares: - Yo creo que la mujer no ha estado discriminada en el mundo del flamenco. Sinceramente, yo creo que ha habido muy buenas mujeres cantaoras, y los mismos artistas y los aficionados las han escuchado con todo el cariño del mundo. Lo que sí ha habido, no discriminación sino un cierto machismo en la propia familia. Y ha habido quizás menos mujeres artistas porque en la propia casa pues no está bien visto que la mujer fuera artista, pero no en el mundo del flamenco, cuando ha salido una cantaora buena, el público ha estado con ella a tope y los propios artistas y los aficionados.

Miguel: - ¿Pero no ha habido discriminación en la consideración artística por el hecho de ser mujer tal vez? ¿Y en la misma medida que en la sociedad, o tal vez de una forma más profunda, más fuerte, o no?

CL: - En la sociedad sí, porque en la sociedad lo que ha habido es que la mujer en todos los ámbitos, en todos los trabajos ha estado peor considerada que el hombre. Pero concretamente en el arte, vamos, yo creo que no, yo creo que cuando ha salido una "Pastora Pavón" o ha salido una "Perla de Cádiz" o ha salido una "Fernanda", ahí nadie las ha discriminado.

M: - En el ambiente flamenco, en el de las relaciones personales nada más no, en su consideración artística. ¿Es igual que la discriminación que se da en la sociedad o en el mundo flamenco hay algo especial?

C.L.: - Hombre, en el mundo del flamenco yo te repito que en mi persona yo no he visto discriminación ninguna. A mí me han considerado siempre. Cuando una artista se toma en serio su profesión y la gente ve lo que tú estás dando, no hay ningún.....

M: - Ese aspecto que has mencionado antes del ámbito familiar.

C.L.: - Hombre, en el ámbito familiar sí. Siempre ha habido una niña que canta muy bien, pero que el padre no la deja, o que el novio no quiere, ese tipo de cosas ¿sabes?, eso sí que ha habido mucho. Ahora ya no, ahora ya ha cambiado todo tanto que la mujer puede tener cualquier profesión se opongan o no. Bueno todavía habrá alguna que no pueda, pero ¡ahora hay una cantera de mujeres cantando!, y no tienen ningún problema en sus casas.

6- DAVID PINO

Miguel: - David Pino, ¿qué consideras tú acerca del papel de la mujer en el flamenco, a través de la historia del flamenco? ¿Crees que ha habido algún tipo de discriminación? o no hay ningún aspecto a destacar dentro del mundo flamenco.

David: - Hombre, yo creo que tradicionalmente en el flamenco la presencia de mujeres ha sido mínima, pero, vamos, no solamente en el flamenco, sino en todo. Siempre ha estado marginada y, lógicamente, eso ha repercutido en el flamenco, lo cual no quita que haya habido presencias notabilísimas de artistas, aunque en número muy reducido. Todo el mundo sabe, el caso de "La Niña los Peines", el caso de bailaoras excelentes como..... hay tantísimas y en la guitarra por supuesto nada, y actualmente hay un boom de gentes de mujeres que están..... de una forma tremenda. Y ahora mismo está la cosa mitad y mitad en ambos sexos, así que tradicionalmente no, pero ahora mismo tiene un papel con mucha presencia.

M: - Y ¿eso se debe a que los tipos de relaciones y de consideración de la persona son especialmente sexistas dentro del mundo del flamenco o es la misma inercia social andaluza?

D.P: - Yo creo que sí, que lo primero, que tradicionalmente siempre cuando se ha tratado a la mujer pues se la ha tratado como, lo he dicho antes, con discriminación un poco. Pero bueno, tampoco la mujer ha hecho por integrarse. Ahora sí, porque como están integradas en el mundo laboral pues también en el flamenco, pero no creo que sea por otra cosa, es decir, tampoco es que haya habido una caza y captura hacia la mujer, sino que la sociedad estaba así y ya está.

7- TOMÁS DE PERRATE

Perrate: - Dentro....., me explico. Uno sólo puede hablar de lo que uno conoce, de lo que uno entiende, yo te puedo hablar desde el punto de vista gitano. Dentro de las familias gitanas, pues las mujeres tienen un papel especial y muy relevante. Siempre son importantes, aunque pueda haber ciertas formas de machismo, pero siempre son más importantes. Y por parte de los hombres siempre se ha reconocido. En Utrera, la primera figura que se conoce, es Mercé Fernández Vargas, “la Serneta“; fruto de su doctrina cantaora, Fernanda y Bernarda; dentro del arte no hay distinción.

M. : - El reconocimiento como artista está claro que cuando llega no hay distinción. Pero yo me refiero: ¿tienen las mismas posibilidades que los hombres?, y no ya solamente dentro del grupo étnico de los gitanos, sino en general, dentro del mundo del flamenco ¿han tenido algún tipo de discriminación con respecto al hombre?, ¿tú crees que se le ha considerado que han tenido las mismas oportunidades que los hombres?.

P: - Claro, lo que pasa es que este tipo de familias pues se jerarquiza de la forma que se jerarquizan las familias gitanas. La mujer tiene un papel relevante, pero sigue estando mediatizado por el medio socio-cultural. Menos mediatizado

en un momento dado que la mujer “paya” de la época, por ejemplo de principios de siglo, incluso de posguerra...

M: - Menos ¿en qué sentido?, ¿menos discriminada?, ¿más discriminada?

P: - No, porque los gitanos somos mas tolerantes que los “payos.”

M: - ¿En la relación con las mujeres?

P: - En la relación con las mujeres. Normalmente las familias son matriarcados.

M: - Pero matriarcado ¿en todos los sentidos?

P: En todos.

M: - ¿Incluso a la hora de la toma de decisiones importantes?

P: - En general los gitanos son borrachos porque los consienten las matriarcas. No porque ellos se impongan

M: - Ya que nos estamos centrando en el mundo de los gitanos. El tema de la virginidad ¿no tiene una mayor relevancia dentro del mundo de los gitanos que el de los no gitanos?

P: - Eso son estupideces de unos pocos de gitanos que quieren...

M: - Tú consideras que eso ya hoy no está vigente.

P: - Ni nunca ha sido. Eso simplemente se trata de..., ¿cómo te digo?, de querer justificarse. Pero los gitanos somos mucho más que eso.

8- FERNANDO “TERREMOTO”

Terremoto - Bueno, vamos a ver, si hablamos por ejemplo los años antiguos del flamenco, pues probablemente la mujer, sí creo que estaba un poquito... lo tenía un poco más complicado ¿no? A excepciones de gentes muy grandes como la “Niña de los Peines”; después, un poco más para acá, Fernanda, La Paquera. Pero en los tiempos que estamos ahora mismo, la mujer está a la misma altura que el hombre y, además, creo que es digno de hacerlo, porque hay mujeres que cantan muy bien. Y no por el hecho de ser mujeres tienen que cantar peor, en absoluto, ¿no? Ahí tenemos casos como te estoy diciendo: “La Paquera”; “La Macana”, que está aquí; Esperanza, o sea que hay mujeres cantando al mismo nivel que los hombres. Indudablemente antes tuvieron problemas pero creo que al día de hoy no, ese problema ya no existe.

M. - No hay ningún tipo de discriminación, ni...

T. - Antes el cante se veía más masculino, posiblemente en los tiempos aquellos, siempre el macho español por naturaleza, por imponer su ley, pero... hoy en día no existe esa discriminación. Hay grandes cantaoras que son primeras figuras, el caso de Carmen Linares, que son excelentes cantaoras. Además, que el flamenco necesita de la belleza y del cante de las mujeres, por supuesto.

9- LA MACANITA

Macanita - La mujer flamenca en el flamenco creo que ha aportado bastante y está aportando, porque yo no me considero que haya tenido ninguna discriminación por parte de mis compañeros artistas. Al revés, yo empecé desde muy jovencita y los que ya eran figuras me daban mi sitio por muy jovencita que era. Y ahora me lo siguen dando. Ya soy adulta, sigo manteniendo mi sitio, aunque por supuesto que me lo estoy ganando día a día y para mí eso es muy importante, pero yo no me siento por ser gitana y por ser artista no me siento para nada discriminada, al revés, en absoluto.

Miguel - Es que en algunos estudios sociológicos se habla de que por ser Andalucía, bueno... en Europa, el mundo, todo, las mujeres han tenido especiales dificultades y han sufrido discriminación en muchos campos: en el laboral, en el artístico, en el cultural, en el político. ¿En el mundo flamenco no se ha vivido eso?

Ma. - No, no, yo en el laboral no he tenido...

M - ¿En el campo flamenco no se ha vivido eso? Salvando tu caso.

Ma.: - Salvando mi caso, pues no sé. Si te refieres a otras discriminaciones, ya ahí no te puedo hablar, porque cada mujer es un mundo y cada artista es un mundo. Te hablo de mí, personalmente, yo no lo he sentido, pero pienso que la mujer gitana hoy en el flamenco ha aportado y está aportando...

M: - Sí, eso lo reconoce todo el mundo. Las aportaciones artísticas de la mujer.

Ma.: - Yo no me he sentido discriminada, ni por parte del público ni por parte de mis compañeros. Al revés, cuando empecé, que era muy pequeña, los que ya eran figuras y estaban ya integrados en lo que es el flamenco me acogían y me arropaban ¿no?

10-MANUEL CURAO

Manuel Curao: - Pues...., en primer lugar, las mujeres en el mundo del flamenco, en primer lugar sufrieron las consecuencias de...., no de una discriminación, sino de un rol que les tocó vivir como ama de casa, como madre, y se tropezó con que el mundo del flamenco tampoco gozaba de una... llamémosle benevolencia por parte de quienes catalogaban los trabajos. Dedicarse al flamenco, no solamente la mujer sino para los hombres estaba casi mal visto. El mundo del arte era un mundo mal visto, y ya una mujer que fuera artista, pues

poco más o menos que era “puta”, y tenía que pagar el blasón ese de ser una mujer de vida alegre.

Por otra parte, la mujer se encuentra que dentro del propio flamenco también hay una discriminación, a la hora sobre todo del flamenco de fiestas, de juergas, donde habitualmente las mujeres que entraban eran mujeres de mala vida porque los señoritos que pagaban las fiestas querían que así fuera. Sin embargo, sí ocurre durante todo ese tiempo, convive con ese tiempo que nacen grandes artistas que vencen todos esos handicaps, incluso artistas que en el mundo del baile dominaban: habría tres o cuatro mujeres que eran bailaoras y cantaoras de prestigio. Esa convivencia de la mala reputación del flamenco, la discriminación de la mujer en general hace muy difícil que una criatura con esa condición femenina pudiera desarrollar su arte con normalidad. Sin embargo, el flamenco, por una serie de razones y circunstancias que lo hacen singular, tiene en el rol de la historia del flamenco a grandes mujeres, tanto en el baile como en el cante. Eso sí, nunca en la guitarra. Lo de la guitarra es algo que no tiene explicación. Por que hay gente que dice que es porque no tiene la misma fuerza en las manos que los hombres, cosa que no es cierto porque lo hay en la música clásica. Eso es un misterio que está ahí por....Aparecen fotografías con artistas tocándose a la guitarra, pero yo creo que más bien es algo simbólico. Tocar la guitarra entonces no es lo que hoy hacen los guitarristas, eran las cuatro notas y punto.

Después, por otra parte, creo que la condición de las mujeres en el flamenco tiene otra singularidad y es ofrecer ciertos cantes que podían ser más de mujer que de hombres. Es el caso de los cantes mineros, levantinos, fandangos, etc., etc. por contra de cantes como soleá, seguiriya, martinete, etc. También el flamenco ofrece sus excepciones, no que confirmen la regla, sino excepciones históricas; como está el macho de María Borrigo, por ejemplo, la seguiriya, o bien como pueden ser los cantes grandes por malagueña, aportaciones de las mujeres.

Y todo esto se rompe cuando... Dios sabrá, porque está considerada la mejor artista creadora de la historia Pastora Pavón “La Niña de los Peines.” Creo que ahí es donde se redondea y donde se desprende cualquier tipo de constante. Pero es cierto que la mujer en el flamenco ha sufrido una discriminación propia de

la sociedad de aquel tiempo y en particular del flamenco por lo que hemos hablado.

Lo que también es cierto, es que en la actualidad, se alteran una serie de constantes: dominan en el baile los hombres, y en el cante las mujeres y parece ser que gran parte de eso está ocurriendo hoy, en otros momentos han sido las mujeres las que han dominado y los hombres (¿), pero también hay una cuestión que aunque sean tres o cuatro es muy interesante averiguarlo en el sentido de conocerlo. Ha habido casos, en los que la mujer se ha quedado relegada a fregar, a limpiar y a cuidar de los hijos, mientras que su marido vivía del cante, y por una serie de circunstancias, el marido ya no tiene la posibilidad de trabajar y tira de esa mujer, a la que relegó la condición machista a ser ama de casa, para que sea ella la que defienda y traiga las habichuelas. Esos casos se han dado en dos o tres ocasiones, y eso nos ha permitido por fortuna ver a artistas que de no ser por esa desgraciada situación se hubieran quedado en su casa.

Miguel: - Seguro que ha habido muchas más.

M.C. : - Hay un caso que creo que es decisivo: el de Tía Anica “La Piriñaca.” La Piriñaca es una mujer de Jerez que su marido no la dejaba cantar en ningún sitio, hasta incluso le “ponía peros” en reuniones familiares, y ese hombre se muere. Se muere además de una forma dramática y singular, se muere de la picá de una mosca. Una muerte horrorosa, una muerte alobada en una bodega. Y de lo único que puede tirar “la Piriñaca” es del cante y se va todas las noches a las ventas a buscarse la vida. De no haber ocurrido esa desgracia no hubiéramos conocido nunca a una de las mejores seguriyeras que ha dado la historia.

M: - ¿Se da algún tipo de discriminación especial o hay alguna diferencia entre el flamenco y la sociedad andaluza en general, o corre en paralelo?

M.C.: - Yo creo que corre en paralelo. Y lo que no corra paralelo no depende del andaluz normalmente. Depende de esos hilos que mueven el

flamenco que desgraciadamente promociones discográficas, promoción de artistas desde marketing.

IV

**ANÁLISIS DE
"CANTES FLAMENCOS Y CANTARES"
DE ANTONIO MACHADO Y ÁLVAREZ**

Sin las colecciones de coplas flamencas anónimas de las primeras épocas el flamenco sería hoy otra cosa. Como dice Gutiérrez Carbajo, "[...] las coplas más representativas de cante flamenco ya se encontraban incluidas en los cancioneros del siglo XIX cuando el cante flamenco conoce su etapa dorada." (GUTIERREZ, 1990, pág. 507)

Las cantaoras y cantaores no han dejado de interpretar estas coplas que se publicaron en el siglo XIX. Pero quizá el hecho más llamativo sea que, incluso hoy, son pocos los cantaores y cantaoras que interpretan coplas nuevas creadas por ellos o por personas contemporáneas suyas. Otro hecho notorio es que se están utilizando coplas no flamencas de poetas como Lorca, Alberti, Machado, etc. Se hace un verdadero esfuerzo por adaptar las rimas y versos a las estructuras métricas de los cantes flamencos. Algunas son fácilmente adaptables, pero otras son muy complejas, por lo que a veces se fuerzan perdiendo versos. Aún así, el trabajo que muchos intérpretes (Morente, Calixto, Pepe Albaicín, Carmen Linares, Alfredo Arrebola, etc.) están realizando en este campo es valiosísimo.

Igualmente, hay que resaltar un tercer detalle: hoy hay cantaores que componen sus propias coplas, como Diego Clavel o José de la Tomasa. Además se han extendido los concursos de coplas flamencas, lo cual genera cada año cientos de coplas. Aunque la mayoría de ellas no llegan a ser cantadas.

En fin, lo verdaderamente notorio es que a pesar de todos los esfuerzos por renovar las coplas, las que son mayoritariamente interpretadas siguen siendo aquellas que siempre se interpretaron de entre las populares clásicas. Aún se siguen usando las coplas de aquellas colecciones.

Uno de los principales recopiladores y propagadores de las coplas flamencas fue "Demófilo", Antonio Machado y Álvarez. Pero no fue el único. También se debe destacar a Melchor de Palau, Manuel Balmaseda, Juan Manuel Villén, Salvador Rueda, Fernando Belmonte y Francisco Rodríguez Marín. El primero de ellos, recoge en su obra un gran número de las coplas que anotó Machado y Álvarez en sus colecciones de cantes flamencos; el segundo, Rodríguez Marín, fue condiscípulo de Machado y Álvarez. En su libro llegó a

recoger 8.174 coplas, de las cuales cuatro o cinco mil se las proporcionó Machado y Álvarez, entre ellas se encontraban las del libro que analizaremos a continuación.

Existe acuerdo entre los investigadores en considerar la relevancia de Antonio Machado y Álvarez como propulsor único y primero en la difusión y protección de las coplas flamencas. Siempre se propuso con su obra despertar el interés por la literatura popular y por los estudios folclóricos. En el prólogo a su "Colección de Cantes Flamencos" expresa su deseo de que la poesía y la literatura popular alcancen un puesto elevado en la cultura y la civilización humana.

" El amor que profesamos a nuestro pueblo y el deseo de que la literatura y la poesía rompiendo los antiguos moldes de su convencionalismo estrecho y artificial, se levante a la categoría de ciencia y se inspire en los grandiosos y nuevos ideales que hoy se ofrecen al arte, nos animan a esperar que este humildísimo trabajo, mucho más enojoso y pesado de lo que a primera vista puede presumirse, será acogido con benevolencia por los hombres científicos, dispuestos siempre a perdonar, los errores, de quien al comentarlos, sólo se ha propuesto *acarrear materiales* para esta ciencia *niña* llamada a reivindicar el derecho del pueblo, hasta aquí desconocido, a ser considerado como un factor importante en la cultura y civilización de la humanidad." (GUTIERREZ, 1990, pág. 415)

También manifiesta en su "Colección de Cantes Flamencos" que su misión consistía en acarrear materiales para una investigación posterior. De hecho, su obra sirvió para que su amigo Hugo Schuchardt realizara sus investigaciones filológicas que presentó posteriormente en la obra "Die cantes flamencos". Ya antes Schuchardt había animado a Demófilo a hacer una colección (STEINGRESS, 1996). Demófilo le envió una pequeña serie de coplas que le sirvieron como base empírica. La publicación de Schuchardt es el resultado de su propia investigación respecto al tema más la crítica del prólogo de Demófilo. Demófilo probablemente no llegó a conocer que los resultados de la investigación de Schuchard eran contrarios a algunos de sus planteamientos. El libro, a pesar de

los esfuerzos de Machado, y de Guichot y Sierra no llegó a ser traducido en vida suya.

Hay que decir sobre esto que la traducción de este libro no se realiza hasta que Eva Feenstra, Gerhard Steingress y Michaela Wolf lo hacen en 1990 y que su edición no ha sido muy tenida en cuenta por los flamencólogos actuales. Sin embargo, la investigación de Schuchardt hizo aportaciones que hoy son indispensables para el conocimiento del flamenco en sus orígenes.

Por un lado, Schuchardt, consideró los cantes flamencos como producto de una elaboración moderna de la poesía popular tradicional cuyas bases fueron el agitanamiento y el uso del dialecto andaluz en lo que a poesía se refiere, siendo la función sintetizadora de la música la que caracteriza a los cantes flamencos.

Con respecto a las influencias generadoras del flamenco, reconoció el importante influjo del teatro costumbrista y la muy importante incidencia de la moda gitanista en las costumbres populares del siglo pasado. Fue la afición por “lo gitano” el motor de la flamenquización de parte de la poesía y de la música popular andaluza. También rechazó Schuchardt la hipótesis del “cante gitano” como fuente legendaria de los posteriores cantes flamencos “agachonados” y demostró la contradictoria posición de Demófilo con respecto a ella.

Y en lo que respecta a los cantes, mostró que tanto la soleá como la seguriya, considerados por muchos como “auténticos cantes gitanos” no son más que interpretaciones basadas en las formas métricas tradicionales de la poesía española adaptadas a lo que ahora llamamos flamenco (STEINGRESS, 1993)

José Blas Vega y Eugenio Cobo opinan que con la publicación de Demófilo se iniciaron los estudios del flamenco de forma metódica. Félix Grande sitúa en esta obra los orígenes de la flamencología. Para Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, esta colección constituye el primer y más sólido pilar en el proceso de dignificación de nuestro folklore, y en el mismo sentido se manifiestan otros como Carrillo Alonso, Miguel Roper, etc.

(GUTIÉRREZ CARBAJO, 1990, págs. 417- 418) Todos ellos se refieren únicamente a la *Colección de Cantes Flamencos* de 1881.

Nosotros nos detendremos en la segunda obra (*Cantes Flamencos y Cantares*), porque recoge un mayor número de coplas. Este segundo libro, publicado en 1887, recoge 1086 coplas flamencas, mientras que la primera de 1881, a la que nos hemos referido hasta ahora, no llega a recoger 900. En el prólogo a la tercera edición que Manuel Machado hace de esta segunda obra, dice que se trata de "la más exquisita, aquilatada y perfecta selección de coplas andaluzas" (MACHADO, 1975, pág. 11). Esta obra esta organizada del siguiente modo:

- 1) 240 soleares de tres versos.
- 2) 78 seguidiyas gitanas.
- 3) 339 coplas
- 4) 187 serranas.
- 5) 211 cantares
- 6) Apéndice con 16 soleares de tres versos, 7 seguiriyas gitanas, 8 coplas.

En ella encontramos una mayor representación de cantes andaluces no gitanos que en el primer libro, *Cantes Flamencos y Cantares*. El comentario de Enrique Baltanás nos lo ilustra:

“Muchas de las letras del cancionero de 1887 provienen de la colección de 1881, pero la proporción ha cambiado. Así, frente a las 240 soleares de la *Colección*, aparecen 399 en los Cantes...Considerable aumento experimentan las seguiriyas clásicas, que pasan de sólo 8 (en el repertorio de Silverio, sin sección especial) a 187, así como las coplas de cuatro versos, de 71 a 399 (y aún serían más si les añadiésemos los 211 cantares, que en nada se diferencia de las coplas desde el punto de vista métrico) En suma podría decirse que, tanto en el Prólogo como en el *corpus*, el cancionero de 1887 ha experimentado un proceso de identificación de lo flamenco con lo popular, que se ha desgitanizado, que se ha *agachonado*, por emplear la terminología de *Demófilo*. ¿Por qué? No basta, a nuestro juicio, con aducir que el libro carece de ‘propósito folclórico y mira científica.’” (1998, págs. 64-65)

Como he dicho, en total recoge el autor 1086 coplas. En nuestro trabajo analizaremos la totalidad de ellas y localizaremos las que contengan algún contenido de denostación hacia la mujer. Como veremos más adelante, 151 (casi el 14%) podremos considerarlas ofensivas para la mujer, entendiendo por ofensivas atribuirles estereotipos sexistas que la denigran o tienen un claro contenido de denostación. En las páginas siguientes se analizan estas 151 coplas y se exponen los criterios utilizados para ello.

El resto de las coplas que figuran en esta obra recogen los temas clásicos en las coplas flamencas y que son los habituales en la literatura culta, aunque en algunos de esos temas las coplas flamencas presentan características propias. Pero ese no es el tema que nos ocupa.

Como complemento al estudio de “Cantes flamencos y cantares” se ha llevado a cabo, y con los mismos criterios, el análisis de una de las antologías de cantes grabados más extensas e importantes de la historia del flamenco: la "Magna Antología del cante flamenco", dirigida por José Blas Vega. En esta colección de discos aparecen grabadas 663 coplas y de ellas he contabilizado un total de 31 letras ofensivas para la mujer. Muchas de las coplas que se interpretan en esta obra discográfica pertenecen a *Cantes Flamencos y Cantares*. Por ello no mostraré las coplas, pero sí hay que resaltar que en esta obra podemos apreciar que las 31 coplas ofensivas para las mujeres suponen el 4% , un porcentaje tres veces menor que el de Cantes y cantares de Machado. Es importante ver que pasaron 100 años entre un libro y la grabación.

Hacer una clasificación de las letras y tratar de que sea asumida por la mayoría es empresa difícil; tantos son los ángulos desde los que se puede contemplar la denostación a la mujer que es poco menos que imposible coincidir en un punto de vista común. De hecho, ni siquiera lo ha habido entre los autores que realizaron una clasificación general del contenido de las letras flamencas. Ya Fernán Caballero, Rodríguez Marín y Melchor de Palau clasificaron sus coplas atendiendo a los aspectos temáticos. Sin embargo, nuestro autor optó por agruparlas por los palos en que eran interpretadas. Como para el objeto de nuestro trabajo no es posible hacerla por palos, hemos optado por la clasificación

en base al criterio *aspectos temáticos*. Y ello aun reconociendo que en el marco de la denostación a la mujer caben muchos matices. El criterio de los hermanos Caba, recogido al comienzo de este trabajo, tampoco nos es útil. Una forma adecuada, desde mi punto de vista, sería agruparlas por la intensidad de los términos utilizados o por la gravedad de las ofensas, pero dejaríamos escapar la posibilidad de presentarlas formando grupos por el contenido de las coplas.

El proceder nuestro, pues, ha sido el siguiente. Primero se ha categorizado el total de coplas en dos grandes agrupamientos: las ofensivas para la condición de mujer y las otras. A continuación, sobre el grupo de las ofensivas se ha efectuado una nueva clasificación en base al criterio temático de la misma, obteniendo 9 temas diferentes y, consecuentemente, 9 bloques temáticos. Dentro de cada bloque temático se establece una ordenación en base al grado de denostación, colocando en primer lugar las más ofensivas. Un detalle explicativo más: la cita de cada copla va acompañada del número de página de la edición utilizada: Espasa Calpe S.A. Colección Austral, 3ª edición. 1975.

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.

<i>GRADO DE DENOSTACIÓN</i>	<i>BLOQUES TEMÁTICOS</i>	<i>EJEMPLO DE EXPRESIÓN</i>	<i>NÚMERO DE COPLAS</i>
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

GRADO DE DENOSTACIÓN	BLOQUES TEMÁTICOS	EJEMPLO DE EXPRESIÓN	NÚMERO DE COPLAS
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 bete, esaboría	4

Teniendo como referencia esta clasificación temática y los cuatro bloques de contenidos básicos que dan cuerpo al patriarcado; estos bloques son los que llamamos en el capítulo 2.2.4 pilares del patriarcado. Pasemos , pues, al análisis de cada copla.

4.1. 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. La autoestima de la mujer queda anulada ante ese comportamiento soberbio y machista, sin posibilidad de contestación desde el razonamiento. El proceso de denostación hacia la mujer podríamos establecerlo como la sucesión de actitudes cada vez más radicales hasta llegar a los malos tratos físicos. Esta sucesión es como sigue: primero, minusvaloración; después, humillación, insultos, maldiciones y amenazas; finalmente, maltrato físico. Durante todo este proceso se produce maltrato psicológico.

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*.

Se ha escrito mucho sobre la violencia masculina. Algunos autores han querido demostrar que existe una raíz biológica que puede justificar su existencia de manera que se pueda considerar algo natural en el ser humano, especialmente en el hombre, desde el supuesto origen cazador pasando por la tradición guerrera. A ello se le suelen añadir algunos rasgos de carácter hormonal. No obstante, los datos disponibles indican que el comportamiento violento se debe en mayor medida a aspectos culturales, a influencias y condicionantes sociales que van conformando la personalidad de los individuos y, especialmente en este caso, de la personalidad violenta en hombres. También tendremos en cuenta otra información que nos ofrece José María Tortosa:

“No vendrá mal recordar el ‘Manifiesto de Sevilla sobre la violencia’ del 16 de mayo de 1986 firmado, entre otros, por Federico Mayor Zaragoza todavía como bioquímico de la Universidad Autónoma de Madrid. En dicho Manifiesto se afirma que es científicamente incorrecto:

3. decir que hemos heredado de nuestros antepasados animales una tendencia a hacer la guerra;
2. decir que la guerra o cualquier otro comportamiento violento está genéticamente programada en nuestra naturaleza humana;
3. decir que en el curso de la evolución humana ha habido una selección a favor del comportamiento agresivo mayor que hacia otros tipos de comportamientos:
4. decir que los humanos tienen un ‘cerebro violento’;
5. y decir que la guerra está producida por el instinto cualquier otra única motivación (TORTOSA, pág. 231)

Después de los resultados de los estudios que se han realizado sobre este aspecto, las opiniones más solventes coinciden en atribuir el carácter violento de muchos hombres y su tendencia a desahogarlo especialmente contra las mujeres a una construcción social del papel del hombre en relación con la mujer y con los demás hombres.

“El binomio mujer pacífica/hombre violento, forma parte de las dicotomías que subyacen a una construcción social global de los

estereotipos de mujer y hombre, de los estereotipos de género femenino-masculino; cuerpo-mente; naturaleza-cultura; paz-guerra; dentro-fuera; invisible-visible; ...son algunos de los pares que el sistema de valores imperante establece y jerarquiza, inclinando persistentemente el poder hacia uno de los polos” (MAGALLÓN, 1998, pág.104)

La violencia, pues, se aprende a través de la educación, de la construcción social del género:

“La familia, la escuela y la sociedad en su conjunto, incluido aquí el sistema de representaciones, instruyen a la infancia para que vayan desarrollándose según las pautas establecidas para cada sexo, a las que venimos llamando género desde hace poco más de veinte años. El género se aprende por vía cognitivo-emocional en la familia y aledaños; cognitivo social en la escuela, y social – cognitiva en el medio social. Siempre bajo el presupuesto de que hay un equipo neurobiológico que no impide y sí permite dicho desarrollo. Se puede cambiar de palabras para decirlo, según autoras/es o modelos explicativos, pero en síntesis la significación será la misma” (SAU, VICTORIA. 1998. pág. 167)

Ya he comentado que el tipo de violencia que se ejerce en la familia suele tener un proceso que se inicia con trato minusvalorativo y que, paulatinamente, camina hacia el menosprecio, el insulto, la amenaza, las maldición hasta que se llega a la agresión física. En las coplas flamencas encontraremos mucho de este proceso. Ahora pasamos a las maldiciones.

a) Maldiciones

El contenido de las maldiciones bien podría entrar en otros de los apartados de esta clasificación, pero nos ha parecido conveniente incluirla aquí porque la maldición es en sí un elemento importante a tener en cuenta dentro del flamenco, sobre todo, por la aportación gitana. Tanta fue la importancia de la maldición que llegó a ser recogida en obras teatrales del siglo XIX. No existe sólo dirigida contra la mujer, la maldición se dirige hacia todo aquello que nos provoca dolor o

sufrimiento, aunque en esta ocasión y dado el tema que nos ocupa, hayamos escogido sólo letras dirigidas contra la mujer.

La maldición funciona aquí como reacción ante la mujer que no se somete a su voluntad y requerimientos de servicios, cuidados y subordinación o sometimiento. Se ve claramente el peso de tres pilares fundamentales del patriarcado: el poder que usa este recurso de imposición de la voluntad masculina; el poder para hacer funcional el contrato sexual; el poder para mantener a la mujer encerrada entre las paredes del ámbito doméstico y sometida a todo porque ese es el destino “natural” de la mujer. Los cuatro pilares detrás de todas las actitudes que se muestran tras las maldiciones.

Para justificar la maldición, se argumenta que la mujer es falsa, “restrechera” y, en general, que no corresponde a los deseos amorosos del hombre. También se utilizan términos como “mala” y median temas (tratados en otros grupos) como los celos o el sentido de la propiedad sobre las mujeres.

Se maldice con agresiones como *clavar “abujitas y arfileres”*, 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 esas letras.

- 1- Abujitas y arfileres
le clavaran a mi nobia
cuando la llamo y no viene. (pág.22)

Esta copla cargada de sadismo y prepotencia no queda en el olvido. Después de más de un siglo de existencia aún se sigue cantando incluso por los grupos de “nuevos flamencos”.

- 2- Cuando baya en busca tuya,
los ojitos se me sarten
como granitos e ubas. (pág.27)

En esta ocasión aunque la maldición está dirigida contra uno mismo, en realidad esto se debe a la renuncia más absoluta de relación con la mujer. Se dirige una maldición a sí mismo si vuelve con ella. Esto da una idea del daño tan grande, que él interpreta que le hizo la mujer.

- 3- Meresia esta serrana
que la fundieran de nuevo,
como funden las campanas. (pág.29)

Esta es una de esas coplas que podría estar dentro de otro grupo, en concreto en el grupo 3 (mujer mala) La mujer es tan mala que había que hacerla de nuevo para poder mejorarla, el castigo es fundirla como al metal. Lo que se espera de ella no es lo adecuado y, como si de un objeto moldeable se tratara, se desea hacerla de nuevo.

- 4- Te den un tiro y te maten
como sepa que diviertes
a otro gaché con tu cante. (pág.35)

Aunque tras esta letra se puede esconder un mensaje relacionado con favores sexuales, merece la pena detenerse en ver que en el mundo del flamenco, la mujer siempre ha tenido menos oportunidades que el hombre para desarrollar en público su capacidad artística. En otro capítulo hemos tratado este aspecto. La mujer ha guardado las esencias de su arte para la familia y el grupo de reunión de amigos. Muchos han sido los casos en que no ha podido dedicarse a la profesión artística por prohibiciones familiares. En este caso es el marido o compañero el que exige la exclusiva de esta capacidad de la mujer para él. Hasta el cante es motivo de celos para el hombre.

También podría estar esta copla en el grupo dedicado a los celos y la propiedad (grupo 4), dado que lo que denota es el sentido de la propiedad que el hombre tiene con respecto a la mujer. Dicho sentido de la propiedad se ha gestado a través de la historia. La posesión del cuerpo de la mujer por parte del hombre se va estableciendo de la mano de la propiedad privada y la necesidad de transmitirla por herencia; los hijos tenían que ser reconocidos por el padre y para ello la mujer

sólo podía tener relaciones sexuales con el mismo hombre. Así el cuerpo de la mujer pasa a pertenecer al hombre, le pertenecen su cuerpo y lo que este produce, es decir, sus hijos. El contrato sexual con el matrimonio monogámico consagra el hecho de que la mujer le pertenezca al hombre.

“esta estructura estaba articulada, en las sociedades patriarcales, por el contrato sexual. El contrato sexual es un pacto no pacífico entre hombres heterosexuales para distribuirse entre ellos el acceso al cuerpo femenino fértil” (RIVERA, MARÍA MILAGROS, 2005, pág 83)

5- Te den una puñalá;
tóo er mundo e ti consigue,
yo no pueo conseguí na. (pág.36)

En la anterior era un tiro y la muerte, en esta copla es una "puñalá" lo que se le desea por celos.

6- Por farsa y por retrechera,
mis ojitos t´han de bé
e puerta en puerta pidiendo
limosna por un Dibé. (pág.86)

La acusación de falsa se condena con la pobreza límite de la mendicidad, único recurso para quien no puede tener independencia económica y de nuevo aparece la relación con uno de los cuatro pilares del patriarcado desde los que analizamos estas coplas, este es el de la dicotomía público y privado. La mujer se mantendrá en el ámbito privado, aunque sin gozar de privacidad, condenada a las tareas de la domesticidad.

7- Anda y que te den un tiro...
con porbora e mis ojos
y balas e mis suspiros (pág.23)

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. El ejercicio del poder (otro pilar fundamental del que ya tratamos) que sólo puede ser ejercido por el hombre. El poder de la amenaza no se lo puede permitir la mujer, sólo se da ese caso en las situaciones en que la mujer se encuentra tan acosada que no le queda otro recurso que el de la defensa. Es común, o lo ha sido hasta hoy, entender que la mujer debe aguantar pequeñas palizas o golpes de su marido, incluso se ha llegado a asumir que la misma mujer lo ha requerido o que lo necesita para que pueda estar orgullosa de la hombría de su marido. Estas opiniones se refuerzan con letras como las que vamos a ver a continuación; letras que expresan como la cosa más normal del mundo los golpes o las palizas. Volvemos al ejercicio del poder como pilar fundamental del patriarcado, el uso de la violencia que aquí se puede identificar con algo innato en el hombre, la carta de naturaleza (otro pilar del patriarcado) que se le da la violencia permite aceptar esta actitud como un recurso porque el hombre es así por naturaleza. La influencia de la educación, no se tiene en cuenta en este aspecto.

En el mundo del flamenco encontramos escritores, personas a las que se les supone alguna formación cultural y sensibilidad, que llegan a tener dudas ante el tema. El ejemplo de Donn es uno de ellos:

" Mucha de esta gente de campo estaba convencida de que sus animales, al igual que sus mujeres, necesitaban unos palos cada cierto tiempo para poder manejarlos. A veces llegué a sospechar que mujeres y animales estaban de acuerdo con semejante trato, con tal que se lo dosificaran adecuadamente". (POHREN, 1998, pág. 79)

En las coplas que a continuación se exponen podemos encontrar como muestras de esa prepotencia del hombre, amenazas y de agresiones del tipo siguiente : *te pego, te lo mando yo, he hecho burla de ti, te dará vergüenza mirarte, has cobrao un enemigo, siempre me estás pegando* (en la voz de mujer),

mi padre me va a zurrar la badana (en voz de mujer), de tanto acariciarlas se vuelven fieras (las mujeres), sacudirles palos.

8- En la esquinita te aspero;
chiquiya, como no bengas,
aonde te encuentre te pego. (pág.27)

9- De que quieras, de que no,
tú entrará en er caminito,
porque te lo mando yo. (pág.27)

Aquí vemos la prepotencia y actitud dictatorial, casi del adulto que se impone al niño, el cual, por inmadurez, tiene que aceptar la imposición. En este caso no se trata de inmadurez sino del uso del poder sin ningún razonamiento, el poder que puede ejercer el hombre sobre la mujer porque así lo heredó culturalmente. Es la autoridad que no se ha ganado. Autoritarismo, por tanto, que se tiene por ser hombre. De la misma manera la mujer se subordina a ese poder masculino. Esta situación vivida por el hombre como un privilegio del patriarcado, se ha convertido en una losa que lo tiene aprisionado desde la infancia. Ejercer el poder y ejercer la violencia en cualquiera de sus formas como manifestación de hombría, para que sea así no sólo se debe ejercer sobre las mujeres, también lo ha de ser sobre los demás, independientemente de si son hombres o mujeres. Lo esencial es ser prepotentes, valientes, agresivos, conquistadores. Deben imponer su orden, están llamados a imponer su autoridad porque el hombre en esta sociedad está llamado a ser triunfador. Cuando en sus ámbitos naturales públicos (trabajo, amigos, peñas, etc.) no lo consigue, al menos ha de hacerlo en el ámbito familiar. A veces, esto es una necesidad social tan fuerte que aunque el carácter, la personalidad del hombre-padre de familia no sea así, la familia se preocupa de que en los ámbitos públicos quede salvada su imagen, otorgándole esta autoridad masculina.

10- Mía que castigo has tenio;
yo te jecho burla e ti
y tú no lo has conosio. (pág. 28)

11- Por la leche que mamé,

me da vergüenza er mirarte,
y a ti te dará también. (pág. 30)

No hay falta de mujer que no merezca venganza, como no existe mayor vergüenza para una mujer que su decencia u honor queden en entredicho. La decencia y el honor de una mujer van siempre asociados a la acomodación de su comportamiento sexual a las exigencias socioculturales, al marco de valores dominante. La amenaza de la copla puede ir perfectamente en ese sentido. El contrato sexual impone a las mujeres la castidad que sólo se rompe con el marido. Cuando no es así, la mujer perdió lo más importante.

12- Quítate e mi presencia,
 no te baya a suseé
 lo que er demonio no piensa. (pág.31)

Una amenaza de este calibre puede suponer cualquier cosa. Lo peligroso de todas estas letras es que funcionan como un elemento que juega a favor de quienes luego cometen todo tipo de atrocidades con las mujeres, o bien maltratándolas, vejándolas o infringiéndoles cualquier castigo físico o psicológico. Se da por hecho que es aceptado socialmente que el hombre tenga estas necesidades de desahogo con la mujer y las penas legales o las reprobaciones sociales son mínimas. Sobre todo en la época en la que se encuadran estas coplas.

13- Si no te bienes conmigo,
 jaste cuenta que has cobrao
 en la tierra un enemigo. (pág. 33)

14- Benga bino por boteyas;
 aquí se quea mi capa;
 mi nobia bendrá por eya. (pág.40)

He ahí un ejemplo de la excesiva subordinación de la mujer al poder absoluto del hombre, que incluso se jacta de ser juerguista, a pesar de lo que pueda pensar o sentir su pareja. Y demuestra públicamente su poder haciendo que sea ella quien recoja su capa, su hombría. También puede expresar esta letra la

situación de “chulo” que puede ejercer al dejar su capa en prenda y enviar luego a su novia como pago a sus deudas en la taberna.

15- Andas jugando conmigo
como quien juega ar biyá,
y de jasé una contigo
que tiene de ser soná. (pág. 67)

16- ¿Cómo quieres que te quiera,
si siempre m´estas pegando,
como si mi cuerpo fuera
de pieresiya de marmo? (pág.82)

Es impensable que esta última letra fuera puesta en boca de un hombre. En esta copla se muestra que, aunque los maltratos físicos sean habituales, él espera que le quiera; aquí no se habla de frialdad en la relación, ni de falta de entendimiento, ni de diferentes caracteres o formas de pensar; se trata de maltratos físicos. Pero eso es algo tan "normal" que el amante espera, incluso, que le quiera. Dentro de este tipo de mujer se encuadra la imagen que se dio de Concha la Peñaranda, de la que ya tratamos al comienzo.*

19- No me chifles en la caye
pa que sarga´la bentana,
que si mi pare s´entera
me ba´surrá la badana. (pág.90)

En el sentir tradicional de la sociedad patriarcal, es deber de los hombres cuidar de la honra de sus parientes. En este caso, es el padre quien guarda a su hija, no permitiéndole mantener relaciones con su novio o amigo. El castigo será una paliza (“zurrar la badana”). Es muy común que la mujer siempre quede a expensas del padre o del hermano mayor a la hora de decidir sus relaciones amorosas. En este sentido, la mujer siempre ha sido considerada una menor de edad dependiente del varón. Cuando se case, dependerá del marido. Dependencia

• *Dentro de este grupo situaremos también dos coplas que se ha incluido en otros grupos:
17.- Grupo “Ironiza y ridiculiza a la mujer”, copla nº 116
18.- Apartado “celos”, copla nº 100

con base legal y moral como puede verse en el articulado del Código Civil de 1889 o en la encíclica Rerum Novarum, documentos a los que nos hemos referido.

Pero detrás de todo esto está también el convencimiento, la creencia común en la incapacidad de las mujeres para resistir las tentaciones. Se cree que la debilidad de la mujer le impide prever las consecuencias. Pensar, buscar la lógica o lo razonable es cosa de hombres; la mujer, en cambio, se deja llevar por su naturaleza salvaje, voluble, más cercana a la de nuestros antepasados, los animales, que a los hombres que desarrollan la razón, la inteligencia y dominan la naturaleza salvaje que hay en cada uno de nosotros. La mujer, pues, desarrolla las emociones y sentimientos que la mantienen alejada de la razón pensada. (SLEIDER,2000). Todo ello se ve fortalecido, además, por las imágenes femeninas que nos ofrece la iglesia. Eva como esa mujer inconsciente y débil a las tentaciones y La Virgen María como la representación de los valores femeninos: la virginidad, la sumisión, el servicio, la pureza (ALER, 1983).

20- Yo crié en mi rebaño
a una cordera;
de tanto acariciarla
se volvió fiera
que las mujeres,
de tanto acariciarlas
fieras se vuelven. (pág.99)

A pesar de su antigüedad (está incluida en el primer libro de Demófilo, el de 1881), se sigue interpretando actualmente: es una de las letras por serranas más conocidas. La afición por ver a la mujer como un ser que requiere malos tratos y castigos físicos, aparece en las letras, unas veces para controlar sus actos y mantenerlas sumisas y otras, como en este caso, porque se supone que es el único trato que funciona bien, ya que las caricias no logran más que lo contrario que se pretende. Esta letra es una verdadera apología de los malos tratos. Lo que es penoso es que todavía se aplauda esta copla en escenarios públicos y que se siga grabando. La última grabación con esta letra es de 1994.

24- El amor de las mujeres
es como el del perro,
que aunque le sacudan palos,
nunca desampara al dueño. (pág. 146)

Una nueva “joya” de la mentalidad machista que acalla sus miserias tratando de hacer ver como normal esta relación hombre – mujer.

4.2. MUJER PROSTITUTA, MUJER DESHONRADA

No hay nada más importante para una mujer y para un hombre, 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. En este grupo hemos hecho dos bloques que muestran lo expresado en el pilar del patriarcado que Carol Paterman trata como Contrato sexual y que obliga a la mujer a casarse y doblegarse ante el hombre que tiene el poder en el ámbito de lo privado. El primero de los dos bloques son coplas que se refieren a relaciones que pueden interpretarse como prostitución; el segundo, coplas que se refieren sólo a la pérdida de la honra en general.

a) Mujer prostituta

La mujer prostituta ha gozado de un doble tratamiento en el flamenco. Por un lado, hay letras que recogen cierto sentimiento de pena, de comprensión y de caridad hacia ellas. Sucede esto cuando se la contempla como una mujer que se ha visto forzada por las penalidades de la vida a ejercer esa actividad. Pero, por otro, la mayoría de las alusiones a “la mujer de la calle” tienen una carga acusatoria y de rechazo. Hay que tener en cuenta que en estas fechas (desde 1848 a 1910) en las que se desarrollaba el flamenco como arte y como diversión, la

prostitución era objeto también de dos actitudes diferentes, tanto a nivel social como institucional: se las condenaba como lacra social contraria a la moral social y religiosa, “industria dañina o un comercio peligroso” a la vez que se entendía que cumplía una función social y que servía como paliativo para combatir la frustración sexual de los hombres. En este sentido, se preconizaba su asistencia sanitaria porque la prostituta se encontraba en una situación de inferioridad económica y social. En realidad se la atendía sanitariamente para evitar que los hombres contrajeran enfermedades a través de ellas. (GONZALEZ, y otras, 1980).

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 hace 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. En el público este era el único recurso, pero se tenía que someter al poder de apropiación del hombre. Aquí vemos relacionados tres de los pilares del patriarcado: el poder, la dicotomía público y privado, y el Contrato Sexual.

Ahora bien, en el sentir general se va más allá de esos hechos y a la mujer se la considera prostituta no 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: “tu eres mu loca”, “tu bia 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.

25- Anda bete a la lamea,
que e noche pasa tóo;
jasta la farsa monea. (pág.24)

Se supone que la "farsa monea" es la mujer que ya no es virgen, sin valor ninguno, pero en el mundo de la noche puede servir para algo, lo único que le queda: prostituirse.

26- Chiquiya, tú eres mu loca:
eres como las campanas,
que toito er mundo las toca. (pág. 25)

En esta copla se ve claramente la diferencia de tratamiento en función del género cuando una vida es licenciosa. Si de un hombre se tratara, podría adjetivarse de donjuán.

27- Anda, que ya no te quiero;
que de tu bia y milagros
malos informes me dieron. (p. 25)

Conocer un pasado amoroso, puede ser suficiente para romper con una mujer, porque esta solo tiene interés si es “usada” en exclusiva. A través del contrato sexual quedó como herencia cultural la monogamia y por lo tanto la relación sexual de la mujer en exclusiva con un sólo hombre. Esto aseguraba conocer al padre en caso de embarazo y parto y, así, asegurar también el destino de la herencia (ENGELS, 1975). De ese pasado nos ha quedado el mecanismo que asegura ese conocimiento, la relación sexual monogámica y heterosexual. Sin embargo, hay que hacer la salvedad de que esto es válido sólo para las mujeres, lo hombres de una manera recriminada pero aceptada pueden tener cuantas relaciones quieran.

28- Te pones por las esquinas;
como sabes que te quiero
me jases pasá fatigas. (pág. 35)

Ponerse por las esquinas es una alusión clara a la prostitución, aunque también puede ser, una metáfora para envilecer a la mujer que busca relación con muchos hombres. El hombre ha delegado en las mujeres todo lo concerniente a los sentimientos y las cuestiones afectivas. En el caso de sufrir, de adversidades sentimentales que es incapaz de resolver o aceptar, siempre culpará a las mujeres, como si los problemas que los hombres tienen fueran de su responsabilidad. Si suponemos que esta mujer de la copla que ahora nos ocupa, tan sólo mantiene relaciones de acercamiento a otros hombres después de haber aclarado al

protagonista de la copla que no quiere nada con él, también sería válida esta copla, porque él seguiría culpándola de sus sufrimientos.

29- Tu queré es como er dinero:
anda e duana en duana
jasta que le echan er seyo. (pág.35)

Esta copla puede entenderse como el reproche a la mujer que va buscando relaciones con hombres hasta que consigue el que le da una situación estable casándose con ella. Hemos de tener en cuenta que la mujer debía luchar por llegar al matrimonio (máximo exponente del Contrato Sexual), esa era su meta, su estado ideal: protegida y mantenida por un hombre. Había una verdadera competición por conseguir esa situación de casada, ya que ni laboralmente tenían futuro, ni socialmente se la reconocía si no era como mujer casada (FOLGUERA y SEGURA, 1997).

30- Anda bete, flamencona;
que no tienes tú la cara
de dormir de noche sola. (pág. 41)

Si duerme acompañada ya no es virgen o no es fiel. Con sólo conocer que ha podido tener o tiene otra relación, ya no está bien considerado mantener ninguna relación con ella. Este no es el caso del hombre, que ha de tener incluso algunas experiencias para que sea interesante. El hombre por mandato del patriarcado, es el que tiene que tener la iniciativa, ser la parte activa frente a la mujer que ha de ser la pasiva. El hombre dirige y la mujer sigue y se somete.

31- Por mi mala suerte
he benío a dá
con una hija de una mala mare,
jartita de roa. (pág. 51)

Ese "jartita de roa" no necesariamente quiere decir que mantuvo muchas relaciones carnales, con una basta para ser rechazada. No se contemplan otros

aspectos relativos a sentimientos o personalidad. La cuestión sexual es definitiva y excluyente.

- 32- ¿Cómo quieres que en ti ponga
una firme boluntá,
si eres benta de camino
que a todos les da posá?. (pág. 65)
- 33- Te tengo comparaita
con las pieras de la caye,
que las pisa toito'r mundo
y no se quejan a naide. (pág. 65)
- 34- Tengo yo mi corasón
dentro der cuerpo quemao,
porque me dise la gente
qu'a los perros t'has echao. (pág. 67)
- 35- La dama que quiere a dos,
no es tonta, que es advertida:
si una vela se le apaga,
otra le queda encendida. (pág. 135)

Se le supone a la mujer la capacidad para mantenerse siempre abierta a más de una relación, "por si acaso". También se le supone a la mujer una insaciabilidad que le lleva a ello. Esta insaciabilidad, según los principios patriarcales, concretamente el que hemos denominado naturaleza/cultura, proviene de los instintos animales de hembra. Es su naturaleza animal la que, según esta visión patriarcal, rige los actos incontrolables de las mujeres. Esto es también lo que apoyado en la visión que nos transmite la dicotomía (naturaleza/cultura) da origen en la literatura al mito de la pasión de la mujer andaluza. Tal vez tenga que ver en ello la situación que generan las teorías médicas que se dieron en el siglo XVIII y XIX sobre las enfermedades propias de las mujeres, la histeria (decían) era una enfermedad que atacaba a las mujeres si llegada la edad para mantener relaciones sexuales, permanecía mucho tiempo sin tenerlas, en estas teorías descansaban las recomendaciones de que las mujeres se casaran y se suponían a las viudas

jóvenes, como insaciables por la necesidad de combatir esta enfermedad.(
FOLGUERA, ORTEGA Y SEGURA. 1997).

36- El amor de la mujer
es como el de la gallina,
que en faltándole su gallo
a cualquier otro se arrima. (pág. 145)

Este es otro ejemplo de comparación con los animales. Aquí se denota el grado de dependencia que se confiere a la mujer. Siempre necesita tener un hombre a su lado, bien sea con argumentos de base natural o médica (recuérdense los argumentos sobre la histeria) o bien la situación es la de indefensión legal y social en la que quedaban las mujeres solteras. Pues no podían ejercer casi ninguna profesión (hecho apoyado en parte por la Encíclica Rerum Novarum) y legalmente necesitaban un hombre para realizar transacciones económicas y patrimoniales (Código Civil de 1889). Esa situación de indefensión queda expresada y da sentido a esta situación si lo contemplamos bajo el análisis que nos permite el pilar del patriarcado que en el capítulo 3.2.2.2. llamamos público/privado. En él descubríamos los mecanismos que operaban para que la mujer quedara enclaustrada en el ámbito privado sin acceso al público.

37- Quien se fía de mujeres
muy poco del mundo sabe,
que se fía de unas puertas
de que todos tienen llaves. (pág. 147)

En esta copla el rechazo es algo más que la acusación a una mujer. Aquí se mantiene un tono sentencioso, didáctico; pretende ejemplarizar considerando a todas las mujeres de igual condición. Este tratamiento es plenamente coherente con los principios filosóficos de Hegel que mantenía no la inferioridad de la mujer, pero sí que mientras que los hombres se rigen por la individualidad, las mujeres se rigen por lo genérico, es decir, no tienen individualidad (VACARCEL, 1997). A pesar de las excepciones, todas son iguales, se rigen por la norma de su ser genérico, que pasa a ser su ley, una ley con la que tienen que cargar. Esta ley natural queda expresada en la dicotomía naturaleza/cultura y que

carga a la mujer de estereotipos, atribuyéndolos a su naturaleza biológica que predomina sobre las influencias culturales. Por ello, Hegel optaba por la complementariedad entre el hombre y la mujer, la individualidad del hombre junto a lo genérico de la mujer. No hay, pues, superioridad, sino complementariedad. Pero la mujer queda sin posibilidades de gestarse una personalidad. Son todas iguales. En el caso de la copla que nos ocupa: no se puede fiar uno de las mujeres.

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. Sin embargo, la alusión a la honra no se hace explícita; solamente en una de ellas se menciona la honra y se hace en boca de mujer “no me deshonres”. Hay otra copla en boca de mujer; “lo que has hecho conmigo, no se lo cuentes a nadie”. Las demás expresan la deshonra a través de metáforas o de versos que hacen explícita la idea: “te tengo tapaita una fartita mu grande”, “en er mejó paño cae una mancha sin pensá”, “has tenío nueve meses dentro e tu cuerpo mi sangre”, “sangre mía en tus entrañas” “quéstas oliendo a pañales, y ya quieres casamiento”, “el que se comió la uba, que se coma los rebuscos”, “están leídos (libros)”, “Al paño fino en la tienda, una mancha le cayó”, “zapatos que yo desecho”, “Anda que estás tan tocá”, etc. La deshonra en estas coplas son la pérdida de la virginidad o la “pertenencia” a un hombre durante un tiempo. El embarazo es la forma más explícita de deshonra si deja la relación o es dejada por el hombre. La madre soltera ha sido tradicionalmente rechazada por la sociedad y, a veces, por la misma familia. Los fundamentos de estas actitudes se recogen en los análisis que se hacen del Contrato sexual desde el cual el cuerpo de las mujeres pertenece a los hombres asegurando que la descendencia sea conocida. En muchas de estas coplas se hace referencia a llevar sangre del hombre en sus entrañas o en su cuerpo, eso la imposibilita para concluir la relación con un hombre e iniciar una nueva relación amorosa con otro.

38- Dile a tu mare que caye;
que te tengo tapaíta
una fartita mu grande. (pág. 25)

La mejor defensa ante una mujer es atacando con dureza: denunciando públicamente la pérdida de la virginidad o la relación con otros hombres. Esa sería la “fartita mu grande”

39- No te pongas colorá;
que en er mejó paño cae
una mancha sin pensá. (pág.29)

La mancha a la que se refiere es la pérdida de la virginidad. El paño es el pañuelo blanco que se utiliza en el rito gitano para demostrar la virginidad de la novia. Este rito, que tienen los gitanos por algo propio de su cultura y que aún se mantiene por muchos de ellos como algo sagrado. El caso más reciente salido en la prensa sería la boda de FarruquitoS, era costumbre extendida entre los castellanos que tomaron los gitanos a su llegada a España. Incluso la reina Isabel se sometió a esta prueba para su matrimonio. Este rito es abandonado por los castellanos con los últimos Austrias. Cuando es abandonado por los castellanos, queda reducido su uso al ámbito de las familias gitanas. Es decir, históricamente ni es original ni exclusivo de la cultura gitana. Pero eso no quiere decir que la supervaloración de la virginidad de la mujer deje de mantenerse viva en la sociedad no gitana. La prueba es que tanto las letras gitanas como las no gitanas, recogen la pérdida de la virginidad de la mujer como motivo para rechazarla.

40- Mira lo que estan jablando;
sin tené naita contigo,
la bía m´están quitando. (pág.30)

El peso de comentarios sobre la deshonra de una mujer puede ser insoportable. En esta letra parece que es una mujer la que se expresa para quejarse de esa situación.

41- Ven acá, mujé, no jables,
que has tenío nueve meses
dentro e tu cuerpo mi sangre. (pág.37)

Cuando la mujer se rebela contra el hombre, basta con que éste muestre públicamente que mantuvo relaciones con ella para lograr reducirla, anularla por miedo al rechazo social o a la imposibilidad de mantener nuevas relaciones con otro hombre. Sólo le queda aguantar con el mismo hombre o la soledad y el rechazo social.

42- Yo no siento que te bayas,
lo que siento es que te bayas,
lo que siento es que te yeves
sangre mía en tus entrañas. (pág.38)

43- Por Dios, que no me deshonres;
que no es delito ninguno
que una mujer quiera a un hombre. (pág.40)

Es poco común encontrar una copla en la que la mujer se rebele ante el concepto de deshonra. En ésta, se ve además el miedo a que él pueda hacer pública esa relación.

44- Anda, loca, y ten talento;
qu'estás oliendo a pañales,
y ya quieres casamiento. (pág.41)

En esta parece que ha llegado un embarazo no deseado y el hombre le advierte que no por ello, habrá casamiento, con lo cual la mujer será rechazada socialmente. Hay un tono de rechazo en el hombre que llega a ser despreocupación de la situación eludiendo posiblemente su responsabilidad. También puede estar insinuándole que caben otras posibilidades ante el posible embarazo, tal vez el aborto. Así trataría de evitar el matrimonio que se supone que es lo que quiere la mujer. Recordemos que el matrimonio era en esta época (finales del XIX) una “tabla de salvación”, aunque, como lo expresa Carol Pateman desde el análisis del Contrato Sexual, el matrimonio era una trampa para las mujeres que no tenían libertad ni posibilidades de vivir autónomamente, siempre bajo el paraguas del matrimonio monogámico y dependiendo en lo económico, político y social del hombre.

45- Por Dios te lo pío, gitano,
por la salú e tu mare;
lo que tu has jecho conmigo
no se lo igas a naide. (pág. 54)

No puede ser otra cosa que hacerle perder la virginidad que solo se puede perder en el caso de los gitanos en el casamiento

46- ¿De que te sirbe que jagas
conmigo malas partías,
si no te cabe en er cuerpo
la sangre que tienes mía?. (pág.56)

Es una condena “para los restos”. Una vez que la mujer se casa o queda embarazada de un hombre, de nada le sirve mostrar enfrentamiento con él. Ya solo tendrá oportunidad de tener una vida “normal” con él. Socialmente será rechazada por ser madre soltera y si no es madre ya no será virgen.

47- ¡Suerte negra, suerte perra
la suerte de la mujé,
que lo qu’el arma le pío
se lo prohíbre el debé!. (pág. 61)

El deber es reprimir los sentimientos amorosos en los que intervenga el sexo. El deber socialmente impuesto a la mujer es mantenerse virgen hasta el matrimonio y no tener relaciones extramatrimoniales. Este es otro atípico ejemplo de la rebeldía de la mujer contra su situación, o de la comprensión solidaria del hombre con ella.

48- Estamos en un mundiyo
tan yeno de indiniá,
que no tenemos más honra
que la que nos quieren da. (pág.62)

El miedo a comentarios sin fundamento acerca de la honra personal. Pero en este encontramos la rareza de que se denuncia la indignidad de este mundillo entendiéndolo como hipócrita.

49- Una viuda me busca;
por Dios que yo no la busco;
el que se comió la uba,
que se coma los rebuscos. (pág. 88)

La "uba" es el fruto deseado por el que la mujer vale algo: la virginidad, la frescura de las primeras relaciones, la lozanía y juventud, ... Sin ese algo no vale nada y lo mejor es dejarla, para quién gozó de aquel fruto. Los rebuscos son las sobras, lo que queda y no tiene calidad.

50- Las mujeres de ahora
son como libros,
que por nuevos se compran
y están leídos,
y muchos de ellos,
entando remendados,
pasan por nuevos. (pág.95)

Siempre existieron métodos para que una mujer que perdió la virginidad, pueda aparentar que no fue así. A esta situación se refiere la copla. Por otro lado, es esta copla otro ejemplo de aquellas en las que se considera a todas las mujeres iguales en sus faltas. También podemos encontrar cierta protesta ante los cambios que se producen en la situación de la mujer que se defiende de su injusta consideración tratando de evitar la lacra que supone haber perdido la virginidad.

51- ¡Ay de mí, que me han quitado
una rosa siendo mía,
y la veo en otras manos,
marchita y descoloría. (pág. 139)

La rosa es la mancha de sangre que aparece en el pañuelo cuando se realiza la prueba de la virginidad en el rito gitano. En esta copla parece que el hombre se

queja de que la virginidad que estaba destinada para él, ha sido gozada por otro hombre.

52- Al paño fino en la tienda
una mancha le cayó,
y se vendió más barato
porque perdió su valor. (pág. 140)

Se trata de una metáfora en la que se habla de la pérdida de la virginidad y por consiguiente de la pérdida del valor de la mujer.

53- Zapatos que yo desecho
y los tiro al muladar,
si otro llega y se los pone,
¿qué cuidao se me da? (pág. 148)

En esta copla se trata despectivamente a la mujer que mantuvo relación con él. La abandona, pero dejarla no es solo una situación dolorosa para ella si aún le quería, es además una tragedia, ya que ella queda "tirada en el muladar". Él no tiene que sufrir por nada si ella de nuevo mantiene relación con otro, porque ya no tendrá el mismo valor que cuando tuvo la relación con él. La diferencia de valor estriba en la existencia o no de la virginidad.

54- Anda que estás tan tocá
como la hojiya der cánon
que está puesta en er misá. (pág. 149)

De nuevo estar "tocà", es haber tenido relaciones carnales, es estar usada, desgastada. Lo que es, sin duda, motivo de rechazo. Muy diferente es la situación para con el hombre.

4.3. 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

La "mala mujer" es una figura muy usada en el flamenco, este es el motivo de que aparezcan tantas coplas en este apartado. Casi siempre que aparece el de "buena mujer" se refiere a la madre, aunque, como veremos, tampoco la madre escapa a los ataques del hombre. El término "perra" es usado siempre en negativo y es sinónimo de *mala*, así ocurre en la copla 55 y en la 57. En otras ocasiones, el término *mala* aparece junto a la figura del judío en su relación hipócrita con la iglesia católica tras su expulsión y la de los árabes-andaluces. No se tienen en cuenta los antecedentes de persecución y expulsión del judío que le obligan a aparentar que cree en el Dios de los cristianos. Existe cierta tradición contra el judío y con él se compara a la mujer, así aparece en la copla 59.

En la copla 60 aparece de nuevo la mujer que se aprovecha de la bondad o debilidad del hombre para hacerle daño, pero en esta letra la acusación es más explícita contra todas las mujeres, ya que a todas ellas le atribuye esa actitud. Se trata de una reacción contra el incumplimiento del Contrato Sexual impuesto unilateralmente por los hombres. También adquiere así esta copla la misión ejemplarizante, con voluntad didáctica a la que me he referido antes y que es coherente con los supuestos filosóficos de Hegel que consideraba a todas las mujeres sujetas a una misma ley y abocadas a un mismo comportamiento. Esta copla se canta por serranas, se trata de un palo no gitano. Mientras que en las

letras gitanas generalmente no hay intención de ejemplarizar, ni fines didácticos, en las letras "gache" o no gitanas si es habitual encontrar esa voluntad.

"La lírica popular que discurre por los cauces del octosílabo, en estrofas de cuatro y cinco versos, con tendencia a la consonancia, de resabios conceptuales o razonadores, recoge esta tradición popular pseudoculta de la poesía amorosa cortesana. De ella se nutren los cantes payos más socializados: cantes del trovo, fandangos y malagueñas en toda su variedad, y las numerosas coplas de los cantes mineros y de levante [...] Sus coplas son, a menudo, reflexivas o sentenciosas, o didácticas, denotativas[...] Coplas que confirman su anidamiento en el pueblo socializado de la cultura popular, amantes de los esquemas pseudocultos...

Ni la fuente más risueña
ni el canario más sonoro
ni la tórtola en la breña
han de llorar, como lloro,
gotas de sangre por ella.

El vergel pierde sus flores
y la tórtola su arrullo,
su trino los ruiseñores
y la fuente su murmullo
cuando pienso en mis dolores.

Su sintaxis subordinada y coherente hace que el pensamiento disponga del espacio necesario para desenvolver, con cierta holgura, la exposición de sus razones. Todo lo contrario de lo que debía ser el cante flamenco gitanizado, que compromete, hasta lo más profundo, el sentimiento individual" (GARCÍA, 1993, págs 174- 175)

En ese mismo tono sentencioso se expresa la copla 63. Aquí la mujer tiene la culpa de todo lo malo del mundo, y, por supuesto, esto no es así por casualidad, es algo pensado y decidido por la mujer. El ejemplo nos lo muestra la copla 64.

55- Esta flamenquilla perra
me tiene comprometio,
que quiere que yo la quiera. (pág.22)

- 56- No m'acuerdo si te quise;
lo que mácuero serrana,
der mar pago que me diste. (pág.29)
- 57- Esta serranita perra
me está jasiendo pasà
er purgatorio en la tierra. (pág.34)
- 58- Corasón e fiera
tiene esta mujé;
como m'ha bisto malito en la cama
no me biene a be. (pág.47)
- 59- No me armiro que seas mala,
porque te biene d'herensia;
que a ti te dan tentaciones,
como al judio en la ilesia. (pág.80)
- 60- Por lo mismo que sabes
cuando te adoro,
parece que te empeñas
en darme enojos.
Más no lo extraño,
pues todas las mujeres
dan ese pago. (pág.107)
- 61- Mi morena me olvidó,
no me da pena maldita,
que la mancha de la mora
con otra verde se quita. (pág.144)
- 62- Ben acá, mala mujé;
si en tarde en tarde te beo,
¿cómo te tomo queré?. (pág.149)
- 63- Una mujer fue la causa
de mi perdisión primera:
no hay perdisión en er mundo
que por mujeres no benga. (pág.54)

64- Si la sangre de los hombres
guisaita se comiera,
no hubiera muje'n er mundo
que no fuera cosinera. (pág.88)

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 madre 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 madre se interpone en la relación amorosa de los hijos porque ella es la responsable de defender lo instituido socialmente, "el código ético". Entonces representa la prohibición de los deseos sexuales de los hijos. Igualmente la suegra juega el mismo papel de defensora de los valores instituidos que son el honor masculino y la vergüenza femenina (TARBY. 1990).

65- Entre la hija y la mare
están echando unas cuentas,
las mismas que no le salen. (pág.26)

En esta letra se presenta a la madre y la hija confabulando para "liar" al hombre, que aparece como inocente y que ha de defenderse de sus confabulaciones.

66- Mira que mala es mi mare;

porque t´estoy manteniendo
me echa la ropa a la caye. (pág.29)

El odio y los celos entre mujeres hacen presencia de vez en cuando en la temática flamenca y también es una opinión sexista que se da muy comúnmente. Tal vez tengan que ver con ello planteamientos como los desarrollados por Schopenhauer. Decía éste que las mujeres son inferiores al hombre y que para poder defenderse, a falta de inteligencia, habían desarrollado la astucia, cualidad que usaban para embaucar al hombre hasta conseguir de él la seguridad del matrimonio. Las mujeres entonces debían competir entre ellas para conseguir el mejor hombre o alguno de ellos. Así pues, las mujeres son enemigas naturales (VALCÁRCEL, 1997). En el caso de esta copla, la madre rechaza al hijo por celos, o porque no le gusta la relación que este mantiene.

67- La mardesía e tu mare
te quiere meter a monja...
en un convento de frailes. (pág. 40)

La voluntad de los padres se puede imponer sobre la mujer hasta el extremo de decidir su futuro alejándola de "la vida"; meterla en un convento se convierte en eso: "enterrarla en vida". En este caso es la madre y no el padre quién ejerce ese poder sobre la mujer, la madre asume el poder patriarcal (pilar fundamental del patriarcado) para ejercerlo en nombre del padre y defendiendo el orden patriarcal. En un estudio realizado por Tarby (1990), la figura materna es más relevante que la del padre, quien por circunstancias sociales, históricas (cárcel, persecución, alcoholismo, etc), permanece ausente. Es la madre quien representa el código ético y quién lo hace cumplir. Es por ello que además de ser la figura más alabada dentro de la temática flamenca, es también ocasionalmente vituperada al reprimir los deseos de libertad de los hijos/as.

68- Mare, no es usté mi mare,
que si usté mi mare fuera,
echaría un empeñito
y de la cárcel saliera. (pág.63)

La madre es la todopoderosa, y ha de hacer todo por el hijo. Y si falla en algo, es entonces "mala mujer" que no cumple con los designios de su naturaleza, es decir, vivir para los hijos o para el marido.

69- Anda be y dile a tu mare,
si me despresia por probe,
qu'er mundo da muchas güertas
y ayer se cayó una torre. (pág.81)

70- Tu mare no ha sío güena;
tú tampoco lo serás;
de mar trigo mala harina;
de mala harina mal pan. (pág.82)

Se reconoce aquí el papel de reproductora social y educadora a la madre, logro del patriarcado que se explica desde el análisis que nos permite hacer el conocimiento del pilar público/privado, que muestra cómo la mujer desde el ámbito domestico(privado) se responsabiliza de la educación de los hijos/as. Esta educación marca a las hijas de por vida y nada bueno puede salir de una madre que no es buena. El hombre-padre está ausente en todas las referencias a la educación de los hijos, las influencias se les reconocen a las madres que son la guarda y custodia de la educación de los hijos/as. Las madres quedan solas, los padres son como los policías o vigilantes de todo el proceso y sólo intervienen para reprimir con mayor dureza cuando ésta lo solicita. La falta de presencia del padre en el proceso educativo es una forma de asegurar que los modelos de hombre que quedan ante los hijos es el más estereotipado, el que muestra la "mística de la masculinidad". Cuando se acusa a las mujeres de ser las reproductoras del sistema, no se dice que la ausencia del padre es otra forma de educar en la creación de la figura masculina o paterna.

71- Anda be y dile a tu mare
que no jable mar de mi;
que pérdias y ganansias
toítas caerán sobre mi. (pág.82)

72- ¡Contigo y siempre contigo!

¡Contigo jasta er morí!
Pero con tu mare no,
que ha jablaíyo mar de mí. (pág. 83)

Estas dos coplas vienen a hacer explícito el tópico que señala a las suegras como "lengüetonas" y enredadoras, que van trastocando las relaciones con sus habladurías.

73- Anda disiendo tu mare
qu'eres tú mejó que yo;
y ni eya que t'ha parío,
ni er pare que te enjendró. (pág. 85)

La madre por ser una de las depositarias de la guarda de la honra de la hija, (aunque el padre es quien, en última instancia, decide), interfiere en la vida amorosa de la hija haciendo comentarios orientados a estropear o favorecer una relación.

74- Cuando paso por tu puerta
compro pan y boy comiendo,
pa que no diga tu mare
que con berte me mantengo.(pág.85)

Otra copla en la que se ve el papel de alcahueta, que controla los movimientos, hasta conseguir lo que se propone del hombre que pretende a su hija.

75- He pensao, compañera,
de no jablarte'n la bía,
pa que no diga tu mare
que por mí te bes perdía. (pág. 86)

Al final de todos los intentos, la madre puede conseguir su propósito y estropear la relación.

76- Si mi madre no me casa
por er domingo que biene

le pego fuego a la casa
con toito lo que tiene. (pág. 87)'

El poder que se le supone a la madre es tal que se puede caer en la desesperación y llegar a amenazas de este tipo. El padre llega a tener incluso mayor poder en este sentido. Sin embargo, son menos las letras que se refieren a él cuando se reprocha que no admita la relación. Siempre le toca la peor parte a la mujer, que es la ejecutora de la moral imperante.

77- Anda disiéndolo tu mare
que s'alegra de mis penas:
¡Ya está metiendo la pata
y otabia no es mi suegra!. (pág. 90)

Una más en la que se advierte que existe una idea preexistente sobre la maldad de la suegra.

78- Quisiera estar tan cerca
de las mujeres,
como están las estampas
de las paredes
y de mi suegra,
como estamos nosotros de las estrellas. (pág. 118)

79- La vieja de mi suegra
me dio unos cuadros;
cada vez que reñimos
los descolgamos.
De esta manera,
a cuestras siempre andamos
con la escalera. (pág. 120)

80- Es tanto lo que me quiere
la madre de mi mujer,
tanto le ciega el cariño...
que no me puede ni ver. (pág. 146)

81- El que quisiera mandar

memorias a los infiernos,
la ocasión la pinta calva:
Mi suegra se está muriendo. (pág. 147)

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. En ellas se mezcla a veces la falta de fe en su fidelidad y otras en su honradez. El hombre no confía en las promesas de la mujer y la acusa de inconsistente. La fidelidad es algo impuesto por la Iglesia y por el Estado, (instituciones principales en el mantenimiento del Contrato Sexual) y no se le exige con la misma intensidad al hombre, de lo cual se jacta, como veremos en otro grupo de coplas (grupo 8). Mas la mujer se debe al primer y único hombre y el incumplimiento de sus deberes de amor exclusivo y fidelidad le trae como consecuencia el rechazo y un trato despectivo y vejatorio.

Sin embargo, las coplas de este bloque no alcanzan un tono de denostación tan fuerte como en los dos bloques anteriores: mujer como la perdición de los hombres y madre y suegra. Las metáforas que expresan esta falsedad o falta de consistencia del amor de la mujer vienen expresados como: “son tu querer como el viento”, “era porbito y arena”, “muaste de parese”, “El agüita que s’errama, naide la pue recogé; ni er jumo que ba po’l aire”, “algunas de oro parecen, y resulta que son falsas”.

82- Er queré que me mostrabas
era porbito y arena
que el aire se los yebaba. (pág. 26)

La falsedad de la mujer aparece al menor contratiempo en la relación con un hombre. En este caso, puede leerse perfectamente que el hombre reproche a la mujer haber roto la relación, cosa sólo soportable culpando de ello a la mujer. Suele ocurrir, y ya ha quedado mencionado antes, que el hombre no se ha entrenado en fortalecer las relaciones afectivas, tiene problemas para exteriorizar sus sentimientos y deja recaer toda la responsabilidad de estos asuntos en la

mujer. Cuando las relaciones se deterioran, el hombre hace responsable a la mujer, no llega a entender que puede estar haciendo mal en relación con ella.

83- Es tu queré como er biento,
y el mio como la piera,
que no tiene mobimiento. (pág. 27)

La inconsistencia, la volubilidad femenina. La mujer siempre cambiará con facilidad, no se puede esperar de ella la solidez de los compromisos del hombre según muestra el patriarcado y podemos ver cómo se construye desde el pilar Naturaleza/cultura, ya mencionado en otras ocasiones. Rasgos de la esencia de mujer que se reflejan también en la copla siguiente

84- Tu queré lo pongo en dúa
que tú me bienes jasiendo
las apariencias de Júa. (pág. 35)

Los personajes de pasajes religiosos son ejemplo de referencia para mostrar actitudes. Judas traicionó a Jesús y con él se asemeja en esta copla a la mujer, que en apariencia está con él, pero después lo traiciona.

85- Valientemente, serrana,
que muaste de paresé
e la noche a la mañana. (pág. 38)

86- ¡Esto sí qu'está gitano!
Que yo t'esté manteniendo
y otro t'esté camelando. (pág. 40)

Aparece en esta ocasión la dependencia económica de la mujer con el supuesto engaño por tener otra relación. Se ha hablado mucho del papel de prostituta que juega la mujer en el matrimonio, en la medida en que, a cambio de la seguridad económica, debe ofrecer relaciones sexuales, entre otros servicios, a su marido. En esta letra parece que es esto lo que se le exige a la mujer. Puesto que él la mantiene, en pago por ello debe tener relaciones exclusivamente con

él. Queda claro aquí el “contrato sexual” a través del cual el hombre es el propietario del cuerpo de la mujer. En esta copla él no tiene ningún problema en reconocer esta realidad. Si él la mantiene económicamente, ella sólo se debe a él que es quien la “compró”.

87- El agüita que s'errama
naide la pue recogé;
ni er jumo que ba po'l aire,
ni er creito d'una mujé.(pág. 61)

De nuevo la inconsistencia de los compromisos de la mujer. Y de nuevo la mujer es en este caso todas las mujeres

88- La mujer y la moneda
tienen mucha semejanza;
algunas de oro parecen,
y resulta que son falsas. (pág. 146)

4.4. 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. 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.

Los celos se dan, en parte, por entender el hombre que la mujer le pertenece en el sentido literal de la palabra, el hombre es el dueño y señor de la mujer y esta le debe fidelidad. Cuando no existe la fidelidad por parte de la mujer, el hombre pierde el honor y se siente celoso porque entiende que la mujer debe ser para él en exclusiva.

En estas coplas encontramos una gran desconfianza del hombre hacia la mujer, cualquier cosa puede ser motivo de desconfianza; incluso hablar con otro hombre. Este también es un grupo que encierra una gran dosis de denostación. Ese sentimiento de propietario exclusivo de la mujer es muy peligroso porque anula la libertad de la mujer. Aun así el grado de denostación de las letras de este bloque es inferior a los anteriores.

En este bloque las palabras o expresiones clave con más carga de denostativa son: *infiel* (refiriéndose a la mujer), *engaño*, *abandono*, *hablar con otro* y *desconfianza*

89- ¡Qué lástima será er ber
 la prenda que un hombre estima
 en manos de otro gaché
 por ser un hombre gayina!. (pág. 76)

Otra muestra del sentido de la propiedad y de cómo el hombre, para serlo debe ser valiente y pelear por lo que le pertenece, cumpliendo así con los designios marcados por la “mística de la masculinidad”. En esta letra vemos la lacra que el patriarcado ha hecho caer sobre el hombre que se ve en la obligación de mostrar por un lado la valentía de pelear por lo que es suyo. Ser *gallina*, es no ser gallo, al que se le atribuye la capacidad y el carácter de peleón. El hombre se debe preparar en la vida para poder desarrollar la violencia necesaria y ser agresivo en la resolución de sus problemas. Esta actitud violenta y belicosa debe ser universal en la medida que es el referente actitudinal que lo identifica como hombre. Además, en la copla aparece también el sentido de la propiedad que debe tener con respecto a la mujer que está con él y decide dejarle. Esto es una situación que le deja en ridículo, porque el hombre no puede permitir ser humillado por una mujer que es un ser inferior a él y le debe fidelidad según establece el “contrato sexual”. Contrato no escrito pero reconocido por todos a través de convenciones sociales heredadas culturalmente. El hombre que no llegue a desarrollar esta agresividad, este sentimiento de conquistador y propietario de los seres que están bajo su responsabilidad social, jamás será feliz, ni aceptado

socialmente, será castigado con el ostracismo y el desprecio. Sólo una actitud clara de enfrentamiento a todos estos principios que lleve adjunta ideas claras de cómo interviene el patriarcado en la configuración de la masculinidad patriarcal puede dar paso a un nuevo concepto de masculinidad aceptado por el hombre.

90- A mi se me da mu poco
que er pajaro en la lamea
se mue de un árbo a otro. (pág.22)

Aparentemente, no le importa al hombre que la mujer cambie de pareja y le deje, pero tras esta metáfora del pájaro, se esconde el reconocimiento de los celos que debe producir dicho cambio.

91- La berdá, me da coraje:
que la quiera o no la quiera
eso ¿qué le importa a nadie? (pág.28)

Tan fuerte es el sentimiento de propiedad que lleva a la necesidad de tener celos hasta no sintiendo cariño o amor. Lo de menos es que la quiera, basta con que tenga relación con un hombre para que la mujer se sienta atada a él. Si no es así, el hombre siempre deberá sentirse herido o dañado; lo de menos es el tipo de relación afectiva que exista, lo importante es que la mujer no puede ser libre para escoger.

92- ¡Qué lástima será er be
la gachí que uno camela
camelando a otro gaché! (pág.32)

El dolor y los celos provocan el sentimiento de lástima cuando el hombre no es correspondido por la mujer amada, pero aún es peor si ella quiere a otro.

93- La noche del aguacero,
dime: ¿con quién te tapaste
que no te mojaste el pelo? (pág.34)

Siempre queda la sombra de la duda sobre la fidelidad. Esta misma copla se sigue cantando con una variación:

La noche del aguacero,
Dime, dónde te metiste
que no te mojaste el pelo.

No existe casa donde la mujer pueda estar si no es la propia. La calle es un lugar de tránsito, a la vista de todos. Un lugar cerrado siempre será peligroso y sospechoso. El ámbito natural de la mujer será siempre el doméstico, su casa. Fuera de ella estará expuesta a la tentación o al qué dirán. Sin embargo el espacio del hombre es el espacio de lo público.

94- Yo me boy a gorbé loco,
porque una biña que tengo
la está bendimiando otro. (pág.38)

95- Yo tenía una biñita,
la poaba y la cababa,
le daba su laborcita,
¡y otro me la bendimiaba! (pág, 68)

El sentimiento de los celos puede ser terrible, hasta llegar a la locura, y la mujer es en estos casos una propiedad más, como la viña que uno trabaja, que sólo puede dar sus frutos a su dueño.

96- Ven acá, serrana triste;
lo que has ganao con otro
ya conmigo lo perdiste. (pág. 39)

La relación con otro supone la negación de todo, la mujer pasa a ser triste e indigna, que no merece nada.

97- Compañerita de arma,
si tu tienes compromiso,
¿por qué no me engañas? (pág. 42)

Cuando el amor no es correspondido, los celos pueden ser tan fuertes, que hasta la mentira se puede convertir en una necesidad y se le pide a la mujer que haga lo que luego se le reprochará, que mienta para no herir.

98- Más baía qu'entre cuatro
te yebaran a la ilesia,
que no que otro te gosara
delante de mi presensia. (pág. 78)

Se prefiere que ella esté casada con otro o en compañía de cuatro, pero en un lugar sagrado, antes que estar con uno mismo y que le llegue a engañar.

99- Mis ojos fueron testigos
de berte con otro hablá;
si no es berdá lo que digo,
no bea la claridá. (pág. 79)

Bien podía estar esta copla en el apartado de las maldiciones, pero es un caso tan claro de celos, que se ha optado por incluirla aquí. Hasta hablar con otro puede ser reprochable. Hablar con otro es sentar la posibilidad de poder llegar a conocer e incluso a escoger a otro. Por ello, se ha de cercenar esta posibilidad y la mujer sólo hablará con los íntimos y en presencia de su marido.

100- La gachí que yo camelo,
si otro me la camelara
sacara mi nabajita
y el pezcueso le cortara. (pág. 90)

Los celos pueden llegar a ser tan fuertes, que se crea una relación basada en el chantaje y la amenaza de muerte. Ante esto, la mujer debe tener cuidado y alejarse de todos los peligros. No hablará con nadie, no se mostrará afectiva ni cercana a ningún otro hombre. Lo que aquí se plantea, ha cimentado la justificación psicológica de los malos tratos y hasta la muerte de muchas mujeres.

101- Nadie ponga una viña

junto a un camino,
porque todo el que pasa
corta un racimo.
y de ese modo
se la van vendimiando
sin saber como. (pág.93)

Volvemos a la metáfora de la viña. En realidad lo que se plantea es que a la mujer se le ha de negar la libertad de relacionarse con otros, así no habrá ningún peligro. Ponerla en el camino es exponerse a que otros la cojan como fruta de nadie.

102- Yo estoy agonizando,
yo estoy cadáver;
estos pícaros celos
muerto me traen.
Porque los celos
matan al que no sabe
vivir con ellos. (pág. 104)

103- Con el mismo abanico
que te echas aire,
estás haciendo señas
a quien tú sabes.
Y aquí se halla
lo que a ti te refresca
y a mi me abrasa. (Pág. 106)

104- Sé que finezas haces
a otro sujeto;
bien puedes, pues he sido
yo tu maestro.
No te equivoques,
y por costumbre en ellas
a mi me nombres. (pág. 111)

Lo "normal" es que la mujer no pueda gozar de varias experiencias sexuales. En este caso parece ser que es la segunda y con la primera aprendió todo lo que

tenía que saber. Ahora el maestro y anterior amante se siente celoso y le reprocha a ella que todo lo aprendió con él.

105- El león en su cueva
rabia de celos
al ver a su leona
en brazo ajeno.
¡Animalitos!
¡También rabian de celos
los pobrecitos!. (pág. 113)

Los celos son fruto de la educación, una educación que ha considerado que tener una relación sexual o amorosa con otra persona, supone que la persona con quien se tiene dicha relación pertenece al otro. Si es una mujer, es más fuerte esa situación de pertenencia. Los celos pueden ser tan "malos" que hacen que alguien tan fuerte como un león "rabie de celos". Aquí se utiliza la relación que mantiene el león con muchas leonas en exclusividad en un territorio. Por supuesto, el cantautor o el autor de la letra no tiene por qué saber que esta relación de exclusividad de los leones no se produce por celos ni sentido de la propiedad, sino por asegurar una descendencia única, que le permita gobernar en un territorio. Tampoco se tiene en cuenta que la leona admite esta relación porque se asegura que su descendencia será sana, ya que el padre será el león más capacitado del lugar. Sin embargo, es muy común que se utilice las relaciones que se establecen en el mundo animal haciendo interpretaciones en las que se trata de poner al ser humano en la misma situación que el animal o se intenta cargar al animal con comportamientos humanos. En esta copla advertimos la visión que nos transmite el análisis del pilar Naturaleza/cultura, el cual nos muestra cómo se trata de atribuir a la naturaleza animal, biológica, inmodificable ciertos aspectos que dependen más del aprendizaje y las influencias culturales. Este es el caso de esta letra en la que se pretende hacer ver que el león es celoso.

•
106- El lunes me enamoro;
martes lo digo;
soy miércoles y jueves
correspondido;
viernes, doy celos,

y sábado y domingo
busco amor nuevo. (pág. 117)

Esta letra muestra la impunidad y seguridad de una actuación desleal y falta de honradez, cantada por un hombre puede denotar varonilidad y orgullo positivo, aceptado como normal. Si la canta una mujer será rechazada socialmente

107- Si quieres que yo te quiera,
ha de ser con el ajuste
de que no mires a nadie
y yo mire a quien me guste. (pág. 143)

Aquí se muestra crudamente la relación ideal, con respecto a la mujer, a que aspira un hombre que representa el arquetipo viril. Siempre desde la relación discriminatoria y de subordinación a la ley patriarcal que estamos estudiando.

108- "¡Yo te adoro!", una noche
dije dormido,
y desperté celoso
de haberme oído. (pág. 124)

La vivencia de los celos puede llegar a ser enfermiza.

109- Soy de la opinión del cuco,
pájaro que nunca anida,
pone el huevo en nido ajeno
y otro pájaro le cria. (pág. 143)

De nuevo nos encontramos con una alusión al mundo animal y la asunción del ser humano de comportamientos propios de ellos. Es una manera de justificar actitudes que pueden ser aceptadas en el caso de que la asuman los hombres, pero nunca si la asume la mujer.

El cuco, es un ave que suele dejar los huevos en nidos de otras para que se los críen cuando nazcan. Parece que la copla al establecer relación con el cuco,

quiere decir que no se casará o tendrá relación seria con ninguna mujer, que prefiere tener relación con las casadas, que estarán mantenidas por otros.

110- Cuando se ve que van juntos
una mujer con un hombre,
les han de achacar aquello
que cada cual se supone. (pág.145)

La mujer nunca podrá estar junto a un hombre sin comprometer su imagen. Se da por hecho que si se acompaña de uno mantiene una relación con él.

111- La primera la hizo Dios
y ésa engañó al padre Adán;
cuando a ésa Dios la hizo,
¿cómo serán las demás? (pág. 145)

Como ya vimos anteriormente es muy común acudir a elementos del cristianismo. La mujer queda en muy mal lugar. Dios es hombre. La mujer no es una persona completa pues sale de una costilla del hombre, y para colmo la primera mujer con su pecado arrastra a la humanidad a una vida de trabajo y dolor.

112- Quien se fia de mujeres
muy poco del mundo sabe,
que se fia de unas puertas
de que todos tienen llaves. (pág. 147)

Esta es otra letra en la que se generaliza la infidelidad y afloran los celos.

113- Todo el que se casa
con una mujer bonita,
hasta que no llega a vieja
el susto no se le quita. (pág. 152)

La desconfianza pesa sobre la mujer como una losa. El temor a que por ser joven se vaya con otro perdura.

4.5. IRONÍAS PARA RIDICULIZAR A LA MUJER

Las coplas incluidas en este quinto bloque temático bien podían estar ubicadas en otros diferentes, pues contienen elementos comunes a los criterios de otros bloques. A pesar de ello se ha preferido reunir las porque poseen una característica común: ironizan ridiculizando a la mujer. Es esa una actitud que denota un concepto bastante pobre de la mujer. Se la trata como ser inferior, con falta de respeto y de consideración, como regodeándose en la inocencia, ignorancia o torpeza que en dichas coplas se le atribuye. En este bloque se hace explícita la teoría de Schopenhauer que considera a la mujer un ser inferior, sin el atributo de la inteligencia. Pero no basta con ridiculizarla, además se le atribuye todo tipo de faltas, algunas de ellas se han incluido en otros grupos de letras. Como ya he dicho, he preferido incluirlas aquí por su carácter irónico y burlesco, que da un sello de desconsideración y de inferioridad. Esta ironía (en general, no sólo en el caso de la mujer) es propia de la poesía popular. El flamenco hereda de los cancioneros medievales y renacentistas el tono jocoso, satírico e irónico de muchas de sus coplas.

"La sátira política, social y religiosa hace ya su aparición en los cancioneros medievales y renacentistas, de la que resuenan algunos ecos en las colecciones de cantares del siglo XIX. Los autores cultos los han prodigado igualmente en algunas de sus obras, encontrando en ocasiones recogidas en los cancioneros populares muestras de las composiciones de aquellos." (GUTIÉRREZ, 1990, pág 719)

En la obra a la que pertenece la cita anterior se le dedica un apartado a los temas Y cantares jocosos, satíricos y festivos. La mayoría de las letras que aparecen en este apartado son cantadas en el repertorio flamenco. Pues bien, en este apartado al que aludo aparecen un total de 71 letras, de ellas 24 se dedican a ironizar sobre la mujer. Esto supone un porcentaje altísimo, el 33'8%. No sé con qué criterio se escogieron por el autor los 24 cantares jocosos, así pues el porcentaje que he sacado de ellos debe contemplarse desde esa situación.

Encontramos en las coplas que analizamos a continuación términos o expresiones con significado despectivo, denostador. Los denuestos aparecen con formas y expresiones variadas: dependencia de la mujer con respecto al hombre, sumisión, inferioridad, sin honra, cotorrería, criticaona, busconas, sensibilera, fingidora, indina, falsa, propiedad del hombre, etc.

El grado de denostación varía en función de cada copla; en estas coplas no existe un tema común ni un grado homogéneo de denostación. Son coplas con diferente temática. A veces el agravio es algo ligero y otras es pura misoginia en la medida en que se generaliza a todas las mujeres aquello de lo que se la acusa.

114- Chiquilla bente conmigo,
que no te fartará ná
para andar en cueros bibos. (pág.22)

Se jacta de su situación de prepotencia con respecto a la mujer. El contenido aparentemente sexual, se puede interpretar como la situación de indigencia que vivirá la mujer junto a él. También se constata la habitual situación de dependencia económica que la mujer sufre respecto del hombre, ya que, lo normal es que ella se encargue de la casa y de otros trabajos no remunerados lo suficiente como para permitirle independencia económica.

115 Esta gitana está loca;
quiere que la quiera yo;
que la quiera su mario,
que tiene la obligasión. (pág.85)

Se aprecia en esta copla (que aparece entre las interpretadas en la película "Flamenco" de Carlos Saura), la importancia dada a los "papeles", es decir, a la situación de casada de la mujer. Cuando existen, debe cargar para siempre con el compromiso de fidelidad, renunciando a otra posibilidad amorosa. Si esta otra posibilidad existiera, como parece ser el caso de la copla nº 115, no podría reclamar amor sincero, pues quien tiene la obligación exclusiva es el marido. Para los demás será sólo un pasatiempo intrascendente.

116- Yo tengo comparaíta
la mujé con er cabayo;
qu'es menesté güen jinete
pa quitarle los resabio. (pág.88)

Este es uno más de los innumerables casos de comparación de las personas con los animales. En este caso el símil es el caballo, la actividad de montarlo y domarlo para hacerlo obediente. A la mujer "es menester" montarla, poseerla, forzarla, obligarla, castigarla para eliminar su orgullo y tenerla domada. Indudablemente, con esta semejanza que se establece entre el caballo y la mujer se pretende también poner de manifiesto las ideas sobre la inferioridad de la mujer (recuérdese la influyente teorización de Schopenhauer). Por otra parte, se encuentra esta copla en "la antesala" de los malos tratos, en la medida en que se plantea un trato de sometimiento en el que cabe la violencia física.

117- Quien de alpargatas se fia
y a mujeres hace caso,
no tendrá un cuarto en su bía
y siempre andará descarso. (pág.88)

Cada vez que aparece el tema del dinero de alguna manera es la mujer quién depende del hombre económicamente. Tengamos en cuenta la situación laboral de la mujer, tanto desde la imposibilidad legal de poder formarse para ejercer la mayoría de las profesiones (BALLARIN, 2001), como la imposibilidad de llegar a ocupar la mayoría de los puestos de trabajo (GARRIDO, 1997), así como las recomendaciones de la iglesia de que la mujer se dedicase casi en exclusiva a su casa y su familia (Encíclica Rerum Novarum). Por otro lado, el hecho de que la mujer gaste, siempre podrá ser calificado de derroche por el hombre que es quien lleva el dinero a la casa. Además, en esta letra se da una mayor carga de denostación que en las habituales de este grupo, ya que se hace extensiva la acusación a todas las mujeres. De nuevo nos encontramos con "la sombra de Hegel".

118- La siruela y la mujé
tienen la mesmita farta:

no cogiéndolas a tiempo,
siruela y mujé se pasan. (pág.88)

De nuevo el eterno tema de la belleza y la juventud. Con esta frutal metáfora se nos recuerda que lo principal a valorar en la mujer es su juventud y belleza; que, al igual que la fruta, la mujer tiene un tiempo para disfrutarla: el tiempo de su madurez sexual. Después ya no merece a pena.

Pero esto ha cambiado mucho en nuestros días y la misma copla se puede aplicar al hombre, fruto de los cambios de nuestra sociedad en lo que respecta a la estética. También puede estar relacionada esta copla con la madurez y juventud para ser madre o para no ser virgen. Juventud, virginidad y maternidad son tres aspectos muy valorados en la mujer.

119- Una vieja bale un duro
y una muchacha dos cuartos;
yo como soy probesito
me boy a lo más barato. (pág.88)

La valoración de la juventud. Irónicamente se contraponen el paso del tiempo o pérdida de valor de la mujer con su cuantía económica. A mayor atractivo, menos dinero. Esta cuantificación nos recuerda que en aquellos años (finales del XIX), las mujeres eran dadas en matrimonio todavía en relación con una dote económica.

120- A mi me yaman er tonto,
porque me farta un sentío;
a ti te farta otra cosa,
que er tonto se l'ha comío. (pág.89)

La virginidad como tema recurrente. Se le reprocha a la mujer, haber perdido lo más preciado y el hombre que lo ha conseguido se puede considerar afortunado. En este caso, un tonto más bien listo de cuya hazaña puede jactarse. El afán del sistema patriarcal por identificar al hombre con el conquistador (no

sólo en el plano sexual) hace que éste insista en demostrar ante los demás su capacidad para realizar conquistas.

121- A mi mujé en la lengua
le mordió un perro rabioso;
enseguía busqué ar perro
y lo atraqué e biscochos. (pág.89)

He aquí el tópico de la cotorrería de la mujer, ese rasgo de su condición femenina que le imposibilita para ser comedia en sus conversaciones, esa debilidad, ese arma para hacer daño criticando a los demás. Sorprendentemente, el hombre premia al perro por haberle librado de semejante carga.

122- Una novia tube yo
qu'había pensao dejarme;
yo le partí er pan con tiempo,
antes que le diera jambre. (pág.90)

En esta ocasión el hombre se apresura a que la mujer pierda la virginidad por dos motivos: uno para que no busque en otro hombre satisfacción a sus necesidades sexuales. Como si de tener relaciones se tratara simplemente; otro es que la pérdida de la virginidad de ésta, asegura en gran medida que no buscará otro hombre, ya que estos las prefieren vírgenes, es decir, sin haber perdido la honra.

123- Se parecen las liebres
a las muchachas,
en que las corren unos
y otros las cazan.
Aunque hoy sucede
corren los cazadores
más que las liebres. (pág.95)

Otro símil de la mujer con animales, la liebre le sirve al autor para explicar cómo aunque son algunos hombres los que se dedican a cortejar a las mujeres, luego estas son tan imprevisibles que eligen a otros. Además, también las mujeres

son ahora las que corren tras los hombres, con lo cual la cosa ha llegado a límites insospechados. Se queja en esta copla el autor de que las mujeres están cambiando su situación. Siempre el hombre ha representado la iniciativa, la actividad y la mujer la pasividad, ahora parece que cambia.

124- El llanto en las mujeres
es una alhaja;
para usarla la tienen
como en un arca.
Abren y lloran,
la cierran, y se ríen
cuando acomodan. (pág.96)

Una de las armas que le ha quedado a la mujer como recurso para conseguir sus objetivos es el llanto. Recordemos que desde la Ilustración, el hombre se caracteriza por vencer todos los síntomas de sensibilidad ante los sentimientos por considerarlo una debilidad frente a la razón que debe capitanear la actitud y conducta del hombre. Las emociones se dejan a las mujeres como descriptores de su personalidad débil y subjetiva. Este carácter sentimental, emocional, le da a las mujeres la capacidad de mostrar sus sentimientos con mayor facilidad (SLEIDER,2000). La copla, en esta ocasión plantea que también usa el llanto como herramienta para chantajear al hombre.

Por otro lado, está mal visto que el hombre, ser duro e insensible, llore. En cambio la mujer es educada desde pequeña con la licencia del llanto como recurso ante las adversidades. Esto ha permitido que, en ocasiones, el llanto sea también un recurso que algunas mujeres han utilizado para lograr la atención del hombre. Como siempre, este recurso se convierte en norma en la boca del hombre, que lo arroja contra la mujer generalizándolo como si todas las mujeres lo usaran a voluntad. Nietzsche argumentaba que la debilidad de la mujer era exagerada por ella como mecanismo de defensa (VALCÁRCEL, 1997). También encontramos en esta copla el fin didáctico de considerar esta actitud propia de todas las mujeres.

125- Comparo a las mujeres

con las sardinas:
cuanto más resaladas
son más indinas. (pág.124)

El recurso de la sardina sólo sirve para conseguir la rima, pero lo que sí deja claro esta copla es la creencia de que las mujeres son falsas. Aparentan simpatía, ser graciosas, pero esas son precisamente las peores, cuanto más simpáticas, más descaradas. Y esto es malo porque lo que se valora socialmente en la mujer es su recato y docilidad; no debe ser atrevida ni descarada. La sumisión hasta en las formas.

126- Deja correr el caballo
no le tires de la rienda,
que puede ser que algún día
quieras correrlo y no puedas. (pág.139)

El símil con los animales deja ver la consideración que se tiene de la mujer. Esta es perfectamente equiparable a los animales que actúan sin márgenes de libertad para decidir como una persona. Detrás de esto encontramos cómo el patriarcado, desde la Ilustración, establece una relación directa entre mujer y naturaleza, frente a hombre-cultura. Las mujeres están más cerca de la naturaleza porque esta es salvaje, imprevisible y nunca lógica y razonable, el hombre es lógico, razonable y portador de la cultura que es el motor de desarrollo y evolución. (SLEIDER, 2000). Así las mujeres actúan como los animales, se las acostumbra a un tipo de comportamiento y ya son estables. Esta es la creencia o la esperanza, así pues, se la amaestra como a un caballo dejándole las libertades necesarias para conseguir de ellas lo que se quiere, pero nunca lo que libremente decida.

127- El amor de la mujer
es como el de la gallina,
que en faltándole su gallo
a cualquier otro se arrima. (pág.145)

El recurrente tema de la dependencia de la mujer respecto del varón. La mujer siempre necesita un hombre que la proteja y que la posea: la gallina vive dominada, poseída por su gallo; si éste le falta, buscará otro.

Hasta hace muy poco estaba mal visto que una mujer viviera sola si no era por motivos mayores. Esta copla refleja en cierto modo aquella situación legal: hasta finales de los 70 del XX, no se le ha permitido en España, comprar, vender, salir al extranjero sin autorización del hombre con quién vive.

128- Los ojos de la viuda
van diciendo por la calle:
Esta habitación se alquila,
porque no la habita nadie. (pág.146)

El comentario a la letra anterior es válido para esta otra en la que la mujer ha perdido a "su hombre" y necesita otro que la proteja. También se puede entender que su necesidad sexual también lo exige porque se le supone a la mujer cierta enfermiza o pecaminosa insaciabilidad. Y si atendemos a las teorías sobre las supuestas enfermedades femeninas, encontraremos que la mujer viuda debe encontrar otro hombre con el que tener relaciones sexuales si quiere evitar la enfermedad de la "histeria" (GARRIDO, FOLGUERA, ORTEGA Y SEGURA, 1997).

129- De la lechuga romana
el cogollo me comí:
que otros se coman las hojas,
¿qué cuidao se me da a mí? (pág.146)

Aquí tenemos otro ejemplo de la exclusiva valoración de la mujer por su sexualidad. Lo más importante de la lechuga es el cogollo y lo más importante de la mujer es su virginidad. Si la mujer pierde la virginidad ya se perdió lo más valioso. El sentido de propiedad reside en tener la exclusiva de dicha virginidad. Después de esto la mujer queda sin valor y atractivo para el hombre.

130- Querer una no es ninguna,
querer dos es falsedad,
querer tres y engañar cuatro...
eso es gracia que Dios da. (pág.146)

La petulancia masculina. Se reconoce la falsedad, el engaño que supone tener relaciones de infidelidad con la mujer, pero a renglón seguido se quita importancia al hecho de la infidelidad varonil siendo más valorada cuanto mayor sea, llegando, incluso, a ser bendecida por Dios. Muy al contrario, la infidelidad femenina se vería como una aberración condenable no sólo por el hombre, también lo condena Dios, la Iglesia y el Estado.

131- De una costilla de Adán
hizo Dios a la mujer,
para dejarle a los hombres
ese hueso que roer. (pág.147)

La religión católica ha aportado muchos elementos que refuerzan la misoginia o al menos la minusvaloración de la mujer; entre ellos, la acción indigna de la primera mujer. Fue Eva quien arrastró al hombre al pecado haciéndole probar la manzana. Con ello condenó al ser humano a una vida fuera del paraíso. La pecaminosa naturaleza de la mujer es, además, incompleta, una copia del hombre, ya que salió de una costilla de Adán. Esa costilla se convertirá para los restos de la vida en un estorbo, en una condena para el hombre, en "un hueso duro de roer".

132- No quiero amor con casada,
que me ha dicho una viuda
que a quien de ajeno se viste
en la calle le desnudan. (pág.147)

El matrimonio supone para la mujer la completa y exclusiva pertenencia al hombre con quien se casa; así pues, no interesa iniciar ningún tipo de relación seria con casadas.

133- Zapatos que yo desecho

y los tiro al muladar,
si otro llega y se los pone,
¿qué cuidado se me da? (pág.148)

Mujer usada no vale nada. Si abandonaste a tu amada, no te importe que otro se acerque a ella pues ya, como fruta comida, como zapato usado, ha perdido su frescura, su beldad, su valor.

134- Si las mujeres tuvieran
la libertad de los hombres,
salieran a los caminos
a robar los corazones. (pág.148)

Se reconoce claramente que el hombre disfruta de mayor libertad que las mujeres. Después se pretende tranquilizar la conciencia de los hombres que andan engañando y aprovechándose de las mujeres, porque se afirma que si las mujeres estuvieran en la situación en la que están los hombres, actuarían igual.

135- A la mar maera,
Y a la tierra güesos;
y pa los hombres, las mujeres barbís
y er binito resío. (pág.150)

A cada cosa lo suyo, lo que le corresponde. Y el hombre ha nacido, y vive, para disfrutar de las mujeres bellas y del buen vino.

4.6. DEPENDENCIA ECONÓMICA DE LA MUJER

En los bloques temáticos anteriores se han incluido un buen número de coplas cuyo contenido se refiere de alguna manera a la dependencia económica de la esposa respecto del marido. Sin embargo, el asunto de la dependencia es tan determinante en las relaciones sociales en el modelo patriarcal y aparece tanto en las letras flamencas que conviene que haya un bloque dedicado exclusivamente a ello. Como ya ha quedado dicho y documentado, en estos casi 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. De cualquier manera, los trabajos a los que la mayoría se podía dedicar eran el servicio doméstico y algunas profesiones consideradas propias de la mujer. Con la llegada de la industrialización se ve conveniente por necesidades del sistema que la mujer se incorpore al mundo laboral. Comienza a entrar en las industrias textiles y de tabaco. Pero cuando esto genera problemas como la desatención del hogar, que provocaba situaciones que obstaculizaba el rendimiento de los hombres, la mujer vuelve al hogar o queda relegada, mayoritariamente, al sector primario.

A esto hay que añadir la postura de la Iglesia, con la Encíclica *Rerum Novarum*, que va en el mismo camino, considerando “trabajos impropios de la mujer” a todos aquellos que de alguna manera, le obstaculizaban desarrollar su labor en el seno familiar. Por otra parte, el código Civil de 1889 en sus artículos 59 y 61 deja en manos del marido el control absoluto del dinero y los bienes de ambos.

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.

En estas coplas que he considerado de menor carga denostadora que los grupos anteriores, aparece un vocabulario que ya lleva implícito esa relación a la que me referí antes: “tenerte mantenía”, “me pides pa la plaza”, etc.

136- Mia que güenas partías:
ando pidiendo limosna
pa tenerte mantenía.(pág.29)

Lo contrario puede provocar situaciones que rompan la relación ideal: la mujer se somete al hombre. Tan de obligado cumplimiento social es que sea el hombre quien lleve el dinero a casa que no pide limosna para sobrevivir, sino para tener a la mujer "mantenía".

137- Mira si soy buen gitano,
que cuatro reales te doy
de cuatro y medio que gano. (pág. 30)

Y esto sí que es un acto de bondad, porque el hombre puede disponer de todo el dinero que gana y dará a la mujer aquello que él quiera. La historia de los artistas flamencos y de los no artistas está llena de casos en los que, tras cobrar algún pago, éste es gastado en juergas o tan solo llega una pequeña parte a la casa. También hay que tener en cuenta que se concibe que el hombre se quede una parte para gastos personales y que sea él el que decida cuánto se queda, pero no es concebible desde ningún punto de vista que la mujer pueda hacer lo mismo. Se dice que la mujer está "mantenía", pero en realidad se deja a la mujer que haga de economista gestionando un dinero que nunca le pertenece a ella, y con el que tiene que satisfacer las necesidades de todos, antes que las suyas propias.

138- Yo no sé lo que me pasa
cuando me acuesto contigo
y me pías pa la plasa. (pág. 33)

La mujer se ha visto en situaciones de dependencia y de abandono económico tan extremo, que la única posibilidad de sacar algo de dinero al marido (que lo tiene para su uso) para sacar la casa para adelante, es chantajear al hombre con sus servicios sexuales, valiéndose de trucos que camuflan esa realidad tan penosa. En este sentido decía anteriormente que la mujer, en cierta forma, se ha visto a veces en el matrimonio como en una situación de prostitución encubierta.

139-- Anda be y dile a tu mare,
que si te quiere bendé,
en la mano´sta´r dinero
y en la puerta´r mercaé. (pág.59)

Se trata de una metáfora, pero no deja de mostrar a la mujer como una simple mercancía que pasa de ser propiedad de la familia a ser propiedad de su marido. Esto es impensable en el caso del hombre.

140- Por interés der dinero
te fuiste de la cabeza;
dijiste qu´eras gitana;
te gorbiste montañesa. (pág.82)

4.7. 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”. Si no oculta su incapacidad para doblegar a la mujer, será castigado por la sociedad siendo apartado de la consideración de un “hombre de verdad” con todas las prebendas que ello conlleva.

141- Doce gallinas y un gallo
casi siempre están conformes,
y casi nunca lo está
una mujer con un hombre. (pág.147)

Un recurso metafórico generalizado: la similitud entre comportamientos animales y comportamientos humanos. ¿Cómo es que un gallo contenta a doce y un hombre no puede contentar a una mujer? ¿Tiene la mujer derecho a rebelarse?

Se aspira a tener ese tipo de relación en la que el sexo masculino ha de imponerse al femenino aunque este sea mayoría.

142- A los árboles blandeo,
a un toro bravo yo amanso,
y a ti, flamenca, no pueo. (pág.21)

Se sorprende el hombre de que siendo él tan fuerte y diestro en someter a animales y plantas, no pueda hacer lo mismo con la mujer. Aquí prima el valor de la imposición por la fuerza, que según la mentalidad del que canta, es la forma natural de tratar a animales, plantas y mujeres.

143- Compañera no más penas,
mira que no soy e bronse;
que las pieras se quebrantan
a fuersa e muchos gorpes. (pág.56)

De esta copla se desprende que aguantar la insumisión, los problemas que le causa una mujer tenaz, puede llegar a ser insoportable, incluso para un hombre tan duro como las piedras.

144- Grande facurtá te di
en haberte daito er mando,
y ahora me beo compañera,
castigaito e tu mano. (pág.84)

Se parte en esta ocasión de que el poder o "mando" nunca es compartido. Lo tiene siempre el hombre. Y debe ser así, pues cuando lo transfiere a la mujer, ésta lo utiliza contra el hombre.

4.8. 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

cual es, es decir, un hipócrita que en cuanto puede miente y engaña a la mujer. Esa es su condición; además, la sociedad le valorará que es un “macho”, de manera amable se dirá “es que es muy mujeriego, le gustan mucho la mujeres”, y otras lindezas que no sirven más que de justificación de las actitudes de los hombres. El patriarcado le ha impelido a mostrarse socialmente conquistador y tan macho que es capaz de mantener relaciones con muchas mujeres, pero nunca en relación de igualdad.

145- Porque yo me najé
no sientas ni yores,
que ese es er pago, compañera mía,
que damos los hombres. (pág. 44)

"Más claro, agua". He aquí un ejercicio de sinceridad que tiene aspiraciones de ser consuelo en la medida en que eso es lo normalmente aceptado.

146- Muaron los tiempos,
me he muao yo;
aonde no hay escritura jecha
no hay obligación. (pág. 49)

Una vez que cambian las circunstancias, tal vez un embarazo no deseado o simplemente un desencanto amoroso, ya puede el hombre abandonar la relación. Sólo los papeles del matrimonio sirven para atar. Se muestra en esta copla el gran valor que se da a "los papeles". Por otro lado, si comparamos esta copla con aquellas en las que es la mujer la que deja la relación, encontraremos que la mujer es una "falsa, mala mujer", etc.

147- Er juramento mi niña
lo escribió sobre l'arena;
lo que en la arena se escribe
biene'l aire y se lo yeba. (pág. 78)

Otra muestra de orgullo de la prepotencia con la que los hombres emprenden la relación: por mucho que incumplan jamás serán rechazados, acusados de falsos o malos hombres. Y ni mucho menos quedará en entredicho su honra.

4.9. 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 .

148- Anda y no presumas tanto,
que otras mejores que tú
se quean pa bestí santos. (pág.21)

Generalmente se incita a la mujer a cultivar la belleza, a la que debe dedicar gran parte de su tiempo porque de ello depende, en buena medida, el éxito en su vida personal. Pero, paradójicamente, si son presumidas se las amenaza con la soltería (como ocurre en esta letra).

También queda claro en esta letra el tono negativo de la soltería; "pà bestí santos" quedan aquellas mujeres que generalmente no se han querido o podido casar y dedican su tiempo libre a prestar ayuda en las iglesias. Si un hombre queda soltero se dirá que es un "solterón de oro", pero si es la mujer quién se queda soltera se convertirá en una "solterona", término claramente peyorativo.

149- Más mata una mala lengua
que las manos der berdugo;
que el berdugo mata a un hombre;
una mala lengua a muchos. (pág.53)

Bien, pero ¿quién tiene “una mala lengua”? Esta letra nos presenta otra acusación que cae en el tópico: las mujeres son criticonas o “lengüetonas”. Sin querer hacer un análisis de la situación de aislamiento en que quedan las "marujas", amas de casa, que encuentran su única oportunidad de hablar en los encuentros al hacer la compra diaria, debemos de reconocer que el hombre es calificado de hablador, mientras que la mujer será lengüetona o criticona. En el caso de esta copla se llega a comparar el daño que producen las "habladurías" con el que produce el "berdugo".

150- Más quisiera en una plaza
a un toro bravo esperar,
que no a una mujer que diga:
-¿Qué cuidado se me da? (pág. 147)

En esta copla se expresa el miedo o rechazo que produce una mujer que hace ejercicio de su libertad para manifestar que le trae sin cuidado algún aspecto en relación con el hombre. Esto que se podría interpretar como una fuerte personalidad, una muestra de orgullo, o que posee criterios personales, está mal visto en la mujer. Contrariamente, en el hombre es un valor a elogiar. Es lo que nos dicen las dos coplas siguientes, que suelen ser interpretadas por cantaores.

"Y a mi que me importa
que un Rey me culpe....." (Mirabrás)

"Lo que dices no me importa,
ni me viene ni me va..." (soleá)

151- Anda bete, esaboría;
qu'er renglón qu'a ti te farta
lo tiene la etanía. (pág.41)

Esta es una muestra de la necesidad que tienen las mujeres de mostrarse siempre simpáticas y solícitas, para no caer en ser "esaborías", es decir, sosas, sin gracia o antipáticas.

Hasta aquí las coplas que presentan elementos de denostación a la mujer en una de las más importantes recopilaciones de coplas flamencas del siglo XIX. En este mismo libro de Machado encontramos también coplas en voz femenina que expresan denostación al hombre, concretamente un total de 33 letras, que supone un 3% del total de coplas que tiene el libro. Como se ve, el porcentaje es muy inferior. Además, el contenido de denostación es diferente, pues suele ser más una defensa que un ataque, actitud ésta característica de la denostación contra la mujer. Pero ese no es el tema de este estudio.

V

**LOS "NUEVOS FLAMENCOS" Y SUS
COPLAS**

La innovación y la fusión son algo que ha acompañado siempre al flamenco, que ha estado presente en su gestación, y que, tras una etapa que se ha llamado *de revalorización*, -que en realidad ha servido para revalorizar lo ya consolidado dentro del patrimonio flamenco y, también, para momificarlo sin permitir ningún tipo de aportación creativa- vuelve con fuerza.

Parece que en esta última época, las mezclas son más radicales. Hoy se fusiona el flamenco con jazz, rock, pop, salsa, blues, etc. Si antes el protagonista era el cantaor o cantaora, acompañado a la guitarra, ahora aparecen arropados por otros instrumentos que nunca se usaron en el flamenco, como el cajón peruano, la flauta, guitarra acústica, batería, orquestas de música clásica, orquestas andaluzas, instrumentos de otras culturas, etc. Se realiza más el grupo frente a lo individual. El cantaor/a además de quedar más “arropado” por los demás miembros, ha perdido protagonismo cediéndoselo al grupo. Son muchos los conflictos y debates que esto está ocasionando dentro del mundo flamenco, pero cada día es más fuerte este movimiento, que viene capitaneado por primerísimas figuras flamencas. Estos artistas son Camarón, Paco de Lucía y Enrique Morente, aunque a este grupo podemos añadir a Lebrijano y José Mercé, entre otros.

Se trata de artistas que después de haber sido reconocidos como grandes conocedores e intérpretes del flamenco clásico u ortodoxo, han dado el salto hacia la innovación, revolucionando los planteamientos anteriores. Hay que aclarar que ninguno de ellos plantea la sustitución del flamenco clásico por el nuevo, ni siquiera que este nuevo llegue a ser mejor. Ellos dicen "beber en las fuentes" para crear nuevas formas.

5.1. EL DIÁLOGO ENTRE LO VIEJO Y LO NUEVO

Siguiendo la estela de los artistas mencionados, ha surgido una larga lista de muy diferente presentación. Tachados por unos de oportunistas, más preocupados -les achacan- por vender discos que por crear música, y apoyados por otros como los salvadores del anquilosamiento que el flamenco sufría en este siglo, vienen a

configurar un nuevo impulso, un movimiento enriquecedor. Son los “nuevos flamencos”. ¿Por qué esa denominación? ¿Qué preconizan? ¿Quiénes son?

En los años 50 y 60 se produjo un movimiento de defensa y “revalorización” del “auténtico legado flamenco” que, una vez más (según los promotores de este movimiento), se encontraba en peligro. Se trataba de hacer valer una serie de cantes considerados “puros”. Estos cantes “puros” son, fundamentalmente, llamados “básicos o primitivos” (tonás, seguiriyas, tangos y soleares) y sus derivados. Los defensores de este movimiento de defensa “de lo genuino” atribuyen el origen de estos cantes a la creatividad gitana. Fue en sus hogares, en sus cuevas, ocultos al mundo de la profesionalización, en “clandestinidad” donde, según los defensores de esta corriente, se desarrollaron estos cantes puros entre los gitanos de la Baja Andalucía, y más concretamente, en Jerez y Triana. El origen de esa actitud de defensa está en la creencia de que su existencia peligraba debido a la presencia de otros cantes menos importantes, menos “puros”, que acaparaban la atención de un sector numeroso de aficionados. De ese modo se llega a rechazar tanto al grupo de cantes diferentes a los básicos o primitivos como a los aficionados que muestran su interés o gusto por ellos.

El primer peligro para la existencia y desarrollo de los cantes “puros” lo atribuyen a la profesionalización del cante flamenco. La profesionalización fue iniciada por una figura no gitana: Silverio Franconetti. Con él, cuentan, el flamenco se “agachonó” y perdió pureza al subir a los escenarios, pues era el público el que decidía el tipo de cantes que se debían interpretar. Y, por supuesto, los gustos de los grandes públicos no podían, según ellos, valorar la calidad de los mejores cantes cultivados en entornos íntimos y familiares, y mucho más serios y profundos (los básicos). Los defensores de estos planteamientos, se apoyan en manifestaciones que en este mismo sentido ya hacen en las primeras épocas del flamenco estudiosos como Antonio Machado y Álvarez, quien advierte que los cantes estaban en peligro de perder su verdadero carácter racial y de “pureza”.

Entrado ya el siglo XX, y siempre según la opinión de quienes pretenden monopolizar el conocimiento y la representación de lo más genuino, el flamenco sufre una nueva crisis y se oyen sólo cantes facilones o sin la enjundia y jondura

de los cantes gitanos: fandangos, cantes de ida y vuelta y derivados del fandango o del folklore popular. Ciertamente, en los teatros se interpretan cantes adecuados a los gustos de los no entendidos, del gran público. Los teatros eran los únicos lugares que habían quedado para el flamenco; en ellos coexistía con todo tipo de músicas y espectáculos. Ante esa situación, Falla, Lorca y otro grupo de intelectuales, intentan generar un movimiento de recuperación y validación de estos cantes puros-gitanos, para lo cual organizan el Concurso Nacional de 1922.

Tras el drama de la guerra civil y el túnel de penuria artística de los años posteriores a la guerra, la antorcha conservacionista de lo puro es recogida por Antonio Mairena y Manuel Molina, pasada la mitad del siglo XX. Los defensores del flamenco “puro” rechazan todo aquello que no fueran cantes gitanos, los cantes básicos, entendiendo que el problema era que se les robaba el espacio a los “puros”. Su influjo fue determinante, pues a lo largo de los años 60 y 70 se impuso la línea de interpretar los cantes exactamente como lo hacían los grandes cantaores que habían creado el patrimonio flamenco, un patrimonio acabado y cerrado, sin posibilidad de realizar ninguna nueva aportación. En consecuencia, el flamenco pasa a anquilosarse y sufre una situación que jamás había vivido antes: la de la negación de nuevas aportaciones, de lo nuevo. Cualquier aportación novedosa era rechazada y acusada de ir contra el flamenco de siempre, el “auténtico”.

Este movimiento, del que son Mairena y Molina sus máximos representantes, surge a partir de diversos acontecimientos. Un primer acontecimiento importante que da fuerza a este movimiento de revalorización es la publicación en 1955 de “Flamencología” de González Climent. Este libro recogía elementos esencialistas que dan coexistencia al pensamiento “purista”.

Ricardo Molina entusiasmado por esta obra, cuenta con González Climent para la organización del Concurso Nacional de Córdoba (1956) que trataba de recoger el espíritu del Concurso Nacional celebrado en Granada en 1922. Este concurso del 22, organizado por una serie de intelectuales como Lorca, Falla, Turina etc., pretendía rescatar del anonimato al flamenco “puro”, el que, supuestamente, se hacía en los hogares gitanos y del pueblo llano andaluz, al

margen de cualquier profesionalización. Bajo estos supuestos, sólo podían participar en el mismo aficionados -no profesionales- y con un número de cantes muy reducido, que eran precisamente aquellos que intentaban preservar del olvido, es decir, los cantes gitano-andaluces. Así pues, inspirado en el concurso del 22, comienza la andadura del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba. Este concurso viene a significar un fuerte incentivo que da consistencia al movimiento de revalorización del arte flamenco.

Pero el acontecimiento de mayor impronta es la publicación del libro de Ricardo Molina y Antonio Mairena “Mundo y formas del cante flamenco”(1963) en el cual se reúnen todas las tesis conservacionistas. Este libro se convertiría en la “biblia” de los flamencos.

Los libros que van saliendo a la luz, por esos años, se basan en los planteamientos del texto de Mairena y Molina, sin contemplar nuevos datos e investigaciones que se venían realizando y que dejaban fuera de lugar los argumentos del movimiento de revalorización. Estas nuevas investigaciones y estudios tienen mucha dificultad para ser tenidas en cuenta por la afición flamenca y por las estructuras desde las que se produce y mantiene el flamenco: las peñas.

La mayoría de los aficionados de peñas carecen del hábito de leer; de ahí que las revistas flamencas hayan tenido tanta dificultad para sobrevivir. Si ni siquiera leen revistas, mucho menos libros, y menos aun recogen investigaciones, unas veces filológicas, otras sociológicas o antropológicas. Los directivos y gente influyente en estos medios, sí han tenido acceso a la aparición de algunos de estos trabajos; sin embargo han dejado de lado su existencia ante los socios y ante las actividades que se programaban en los locales de las peñas.

Por su parte los estudios que se desarrollan como tales bajo el manto del mairénismo, se han mantenido fieles a los principios mairénistas, aunque, poco a poco, algunos seguidores se han ido liberando de la carga hasta llegar a producir importantes investigaciones que invalidaban muchas de las cuestiones fundamentales del mairénismo. Ejemplos de ello son Blas Vega (1980, 1995), José Luis Ortiz Nuevo (1990, 1996, 1998), Gerhard Steingress (1991, 1993,

1998, 2002, 2005, 2006), Luis Lavour (1999).

La influencia de este movimiento neotradicionalista o mairenista, va a provocar consecuencias lesivas para el flamenco en general. Veámoslas:

* Considerar cantes “puros” a un grupo muy reducido de cantes y valorarlos por encima de todos los demás, lo que supone una minusvaloración de los últimos.

* Pretender hacer autores exclusivos de estos cantes a los gitanos en detrimento de los no gitanos.

* Arremeter contra los profesionales del flamenco acusándoles de traidores a sus esencias como expresión racial y no sometida a mercantilismos.

* Obligar (a través de jurados en concursos, tendencias impuestas en peñas, etc.) a interpretar los cantes tal y como lo hacían los antiguos intérpretes, sin más concesiones a la creatividad, a las aportaciones personales, a influencias musicales distintas a las que ellos consideraban estrictamente flamencas, sin salirse de los palos tal y como se conocían hasta ese momento.

* Tratar con menosprecio los cantes que ellos consideran menores, como el fandango y cantes de ida y vuelta, etc.

* Considerar de mayor valor los cantes de determinadas localidades por considerarlas “cuna del cante” en detrimento de los cantes de otras localidades.

* Arremeter contra los artistas que se salían de los límites que ellos habían impuesto y que habían calado en la afición que los asumía como verdad absoluta.

Sin embargo, no sería justo contemplar solamente esos aspectos de la etapa de revalorización del flamenco neotradicionalista representado por el mairenismo. Pues hay que reconocer que en aquella etapa se fortalecieron cantes que estaban casi olvidados y se salvaron otros de la “extinción” al ser grabados por primera vez. El afán rescatador y conservador de Mairena hizo, incluso, que se llegaran a crear algunos cantes, (Mairena creó alguno que atribuyó a otros cantaores por razones aún poco claras). Además, al coincidir con los estertores del franquismo, y dado que se intentaba cultivar la imagen del flamenco como esencia popular, hubo quien le dio carácter de herramienta política y movilizadora que sirvió también para movilizar sensibilidades contra el régimen fascista. Cantaores como Menese, Gerena, Morente y otros, han sido artistas a los

que se les debe mucho en este campo.

“La primera disidencia en este sentido fue quizás el abandono de la lírica tradicional y popular del flamenco en la década de los años 60 y 70 por parte de jóvenes cantaores comprometidos con la lucha contra la dictadura: José Menese, Manuel Gerena, Diego Clavel, Luis Marín y ‘El Cabrero’ utilizaron de manera demostrativa una poesía llena de crítica social y mensajes políticos, compuesta por ellos mismos o por poetas contemporáneos como Francisco Moreno Galván, Manuel Ríos Ruiz, Antonio Murciano o Alberti, sin olvidar a los poetas del pasado: Antonio Machado y Lorca. De esta manera el flamenco tradicional recobró una pureza diferente de la del mairenismo, aunque en su marco. Se trataba de una variante que hizo hincapié menos en la glorificación del pasado del flamenco que en su valor como expresión popular de la lucha existencial frente a la represión.” (STEINGRESS, 2005, pág.146)

De cualquier manera, la estrechez de cánones y la imposibilidad de desarrollarse artísticamente lleva a una serie de artistas a enfrentarse a la situación y tratar de generar nuevas claves de comunicación flamenca. Se comienza a fusionar, mezclar con otras músicas (jazz, blues, rock, sones cubanos, pop, reage, música sinfónica, músicas étnicas, etc.) y a entender el flamenco desde una perspectiva diferente, teniendo en cuenta las nuevas aportaciones instrumentales, tecnológicas, de contenido en sus coplas y abiertos a las músicas que llegan a través de unos medios de comunicación que antes no proporcionaban tanto y tan distinto. Una de las primeras manifestaciones de esta nueva actitud es el disco de jazz flamenco de Pedro Iturralde; le sigue el grupo Smash, y tras éstos, una lista muy variada y extensa: Triana, Guadalquivir, Alameda, Lole y Manuel, Turroneiro, las Grecas, Gualberto, Medina Azahara, Pata Negra, Ketama, y un largo etc. (CLEMENTE, 1995).

Pero ¿quienes han acaudillado este movimiento de los Nuevos Flamencos? Sin ninguna duda son Camarón de la Isla, Enrique Morente y Paco de Lucía. Estos artistas no pretenden ser líderes de nada, sólo reivindican el derecho a crear y a desarrollar su necesidad de expresión libre como artistas. Los tres parten de ser perfectamente reconocidos por su prestigio como dominadores del flamenco

clásico, ortodoxo o “puro” como dirían los puristas. A partir de un perfecto conocimiento del flamenco, se plantean nuevas claves de expresión del mismo.

El término Nuevo Flamenco, ni siquiera pertenece a ninguno de ellos o a cualquier artista en particular. Esta denominación nace en la década de los 80 con fines publicitarios de una empresa discográfica, Nuevos Medios y Flamencos Accidentales.

En realidad, nadie puede definir con precisión absoluta qué es Nuevo Flamenco o flamenco joven. Los artistas que se pueden encuadrar bajo estas denominaciones son tan variados y de características tan dispares que bien podían tener distintas denominaciones. Los hay jóvenes que hacen flamenco clásico (Miguel Poveda, Maite Martín, Arcángel, Estrella Morente, etc.) y artistas más veteranos y mayores que mezclan o fusionan (Lebrijano, Morente, ...). Los hay que usan sólo algunos elementos flamencos mezclados con otras músicas (Navajita Plateá, Cherokee, Barbería del Sur, etc.); incluso hay algunos que no hacen casi nada de flamenco, sólo han pertenecido a familias de antecedentes flamencos (Ketama, Raimundo Amador, etc.).

Tampoco podemos decir que todos los que entran en esta denominación saben o conocen bien el flamenco. Algunos sólo utilizan aquellos palos que son más vendibles: bulerías, tangos rumbas y poco más (más o menos fundidos o mezclados con otras músicas o con aportaciones de instrumentos que hasta ahora no entraron en la interpretación flamenca). Y algunos otros sí que conocen en profundidad y dominan todos los palos, pero prefieren los más comerciales para montar sus grabaciones más recientes.

Lo que es indudable es que aquellos que han sido considerados los maestros actuales del nuevo flamenco, es decir, Camarón, Paco de Lucía y Enrique Morente (sin ser los únicos) han demostrado ya su maestría, pues han sido reconocidos como tales por la mayoría de los sectores de estudiosos/as y de aficionado/as, incluida la mayoría de sus antiguos detractores.

El Nuevo Flamenco era necesario para romper la situación de intransigencia,

de ocultismo, de discriminación de determinados cantes y localidades flamencas, de anquilosamiento del Arte Flamenco. En definitiva, se ha roto el freno que había detenido el avance, el crecimiento mestizo, la fusión del arte flamenco con otras influencias. Rasgos que, dicho sea de paso, lo habían caracterizado desde los comienzos de su existencia. Lo que dé de sí esta nueva etapa está por ver y valorar. Indudablemente ya es reconocido por la mayoría que la existencia de los “nuevos flamencos” no supone (como sentenciaban los “puristas”) ningún peligro para el flamenco ortodoxo o clásico, pues éste está más valorado que nunca y a salvo de olvidos. Es más, actualmente se reconoce que sin él nada avanzará, que es preciso contar con él, que conocerlo es imprescindible para poder construir desde él algo nuevo que tenga valor, que difícilmente surge algo nuevo y valioso sin que los artistas conozcan en profundidad el flamenco clásico en su clásica estructura de palos.

Por otro lado, parte de las obras creadas por estos tres representantes -e ídolos de la nueva generación de artistas flamencos-, también han sido ya reconocidas como aportaciones que formarán parte del flamenco que se heredará en el futuro. Es decir, han creado escuela.

A todo lo dicho sobre el cante hay que añadir el desarrollo que en paralelo están teniendo la guitarra y el baile. Evolución, avance que va en la misma línea y forma parte del mismo diálogo Clásico- Nuevo flamenco.

Por otra parte, se han realizado análisis más profundos desde el campo de la sociología que vienen a dar sentido coherente y actualizado a los rótulos *nuevo flamenco* y *flamenco fusión*. Entender su significado y el lugar que ocupan en este mundo de globalización mercantilista es necesario para avanzar en el conocimiento del contexto en el que se dan las coplas que tenemos que analizar en este trabajo.

El movimiento de revalorización mairenista se encuadra en los parámetros de la modernidad, mientras el nuevo flamenco sigue ya las pautas de la postmodernidad (STEINGRESS, 2005). Así pues, no podemos hacer referencia al nuevo flamenco sin contemplar la globalización y la postmodernidad como

contextos esteticoculturales y político-económicos donde se desarrolla. Acudamos a Steingress para acotar una definición de los mismos que nos sirvan de partida:

“ La postmodernidad abarca los aspectos culturales e ideológicos que definen el presente horizonte de la creatividad, mientras que la globalización remite sobre todo a la expansión económico-social del capitalismo triunfante, a un tipo de neo-imperialismo sin resistencia, capaz no sólo de intervenir en cualquier parte del mundo a través de una agresiva política de intervención militar y de inversión del capital, ambas estrategias apoyadas y complementadas en las tecnologías de comunicación y de control más avanzadas, sino también de asimilar cualquier elemento ajeno a su mundo en pro de su lógica de mercado” (STEINGRESS, 2005, pág 122)

Es lógico que en un mundo globalizado se den procesos de cierta transgresión de las formas clásicas musicales y, por ende, en el flamenco. Tales procesos de transgresión existen desde el mismo origen del flamenco, como ya dijimos antes. Y tienen cuatro formas de aparición, según Steingress: pastiche o arte de imitación, bricolage o arte de improvisación, fusión o arte de sintetización y, en cuarto lugar, hibridación como creación de un nuevo estilo. Este proceso de hibridación y los modos de trasgresión citados antes se han dado a lo largo de toda la historia y desde el nacimiento del flamenco. La gitanización de los bailes y cantes andaluces no es otra cosa que:

“La transformación de la música popular tradicional en un género musical moderno (la llamada música étnica) fue posible debido al impacto socio-cultural del romanticismo y el nacionalismo en la música del siglo XIX, cuyos frutos más destacados serían la zarzuela por un lado y el canto y baile andaluz por otro. Bajo la influencia del agitanamiento y la vulgarización del género nacional, la escuela bolera fue siendo sustituida poco a poco por la flamenca, de donde a su vez emergerían el minoritario “cante gitano” o “jondo” y la muy popular “canción andaluza” o “copla.” (SETEINGRESS, 2005, pág. 129)

Así adquiere el flamenco la caracterización de “alma popular andaluza”. A

lo largo de su historia han sido muchos los acercamientos hacia la copla y hacia otras formas musicales. Recordemos las aportaciones de Marchena o Caracol, sin olvidar también que iconos importantes de la “pureza” como Manuel Torres o la Niña de los Peines también incluyeron en sus repertorios palos no reconocidos por puros, del tipo de guajiras, rumbas, campanilleros, etc. Desde esta perspectiva, se comprende que el mairenismo surge como una “reinvención del cante desde posiciones neotradicionalistas” (STEINGRESS, 2005).

A la luz de lo dicho anteriormente, vamos a contemplar los dos conceptos - nuevo flamenco y flamenco fusión- como procesos de trasgresión del flamenco neotradicionalista representado por el mairenismo y encuadrados dentro de lo que podemos definir como procesos de hibridación, pero más concretamente nos ceñiremos a las definiciones que hace Steingress:

“Definimos flamenco ´fusión, de manera aproximativa, al proceso y el resultado de un cambio en el comportamiento musical que viene determinado tanto por la situación de la música en el mercado como por el público en cuanto referente de la creación musical. De acuerdo con esta definición y siguiendo a Bourdieu, entendemos al nuevo flamenco como un elemento perteneciente a un campo de acción musical con un determinado significado cultural que podríamos circunscribir a la tendencia hacia una deconstrucción postmoderna del concepto tradicional u ortodoxo del flamenco moderno, sobre todo en el creado por Antonio Mairena”. (STEINGRESS, 2005, pág. 131)

Pero es claro que el apoyo de las productoras al movimiento de los nuevos flamencos y del flamenco fusión no obedece más que a la intención de adaptar las músicas a los gustos mayoritarios del mercado, con lo cual la producción está mediatizada por ese objetivo y los artistas quedan a merced de las necesidades de producción, perdiéndose con ello la autenticidad que tanto define al flamenco. No podemos, sin embargo, separar de ese análisis el hecho de que, en cierta forma, la ruptura con los cánones clásicos es una actitud de valentía y de autenticidad en la medida que responde a la necesidad personal de los artistas de crear libremente nuevas claves de expresión desde el sentimiento flamenco. Estas reflexiones nos sitúan en la siguiente encrucijada:

“¿Hasta qué punto se trata de una innovación artística orientada hacia nuevas perspectivas culturales y estéticas, y hasta que punto de un compromiso con el mercado y los intereses de la industria cultural, de un oportunismo que utiliza al flamenco con fines opuestos a los valores que reclama?” (STEINGRESS, 2005, pág. 137).

De cualquier manera, se puede decir que se trata no de una resistencia o enfrentamiento con el flamenco tradicional, del que todos reconocen que “beben” y al que atribuyen valores culturales y artístico-musicales; se trata, más bien, de desarrollar nuevos esquemas de comunicación y de expresión flamenca.

5.2. LOS Y LAS ARTISTAS

¿Quiénes forman parte de “los nuevos flamencos”? ¿Qué les caracteriza? Para empezar, vamos a considerar nuevos flamencos a los precursores: Paco de Lucía, Camarón, Morente y Lebrijano porque cada uno en su campo realizaron una ruptura con los principios del mairenismo o flamenco neotradicionalista.

José Monge Cruz, “Camarón de la Isla”, (San Fernando 1950-Badalona1992) supo compatibilizar elementos de esencialismo y autenticidad por sus conexiones con el mundo ritual del flamenco con la capacidad de transgredir y situarse fuera de este contexto sin quedar atrapado en la mera repetición de lo marcado. Ha creado escuela y es considerado por todos un revolucionario dentro de la historia del flamenco de este siglo.

Enrique Morente (Granada, 1942), después de una carrera artística marcada por el control absoluto del cante clásico u ortodoxo, cuyo ejemplo más claro es la edición del disco homenaje a D. Antonio Chacón (Hispanavox 1977), se lanza a la aventura de dejarse llevar por las entrañas. Desde esa determinación fusiona y recrea partiendo del flamenco más intuitivo y primario. Manteniendo el espíritu y la actitud más ideologizada de la clásica valentía flamenca, ha llegado a ser reconocido por su capacidad creadora y su fidelidad flamenca. En Morente se da el hecho de que si en un principio se convirtió en un cantaor maldito, hoy no hay

quien ponga en duda su envidiable nivel de calidad y fidelidad flamenca.

Juan Peña “El Lebrijano” (Lebrija, 1941) es, como Camarón y Morente, reconocido por su dominio del flamenco más ortodoxo. El Lebrijano desde el conocimiento del flamenco, llega a fundirlo con músicas que mantienen conexiones con otras culturas. Veamos este comentario:

“Juan Peña ha llegado a sintetizar los tres elementos básicos adscritos por algunos musicólogos (Pedrell, Falla, Romero) a la música andaluza y especialmente al flamenco: el canto litúrgico-bizantino, la música árabe-bereber y el canto sinagoga.”
(STEINGRESS, 2005, pág. 148)

Así pues, estos tres artistas formarán parte de nuestra lista de artistas del “nuevo flamenco” que analizaremos más adelante. Paco de Lucía ha sido y es un guitarrista genial, que ha revolucionado el lenguaje de la guitarra flamenca y, además, muy influyente en el ámbito del instrumento. Pero no lo incluiremos en nuestra lista en páginas posteriores porque nuestro trabajo se centra en el análisis del contenido de las letras.

Entre las coplas del libro de Demófilo que vimos en el capítulo anterior y las que vamos a analizar en éste hay un largo trecho: podemos considerar que viajamos desde los orígenes del flamenco hasta la actualidad. En este salto nos dejamos a infinidad de artistas y coplas que merecerían ser analizados, pero nuestro estudio no pretende ser algo exhaustivo hasta este extremo, sino recoger sólo estos dos momentos, los dos más distantes. En el camino dejamos prácticamente los dos primeros tercios del siglo XX, tramos en los que estarían los artistas más significativos del siglo: Manuel Torre, Niña de los peines, Chacón, Vallejo, Tomás Pavón, Cojo de Málaga, etc., etc., y, también, aquellos que han sido denostados por el movimiento de mairenista: Caracol, Marchena, Farina, Valderrama, Niña de la Puebla, etc.

También quedan en el camino los que ocupan las fechas próximas a la época mairenista: Mairena, Talega, Perrate, Bernardo de los lobitos, Pepe de la

Matrona, que pensamos que seguían utilizando letras muy parecidas a las anteriores. Y cómo prescindir de postmairenistas como Chocolate, Menese, Fosforito, Cabrero, Bernarda y Fernanda, Paquera, Diego Clavel, José de la Tomasa, etc. En este grupo las coplas ya presentan novedades significativas en algunos casos como Menese, Cabrero o Diego Clavel que contienen un claro compromiso en la lucha contra el franquismo, o en los casos de Diego Clavel y José de la Tomasa que componen ellos mismos las coplas para sus grabaciones.

Sin embargo, desde la perspectiva de este trabajo lo que nos interesa en el capítulo que nos ocupa es el contenido de las coplas o letras de los nuevos flamencos. ¿Se han adaptado a la sociedad actual?, ¿Son un reflejo fiel de ella o responden más bien a una mera repetición de los contenidos de las coplas de siempre? De eso trata nuestro trabajo, manteniendo siempre la perspectiva de género y los cuatro pilares del patriarcado como referencia de análisis. Pero de ello trataremos en el tercer epígrafe. En éste abordaremos la composición del movimiento Nuevos Flamencos.

La lista de artistas puede ser bien larga ya que aparecen cada día novedades discográficas en el mercado y nuevos artistas. Analizar toda la obra de los nuevos flamencos es imposible por dos motivos: a) La ambigüedad que existe en la calificación de "Nuevo flamenco". Hay artistas que la asumen a través de su casa discográfica, y otros que, a pesar de rechazar este calificativo, son así denominados por los críticos flamencos. b) Estos artistas editan cada día más discos, de manera que es muy difícil acabar un estudio sin que éste quede obsoleto, sobrepasado por nuevas ediciones.

Como ya quedó expresado antes, para concretar quienes realmente pueden ser considerados como integrantes del nuevo flamenco hemos partido de la elaboración de una lista inicial. Dicha lista ha servido de referencia a cuatro especialistas en "nuevo flamenco", quienes han confeccionado individualmente la suya propia. A continuación se han cruzado las cuatro listas junto con la inicial. De ese modo se ha llegado a la concreción de una relación de 20 artistas que reunían, al menos, tres adhesiones de los cuatro especialistas. Los especialistas con los que he contado para la elaboración de la lista son: Luis Clemente, José

Manuel Gamboa, Faustino Núñez y José Luis Ortiz Nuevo. A continuación se exponen las diferentes listas con las adhesiones de los especialistas.

ARTISTAS	Gamboa	Luis Clemente	Faustino Núñez	Ortiz Nuevo	TOTAL
MAITE MARTIN	X	X	X	X	4
CAMEN LINARES	X	X	X	X	4
MIGUEL POVEDA	X	X	X	X	4
ARCANGEL	X	X	X	X	4
MACANITA	X	X	X	X	4
SORDERITA	X	X	X		3
KETAMA	X	X	X		3
ESTRELLA MORENTE	X		X	X	3
ENRIQUE MORENTE	X	X	X		3
DIEGO CARRASCO	X	X	X		3
MARTIRES DEL COMPÁS	X	X	X		3
LOLE Y MANUEL	X	X	X		3
CAMARON	X	X	X		3
RAIMUNDO AMADOR	X	X	X		3
JOSÉ MERCÉ	X	X	X		3
NAVAJITA PLATEA	X	X	X		3
BARBERÍA DEL SUR	X		X		2
DUQUENDE	X		X		2
MANZANITA	X		X		2
MARTIRIO		X	X		2
LEBRIJANO		X	X		2
GUADIANA		X	X		2
LA SUSI			X	X	2
PATA NEGRA	X				1
RAY HEREDIA	X				1
NIÑA PASTORI	X				1
EL CHINO	X				1
PARRITA	X				1
VICENTE SOTO	X				1
EL TORTA	X				1
CAPULLO DE JEREZ	X				1
LUIS DE LA PICA	X				1
ENRIQUE SOTO		X			1
TRIANA			X		1

REMEDIOS AMAYA			X		1
EL BARRIO			X		1
CIGALA			X		1
RADIO TARIFA			X		1
EL PELE			X		1
QUECO			X		1
ESPERANZA FERNÁNDEZ				X	1
LA TREMENDITA				X	1
ENCARNA ANILLO				X	1
FERNANDO TERREMOTO				X	1
MARINA HEREDIA				X	1
GINESA ORTEGA				X	1
LOLE MONTOYA				X	1
BELEN MAYA				X	1
DIEGO AMADOR				X	1
PITIJO				X	1

Como se puede comprobar, de los 50 artistas mencionados, sólo 5 cuentan las 4 cuatro nominaciones, 11 cuentan con tres, 7 cuentan con dos y 7 con sólo una mención. A continuación se expone la selección que, inicialmente, fue enviada a cada especialista, pero ya con el número de nominaciones a cada artista

<u>ARTISTAS</u>	<u>NOMINACIONES</u>
KETAMA	3
NIÑA PASTORI	0
POTITO	0
NAVAJITA PLATEÁ	3
CHEROKEE	0
JOSÉ PARRA	0
SORDERITA	3
CAÑA DE LOMO.	0
DUQUENDE,	2
BARBERÍA DEL SUR	2
GINESA ORTEGA	1
LA TOBALA	0

RAIMUNDO AMADOR	3
PALODULCE	0
EL BARRIO	1
REMEDIOS AMAYA	1
MAITE MARTÍN	4
MACANITA	4
ESTRELLA MORENTE	3
CARMEN LINARES	4
ENRIQUE MORENTE	3

Vemos que de la lista inicial de 21 artistas, 7 no son citados por los especialistas, 3 tienen sólo una adhesión, 2 tienen dos adhesiones, 6 tienen tres adhesiones y 3 tienen las cuatro adhesiones.

A la luz de los resultados, entendemos como realmente denominados como “nuevos flamencos” a quienes reúnan al menos dos nominaciones de los cuatro especialistas; éstos recogen el 50% de las nominaciones. En total son 23. A esta lista se añaden 10 de los artistas que se encuentran en la lista inicial por considerarlos suficientemente representativos y porque sus coplas contienen elementos importantes para tenerlos en cuenta.

Por tanto la relación nominal definitiva de los 33 artistas de quienes se analizará en este trabajo una de sus obras discográficas es la siguiente:

ARTISTAS	Gamboa	Luis Clemente	Faustino Núñez	Ortiz Nuevo	TOTAL
1-MAITE MARTIN	X	X	X	X	4
2-CAMEN LINARES	X	X	X	X	4
3-MIGUEL POVEDA	X	X	X	X	4
4-ARCANGEL	X	X	X	X	4
5-MACANITA	X	X	X	X	4
6-SORDERITA	X	X	X		3

7-KETAMA	X	X	X		3
8-ESTRELLA MORENTE	X		X	X	3
9-ENRIQUE MORENTE	X	X	X		3
10-DIEGO CARRASCO	X	X	X		3
11-MARTIRES DEL COMPÁS	X	X	X		3
12-LOLE Y MANUEL	X	X	X		3
13-CAMARON	X	X	X		3
14-RAIMUNDO AMADOR	X	X	X		3
15-JOSÉ MERCÉ	X	X	X		3
16-NAVAJITA PLATEA	X	X	X		3
17-BARBERÍA DEL SUR	X		X		2
18-DUQUENDE	X		X		2
19-MANZANITA	X		X		2
20-MARTIRIO		X	X		2
21-LEBRIJANO		X	X		2
22-GUADIANA		X	X		2
23-LA SUSI			X	X	2
24- CHEROKEE					0
25- JOSÉ PARRA					0
26- POTITO					0
27- CAÑA DE LOMO					0
28- GINESA ORTEGA				X	1
29- LA TOBALA					0
30- PALO DULCE					0
31- REMEDIOS AMAYA			X		1
32-BARRIO			X		1
33- NIÑA PASTORI	X				1

Es el momento de pasar al análisis de cada obra. Y lo haremos en el mismo orden en que aparecen en la lista anterior.

5.3. LAS LETRAS EN EL NUEVO FLAMENCO

Vamos analizar estas coplas o letras con las mismas herramientas que con las coplas del libro *Cantes Flamencos y Cantares* de Antonio Machado y Álvarez. La base principal en la que nos apoyaremos para realizar este análisis se encuentra en los contenidos de los cuatro pilares sobre los que se sostiene el patriarcado: el poder, el contrato sexual, la dicotomía público/privado, y la dicotomía naturaleza/cultura.

Al igual que con las coplas de Antonio Machado también utilizaremos las nueve categorías o bloques de contenido ordenados por la intensidad de denostación hacia las mujeres; sin embargo, esta última herramienta de análisis se usará en esta ocasión de distinta forma. Dado que las letras de los Nuevos Flamencos tienen, en muchos casos, distinta estructura y son muy largas, hay muchas de ellas que se relacionan o hacen referencia a varios bloques temáticos, otras no se relacionan con ninguno y presentan otros aspectos que no se recogen en dichos bloques. Así pues, no las encuadraremos ordenados dentro de una tabla, aunque sí mostraremos su relación con cada uno de los bloques, cuando se analice cada una de las letras. Además, cuantificaremos las ocasiones en las que aparecen dichas relaciones entre letras y bloques temáticos. Todas las letras que analizaremos se encuadrarán en el Nuevo Flamenco, aunque existan discrepancias de otros autores en calificar con esta denominación a algunos de los artistas que trataremos. Pasamos ahora a analizarlas en el mismo orden en que aparecen en la lista que antes presentamos.

1-MAITE MARTÍN. *Querencia*. 2003. Virgin Records

Este trabajo de Maite Martín está compuesto por 10 temas, de los cuales comentaremos sólo tres, por ser los que contienen algunos elementos interesantes para este trabajo. Si bien hay que decir que el rechazo a cualquier tipo de actitud

sexista es clara en esta cantaora, como deja ver en sus respuestas a la entrevista transcrita en el capítulo 3.3.

Vidalita

Ya se secó el arbolito
donde cantaba el pavo real.
Ya se murió, mi china querida,
ya no la vuelvo a ver más.
Ya se secó el arbolito
donde cantaba el pavo real.

De este tema, sólo vamos a comentar la estrofa que contiene una particularidad merecedora de ser tenida en cuenta. Dicha particularidad es que está en masculino, es decir, el texto es para ser cantado por un hombre dentro del contexto de heterosexualidad que caracteriza a nuestra sociedad (*ya se murió, mi china querida*).

Ya en otras ocasiones hemos mencionado esto como una actitud que se permite sólo la mujer; el hombre no usa textos en voz femenina, el hombre se considera superior y adoptar la expresión de vivencia femenina le resulta ridículo o sospechoso de homosexualidad. Recordemos que la homofobia es un elemento de la masculinidad patriarcal. Sin embargo, la mujer sí que, a veces, expresa vivencias que pueden ser consideradas masculinas, mostrando una mayor apertura y aceptación del papel del hombre. Aquí hay de trasfondo la importancia social que tienen los papeles masculino y femenino; las mujeres sí valoran el papel masculino, los hombres no se sienten a gusto con el papel femenino y no lo aceptan para ellos aunque el cante siempre implique unas grandes dosis de interpretación.

Conquero (fandangos de Huelva)

Y los dientes de marfil
los ojos como las moras.
Y los dientes de marfil.
Y tu boca es una fuente
donde una noche bebí
agua con ansias de muerte.

Olas de la mar en calma,
concha “cuajá” de lunares.
Olas de la mar en calma.
Si me dieras tus amores,
yo te entregaría el alma
María de los Dolores

No podía.
Una noche tormentosa
quise dormir y no podía.
Soñé que estabas con otro
y hasta la almohada mordía.
Los celos me vuelven loco.

Este es otro tema en el que aparece claramente la aceptación del papel de hombre en la voz de una cantaora (*si me dieras tus amores / yo te entregaría el alma / María de los Dolores[....] soñé que estabas con otro [....] los celos me vuelven loco*). Pero además aparece la voz masculina mostrando los clásicos celos propios de la masculinidad patriarcal (*los celos me vuelven loco*) que no soporta que su amada esté en brazos de otro. Así pues, este tema entraría en el bloque temático “celos y mujer como propiedad del hombre”, pero con la característica de estar interpretado por una cantaora, que se supone que acepta ese sentimiento como propio.

Sal de aquí (cantiñas)

Eres guapa y morena,
te llamas Carmen;
aquí están los papeles para casarme.
Ya la licencia de Roma la tengo escrita;
a esta niña la quiero desde chiquita

Yo soy aquel contrabandista
que siempre huyendo va
cuando salgo con mi jaca
del peñón de Gibraltar

De nuevo Maite Martín expresa mensajes de amor propios del mundo de los

hombres. Esta reiteración en un mismo disco puede ser interpretada como una declaración implícita de una opción por la homosexualidad (en este caso lesbianismo). Opción tan digna y respetable como la heterosexual. También puede ser, simplemente, que ha querido interpretar este tema por las características del palo y por sus valores musicales, sin importarle el contenido, o bien, como he expuesto en ocasiones anteriores, por no sentir ninguna actitud de rechazo a interpretar, entendiendo interpretar como dramatizar, los sentimientos del hombre con su voz.

2-CARMEN LINARES. *La luna en el río*. 2003. Naire (Francia)

Comentaremos 3 de los 9 temas de este trabajo de Carmen Linares

El sol, la rosa y el niño (bulerías)

En el corazón tenía
la espina de una pasión.
Logré arrancármela un día,
ya no siento el corazón.
Aguda espina dorada:
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada.

Anda ya, que no te quiero.
Anda ya, que no te amo.
Adonde has “pasao” el invierno
pasa también el verano.

Por mi culpa no será.
Tu tienes la puerta abierta
y cuando quieras te vas.

En este tema se expresa la ruptura de la mujer con el hombre. Se intuye que por despecho ante un engaño (*Anda ya, que no te quiero / Anda ya, que no te amo / adonde has pasao el invierno pasa también el verano*). También se muestra un talante abierto nada posesivo, es una invitación a dejar la relación sin más consecuencias, podríamos decir que de manera civilizada (*Por mi culpa no será /*

tu tienes la puerta abierta / y cuando quieras te vas). En los casos en los que ha sido el hombre el que se siente engañado, hemos visto como la reacción es de rechazo y enfrentamiento tratando de destacar el sentimiento de posesión que él tiene con respecto a ella, la mujer debe mantenerse fiel y permanecer siempre junto a él porque le pertenece. En el caso que estudiamos es una mujer la que manifiesta su sentimiento de haber sido engañada y la actitud es razonable sin ninguna expresión de sentido de la propiedad con respecto a él. En esta ocasión la actitud ante la ruptura es ejemplar sin reacciones propias de la masculinidad patriarcal: agresividad, maldiciones, celos etc.

Del molinete (taranta y cartagenera)

Muchachas del Molinete:
preparad bien los moñeros
que viene la Méndez Núñez
con doscientos marineros.
¡Muchachas del Molinete!

Esta letra se refiere a una situación real que se daba en Cartagena, en la época del desarrollo de los cantes mineros. El Molinete era un barrio donde se concentraban las mancebías, a ellas acudían los hombres con dinero para gastar en juerga y disfrute de los bailes más picantes del repertorio heredero de la zarabanda y que se daba junto al flamenco menos provocador que éste. En la copla, se recoge uno de esos momentos en los que las mujeres allí contratadas debían prepararse para recibir y divertir a la tripulación de un barco llegado a la ciudad.

Esta copla nos acerca a aquel ambiente tabernario de pillos, prostitutas y “gente de malvivir” que tanto se ha usado como arma arrojadiza contra el flamenco y que realmente ha formado parte de los ambientes en su origen. En ellos la mujer artista era considerada una prostituta, de ahí que le haya sido tan difícil permanecer dentro del mundo del flamenco. Este es uno de las grandes dificultades que la mujer artista ha tenido que vencer para poder seguir su carrera artística dentro del flamenco, dificultad que no tenía el hombre que vivía en el mismo ambiente. Era él el que pagaba los servicios, manteniendo así la extensión

del Contrato Sexual al ámbito público. Así, no sólo dispone del uso del cuerpo de la mujer en el matrimonio.

Qué dolor en mi alma (seguiriyas)

Malhaya sea el dinero,
que el dinero es causa
que los ojitos a quien bien yo quería
no estén en mi casa.
Qué dolor en mi alma
he “sentío” yo.
Y no maldigo a esa lengua tan mala
que me pregonó.

Dos aspectos a destacar que son comunes en las coplas flamencas: el dinero aunque no queda claro como interviene en esta copla, y las malas lenguas que en el caso que nos ocupa puede ser por la acusación de pérdida de la honra. “me pregonó” supone acusación pública por algún motivo que la desacredita socialmente, posiblemente relacionada con la pérdida de la honra o con alguna actitud licenciosa en el campo de las relaciones sexuales o amorosas. Con esta actitud transgrede los mandatos del Contrato Sexual. Esta copla también puede estar en el grupo temático de maldiciones. Pero en esta ocasión en voz femenina, pasando así a usar los mismos recursos que el hombre en estos casos.

No siembres en tierra mala (fandangos)

Toda pena que se llora
Con las lágrimas se va
La pena grande es la pena
que no se puede llorar
y en el alma se te queda.

Porque ya estoy cansada de aguantarle
tus caprichos y rarezas.
Porque ya estoy cansada de aguantarle.
Y vamos a llevarnos bien
que a los dos nos interesa
¡O acaba ya de una vez!

De nuevo se muestra aquí una actitud poco común en las coplas flamencas en boca de la mujer: la valentía de romper con la actitud de resignación que caracterizaba a la mujer en épocas pasadas. Esta copla se puede encuadrar en el grupo temático siete, que recoge las coplas que expresan que “la mujer no se doblega”. En otros tiempos se le aguantaba al hombre hasta los malos tratos y vejaciones, ahora ya no se le aguantan ni *caprichos ni rarezas*. Aunque no sea la generalidad de los casos, supone un avance incluso para la sociedad general, si bien la mujer sigue aguantando actitudes más graves que caprichos y rarezas. Mucho ha cambiado la situación para que la mujer se permita no sólo mostrar su cansancio; además, le da un ultimátum: *O acaba ya de una vez*. Queda claro que si el hombre no cambia su actitud, ella romperá la relación. Ya no pesan los clichés antiguos que situaban a la mujer en actitud de subordinación resignada aguantando todo lo que se le antoje al hombre. Se ve en esta copla el cambio generacional e histórico. Carmen Linares muestra en estas coplas una nueva actitud de la mujer ante las relaciones de pareja.

3-MIGUEL POVEDA. *Suena flamenco*. 1998. Harmonía Mundi.

Doce son los temas que contiene esta obra de Miguel Poveda. De ellos analizo cinco. Se trata de una obra que contiene muchos temas de la copla folclórica y estas ya tienen un contenido en el que las relaciones tormentosas llevan habitualmente a apreciaciones de denostación hacia las mujeres.

De buen aire (bulerías de jerez)

Tienes por maña
cuando te curren
llamar a los guardias.

Esta copla antigua también aparece interpretada como:

Tienes por maña
cuando te pego
llamar a los guardias

Y también:

tienes por maña
cuando te riño

llamar a los guardias.

En cualquiera de sus versiones nos muestra con crudeza la impotencia de las mujeres que tienen que soportar los malos tratos de su pareja, Se puede apreciar con claridad los efectos que comentábamos en el apartado dedicado al poder en el patriarcado, que para ser efectivo llegaba a usar la violencia. Sin embargo está tan asumido por parte del hombre que es lo natural, que es normal que le pueda pegar a la mujer, que en esta copla hay una queja del hombre porque ella usa la “maña” que podemos traducir como estrategia o truco o defensa de llamar a los guardias. El hombre vive esta actitud de defensa desesperada de la mujer como si la mujer no tuviera derecho a rebelarse y se tuviera que soportar sus regañinas o palizas.

La salvaora (zambra)

Qué razón tenía
la pena traidora
que el niño sufriera
por la Salvaora.
Diesisiete años
tiene mi criatura
y yo no me espanto
de tanta hermosura

Eres tan hermosa
como el firmamento;
lástima que tengas
malos pensamientos.

El que te puso Salvaora
que poco te conocía.
El que de ti se enamora
se pierde “pa toa la via”

Tengo a mi niño “embrujaio”
por culpa de tu querer.
Si yo no fuera “casao”
contigo me iba a perder

Díos mío, que pena más grande.
El alma me llora.
A ver cuando llega la hora,
que las intenciones se le vuelvan buenas
a la Salvaora.

Otro tópico, otro prototipo de mujer andaluza matadora y perdición de los hombres, (el que de ti se enamora , “se pierde pa toa la vía”), mujer que embruja con sus encantos pero que tiene “pensamientos” e “intenciones” malas. Mujer heredera de las brujas que usan sus encantos-encantamientos para arrastrar a los hombres hacia la perdición. Aquí vemos una relación directa con el bloque temático nº 4.3, que trata de “mujer mala”. La religión crea a Eva como el prototipo de mujer que arrastra al hombre hacia el mal. Es una imagen que se repite en el cancionero y que se entiende teniendo en cuenta lo que se desprende de la dicotomía naturaleza/cultura. Este nos explica cómo desde el modelo patriarcal la mujer tiene todos estos defectos por naturaleza, siendo esta, su herencia biológica, la que le hace ser así.

Este modelo de mujer se da en la Copla Andaluza, aún más que en la copla flamenca. Esta obra discográfica de Miguel Poveda es en parte un homenaje a esta copla, ya que recoge varias piezas clásicas de ese género. Recordemos lo expuesto en el capítulo dedicado a Carmen de Mérimée. La siguiente es otro claro ejemplo de ello.

La niña de fuego (zambra)

La luna te besa tus lágrimas puras
como una promesa de buena aventura
La niña de fuego te llama la gente
Y te están dejando que mueras de sed
¡Ay niña de fuego, mi niña de fuego!

Dentro de mi alma yo tengo una fuente
para que tu culpa se incline a beber.
¡Ay niña de fuego, mi niña de fuego!

Mujer que lloras y padeces

te ofrezco la salvación;
te ofrezco la salvación
y el cariño ciego.
Soy un hombre bueno que te compadece
Anda, quédate conmigo, Niña de fuego.

Esta historia es el reconocimiento de la mujer que es de fuego, posiblemente en alusión su carácter ardiente en el plano sexual, o al menos por su atractivo o sensualidad. Mujer también que sufre por alguna relación o pasado tormentoso y poco recomendable desde el punto de vista moral o social. Ella padece y sufre, está perdida y él le ofrece la salvación; esta salvación es darle cobijo desde una relación amorosa que nadie le iba a ofrecer a causa de sus experiencias pasadas. Podemos suponer que perdió la honra, que vivió con otro, etc. El hombre que aparece en escena (el cantaor) le ofrece su amor, pero a la vez la quita de la calle, de la exposición a las críticas de los demás. Como vemos se reconoce aquí la situación de desvalimiento social en el que queda la mujer después de otra relación amorosa que acaba. No comienza de nuevo su vida amorosa. Queda señalada para siempre y con dificultad podrá comenzar otra y en este punto encontramos relación con el bloque temático número dos que trata de la mujer deshonrada.

A mi hermana (bulerías por soleá)

Estas bulerías no tienen sentido como cante completo. Al igual que otros palos como las soleares y otras, cada cuerpo (estrofa) tiene sentido independiente, aunque a veces sí lo pueda tener. Así que analizaremos sólo aquellas estrofas (cuerpos de cante) que sirvan para el propósito de este trabajo.

Me pesa haberte “hablao”
La alegría de mi casa,
Gitana, te la has “llevao”
La alegría de mi casa.
Como yo bien te camelo,
Flamenca, te la has “llevao”

En esta copla se le atribuyen a la mujer todos los males que han llegado a la casa: “La alegría de mi casa, gitana, te la has llevao”. Él reniega y se arrepiente de haberla cortejado, “hablao”. Aquí se representa a la mujer que se considera mala por naturaleza, sobre todo desde que las tres grandes religiones más importantes, hacen de ella un ser inferior y pérfido. Se le ha atribuido a la mujer ser portadora de todos los males, así cuando ocurre una desgracia o contrariedad, se culpa a las mujeres de todo. Estas coplas representan esa visión negativa de la mujer que se gestó a lo largo de la historia tal y como queda expresado cuando hablamos de la dicotomía Naturaleza/cultura.

“La convergencia entre las leyendas griegas y los relatos bíblicos sugiere que, antes de que los poetas de la Antigüedad y que los profetas de las grandes religiones reveladas se encargasen de transcribirlo en rollos de pergamino, los hombres propagaron el rumor de que la mujer estaba en el origen de cuantas calamidades asolan el mundo, con el fin de justificar y legitimar una organización social que las mantenía alejadas de los sectores de producción y los centros de decisión.[...] En resumen: las mujeres son incompletas e imperfectas, sucias e impuras, lascivas e incapaces de resistir la tentación, por naturaleza y por decisión divina. Falsas, engañosas y rencorosas, atraen al hombre hacia el pecado para vengarse de un Dios que las creó inferiores. Débiles, irracionales e ilógicas, no se debe nunca perderlas de vista ya que constituyen un riesgo permanente para el orden social. La mujer es el caos y es el mal.” (POSADAS, y SOPHIE, 2005, págs.85-87)

Subí al cielo y hablé con Dios,
y consulté con “toítos” los santos.
Qué motivos le había yo “dao”
a todos los santos del cielo
“pa” que yo te quiera tanto.

Querer a una mujer es una maldición y se implora a Dios y a todos los santos del cielo porque es como una maldición. Amar a una mujer puede ser peligroso porque se puede esperar cualquier cosa, queda uno a merced del destino porque las mujeres no son de fiar y se pueden aprovechar de la debilidad de aquél que se enamora de ella. Esta es la mentalidad misógina que se halla en esta

copla. Encontramos un claro exponente de la voluntad masculina de no dejarse llevar por los sentimientos. Su vida se ha de regir por la razón, la disciplina debe vencer las debilidades de los sentimientos.

Por mi puerta pasó
un flamenquito canastero.
Y a mi hermana se llevó
un gitano canastero.
Y a mi hermana se llevó.

En esta copla se recoge la costumbre antigua que todavía es practicada por algunos gitanos, que consiste en que el varón se lleva de su casa a la mujer joven. Es una especie de raptó consentido por la mujer raptada. La mujer es conforme con ello y el objetivo de este acto es pasar una noche fuera de casa, con lo cual la familia tiene que aceptar la relación de noviazgo o casamiento porque queda la duda de si ella perdió la honra (virginidad) o no.

La situación de inferioridad y de inmadurez en la que se encuentra la mujer queda expresada en esta copla con claridad meridiana. Por un lado, ella no tiene libertad para escoger la persona con la que mantener relaciones amorosas, pues es la familia la guardadora de su honra y ella no es madura para decidir con quién quiere vivir. Será la familia la que tiene que dar la última palabra sobre la relación que establezca. Por otro lado, pesa sobre ella la maldición de no ser fiable su palabra. Haga lo que haga, dormir sin la vigilancia y tutela de la familia es suficiente para pensar que perdió la virginidad. Además, se valora en ella la virginidad como lo más preciado de su persona, como mujer. De nuevo los efectos del Contrato Sexual que permite al hombre el pleno dominio sobre el cuerpo de la mujer.

Por lo que tu quieras pase.
Yo mis cuentas he “repasao”.
Cuenta me trae el dejarte.

Esta copla vuelve a incidir en las ideas anteriores que muestran lo inconveniente de mantener relaciones serias con la mujer, por su maldad o por la

manipulación que hace de su pareja. También nos muestra lo que se expresa en el grupo 7, “La mujer que no se doblega” y la reacción del hombre ante esta circunstancia.

Carmen del agua (granaína)

Fue porque no me dio la gana,
rosa, si no te cogí.
Fue porque no me dio la gana.
Al pié de un rosal dormí
y rosas tuve por cama;
por cabecera, un jazmín.

Esta copla puede hablar de lo que aparentan flores y jardines, pero conociendo la simbología flamenca y de los ritos de virginidad gitanos. Sabemos que la rosa es el símbolo de la virginidad. Así, encontramos una historia sobre un hombre que se jacta de no haber hecho perder la honra a una mujer. El protagonista afirma que si tal no ocurrió, fue porque él no quiso. Con ello que patente su hombría. El patriarcado ha cargado sobre las espaldas del hombre la necesidad de estar siempre aparentando y haciendo pública su valentía, su hombría y su condición de conquistador. Manifiesta que la mujer es un objeto de sus pretensiones y un elemento al servicio de sus juegos, y sin la consistencia suficiente para rechazar los encantos del varón.

4-ARCÁNGEL. *La calle perdía*. 2004. Senador

De este trabajo compuesto por 11 temas hay que destacar la preocupación por la calidad de las coplas, sobre todo en el aspecto filosófico-popular. Son contenidos que en muy pocas ocasiones hacen referencia a la mujer y al tema estrella de la discografía, el amor. Sólo en el tema ocho, titulado “Carril de San Miguel”, podemos reconocer algún tipo de animadversión hacia la mujer. Una de sus estrofas dice:

Por momentos mis martirios
se estaban doblando
de noche y de día.

Mis ojos lloran por verte.
Mis martirios se doblaron
de noche y de día.
Mira si es mala mi suerte
que yo te quiero con delirio.
Tengo yo que aborrecerte.

Como se ve, la causa de su sufrimiento es una mujer, no la mujer en representación de todas, es una. Él no puede olvidarla, la ama y la única solución es olvidarla, pero no utiliza el término olvido sino otro más radical. Para poder olvidarla tendrá que aborrecerla. Sólo desde la radicalidad de este sentimiento de rechazo, que no de olvido, podrá dejar de sufrir por ella.

El grado de denostación es prácticamente nulo si analizamos independientemente de todas las demás esta copla, pero sabiendo en el contexto en el que nos encontramos podemos dar por supuesto que este sentimiento es de culpabilización hacia la mujer, no de una circunstancia ajena a ella. De nuevo la reacción del hombre contra la posibilidad de que los sentimientos rijan su vida.

El hombre cuando representa al arquetipo viril, siempre culpabiliza a la mujer que está a su lado de los problemas sentimentales, está tan poco acostumbrado a tratar con los sentimientos que siempre delega en la mujer que es quien sabe. A la mujer se le deja el sentimiento y el hombre se queda con la razón. El hombre razona, es objetivo, serio, motor de la civilización. Los sentimientos son peligrosos para el proyecto de hombre que se plantea socialmente. Los sentimientos hacen débiles a los hombres, los sentimientos no son objetivos sino subjetivos. Es por ello que la mujer es débil y no es seria, ni piensa en lo colectivo, en la comunidad. Se encarga del espacio de lo privado para servir tanto materialmente como afectivamente. Ella se encarga de gestionar los asuntos de afectividad y sentimientos. Por eso el hombre no soporta que sus necesidades afectivas les den problemas, entiende que son las mujeres quienes son las responsables de servirles también en este aspecto. Así, si rompen o se sienten rechazados, la culpa siempre será de la mujer. (SEIDLER, 2000.)

Arcángel introduce en estos temas una gran variedad de instrumentos musicales, aunque la mayoría de los temas están cantados guardando las formas clásicas de los palos.

5-MACANITA . *Con el alma*. 1996. Flamenco Vive

En este trabajo compuesto por 11 temas aparecen aspectos que ya analicé en los temas del libro de Demófilo, como la importancia de los papeles para regularizar la relación, *los celos* (grupo 4), *la maldición* (grupo 1)

Cantiñas del marinero

¡Ay!, qué me importa
que diga la gente
que seas “casao”
si yo de verte,
primo mío de mi alma,
me “enamora”.

En este tema se habla de los marineros y en la estrofa que reproduzco aparece la mención al matrimonio, manifestando ella una actitud de no dar importancia a la situación de que el hombre que ama sea casado. Ya vimos con anterioridad que este es un aspecto clásico en las coplas flamencas, pero que el hecho de no “tener papeles” hacía ilegítimo el amor que se profesan. En este caso no es así y se opta por dar más importancia a los sentimientos que a la situación legal del matrimonio. Esto supone un avance lógico en la sociedad actual, pero es de destacar que sea una mujer y gitana quien así lo manifieste. ¿Es manifestación del carácter explosivo y apasionado del mito de la mujer andaluza o es una muestra de que cambiaron los tiempos y la mujer consigue más libertad? Libertad para expresar sus sentimientos aunque estos transgredan la norma social, también se muestra el cambio de papel de la mujer que se veía forzada a mantener una actitud pasiva y ahora llega a tener la iniciativa en cuestiones amorosas.

Latíos de muerte (siguiriya)

Ay! del olivar hasta el pozo
lo salí a buscar.

Cuando lo vi en brazos de otra
me volví “pa atrás”
Del olivar, ...
Del olivar hasta el pozo
lo salí a buscar.
Ay! los “latíos” de la muerte
siento yo en mis venas.
yo me estoy viendo
por tus malas acciones
morirme de pena.
Los “latíos” ...
los “latíos” de la muerte
siento yo en mis venas.
De tanto...
De tanto quererte,
lo que estoy sufriendo.
Por tu culpita,
primo mío de mi alma,
me estoy consumiendo.

En este tema se manifiesta el tema de los celos (grupo cuatro) y expresa el sufrimiento de sentirse engañada por su pareja. Los celos aparecen aquí en boca de mujer, pero lo recojo por ser un sentimiento que está relacionado con el sentido de la propiedad de las personas que ha generado el patriarcado. En este caso es una mujer la que lo expresa, pero no deja de ser un efecto del mismo sistema social instituido.

Permita Dios (soleá por bulería)

Permita Dios y te enamores
de quién a ti no te quiera,
de quién a ti no te quiera.
Y entonces comprenderás
lo grandes que son mis penas.
Y entonces comprenderás
Presumes que te he “querío”
por un beso que te di
junto a la orilla del río.
Por un beso que te di
junto a la orilla del río.

A la orillita del río, ay ay!
Y a la orillita del río
te dije que te quería
pero ya “m’arrepentío”
Ay! Válgame Díos, compañerito
pero ya “m’arrepentío”
Castigar con creces.
Dios te va castigar con creces
porque yo me estoy muriendo
y tú no te lo mereces.
Válgame Dios, compañerito
y tú no te lo mereces
Y en otro tiempo
yo te he “querío”.

También en este tema aparecen los celos (grupo cuatro). Y, aunque no de forma muy clara, aparece la maldición (*Dios te va castigá con crece*) como reacción ante la situación de sentirse rechazada.

Connigo (tangos de Pastora) (Manuel Fernández Molina)

Tú te diviertes conmigo
sabiendo como te quiero.
Tú te diviertes conmigo.
Connigo, ¡ay! Connigo.
Que Jesús del Prendimiento
te mande grandes castigos.
Que Jesús del Prendimiento
te mande grandes castigos
Por tu querer
estoy pasando las ducas
de Jesús del Gran Poder
En Triana yo te conocí,
en Triana yo me enamoré
y en Triana, primo mío de mi alma,
¡ay! me muero por tu querer.
Me dices que no me quieres
presumiendo de vergüenza.
Aen acá y siéntate aquí
que te voy a ajustar las cuentas

Como te quiero tanto
te voy a comprar
un pañuelo de seda,
gitano mío, de Gibraltar
Porque la esperanza
la tengo “perdía”,
yo no me duermo de noche,
pero tampoco de día.
De noche yo no me duermo,
pero tampoco de día.

De nuevo aparecen los celos y el sentimiento de ser manipulada con actitud poco honrada (*Tú te diviertes conmigo / sabiendo como te quiero*). La reacción ante esto no es ya de resignación como correspondería a la mujer de épocas pasadas; ahora ella reacciona con la maldición (*que Jesús del prendimiento / te mande grandes castigos*) lo cual denota que los tiempos han cambiado y que la mujer cantaora no asume el papel de víctima resignada que mantenía antaño. Al menos en esto se intuye un acercamiento a la situación de igualdad entre el hombre y la mujer. Pero en esta ocasión usando la maldición, actitud propia de la masculinidad patriarcal por su carga agresiva.

Qué m’ha hecho (taranto)

Ay! que me has hecho
que yo no puedo vivir sin ti.
Gitano, di, que me has hecho
porque me voy a morir,
¡ay!, con la mantita en mi pecho,
ay!, acordándome de ti.
Ay! tu querer.
Cuenta yo no “m’habia dao”
que era falso tu querer.
Con otra tú “t’has casao”
y quieres que yo te dé, ¡ay!,
lo que ella a tí no “t’ha dao”.

En este tema además de manifestarse el dolor que ella sufre por sentirse abandonada, también se recoge la actitud de rechazo de las pretensiones de él de continuar con las relaciones que mantenía con ella. Es una denuncia velada de la

actitud del hombre que piensa que puede mantener relaciones con más de una mujer sin que ellas deban rechazarle. Sigue apareciendo en las coplas flamencas actuales esta pretensión de privilegio del hombre en las relaciones amorosas con respecto a la mujer.

Bulería del “desenamoro”

Oye, tú, cómo te digo
que ya no estás en mis pensares,
que no quiero tus suspiros,
que no me baño en tus mares.
Y olvidarme, olvidarme y olvidar,
que por tal de que me quisieras
me convertí en pordiosera
de tu amor, de noche y día
Y ahora soy “ascuita” en la candela,
grano de arena, y en el carril
agüita clara que el arroyo lleva,
suspiro de rosa de pitiminí,
suspiro de rosa de pitiminí.
Oye, tú, cómo te digo
que no me llaman tus besos,
que no quiero tus caricias,
que les dabas a mi cuerpo
Y olvidarme, olvidarme y olvidar,
que mi ternura se abriga
y al abrazo de tu cuerpo
y al cristal donde te miras
Oye, tú, cómo te digo
que no espero en la ventana
con el corazón en vilo
de la noche a la mañana
Y olvidarme, olvidarme y olvidar.
Mi andar eran tus pasos,
mi pasión eran tus brazos,
mi sonrisa, tu alegría.

En este tema queda clara la actitud de orgullo y seguridad de la mujer en las relaciones amorosas. Se manifiesta la absoluta firmeza en la toma de decisión

de romper relaciones con el hombre. De las coplas del libro de Demófilo se desprendía la imposibilidad de esta actitud de la mujer en situaciones parecidas. La mujer pertenecía para siempre al hombre con el que estaba, si se separaba recibía el rechazo social. A pesar de sufrir, de no quererlo, se debía a él para siempre. Sin embargo esta situación no aparece en las coplas de los nuevos flamencos, al menos en la voz de las mujeres cantaoras, lo cual supone un avance.

6-José Soto SORDERITA. *El disco de la Niña Celeste*. 1995. Nuevos Medios

En este disco, en el que aparecen once temas, el primer tema de la cara A se refiere al cante y se alude a Camarón, uno de los ídolos de los nuevos flamencos. El 2º de la misma cara también se refiere a los cantes flamencos, enfatizando elementos propios del tema como la raza, el sentimiento, etc. El 3º, a filosofar sobre la vida y a saber vivirla sin avaricia, etc. El 1º de la cara B, se lo dedica a su hija Dolores. El 4º de la misma cara a la luna, dotándola de características humanas. El 5º tiene estrofas sin conexión entre ellas y con contenido, sin trascendencia ninguna desde el interés de nuestro análisis. El 6º, también de la cara B, mezcla una letra en la que se menciona los Bollicaos (estos térinos propios de la actualidad, muestran una constante en algunos Nuevos Flamencos), y junto a esta letra, aparece una estrofa popular muy interpretada por los clásicos. Al tema amoroso le dedica cuatro cantes, dos de ellos sin elementos que merezcan la pena destacarlos. El tema dos de la cara B, tocado por el pesimismo, en el que dice que el amor nunca acaba bien, que el amor "es un cuento". Y por último, el tema 3 de la cara B, titulado "Mis tangos" en el que muestra su amor por ella, sus deseos de estar sólo con ella y vivir un sueño de amor. La letra es la siguiente:

Quiero tenerte siempre,
siempre que quiera,
para poder besarte
bajo la luna llena
y hacer el amor contigo
"tumbaíto" sobre la arena.
Me gusta tu cuerpo, morena;
tus ojos negros, tu piel canela.

Quisiera estar eternamente
a tu lado, ay, a tu lado,
poder parar el tiempo
y así pararnos los dos
en una isla chiquitita
que sólo estemos los dos .
Un cuento que no acaba,
y así es el amor.
Sentimiento tan profundo
de lo más hondo de mi corazón
es el mundo donde vivo.
Que nadie puede entrar,
y está hecho de mis sueños.
Todos no soñamos igual.

Los argumentos por los que parece sentir el amor por ella sólo hacen referencia a hacer el amor y a rasgos de su belleza física: su cuerpo, sus ojos, su piel. De nuevo la mujer es sólo elogiada como objeto de deseo sexual, sin acompañamiento de más valores. El Contrato Sexual se muestra aquí en el sentido de que el cuerpo de la mujer es el lo más anhelado de esta, aunque en esta ocasión sea sólo en el plano sexual.

En general, podemos decir que en este disco no hay mucho que destacar desde un análisis del género, ya que de los cuatro temas en que aparece la mujer, lo hace, como casi siempre, en temas amorosos, pero en ninguno de ellos existe denostación, si bien en uno de ellos aparece la tan clásica visión de la mujer como cuerpo y objeto de deseo.

7-KETAMA. *De aki a ketama* . 1995. Poligram Iberica.

Este disco grabado en directo tiene doce temas muy variados y tan sólo podemos localizar en él algunos “tics” sexistas no muy importantes.

El primero de ellos aparece en el tema 4 titulado "LOKO". En él hay una serie de elogios a la mujer que desea, y que como el título del tema hace presagiar, ella lo tiene loco, pero el motivo de su locura es sobre todo sexual: le gusta ella

por como mueve sus caderas, por sus besos, por su forma de andar, por sus ojos. Pero no sólo es deseo sexual; también manifiesta que está enamorado de ella, aunque los motivos por los que está enamorado no deben ser otros que los anteriores, porque no dice otra cosa que aluda a su personalidad, su carácter, su inteligencia, su valentía, u otro valor diferente a su aspecto físico o sus dotes para el amor-sexo.

El segundo tema que mencionaremos es el siete, titulado "ACABA DE NACER". Destacaremos la siguiente estrofa:

¡Ay!, qué cara tan bonita.
¡Si me la diera su "mare"!.
Oye, el sentido me lo quita,
el sentido, ¡ay!.
¡Ay!, qué cara tan bonita.
¡Si me la diera su "mare"!.
Oye, el sentido me lo quita.

Igual que en el anterior, es su cara bonita lo que le quita el "sentío", pero no es eso lo que nos atrae la atención: se trata de nuevo de presencia de la familia a la hora de decidir con quien tiene relaciones la mujer. En el tema no aparece claro si ella le corresponde, pero eso es lo de menos. Lo que sí queda claro es que dependerá de la madre que es quien se la tiene que dar, se la da para que le pertenezca a él. No existen precedentes de cantes donde aparezca que la madre tiene que dar a un hijo para la novia, pero sí lo es en el caso de la mujer. El control familiar sobre la sexualidad de la mujer queda claro. Aquí aparece también la familia como reproductora del sistema de valores y protectora-propietaria del cuerpo y la honra de la mujer.

8-ESTRELLA MORENTE. *Mi cante y un poema.* 2001. Virgin

Este primer trabajo de Estrella Morente, presenta 14 temas, pero sólo nos es útil para nuestro trabajo uno de ellos.

Tangos de Pepico

En un corrillo de hombres
los Pepes son los que valen.
Los Pepes son los que valen,
los Antonios son valientes
y los Manueles cobardes.
Y los Manueles cobardes

En este tema se muestra el perfil del hombre más clásico (*valiente o cobarde*), en su ambiente más típico (*En un corrillo de hombres*). La valentía o cobardía son atributos que la sociedad patriarcal otorga al género masculino. Mientras que la mujer debe ser dócil y sumisa, el hombre debe ser quien aporte la seguridad, por lo tanto, debe ser valiente, en caso de no manifestar ese valor, se le acusará de lo contrario, es decir, de cobarde. En este caso es una mujer y joven la que transmite estos valores a través de las coplas que interpreta. Encontramos la imagen de la mujer como transmisora del orden social, la mujer que se encargaba de que el núcleo familiar creciera sin salirse de lo socialmente aceptado. No obstante, la letra muestra una duda sobre si la opción por el tipo de hombres es Pepe, que no está identificado por ninguna característica.

9-ENRIQUE MORENTE. *Esencias Flamencas*. 1988. Audivis.

Únicamente en dos de los 10 temas de este disco se hallan elementos que merezcan ser mencionados.

Soleá

El pañuelo que llevas
en el cuello tan florido,
bien saben los serranos
bien saben los flamencos
que en un tiempo ha sido mío

En esta estrofa aparece una metáfora por la que se expresa que ella antes le perteneció a él, es decir, mantuvo relaciones con él. Si en un tiempo él fue dueño del pañuelo, también lo fue de ella. Expresarlo públicamente es el único fin que tiene esta esa información que da el hombre, conquistador macho, y ella perdió la honra y ya está usada. La mujer con esto pierde valor por ser considerada

de “segunda mano”, pues ya perdió la virginidad, es decir la “honra”. De nuevo aparece la actitud bravucona y pretensiosamente conquistadora.

10-DIEGO CARRASCO *Cantes y sueños -tomaketoma*. 2002 RCA-Tablao

Los 13 temas de esta obra se desarrollan en torno a temas populares: personajes como el latero o trabajos muy populares como la costurera y otros. Las alusiones al amor se producen dentro de este contexto. Ningún aspecto de denostación de la mujer.

11-MARTIRES DEL COMPÁS *Mordiendo el duende*. 1999. Warner Detour

Todos los temas, 11, poseen un contenido muy actual expresado en tono “canalla”: ecología, problemas del centro-ciudad, homosexualidad, vocabulario actual.

Por el centro

Como dice mi amiga Amalia:

Ahora que está dentro,

dale al movimiento.

No podemos decir de este tema nada más que se trata de un juego de palabras en el que se hace una metáfora sexual “ahora que está dentro, dale movimiento”. Aparece el coito como el ejemplo de relación sexual. El coito es el acto que preside y es centro de interés de toda relación sexual. No existe una cultura del clítoris, que es el órgano principal a través del cual la mujer recibe placer sexual. La penetración se ha convertido en el patriarcado en la única relación sexual posible, sólo el hombre obtiene satisfacción. En esta copla queda patente cómo el coito condensa la imagen estereotipada de la sexualidad, y como tal se traslada a los consumidores del cante.

Maltratada

Acuérdate cuando la vecina
llamaba a la puerta.
Tú queriéndome, yo queriéndote.
¿De qué sirve correr tanto
si siempre me paro
en el rojo de tus labios?

Tienes sueño, hambre
y falta de dueño
debajo, siempre debajo,
como las raíces,
como los zapatos.
Quién maltrata un corazón
es una bala perdía
y nunca tendrá calor.

La primera vez fue sin querer,
la segunda, por beber.

Pégale, pégale, pégale.
Pégale, pégale, pégale.
Pégale, pégale, pégale.
Pégale, pégale, pégale
con las manos y con el pie;
con las manos y con el pie;
con las manos y con el pie;
con las manos y con el pie.

En esta copla no están claras las intenciones. Indudablemente versa sobre malos tratos. Pero no queda claro si es para denunciarlos o para aceptarlos como algo real sin más importancia. Vamos por partes. Por un lado, el verso “*tienes sueño, hambre y falta de dueño*” ya da la idea de que la mujer es una pertenencia más en manos de un hombre. Pero se acentúa el sentido de que es la mujer la que necesita pertenecer a alguien, es decir, se quiere dar a entender que eso es lo natural y lo que desea la mujer. Esto no es más que seguir manteniendo la idea de inferioridad y dependencia de la mujer y superioridad del hombre que posee a la

mujer, estando ésta a su servicio a cambio de la protección que aquel le proporciona. Es perfecta consecuencia del Contrato Sexual.

Por otro lado, hay una ligera crítica a la actitud de maltratar un corazón (es posible que este maltrato también implique maltrato físico si tenemos en cuenta los últimos versos del tema.)

“quién maltrata un corazón
es una bala “perdía”
y nunca tendrá calor”.

Esta crítica en ningún momento se muestra contestada con una actitud enfocada a la eliminación del maltrato; simplemente se desprende que a la larga, no le interesa al maltratador, porque se verá sólo. Se utiliza aquí el calificativo “bala perdida” propio de una persona que es poco responsable, que va a lo suyo, que es individualista y vive en total libertad haciendo lo que le apetece. En este calificativo se encierra a la vez la crítica por irresponsable y la admiración por ser auténticamente libre. Así, podemos concluir que no se plantea en la copla una fuerte denuncia de los malos tratos.

Por otra parte, expone dos situaciones que fueron las primeras en las que se ejerció el maltrato: “la primera vez fue sin querer”, “la segunda por beber”. Seguimos con estas informaciones manteniendo un tono de ambigüedad que no aclara la actitud ante el acto, casi parece una excusa para el maltratador. Pero lo más desconcertante es que los últimos versos son una llamada al maltrato físico; no queda claro quien ejerce la violencia física: “pegale, pegale, pegale” y “con las manos y con el pie”.

En resumen, un tema ambiguo y difícil de catalogar pero sospechoso de ser condescendiente con los malos tratos a las mujeres.

El tangao

Historia de amores imposibles.
Antropología de los sentimientos
bailando un tango en un barrio de Barcelona.

Un legionario a una tanguista conoció.
como es tan grande la cara de aquel vacila
que, al poco tiempo, con la bella se casó.
Pasaron horas de placer y de alegría
en el trayecto de Madrid a New York.
Mas una noche el vacila, embriagado,
a la tanguista sorprendió en un cabaret.
Loco de celos, sin saber lo que se hacía,
el legionario a la insensata le disparó.
Pero es tan malo que erró la puntería
que desde el talego le cantaba esta canción
mujer, escucha: tu que fuiste
la belleza de mi pobre corazón,
compañera pinpinita que detrás de tu antifaz
quedaban cañas misteriosas
que me invitaban a fumar.
Así, kifi es lo que te vacila.
Fumaba por tí
y se nota en la cara,
se le nota en las sienes
que ya no tiene amor,
que ya no tiene suerte.
Y no seas tú mamelicón.
Mírate dentro del corazón,
donde cada día está el color
y la chispita de tu candela.

Un tema “canalla”, de bajos fondos y temática dramática en la que se plantean los celos (grupo temático cuatro) que llevan hasta el intento de asesinato. Se trata el tema en un tono relajado, que casi muestra comprensión con los celos y con el resultado de estos celos (disparar a ella), como siempre se culpa a la mujer de que el hombre se drogue. La conclusión de la historia que se narra en la copla es que el pobre legionario queda sólo y en desgracia en la cárcel, incomprendido y engañado por la pérfida mujer que es la verdadera culpable de todo. Una visión típica y tópica del cancionero más machista del repertorio flamenco.

Bulería

Hay bancos “pa” quererse,

hay bancos de atunes,
hay bancos de peces,
hay bancos en los parques
y bancos “pa” yo tenerte,
y bancos por las esquinas
que a tí y a mi y a todos,
nos chupan la sangre.
Pero al final de todo,
tu vida depende de un banco.

Zapatito ya no tiene brillo,
zapatito ya no tiene brillo
porque en San Antón la madre mía
lo lavaba con el cepillo.
Mi zapatito que ya no tiene brillo
“sa” muerto la madre de mi alma
que le daba con el cepillo.

En la segunda estrofa de este tema encontramos una metáfora que se presta a analizar tanto el sentido profundo como el enunciado. Por un lado, el tema es el lamento de la falta de la madre, porque murió. Es un tema muy clásico en el flamenco, el papel de la madre como soporte emocional y afectivo importantísimo dentro de la copla flamenca, tal vez el papel más valorado de todos, llegando a encorsetar a la madre dentro de un papel de servicio absoluto eliminando así ningún tipo de actividad de desarrollo y cuidado personal. Por otro lado, tenemos que ver que decir que los zapatitos ya no están limpios porque le falta la madre, porque ella los limpiaba, además del contenido que se deduce y que expliqué antes, nos da una imagen clara de esta dedicación absoluta de la madre hasta en los trabajos más insignificantes. No limpiar los zapatos cuando muere su madre es porque seguramente nunca los limpió, lo que nos muestra la inutilidad práctica de los hombres en lo tocante a trabajos sencillos y cotidianos que nunca asumieron fruto de la educación patriarcal.

12-LOLE Y MANUEL. *Lole y Manuel*. 1975. Movieplay

Con sus diez temas, este disco es lo más representativo de los trabajos de Lole y Manuel, en los que se expresa esa poesía preciosista andaluza cargada de

imágenes bellas y llenas de naturaleza, las alusiones a la mujer siempre en sentido positivo, sin ningún tipo de denostación. Si hay que destacar algo es que aparece la mujer como un ejemplo más de toda la hermosura que pretende transmitir el disco.

13-CAMARÓN. *Antología Inédita*. 2000. Universal music

La calle parra (soleá)

Me llamo Antonio Frijones.
No me caso con Rufita
porque no me gustan sus condiciones.

De esta soleá he escogido sólo dos estrofas. La primera es la manifestación de disconformidad de Antonio Frijones con Rufita (u otro nombre parecido, he partido de la grabación y en ella no se percibe con claridad). Dice que no le gustan sus condiciones; su condición es su forma de ser como persona. Con ese término se alude a la bondad o maldad de la persona, así que las condiciones de Rufita no son las que espera Frijones. Hay que tener en cuenta que “sus condiciones” hace referencia también a las características como mujer, es decir, a lo que se espera que sea como mujer. Por tanto, Rufita no cumple como esposa fiel o madre entregada, etc.

Gitana más bonita:
que se te caigan las carnes
“desprendías” de tu cuerpo
sí es que vienes a buscarme.

De esta estrofa de la soleá podemos decir que se repite la imagen de la mujer bella que es la perdición de los hombres. La experiencia con ella ha sido tan mala que él le envía una maldición si se le acerca de nuevo, identificando esta copla con el grupo temático uno, dedicado a las maldiciones.

El de la calzá (fandangos)

Dice la gente

que tu eres una mujer mala
porque tu cuerpo vendiste.
Dice la gente
que eres una mujer mala
y no saben que lo hiciste
“pa” que los niños tuyos se curaran
cuando enfermos tu los tuviste.

En este fandango aparece la cara buena de la moral popular ante la prostitución, esa actividad sexual-comercial a la que están abocadas muchas mujeres en este sistema patriarcal que ha considerado el cuerpo de las mujeres una mercancía al servicio de los hombres. Es una actividad que conlleva el rechazo social a las mujeres que la practican. Mas como la experiencia popular es conocedora de que muchas se ven forzadas a ejercer esta profesión, se muestra condescendiente con ellas en determinados casos, el de esta copla es uno de estos. No obstante, podemos encuadrar esta letra en el grupo dos, que trata de la prostitutas y mujeres con la honra perdida y, por supuesto, entenderlo desde la óptica del Contrato Sexual. Esta mujer se dedicó a la prostitución para pagar el tratamiento médico que necesitaron sus hijos. Una labor que tendría que realizar una madre, hecho que la moral social la libra de toda crítica.

Camarón en Montilla (bulerías)

Te doy más que me pides
y “to” te parece poco.
Ahora he “pensao” regalarte
hasta la torre del oro.
A ver si callas la boca
y no levantas el “pío”:
veré si puedo traerte
los cuatro puentes del rio.
Dueño, soy tu dueño
mi sueño imposible.
Me quitas el sueño;
no digo que seas mala ,
ni se lo consiento a nadie.
Digo quererte tanto y tanto;
Me vas a dejar en la calle

y pide que yo te daré
mi última gota de sangre
a ver si de esta manera
de una vez tu te satisfaces.
Tu boca es mi perdición.
Tu boca es mi Díostesalve.
¡Ay!, pídemme por esa boca.
¡Ay!, Díos no la pares.

En esta copla se reconoce la clásica imagen de la mujer como protegida y mantenida por el hombre que es el que “trae los dineros a casa” (grupo seis). Tratamos también de la dicotomía público/privado. La dependencia viene provocada por la imposibilidad de que la mujer acceda al mundo laboral y tenga que permanecer en el ámbito de lo doméstico. Pero, además, el perfil podría ser el de una buena gestora de los dineros, hacendosa en casa, ahorradora y responsable. En cambio, en esta copla aparece otro perfil muy común en las coplas flamencas: el de la derrochona que chantajea sexual o afectivamente a su marido. No se trata en este tema de una mujer mala, sólo discola y derrochona, inmadura y caprichosa, es decir, el prototipo de mujer que sólo cuenta con sus encantos sexuales para atraer al hombre. A pesar de sentirse atrapado por los continuos requerimientos de dinero que ella le impone, él se considera su dueño (Contrato Sexual). Esto ya justifica todo. Dos papeles construidos por el patriarcado: la mujer inmadura y dependiente del hombre y el hombre responsable, conquistador y proveedor de la casa y familia.

14-RAIMUNDO AMADOR. *En la esquina de las Vegas* . 1997. MCA.

Este músico, perteneciente al desaparecido grupo Pata Negra y de profundas raíces y experiencia flamenca, graba en este disco un total de diez temas. En la cara A, nos canta contenidos muy gitanos que muestran su orgullo de ser gitano, cotidianidad de hábitos de su etnia, gastronomía popular y adicciones al alcohol, entre otros contenidos menos concretos, pero sin referencias a la mujer. En la cara B, dedica un tema a Camarón y B.B. King, en otro habla de los problemas que se ha buscado él solito, nada trascendente; el tema quinto es un tema musical. Nos interesa examinar los temas dos y tres de esta cara.

Tú te lo pierdes

Es la pena que yo quiera
y que va a ser lo que tú quieras.
¡Ay!, déjame a mi el corazón,
la alegría y la nevera.

Tú no sabes entregarte.
Tú te lo pierdes;
cuando te viene el gusto
no te diviertes.

Tú te lo pierdes.
¡Ay!, no te diviertes.
¡Ay!, tú te lo pierdes.
¡Ay!, plazuela de la nieve,
callejón de la nevera,
calle del refrigerador,
corazón de la Manuela.

Tú no sabes entregarte,
tú te lo pierdes.
Cuando te viene el gusto,
no te diviertes.
No vengas jurando
tu sensibilidad
que no te creo
“Pa” una vez que te creí
me amargaste el cachondeo.
Tú te lo pierdes.
No te diviertes.
¡Ay!, tú te lo pierdes

Llévate lo que tú quieras,
¡ay!, llévate lo que tu quieras
Déjame el corazón ,
la alegría y la nevera.

En este tema se muestra el rechazo de su compañera, al parecer queriendo

dar a entender una de dos cosas, o las dos a la vez. Por un lado, la frigidez de ella; por otro, que es una "sosa" que nunca está dispuesta a divertirse. También la acusa de mantenerlo engañado haciéndole creer que está en su misma onda.

Tras esta copla, se encuentra la imagen de la mujer que caza al hombre con artimañas y ocultamiento de su verdadera personalidad, para después amargarle la vida cuando ya siente que lo tiene "enganchado" y puede permitirse el lujo de mostrarse tal cual es. Sin embargo, es posible que todo se deba a que ella no termina de sentir satisfacción suficiente porque, como ocurre en la mayoría de las relaciones sexuales que se realizan, se trate de coitos sin ninguna estimulación del clítoris, verdadera zona erógena de las mujeres. Todo lo demás podrían ser elucubraciones propias de una relación insatisfactoria.

Yo sería pirata

Si tuviera un barco sería pirata
con un salcillo de oro, nariz de plata,
un sueño de regaliz
un ancla de caramelo
y una espada de hachís.

Si yo tuviera un barco sería pirata
con un lorito verde y una mulata,
una hamaca "pa" dormir,
una hamaca "pa" dormir,
un colchón de yerbabuena,
¡ay!, "pa" la mulata y "pa" mi;
un colchón de yerbabuena,
¡ay!, "pa" la mulata y "pa" mi.

Por la mañana, por la mañana,
¡ay!, por la mañana en Sanlúcar,
por la noche en Triana.
¡Ay!, vacilando con mi loro,
¡ay!, con mi espada y mi mulata;
vacilando con mi loro,
¡ay!, con mi espada y mi mulata.

Por la noche en Triana,

jay!, vacilando con mi loro,
jay!, con mi espada y mi mulata;
vacilando con mi loro,
jay!, con mi espada y mi mulata.

En este tema nos muestra sus sueños, en los que aparecen como objetos más queridos un loro, una espada, una hamaca y una mulata. Este es el valor que representa para él la mujer, mulata en este caso. No solo un objeto de placer, sino que también lo es de decoración o como objeto de lucimiento, ya que se paseaba por Triana y por Sanlúcar vacilando con sus objetos preferidos. En ningún momento aparece la mujer mulata como persona con la que comparte algo, sus objetos o sus experiencias, sólo aparece como objeto que satisface sus deseos (Contrato Sexual). Se trata de un tema en el que se expresa las ganas de vivir disfrutando de las cosas “buenas de la vida”. La mujer ocupa el mismo espacio que las demás cosas.

15-JOSÉ MERCÉ. *Confí de fua*. 2004. EMI

Diez temas con temática variada y actual. La profundidad filosófica del hombre, los inmigrantes clandestinos, la salud o calidad de vida (oxígeno), gitano vegetariano, etc. De esos temas he escogido dos a los cuales merece la pena hacer algún comentario.

Confí de fua

Anda, Chari.
Anímate, chocho.
Ponte pintos en el pelo
y el camión más bonito
que tengas en el ropero.
Anda, Chari.
Anímate, chocho.

Según las entrevistas que concedió a diferentes medios, un grupo de feministas le recriminaron el uso de la palabra *chocho* para llamar cariñosamente a la mujer. Si atendemos al contenido completo del tema, se ve que, realmente, el

calificativo de “chocho” no tiene ningunas connotaciones discriminatorias. Tras un ligero análisis del contenido total del tema se puede apreciar que se trata de la preocupación por el estado de ánimo de la mujer, la atención y el cuidado, con propuestas para sacarla de su estado de desánimo personal. El calificativo de *chocho*, es equivalente al de “picha” que se hace al hombre. Ninguno de ellos llevan contenido discriminatorio como por ejemplo “es un coñazo” o “es cojonudo”. *Chocho* y *picha* son apelativos cariñosos, familiares que sólo muestran el sexo de la persona a la que se alude.

Juana

Caigo en el pozo de tu “mirá”
Caigo, que me caigo,
no doy con el agua.

Una vez que le dije
fea de broma
acabé en la terraza
con las palomas.
Y otra vez que le dije
no hables tan alto,
acabé con mi ropa
en otro cuarto.
Juana, no le tires
los peines por la ventana

Alfileres a la ropa,
que viene un viento
levantando los trapos
del pensamiento.
Del pensamiento, niña,
del pensamiento.
Alfileres a la ropa,
que viene un viento
Juana, no le tires....
Noventa kilos
no pesan nada.
¡Más pesa la otra
siendo delgada!

En este tema encontramos algunos elementos que merece la pena tener en cuenta. Por un lado, se muestra el fuerte carácter de la mujer (grupo siete); parece que se quiere dejar clara la nueva situación de la mujer en la actualidad. Actitudes que muestran esa fuerza de carácter son que él tiene que abandonar la alcoba conyugal cuando ella se siente ofendida por sus apreciaciones (le dijo fea de broma) o por algún comentario que pudiera ser autoritario (le dijo que no hablara tan alto). También hay una referencia a unos versos (no completos) de unos tangos canasteros que grabó Antonio Mairena que decían:

Una vez que te dije
péiname Juana
me tiraste los peines
por la ventana.

Mercé dice: “Juana no le tires los peines por la ventana”. Está clara la alusión al tango que cantaba Mairena y que sirve a los propósitos de este tema. Esta nueva situación de mayor libertad de la mujer se expresa con los versos siguientes:

“Alfileres a la ropa,
que viene un viento
levantando los trapos
del pensamiento.
Del pensamiento, niña,
del pensamiento.
Alfileres a la ropa,
que viene un viento”.

Puede tratarse de una metáfora que pretende expresar que llegan nuevos tiempos en los que el pensamiento es más libre para las mujeres. Sin embargo, el final del tema deja un sabor agrídulce.

“Noventa kilos
no pesan nada.
Más pesa la otra

siendo delgada”

Parece una alusión directa a que aunque la pareja sea gorda, es la que uno quiere (tal vez lleva muy bien todas las labores de la casa y de los hijos). Plantea entonces la existencia de “otra”. “La otra” es para la cultura popular la amante. Con ello este tema se estaría posicionando en la situación de aceptación de doble moral, la oficial que no permite el engaño a la mujer y la moral socialmente aceptada y claramente patriarcal que “hace la vista gorda” ante una doble vida sexual o amorosa del hombre.

16- NAVAJITA PLATEÁ *Contratiempos* . 1996. Guadalmar Music

Este álbum se compone de diez temas y un jaleillo final. En los contenidos de estos temas encontramos algo que viene siendo cada día más habitual en las coplas flamencas: temas actuales. En concreto, uno de ellos se dedica a denunciar las actitudes racistas desde planteamientos muy actuales. En otro, se refieren a las fusiones del flamenco y el blues, y en otro más, a los flamencos pero también desde una perspectiva muy actual.

En el disco encontramos seis temas amorosos, de los cuales dos hacen referencias claramente sexistas: “Contratiempos”, que es el tema central del disco y “Miraíta”.

Contratiempos

Estamos cogidos,
sin rumbo perdidos.
Y no debía quererte
como te quiero,
que de quererte me duele
hasta el sombrero.
Que no debía de amarte
como te amo,
pues no me llega la pasta
con lo que gano.

Y yo no sé dónde llevo

porque te quiero.
Tus caprichos me
cuestan mucho dinero.

Estamos cogidos.....

Al querer que te tengo
falta una cosa:
que te cases conmigo
y seas mi esposa.
Al querer que te tengo
sobra otra cosa,
tu madre, chiquilla,
porque es muy sosa.

Y tengo miedo de quererte
como te amo
y si te vienes conmigo
nos escapamos.

Estamos cogidos....

En este tema aparecen dos tópicos habituales: por un lado, la supuesta actitud derrochona de la mujer, que por no trabajar no llega a valorar lo que cuesta ganar el dinero y lo gasta en caprichos y cosas para ella. Esto también lleva implícita la idea de *dependencia económica de la mujer* con respecto al hombre, que es el que trae el dinero a casa. Se expresan bien los contenidos de la división público/privado por el sometimiento de la mujer en el ámbito doméstico y, del grupo seis, de dependencia económica que ello conlleva.

Por otro lado, *la mala imagen de la mujer suegra* (grupo tres), punto de mira de insultos, desprecios y rechazos por infinidad de motivos. En esta ocasión, sólo por ser muy "sosa". Como ya vimos al comienzo de este trabajo, la madre propia, esposa, hija o como sublimación amorosa, eran las únicas que se salvaban de los ataques denigratorios. En el caso de las suegras encontramos uno de esos objetivos de denigración.

Miraíta

Hoy vengo en son de paz.
Huéleme la boca:
no he bebio ná.
No te pongas así,
que he “estao” en el bar
con un par de colegas
jugando al billar.

Todos los días así,
no me vale de ná.
Que no tome una copa,
ni fume un pitillo,
que venga temprano,
porque sea como sea,
tú estás “enfadá”.
Que “miraíta” me ha “echao”,
que “miraíta” me ha “echao”.
¡Que me tienes como un lirio,niña,
con los colores moraos!.

Me tienes hartó ya,
vete con tu madre,
y déjame en paz.
No me mires así.
Deja ya de mirar.
Si me sigues mirando,
me voy a marchar.

Todos los días así,...

De nuevo, un tema habitual en los comentarios críticos de hombres con respeto a *actitudes fiscalizadoras de las mujeres, que no dejan vivir en paz y libertad a los hombres* (grupo siete) Este tema es muy habitual en los temas flamencos, pero no aparece con tanta claridad. En esta letra aparecen muchos matices que nos van a permitir analizar mejor los contenidos. Esto se debe a que la letra tiene más estructura de canción que de cante flamenco. El cante flamenco

se resuelve en pocos versos, por lo que son más escuetos. En esta ocasión, no se escatima en versos.

La imagen del protagonista es la propia de cualquier hombre que está acostumbrado a llegar a su casa a la hora que le apetece, para encontrar allí a su mujer. El lugar habitual del hombre es la calle, es decir lo público, y el lugar habitual de la mujer es la casa, es decir, lo privado , o "mejor", lo doméstico. Se da por supuesto que la mujer está en casa trabajando y debe aceptar que su marido, en ese tiempo, esté divirtiéndose con los colegas-amigos .

De cualquier manera, ni tan siquiera tiene derecho a poner en cuestión su insolidario comportamiento con una mirada crítica o una actitud de enfado. Esto es motivo de la amenaza que consiste con dejar de nuevo la casa, para que ella la viva en soledad o incluso el despido de su contrato de esposa, enviándola a la casa de la madre, ya que se da por supuesto que ella no tiene medios para vivir por sí sola, pues él es quien la mantiene (grupo seis).

17-BARBERÍA DEL SUR . *Puñaito de alfileres*. 1997. Nuevos medios.

Este disco, en el que nos presentan siete temas, contiene cinco con contenido amoroso. De esos cinco, tres presentan elementos sexistas llegando uno de ellos a ser una clara apología de la violación. Vayamos por partes y comencemos por el tema que da nombre al disco.

“Puñaito” de alfileres

En el texto expresa que se encuentra solo y triste, lleno de amargura por la ausencia de la novia; entonces aparecen los versos siguientes:

“Puñaitos” de alfileres,
“puñaitos” de alfileres,
se los claven a mi novia
cuando la llamo y no viene.

Esta estrofa, se repite mucho a lo largo del tema como estribillo. No es nada original ya que aparece así en "Cantes Flamencos" de Antonio Machado y Álvarez (1995, pág. 22)

Abujitas y arfileres
le clabaran a mi novia
cuando la llamo y no viene.

Continúa la canción expresando la soledad en la que se encuentra sin explicar por qué. Se hace de noche y oscurece su corazón y las horas son días. Después de repetir mucho el estribillo acaba con: "¿Pa qué quiero yo tu querer?" Es, a modo de conclusión la ruptura, no sabemos si de la pareja o sólo de sus sentimientos hacia ella. Encontramos en este tema un aspecto sexista ya clásico, al que hemos dedicado un apartado en el análisis de las coplas del libro Cantes Flamencos de Antonio Machado y Álvarez. Se trata de las maldiciones (grupo uno) y la prepotencia del hombre que reacciona de manera agresiva a la negativa de la mujer a someterse.

Túmbala si puedes

Aquí, primero hace referencia a la mala reputación que tiene su mundo, pero, según expresa, eso le trae sin cuidado. A continuación se pasa a un diálogo en el que se dice, entre otras cosas:

"Le pregunto: ¿dónde vas?.
Voy camino de candela
que ya estuve en el torero
y no pude tumbar na".

Vuelve a preguntar: ¿dónde vas?. Y responde:

"Voy buscando una morena
que tenga buena cadera
y que se deje tumbar".

A continuación responde el vocalista y el resto del coro:

"Túmbala, túmbala, túmbala en el césped.....
túmbala, túmbala y aunque no se deje.

Túmbala, paquete,
túmbala en el césped,
túmbala si puedes
y a ver si ella quiere.
Túmbala, túmbala y aunque no se deje,
túmbala, túmbala y aunque no se deje
túmbala si puedes".

Como se puede apreciar claramente, no tienen el más mínimo problema en llamar a la violación. Primero, sólo se busca una mujer que sea morena y con buenas caderas; luego no importa nada más; el objetivo es tumbarla, quiera o no, se deje o no. La llamada a tumbarla "aunque no se deje" es la que más se repite. También se plantea el reto de tumbarla como acto de valentía: "túmbala si puedes". Lo dicho, todo un acto de apología de la violación. Muestra brutal de la vigencia del Contrato Sexual, por el cual el hombre ejerce su poder, incluso con violencia, para apropiarse del cuerpo de la mujer.

El asesinato de mis flores

Quiero llorar mi pena y te lo digo
para que tú me quieras y me llores
y convertir mi llanto en mis sudores
y en eterno montón de duro trigo.
Quiero matar al único testigo
por el asesinato de mis flores
y convertir mi llanto en mis sudores
y en eterno montón de duro trigo.
Me trataste como a un niño,
como al ciego que no ve.
Yo creía en tus palabras
y de ti me enamoré.

No. Tu amor, me ha robado el alma.
Tu amor se ha llevado todo
y a mi no me dejó nada.
Tu amor me ha robado el sueño
y a mi pobre corazón,
le engañaste con tus besos.

Tu amor, me ha robado el sueño,
Y a mi pobre corazón,
le engañaste con tus besos.

Quiero llorar mi pena y te lo digo
para que tú me quieras y me llores.
Y convertir mi llanto en mis sudores
y en eterno montón de duro trigo.
Quiero matar al único testigo.

De nuevo, aquí tenemos una historia de desamor. No aclara la letra si es ruptura pactada o abandono. Más bien parece ser que ella lo abandonó, porque él espera que le quiera:

"Quiero llorar mi pena y te lo digo
para que tú me quieras y me llores".

Lo cierto es que la imagen de ella de nuevo queda mal. Ella le engañó con sus besos, no ofrece la posibilidad de que esos besos fueran sinceros al comienzo de la relación; no, son falsos. Así pues, encontramos a la mujer que engaña y ofrece sus favores. Tampoco explica a qué se debe el engaño, qué persigue con el engaño. En definitiva, otra vez el tópico de la mala mujer (grupo tres) que seduce y engaña para dejar destrozados a los hombres.

18-DUQUENDE . *El aroma de tu cuerpo*. 1994. Nuevos Medios.

Este discípulo de los cantos de Camarón de la Isla dedica la totalidad de los temas de su disco al amor. En total son siete, de los cuales dos tienen algún signo de desconsideración hacia la mujer; el resto se mueve entre contenidos de alabanza hacia la mujer, por motivos siempre relacionados con su belleza y otros elementos típicos amorosos.

De los dos temas mencionados, el primero que vamos a comentar es el que da comienzo a la cara A.

Nubes de colores

En este tema cargado de adornos poéticos, aparecen dos versos interesantes desde el análisis de género. Veamos el primero, que es el que da comienzo a la primera estrofa.

Quiero soñar que tú eres mía.
Cuando se ponga la luna
y se cumpla el sueño de mi vida,
yo te amaré con locura.

"Quiero soñar que tú eres mía". Aunque nos pueda parecer que "tú eres mía", quiere decir que comparte con él su vida amorosa, en realidad, ateniéndonos al contexto cultural y sociológico del que parte el sentimiento, debemos tomarlo como un ejercicio de deseo de propiedad exclusiva (grupo cuatro), no sólo sexual sino también social. El tema sigue con promesas de amor, pero en otro momento de la historia, el protagonista llega a adjetivar de "corazón frío" al de su amada. No tiene en cuenta aquí si hay motivos o no para no quererle, sólo que no es a él al que quiere lo cual es suficiente para pensar que su corazón es frío, es decir, insensible o cruel. Así pues, la mujer que no corresponde al amor del hombre es insensible o cruel. Esta puede ser la lectura de este tema.

Lo bueno y lo malo

Paso la vida pensando en lo bueno y lo malo.
Mi mente está triste, me siento algo raro.
Mi cuerpo se agota, mi alma lo nota
de ver en el mundo mentira de otra boca.
La loca envidia me trae la mentira, palabras tan falsas,
que por mi mente pasan.
Hoy pasa el tiempo, pasan los años, me canso.
Me traen la mentira te traen y te vas.
El tiempo es tan vil, no sé que me pasa.
En ti las palabras todo es una farsa.
Es un momento de ansias, ¿me llamas?.
Quisiera decir lo que siento en mi alma:
que la vida pasa, hoy la vida pasa.

En mi siento un mundo nuevo,

la tengo que olvidar
Ya sabes tú de qué he podido vivir.
Y es que hoy ya no aguanto más.

Paso la vida pensando en lo bueno y en lo malo,
mi mente está triste y me siento algo raro

En este tema se deja ver la falta de honradez y sinceridad de la mujer. Ella le miente: "en ti las palabras todo es una farsa", y esto es tan grave que todo en la vida le parece falso; él se siente mal y sólo desea olvidarla. Olvidar a la mujer es lo más útil y fructífero que se puede hacer, porque ella sólo trae mentiras y falsas promesas que te hacen sufrir. De nuevo la mujer falsa y mala (grupo tres).

19- MANZANITA. *Por tu ausencia*. 1998. Wea

Este disco grabado en directo cuenta con 12 temas de otros autores, de los cuales sólo encontramos algo digno de ser comentado en el corte titulado *Gitana*.

Gitana

Por si algún día me muero
y tu desde que tape
ya sé "pa" lo que yo a ti te camelo
porque yo no te vuelvo a ver.
Gitana, gitana , gitana, gitana.
Tu pelo, tu pelo, tu cara, tu cara.
Sé que nunca fuiste mía,
ni lo has sido ni lo eres,
pero al darte el corazón
un pedacito tu tienes,
tu tienes, tu tienes.
Gitana...

Porque sabes que te quiero
no trates de alabarte si,
pues, lo mismo que te quiero
soy capaz de odiarte yo.
Y tengo celos hasta de la mañana
que acaricia tu piel,

de la luna a la que miras,
de ese sol con que te calientas.
Yo tengo celos del agua
y del peinecito con que te peinas.
Y con los celos, los celos, los celos.
Si algo del corazón
mis palabras son aire
y van al aire;
mis lágrimas son agua
y van al mar;
cuando un amor se olvida
¿sabes, chiquilla, adonde va?.

Sin mirarte yo te miro,
sin sentirte yo te siento,
sin hablarte yo te hablo,
sin quererte yo te quiero,
Sin...

En esta canción aparece, de nuevo, el tema de los celos (grupo cuatro). No comentaremos más sobre ello.

20- MARTIRIO. *Coplas de madrugá*. 1996. 52 PM Karonte

Esta obra compuesta por 11 temas versa, casi en exclusiva, sobre la copla más clásica. Así pues, la temática es la de los amores intensos, arrebatadores y profundos. Únicamente hay dos canciones con elementos interesantes para nuestro trabajo, los demás se desenvuelven en los caminos del amor imposible.

Ojos verdes

“Apoyá” en el quicio de la mancebía,
miraba extenderse la noche de mayo.
Pasaban los hombres y yo sonreía;
hasta que en mi puerta paraste el caballo.
Serrana ¿me das candela?
Y yo te dije que sí:
Ven y toma de mis labios
que más fuego te daré.

Bajaste del caballo,
viniste hacia mí
y fueron tus ojos
dos verdes luceros de mayo “pa mí”.
Ojos verdes,
verdes como la albahaca,
verdes como el trigo verde
y al verde, verde limón.
Ojos verdes,
verdes con brillo de faca
que se han “clavaíto” en mi corazón.
“Pa mí” ya no hay soles, luceros ni luna;
no hay más que dos ojos verdes
que mi vida son.
Ojos verdes, verdes como la albahaca.
Vimos desde el puerto
despertar el día,
y asomar el alba en la torre la Vela.
Dejaste mi lecho cuando amanecía
y en mi boca un gusto de menta y canela.
Serrana: para un “vestío”
yo te quiero regalar”.
Yo le dije: estás “cumplío”,
no tienes que dar “na”.
Subió a su caballo,
te fuiste de mí
y nunca otra noche
como esa de mayo
yo he vuelto a vivir.
Ojos verdes,
verdes como la albahaca,
verdes como el trigo verde,
y al verde, verde limón.
Ojos verdes,
verdes con brillo de faca
que se han “clavaíto” en mi corazón.
Pa mí ya no hay soles,
luceros ni luna;
no hay más que dos ojos
verdes que mi vida son

ojos verdes, verdes como la albahaca.

Se trata de un tema clásico de la copla no flamenca, en la que la prostituta (grupo cuatro) tiene un tratamiento distinto. En este caso es la protagonista de la historia y está cargada de humanidad; expresa su enamoramiento como una mujer cualquiera, es decir como toda mujer. El autor de la letra dignifica así a la mujer prostituta dándole personalidad y humanidad sin ninguna referencia a su profesión-ocupación, sin ninguna crítica moral o ética. Hay una referencia a que él quiere pagar el servicio a ella, y ella no le deja dando a entender así que la relación es personal y no profesional.

Esto se da más veces y con mayor intensidad en la copla española que en la copla flamenca.

Tu eres mi marío

¿Por qué inclinas la cabeza?
¿Por qué llegas a la mesa
sin mirarme cara a cara?
¿Qué cavilas? ¿Dónde estás?
Como si un remordimiento
te amargara el pensamiento.
Un delito mio culparás
que no puedes confesar
¿Que te pasa, alma mía?,
que desprecias la “comía”,
que te está asomando el llanto
sin motivo ni razón;
y te pones amarillo
cuando miras el cuchillo,
como si te diera espanto
de una mala tentación.
Toma tu copita, tu cigarro puro
y anda y que te miren las niñas bonitas.
Te tengo seguro,
que si ayer viniste casi amaneciendo
fue por los amigos que te entretuviste.
Yo lo comprendo,
yo soy muy dichosa.

Yo no desconfío
por más que le gustes a las buenas mozas.
Tú eres mi marío.
¿Por qué duermes intranquilo?
¿Por qué vives siempre en vilo
si yo no te pido cuentas
de adonde vienes o adonde vas.
Si es por mí por quien suspiras.
Lo demás sé que es mentira:
ni le pasas una renta,
ni es tu amor ni lo será,
ni mereces mi castigo,
porque tú, hablando conmigo,
te equivoques y me sueltes
otro nombre de mujer.
Son cosillas pasajeras
que si yo me las creyera
mereciera hasta la muerte
por dudar de tu querer.
Ese olor que llevas.
A mi no me asustes,
tu te has “perfumao”
para hacer la prueba,
“pa ver” si me gusta.
Toma este pañuelo,
¿quién te lo ha prestao?.
No me gastes bromas “pa” darme celos.
¡Qué susto me has “dao”!
Vete a dar una vuelta,
tráeme un regalo
que yo no me acuesto:
yo espero en la puerta
por si vienes malo.
Busca otro barbero
que tenga más mano
porque ese que tienes te afeita ligero:
a veces te araña.
¡Yo soy muy dichosa!
Yo no desconfío,
son criticaciones de cuatro envidiosas.

Tú eres mi “marío”.

En este tema se expresa con total claridad la impotencia de una mujer que es consciente de que su marido la engaña con otra y no quiere reconocerlo a pesar de las evidencias que son clarísimas. La dependencia afectiva a veces, y económica la mayoría de ellas, hace que este caso sea muy común. Las mujeres se han ido acostumbrando a que aquello de la fidelidad conyugal sólo la deben cumplir las mujeres; el hombre está exento de ello, sólo tiene que ser prudente y no hacer muy visible su situación de adúltero. Esto tiene su origen en una legislación que pesa todavía en las conciencias populares más tradicionales. El Código Napoleónico de 1804 se deja sentir en toda Europa, especialmente en España hasta hace muy poco tiempo.

“El adulterio cometido por la esposa está castigado más duramente porque *tiene efectos más peligrosos que la infidelidad del marido*, ya que puede introducir una descendencia ilegítima en la familia. Mientras que la mujer infiel puede ser castigada con una pena de cárcel de entre 3 meses y 2 años, el esposo infiel sólo está sujeto a una multa...!en caso de haber instalado a su querida en el dormitorio conyugal! Y si el marido engañado (suena más digno que cornudo) mata a su mujer porque la sorprendió en brazos de su amante, se le exculpa por considerarle más infeliz que culpable. Aclaración de interés: la esposa que mata a su marido en parecidas circunstancias sí es una sesina, y se le juzga como tal.

El Código Napoleónico, y por consiguiente los artículos relacionados con la situación de la mujer, influirá en muchas legislaciones europeas, entre ellas la española que hasta 1972 prohibirá a las hijas solteras menores de 25 años que abandonen la casa paterna, y ratificará la doble moral en materia de adulterio hasta 1978, estipulando lo siguiente: ‘el marido que , sorprendiendo en adulterio a su mujer, matare en acto a los adúlteros o le causare cualquiera de las lesiones graves, será castigado con pena de destierro (al menos cincuenta kilómetros de su lugar de residencia). Si les produjera lesiones de otra clase , quedará exento de pena’” (POSADAS, y SOPHIE, 2005, págs.96-97)

En este caso, la cantante Martirio interpreta la copla desde una actitud crítica y de denuncia de la realidad tan penosa padecida por las mujeres.

21-LEBRIJANO. *Casablanca*. 1998. EMI.

Los nueve temas de este disco se desarrollan con el acompañamiento-fusión de la Orquesta Arábigo Andalusí. De todos ellos sólo dos temas contienen alusiones que pueden ser lesivas para la mujer.

Calle San Francisco

Muchas, con el achaque
de tomar el fresco
se asoman a la ventana
y, con gran pretexto,
su padre las llama.
Mariquilla, Mariquilla,
cierra esa ventana.
Ya voy, mamá,
que estoy viendo
que la gente pasa.
Y era porque estaba
con el novio
pelando la pava.

Imagen clásica de la situación que he comentado en el análisis de otros temas, el celo con el que la familia cuida de la honra de las mujeres jóvenes, vigilantes siempre de que el novio no tenga posibilidades de acceder a ella sexualmente para que no pierda la virginidad. Sin embargo, en este tema encontramos un nuevo ingrediente que es la hipocresía ante la sociedad. Les preocupa que la joven esté manteniendo relaciones (“pelar la pava”) a escondidas, pero mucho más les preocupa que los pueda ver la gente. En esta ocasión la solución estaba en cerrar la ventana para que nadie los viera.

Rezo (soleá)

Vente tú a mi casa.
Yo le diré a mi madre
que eres la Virgen de Gracia .

Es paradójico que un cantaor que trata de actualizar las coplas flamencas siga usando coplas que recogen costumbres tan anacrónicas. En este tema se recoge una situación que antes era muy común: el hombre se lleva con él a la mujer separándola de su familia o de su entorno. Para ello no era necesario tener medios económicos, vivienda, trabajo, etc.; bastaba con vivir en casa de sus padres y encontrarle espacio. Lo demás no importaba. En esta ocasión sólo había que convencer a la madre de que ella era buena. Él está tan seguro de ello que está dispuesto a compararla ante la madre con la Virgen de Gracia. Desde ese momento en el que ella va a su casa pasa a ser una mantenida que depende económicamente de él (grupo seis).

22-GUADIANA. *Cuando el río suena*. 1999. Nuevos Medios

De los 9 cortes de esta grabación, algunos de letras clásicas y temas clásicos flamencos, dos de ellos tienen ciertos elementos que puede entenderse denostativos para la mujer.

Oye, Extremadura (tangos)

Abrigando la esperanza
en su blanco delantal,
con las trenzas de tu pelo
la luna quiere jugar.

¡Ay!, por Díos, qué guapa estás.
Tienes que ser “pa mi”.
De amores te voy a llenar,
de azucar, tu pelo,
tus dientes, de plata,
un mimbre, tu cuerpo.
Tú vendes canastas,
yo soy canastero.
Espero que mañana estemos
cuando nos miremos
los dos a la cara
echemos los dos a reirnos.
Y es que el destino
es querernos, gitana.

¡Ay!, es querernos gitana,
es querernos, gitana.

¡Ay!, Extremadura
qué tiene tu nombre
que ya suena oscura.
Te lo dice un hombre
que tiene tu risa
y el compás al golpe,
y el compás al golpe.

En este tema sólo recoger que la frase que expresa la voluntad de iniciar relaciones amorosas con una mujer es “tienes que ser pa mí”. Se entiende así el fuerte sentimiento de propiedad que el hombre tiene con respecto a la mujer (grupo cuatro).

“Pa” saber de tu querer (bulerías por soleá)

Veneno, veneno, veneno.
Me tienes que echar veneno
y vas a salir a buscarme
como un caballo sin freno.
Y hasta la fe del bautismo
la había “empeñaíto” por tu querer;
ahora coges y me abandonas.
Que te castigue un dive.
Quisiera tenerte y estoy sufriendo,
quiero tenerte y no te tengo.
¡Ay!, te camelo. Tú eres mi sueño
valgáme Díos, válgame Dios.
Qué alegría tiene la gente,
qué fatigas tengo yo, ¡ay!.
Lo he dicho y lo voy a hacer:
un teléfono chiquito
para saber de tu querer.

En este tema él no se resigna a romper con ella. Se había hecho ilusiones de que sería para toda la vida y ahora se lleva una gran decepción que no llega

aceptar. Expresión de esa falta de aceptación es que llega a maldecirla (grupo uno) a pesar de que dice quererla: “que te castigue un divé”.

23-LA SUSI. *Agua de mayo*. 2001.Muxxic Record.

Este disco de 8 temas dedicados al amor (como la mayoría de los discos de estos intérpretes) está aderezados con coros. Ella declara su amor apasionado al hombre y todo gira en torno a sus sentimientos amorosos, pero no se encuentra ningún elemento que muestre rechazo o denostación por parte del hombre hacia ella. Casi todos los cantes van por tangos, bulerías y alegrías. Hay un cante de levante, muchos coros y un instrumental muy variado, orquestado. En uno de los temas muestra su soledad e implora que él la ame, pero no muestra denostación. Es la que vamos a comentar.

El amor es de colores

Tú vas diciéndole a la gente
que tienes el corazón medio partido;
el mío está, lo tienes partido en veinte.
No dejas de mirarme,
pero cuando yo te miro a la cabeza
a mí me dan escalofríos.
Cuando tú te vayas
yo me quiero ir contigo
a donde tú quieras que te vayas.
Y la pena que yo tengo
era que no me amabas,
que tú no me amabas.
Tú, rayo de luz,
te acercas a mi cama,
me dices que eres tú.
Tú siempre tan elegante,
un poco como el viento.
Mejor que te retires,
tu boca me hace daño,
tus palabras me lastiman.
Hecho de fuego y arena
hecho de mil colores.

Pero el alma tienes negra.
Lloro de rabia, lloro de rabia.
Antes decías que me querías
y ahora no me dices nada.
Pienso de luna
corazón de plata
si no tengo tu boca
tu mirada me mata.
Amores que se mueren en una palabra;
pienso de luna corazón de plata.
Siento que nuestro amor ya se ha perdido,
que donde yo bebía agua
ya no pasa ningún río.
Tú le vas diciendo a la gente
que tienes el corazón medio partido;
el mío está, lo tienes partido en veinte.

Nada importante que destacar de este CD. Tal vez, señalar que en este tema se muestra que los conflictos entre hombres y mujeres son vividos como traumáticos por ambos.

24- CHEROKEE *Muévete salvaje* . 1996. Sony Music Entertainment.

Este grupo, formado por gitanos, trata de mezclar el flamenco con músicas étnicas de indios americanos y con rock. El disco que comentaremos está compuesto por 10 temas y un final de jaleos. Igual que Navajita Plateá, introduce contenidos muy actuales en sus letras. Entre ellos un tema dedicado al problema de las drogas y la modernidad (*Aguanami*); en otro, se refieren a la identidad del “lumpen” (*¿Quién soy yo?*); y otro más toca también el tema de las drogas (*Flamenquito*). En éste se ofrece el flamenco como una experiencia enriquecedora y alternativa a la alienación que provocan las drogas, o al revés, el uso de las drogas por alienación. El resto de los temas se dedican a cuestiones amorosas. En uno de ellos se expresan con claridad los celos que se sienten por la amada. Es el caso del estribillo de *Te amaré*, en el que se relaciona con el grupo cuatro) que dice así:

Estoy tan lejos de mí mismo
como el halcón lo está del cielo.
Y hasta del aire que respiras siento celos.

Vamos a ver el tema **“Bocaítos”**

Tu cariño, niña,
me tiene loco.
Yo miro la luna
y veo tus ojos.
Será ese ritmo
de tus caderas;
cuando las mueves
provocas a cualquiera.
¡Ay, ay, ay!,
no me pegues bocaditos
que me haces cardenales
y me los nota mi madre, ¡ay! mi madre.

Será tu boca niña,
lo que a mí me pierde,
tus ojos negros que me enloquecen.
Será ese ritmo
de tus caderas;
cuando las mueves
provocas a cualquiera.

¡Ayí, ¡ayí(estribillo).

En este tema aparecen dos elementos a destacar: por un lado, el asunto eterno de la provocación de la mujer. En este caso, es el ritmo de sus caderas lo que "provoca a cualquiera".

Las mujeres han sido condenadas a la invisibilidad. El mostrarse con libertad, la censura de su cuerpo ha sido algo habitual en las normas morales. Desde la Iglesia, desde el púlpito, se ha instado siempre a la ocultación de las líneas del cuerpo, los vestidos han tenido que tapar tobillos, brazos y hombros. Aunque los tiempos han cambiado, sigue apareciendo la negación por parte de la sociedad en general a que las mujeres puedan mostrar su cuerpo. En cuanto un

hombre fija su atención en el cuerpo de una mujer, se dice que ésta va provocando.

Además del movimiento de sus caderas aparecen en el tema otros elementos, todos físicos, que enloquecen al hombre. Debe ser esta locura de deseo sexual la que provoca que le dé "bocaitos". Y es aquí donde aparece el otro elemento al que me refiero. Se trata del miedo que ella siente porque esos "bocaitos" le dejan cardenales y los puede ver su madre.

Estas señales denotan un tipo de relación sexual que puede ser incontrolada, y la madre, así como el padre o los hermanos, siempre estarán en contra de ello. Es un tema antiguo en las letras flamencas: "guardar la honra", "no perder la vergüenza" (grupo dos y Contrato sexual). José Luis Buendía López lo expresa así:

"Se ha creado pues, con el paso del honor individual a la honra colectiva, una especie de absurdo patrimonio social que tiraniza de forma especial a la mujer, y, lo que es más grave aún, puede afectar al clan, al grupo familiar al que ésta pertenece, ya que, como una herencia inicua, la supuesta mancha incumbe a la familia nuclear, cuya cabeza visible es responsable del honor de todos sus miembros." (BUENDÍA 1994, pp 36)

25- JOSE PARRA . *Palabras de pasión* . 1996. Fonográfica del Sur S.L.

Este joven cantaor, fiel seguidor de Camarón, nos presenta un álbum compuesto por diez cantes, entre los cuales aparecen dos de homenaje a los viejos cantaores y a Camarón, y un tercero dedicado a los sentimientos flamencos. El resto son temas amorosos de los cuales en dos se encuentran alusiones a la mujer en las que aparecen aspectos no positivos.

En primer lugar, en “**Mi soniquete**” (bulerías) encontramos versos como:

Dice mi primo que quiere una niña,
que quiere una niña, que quiere una niña.
Dice mi primo que el padre de ella
no quiere casarla con nuestra familia.
Y yo le digo: llévatela,

llévatela, llévatela a Sevilla.

Esa gitana tan bonita y tan preciosa
me la tengo que llevá.

Llorando me quedé con sus mentiras,
tanto le escuché su falsería.
Sí, me juraste a la cara
que me querías, que me querías.

En estos versos podemos ver cómo aparecen costumbres gitanas ya pasadas. El permiso del padre de la niña puede ser decisivo en el futuro estado de la hija. Se establecen así unas relaciones entre familias que serán decisivas, por encima de la voluntad de la mujer. En caso de no existir acuerdo al respecto, el pretendiente siempre podrá “llevársela”, pero esto podría ocurrir con el consentimiento de ella o no. Una vez que se producía el rapto, ya era inevitable el destino de la mujer, pues se suponía que su honra después del rapto podía haberse perdido; así que, lo mejor era dejarla en esa situación.

Ya hemos visto en ocasiones anteriores esa misma temática, que mostraba lo poco que valían los deseos reales de la mujer en estas relaciones: siempre se esperaba de ella que terminara queriéndole. Ciertamente, sería lo mejor para ella.

Por otro lado, también aparece la imagen de la mujer que engaña al hombre con promesas de amor y falserías. Se supone que una vez que la mujer declara su amor nunca puede cambiar. Ese amor es inmutable y siempre deberá mantener su compromiso. Esta era la situación que comenté al principio de este trabajo, cuando me refería a la experiencia de Concha la Peñaranda. La mujer que la incumple se acerca al perfil de mujer que aparece en el personaje de Carmen. Una mujer cruel que abandona a los hombres en busca de su libertad, siempre será mal vista.

Vemos como a pesar de ser letras muy recientes y creadas (en este caso) para esta grabación por Pedro Cruz, son un calco de letras propias de hace un siglo.

Veamos otro tema, también de Pedro Cruz:

Entre copa y copa (bulerías)

Siempre me castigas con dejarme,
pones nuestro amor en un tormento,
y sueñas con llevarme la contraria:
yo digo blanco y tu dices negro.

En vez de ser amor es un tormento,
en vez de ser amor es un infierno;
por eso siempre estoy medio borracho,
me olvido de “to” por un momento.

Tú con tu mama, yo con la mía.
Ya no quiero caramelos de tu boca,
caramelos que me lían.

Me voy como una bala a la taberna,
y entre copa y copa yo ahogo mis penas.
Y luego me emborracho y me pongo a cantar
y todas mis penitas se ponen a bailar.

En esta otra se descarga la responsabilidad del desamor o desacuerdo amoroso en que ella le lleva la contraria en todo (grupo siete). La reacción de éste es emborracharse y se carga, de nuevo, la culpa de ello a la mujer. La reacción inmadura e irresponsable de él es culpa de la mujer, no cabe otra forma de afrontar el problema más que emborrachándose; por lo tanto, la culpa es de la mujer. Como hemos visto anteriormente, el hombre se siente frustrado e impotente ante asuntos emocionales, sentimentales y de alguna manera siempre carga sobre la mujer la culpa de lo que ocurra en este campo.

26- POTITO *Mía pa los restos*. 1995. Nuevos Medios

En este nuevo disco, Potito dedica los diez temas al amor; es la exaltación del amor que le profesa a la mujer lo que destaca. En la mayoría de ellos no aparecen elementos claros de denostación. Sin embargo, en dos cantes sí se pueden ver elementos que nos indican parte del planteamiento desde el que se sustentan los sentimientos amorosos del autor/es de las letras.

En el primer tema de la cara A (*La niña del canastero*) todo parece adecuado en este cante por tangos, hasta que llegamos a la siguiente estrofa:

La niña del canastero
me tiene calados los huesos,
y me tiene prometida
la rosa de su pañuelo.

En los dos últimos versos se descubre el gran valor que para el autor tiene la virginidad en la mujer. Efectivamente, aún se sigue por muchos gitanos la costumbre de comprobar la virginidad de la novia en el día de bodas. Hasta que esta prueba no acaba satisfactoriamente, la boda no se consuma. Consiste tal prueba en que una mujer experta introduce un pañuelo en la vagina de la novia, rompiendo el himen (si es virgen). A continuación, el pañuelo es mostrado a los invitados a la boda con las gotas de sangre. Estas gotas de sangre son "las rosas de tu pañuelo".

Existe un cante flamenco que se canta para festejar este acontecimiento: la alboreá; la letra más conocida de alboreá es la siguiente:

En un verde prado
tendí tu pañuelo,
salieron tres rosas
como tres luceros.

De todo esto se desprende la importancia que para los gitanos –no todos y cada día menos– tiene la virginidad de la novia. Sobre el asunto de la virginidad

pudimos apreciar un cambio muy positivo en el capítulo III (apartado 3.3) de entrevistas a artistas. Por ejemplo, Tomás de Perrate (gitano) opinaba que “eso son estupideces de unos pocos gitanos”.

Bien, el hecho es que si tenemos en cuenta que ninguna prueba semejante se exige al hombre, nos hallamos ante una clara muestra de discriminación sexista. En esta copla flamenca, pues, a pesar de ser nueva y de los "nuevos flamencos" aún se siguen manteniendo ideas tan retrógradas y sexistas.

El otro tema en el que podemos encontrar indicios de la diferencia de criterios con que se contempla al hombre y la mujer desde las coplas flamencas es el tema cinco de la cara B, titulado "Pa despertar mi alegría". El tema, cantado por bulerías, habla de amores sin mayor trascendencia, no cuenta ninguna historia especial, pero el estribillo o tercio que se repite entre los demás es el siguiente:

En un jardín de flores
que tienes lo que quieres que te antojos.
No creas que me tienes embrujado con tus amores,
que soy hombre y yo no pierdo.
No juegues con mis amores.

Aquí surge el tópico de la mujer que embruja con sus encantos al hombre que se abandona a ellos. Que él le advierta que no se deja embrujar con sus amores no es extraño en las coplas flamencas, pero sí lo es que la avise y le recuerde que él es hombre, y que como tal, no pierde en las relaciones amorosas. En el cuarto verso, se descubre la situación de superioridad en que se encuentra por ser hombre. Él sabe que en esta sociedad siempre lleva las de ganar el hombre y se lo hace saber a la mujer. Queda así clara la discriminación para la mujer, la desigual posibilidad de la que parte en las relaciones amorosas.

27- CAÑA DE LOMO *Cosas nuestras*. 1996. Flamenco Abierto.

El disco que presenta a este grupo de artistas no tiene desperdicio desde el análisis del género en las coplas flamencas. De los nueve temas que contiene, ni

uno sólo de ellos escapa a la tentación de mostrar algún elemento sexista, desde la consideración de la mujer como objeto de deseo sexual exclusivamente, hasta la más clara denostación que roza la misoginia. Pero vayamos por partes, analizaremos tema a tema:

El tema uno de la cara A, titulado "**Tenga tu amor**" dice lo siguiente:

La que manda en el dinero,
la que dice aquí estoy yo,
la que levanta sus manos,
sin motivo ni razón.
Y él se debe meter en un rincón.
Dice que ella no soporta nada
y hace de su cuerpo lo que manda.
Ella que se siente poderosa.
Y ella le pregunta,
y él con miedo le contesta,
y el muchacho, estúpido,
y él, con miedo,
mete el rabo entre las piernas.
Mal final tenga, tenga tu amor
por el daño que tu has hecho, tenga tu amor.
Cuando salgo de mi casa
vengo de la noche a la mañana
y ella que me pone mala cara,
y yo le contesto:
porque la culpa no fue mía,
fue de mi primo Manuel,
le gusta mucho la juerga
y mi también. Tenga tu amor.
No me trates como a un niño, no.
Por el daño que tú has hecho, tú vas a sufrir.
Tenga tu amor.....

Como se ve, la mujer es un ser despreciable (grupo tres) que abusa de la inferioridad del hombre que es un pobre estúpido. Ella le infringe malos tratos y controla el dinero de la casa, mantiene al hombre en una situación de terror que le hace esconderse en los rincones y meter "el rabo entre las piernas", lo que viene a

ser una vejación gravísima para su masculinidad. Ella goza de libertad sexual, pues "hace con su cuerpo lo que manda", y luego le exige al pobre hombre que no llegue tarde ni vaya de juerga.

Ni la más machista de las letras clásicas podría dar una imagen tan terrible de la mujer. Antes era impensable que se diera una situación parecida (grupo siete). Hoy sigue siendo poco probable, pero los pocos casos que se pueden dar lo hacen irrelevante comparado con las cifras que se conocen de casos contrarios, mucho más terribles y crueles. Componer un texto como éste para ser cantado supone un desprecio y una agresión malintencionada a la mujer en general.

Tal vez esto responda a una reacción ante los nuevos cambios que la situación de la mujer está viviendo. Estos nuevos flamencos que han crecido en un entorno y educación sexista no pueden soportar que una mujer pueda disponer de su cuerpo a voluntad, ni que sea capaz de levantar la mano a un hombre, ni de tener un carácter más fuerte que un hombre, ni de controlar la economía de una casa, ni de sentirse orgullosa o poderosa, ni de exigirle a su marido o compañero que deje las juergas en las que no se encuentre ella. En definitiva, de sentirse segura e igual a los hombres. Tal vez, la letra de este tema se deba a una reacción desesperada contra esta nueva situación en la que la mujer está viviendo nuevas posibilidades de desarrollo personal, hasta el punto de llegar (en un número mínimo de casos) a acercarse al papel que hasta ahora sólo pudo vivir el hombre. Esto no quiere decir que se tengan que invertir los términos y ahora la mujer adopte el papel impositivo y autoritario del hombre. Lo ideal no es continuar con una relación de desigualdades. Pero el miedo a que las mujeres tomen las riendas en la misma forma que lo hizo el hombre durante miles de años, provoca inseguridad a muchos hombres que sólo ven esa posibilidad, apenas pueden llegar a pensar en una sociedad de complementarios hombre y mujer en relación igualitaria y solidaria.

El segundo tema de la cara A titulado "La luna nos miró" es también una letra amorosa y en esta ocasión se halaga a la mujer, ya que el protagonista se enamora de ella. No obstante, todos los motivos de elogio que muestra para expresar su enamoramiento son referidos al físico de ella: su cara con los reflejos

de la luz, su mirada, su cuerpo de diosa, su pelo mojado, sus besos, etc. Todos los valores de la mujer en este caso son físicos y de atracción sexual. En definitiva, el tópico de la mujer objeto de deseo.

El tercer tema de la misma cara se titula "**Huracán**".

Hay cosas que no logro comprender,
me besas y me abrazas y luego me abandonas,
y haces lo que quieres cuando te conviene,
lejos de la realidad, y tú nunca estás.

Nada, ya no queda nada entre tú y yo;
todo se ha consumido, ya no hay amor.
Nada, ya no queda nada, todo queda atrás,
todo en el pasado, todo ha terminado.

Eres como un huracán,
lo arrasas todo y después te vas.
Eres como un huracán,
lo arrasas todo y después te vas.

Hoy lo veo mucho más claro que ayer,
representa su papel, una obra de teatro.
Veo como cae la noche, empieza un nuevo día
de nuevo la alegría entra en mi corazón.

Nada, ya no queda.....
Eres como un huracán.....

Como bien presagia el título se trata de una mujer peligrosa (grupo tres), mujer contradictoria también. La metáfora del huracán sirve muy bien para expresar cómo la mujer primero lo besa y después lo abandona. De igual manera, el huracán llega a un lugar, lo destruye todo, "arrasa" y luego se marcha dejando sólo daño. Así, tan sencillamente se descalifica a la mujer que comienza una relación y después decide dejarla. En definitiva, la mujer que abandona al hombre siempre ha de ser mala y no se le debe suponer buena intención ni siquiera al principio de la relación. Sólo hace teatro, "su papel", con el único fin de hacer daño •

El cuarto tema se titula **"Me quemas por dentro"**.

Siempre con tus besos,
de tu amor intenso,
y siempre con tus celos.
¡Ay!, mi vida es un tormento.
Me haces tener miedo,
me siento indefenso.
Por eso, nena, nena, vete,
que ya no te quiero.
Me haces tener miedo
y eres el veneno.
Me quemas por dentro,
tus besos son un tormento.
¡Ay!, vete de mi vera, prima,
que ya no te quiero.
Yo me encontré el camino
que me lleva hasta el tuyo.
Yo me encontré perdido,
y ese no era mi destino.

Aparece en este tema también el tópico de la mujer celosa que crea un infierno en su relación amorosa (grupo tres). Así pues, aunque exista por parte de ella un amor intenso y besos, hay que romper porque él no puede vivir tranquilo y siempre se ve acosado por los celos de ella.

El primero de la cara B se llama **"Bailando me lo robaste"**

Con lo tranquilo que me encontraba,
Todas las noches "pa ca pa ya", de juerga.
Tú apareciste bailando sola,
me robaste el corazón como una loba.
Tú me mirabas, me devorabas,
tú me lo robaste, yo te besaba.
Tú me mirabas.....
Bajo la luna yo te cantaba
"pa" que bailaras.
Tú entraste sola a mi camerino,
y yo te dije:
cuando yo escuche tu gracia.

Te lo dije al oído.
Tú sonreías, yo te adoraba.
Tú me bailabas con gracia, con arte.
El corazón bailando me lo robaste.

En este tema el autor manifiesta cómo la mujer le acosa hasta robarle el corazón con malas artes, casi se intuye ciertas dotes de brujería. Todo esto provoca que él tenga que dejar la vida de juergas y disfrute de libertad. El compromiso que exige la relación con ella parece ser que es la pérdida de su libertad, cosa que él no está dispuesto a perder. De nuevo, la mujer aparece como un ser maligno que como una fiera ("loba") le roba el corazón y le destroza su forma de vivir.

El segundo tema de la cara B se llama "**Me vas a matar**"

Estoy perdiendo la razón
desde que tú te has marchado.
Cada mañana al despertar
veo la cama y aquí no estás.
Me vas a matar sin tus besos.
Me vas a matar de sufrimiento.
Me vas.... ¡ya no puedo más!
Me encuentro solo sin tu amor,
soy como un preso encarcelado.
Cada mañana.....
Me vas.....

Es una historia de desamor, en la que la mujer es esta vez la que abandona al hombre (grupo siete). Su ausencia provoca un dolor y un sufrimiento que no soporta. En este caso igual que en los anteriores, es ella quien actúa mal y quien tiene la culpa de su sufrimiento.

El tercer tema de esta cara se llama "**Fue la primera**".

Y dónde está todo el amor,
todo el amor que me quemaba el corazón.
Y donde está esa pasión,
esa pasión que tu me dabas,
en esa oscura habitación.

“Perdío”,
en un desierto me encuentro “perdío”,
me encuentro prisionero de tu cariño.
Sin ti no vivo, sin tu cariño
“Perdío”, en un desierto.....
Sin ti no vivo.
Fue la primera,
la que me dio el cariño.
Fue la que me cambió el camino,
la que me cambió el destino.
Quisiera yo volver a ti
y recordarte todo aquello que te di.
Dame tu amor, no seas así,
todo el amor que tú me dabas.
Sin ti no puedo vivir.
“Perdío”
Fue la.....

En este tema de nuevo el desamor provoca en él un sentimiento de pérdida y sufrimiento. De nuevo, se analiza la situación desde la perspectiva de que es ella la que lo tiene prisionero. Hay un verso que es interesante, porque aunque en esta ocasión es ella quien lo abandona, y es a ella a quien se dirige para pedirle que se reanude la relación, no parece que encaje bien eso de que ella sea quien rompa la relación. Por eso, en lugar de decir "vuelve a mí", él lleva la iniciativa y tiene el protagonismo diciendo "Quisiera yo volver a ti".

El cuarto tema se llama "**Me la llevo a Jerez**"

Lleva salcillitos de corales,
y esta gitanita tan preciosa,
y cuando me ve se pone nerviosa.
LLeva el pelo siempre recogido,
y en su moño lleva una peineta.
Y cuando me ve, que yo no sé qué hacer
su cara preciosa,
se muere delante cuando me ve.
Loquita, loquita por mi querer,
¡Esta gitanita es tan buena moza!
Como me emborrache

me la llevo a Jerez.
Tiene un lunarito que me gusta,
me enamoran sus ojitos verdes
y cuando me ve se pone nerviosa.
Lleva salcillitos
y cuando me ve, que yo no sé qué hacer
con su cara preciosa.
Se muere.....
Como me emborrache
me la llevo a Jerez.

Aunque ella le quiere y se muestra loca por su querer, sale a relucir la costumbre de "llevársela", es como una especie de rapto, que además se puede producir bajo los efectos del alcohol. Eso puede quitar gravedad al acto. Aparece aquí el sesgo de la libertad que la mujer tiene porque socialmente la mujer tiene poco que decir en la relación y la decisión de iniciarla depende del hombre; y puede, incluso, iniciarse con un acto tan violento y prepotente como el de alejarla de su familia y de su ambiente.

El último tema se llama "**Se quiere casar**"

Ay, se quiere casar,
se quiere, se quiere casar,
que para Extremadura
se la quiere llevar.
Mi primo dice que es guapa,
que es atractiva,
que es muy leñera.
Es una gitana bella.
Dice que no hay quien la tenga.
Loquito tiene a mi primo,
loquito de la cabeza.
Se quiere casa.....
a Extremadura se la quiere llevar.
Mi primo dice que es guapa,
que es atractiva, que la camela.
La conoció en una boda
de unos gitanos de Andalucía
Su papa estaba bebiendo,

bebiendo con mi familia.
Mi primo se quedó mudo
toda la noche y el día,
toda la noche y el día.
Se quiere....

En este caso igual que en el anterior, de nuevo aparece el "llevársela", en esta ocasión se aclaran más cosas; ella es guapa y poco más; sólo aparecen valores estéticos y que es "leñera", cosa que podemos interpretar como marchosa, que disfruta con juergas y fiestas. No existen otros elementos para que él se enamore de ella. Así pues, esos son los valores principales que debe tener una mujer. Por otro lado, la costumbre de "llevársela"; en esta ocasión aparece en un contexto de fiesta gitana, en la que incluso existe relación entre las familias. Lo que no aclara es si se la lleva con el consentimiento de las familias y de ella o al contrario es una decisión que sólo toma él.

En unas ocasiones esta costumbre se lleva a cabo con el consentimiento de ella, otras sólo basta con el de la familia, y en otras sólo con la de ella, con lo cual se produce una ruptura con la familia.

Este disco está cargado de sentimientos y actitudes sexistas; además, los cantantes o cantaores las expresan en un contexto cultural en el que las costumbres, actitudes y formas de ver las relaciones amorosas tienen este cariz sexista y patriarcal propio del gitano (sin que esto quiera decir que el no gitano no tenga). Todos los temas tienen como contenido el tema amoroso, en ninguno de ellos se ofrece una imagen positiva de la mujer, llegando a ser misógino en algún tema. Encontramos un repertorio de recursos denigratorios para la mujer que son tópicos habituales en las letras: mujer celosa mujer que hipnotiza con malas artes y amarga la vida, mujer que ataca la libertad del hombre (grupo siete), mujer que le abandona provocándole dolor, mujer que sólo tiene valores estéticos y se convierte en objeto de deseo sexual mujer que domina al hombre rebajándolo como persona, ladrona de voluntades, el rapto de la mujer anulando su poder de decisión, mujer que finge y engaña.

Como decía antes, en la discografía flamenca podemos encontrar todos estos tópicos, pero es difícil encontrarlos reunidos en un disco como en esta ocasión.

28-GINESA ORTEGA. *Siento* . 1997. Harmonia Mundi.

Ginesa Ortega nos ofrece en este disco nueve temas. La mayoría van referidos a lo amoroso. De los que no están dedicados al tema amoroso, uno es un cante minero, que, como es lógico, hace referencia a las fatigas propias de la vida en la mina, y el último de la cara B es un martinete, que nos habla de las penas hondas sin referencias concretas a hechos.

De los cortes cuya temática se circunscribe a las relaciones amorosas analizaremos dos. El primero de ellos es el tema dos de la cara A.

Mis clavelinas (bulerías)

En este cante interpreta estrofas de contenido desconectado entre sí. De ellas entresacamos las siguientes:

Si tú no me quieres,
si tú no me lloras,
coge el caminito y déjame sola.

Expresa así un desengaño amoroso que le produce dolor hasta preferir quedarse sola. No hay diferencia en el contenido de esta letra y la de otras similares cantadas por hombres. Se plasma la resignación de quien no se siente querido, y la reacción no es de denostación, sino de deseos de dejar la relación que aún se mantiene. Veamos otra estrofa.

Yo se lo he pedido a un dibé
que te quite de mi vera
“pa” nunca volverte ver.

En la misma línea de la anterior, esta vez le pide a un dios que le ayude a romper la relación que le produce tanto daño.

El segundo tema que veremos es el cuatro de la cara A, en el que aparecen acusaciones hacia el hombre

Luces de esperanza

De gustito tú habías tenido
De gustito tú habías tenido.
Has estado matando,
mi borde compañero
el tiempo que habías querido.
Has estado matando,
mi borde compañero,
el tiempo que habías querido.

En esta primera estrofa hay una acusación clara de desengaño por falta de honradez en el compañero al que llega a llamar *borde*. Veamos la siguiente:

Dices que no me quieres.
Penas no tengo ninguna.
Que no tengo ninguna,
que no tengo ninguna.
No tengo yo con tu querer
hechas escrituras.

Esta no es una letra nueva, aparece en el libro de "Demófilo", incluso la podemos oír en boca de cantaores actuales. Habla de una ruptura amorosa a causa de que él la rechaza. Pero lo que destaca de esto es que el hecho no llega a tener tanta importancia porque no estaban casados. No tener papeles es como si la relación no fuera válida. En consecuencia, no hay tanto motivo para sentirse dolido. La situación vivida por el hombre es habitual y nunca presenta problemas morales o de otro tipo. Sin embargo, en esta ocasión es la mujer quien la plantea, lo cual no es habitual, por plantearse este tipo de relaciones para toda la vida y con "papeles". Parece aquí que algo ha cambiado y la mujer-cantaora ya se permite vivir algunas situaciones en igualdad con el hombre, y lo más importante, hacerlo público sin miedos.

Camelas de mi,
y hasta el agüita que bebo

te la tengo que pedir.
El agüita que bebo
te la tengo que pedir.

Esta es otra letra antigua, en la que se expresa el grado de posesión que llega a tener el hombre sobre la mujer, ya que el control sobre ella es tan grande que todo ha de consultarlo o pedirle al hombre.

Remedio no tengas.
Que te corte un cirujano
la campanilla de la lengua.
Que un cirujano te corte
la campanilla de la lengua.

Por último, esta letra también clásica termina deseando un mal. Se trata de las tan típicas maldiciones (grupo uno), pero en este caso también es la mujer la que la usa contra el hombre; lo que muestra de nuevo un cambio de actitud en el que aparece la mujer tomando iniciativas de ataque de iguales características a las del hombre.

Vemos en general en estos dos temas que la mujer también usa los mismos tópicos incluso cuando se rebela atacando o rechazando al hombre. Tal vez, esto muestre algo de equiparación con el hombre, aunque en esta ocasión sea reproduciendo actitudes negativas. De cualquier manera, sin llegar a los niveles de denostación que el hombre llega a usar con la mujer.

29-LA TOBALA. *Espejo del alma*. 1997. Flamenco Abierto.

En este disco La Tobala interpreta nueve temas. De ellos, seis son dedicados a la relación amorosa; de los tres restantes uno está dedicado a los toros, otro reflexiona sobre la condición humana, y el tercero trata la relación afectiva con la guitarra, que toma carácter casi humano.

De los seis primeros, casi todos manifiestan deseos de seguir con una buena relación, manifiestan sus sentimientos hacia el ser querido, etc. Sólo dos destacan por algo que se salga de la norma. Veremos primero el corte siete del disco titulado "Vente gitano".

Vuelve que no puedo dejar de amarte.
Para mi sería un infierno,
quemarme en llamas vivas
y tirar mis cenizas al viento.
Sabes que te perdono todo
el daño que me has hecho.
¡Ay!, te necesito.
Vivir sin ti yo ya no puedo;
desde que te fuiste lo paso fatal;
me siento sola y no quiero ni hablar.
Vente gitano conmigo.
Malamente te lo has hecho,
yo no te he dado motivo.
Quisiera estar sola.
Cuando tú te vayas
yo no quiero amores nuevos
porque sin ti, mi vida,
yo me siento triste y muero.
Me siento vacía y me quemo por dentro

¡Ay!, te necesito.
Vivir sin ti yo ya no puedo.
Desde que te fuiste lo paso fatal;
me siento sola y no quiero ni hablar.
Vente gitano conmigo.
Malamente te lo has hecho,
yo no te he dado motivo.

En este tema la cantaora se muestra sola y abandonada; a pesar ello y de que el hombre no mantuvo una relación honrada, por alguna circunstancia que no se explica. Ella muestra un grado de dependencia afectiva y de sumisión resignada, que rara vez se muestra en los temas cantados por hombres. Generalmente, si es la mujer la que abandona la relación amorosa, la actitud de rechazo y hasta de

denostación es la que suele adoptar el hombre. En este caso, ella le invita a volver, perdonándolo. Estas actitudes que expresan, en cierta forma, el grado de sumisión en que se encuentra, nos dan la pista de la falta de creencia de que la mujer necesita que la traten mal para que se mantenga fiel. En realidad el mecanismo psicológico que funciona es la existencia de una misnuvaloración de sí misma que refuerza el grado de sometimiento y dependencia como única posibilidad de normalización de la relación

Vente gitano conmigo.
Malamente te lo has hecho,
yo no te he dado motivo.
Sabes que te perdono todo
el daño que me has hecho.

Por otro lado, también encontramos en este tema, algo que tampoco se da cuando el caso es a la inversa, es decir, cuando es la mujer la que deja la relación. La cantaora rechaza la posibilidad de entablar otra nueva relación amorosa. Aparece aquí la tónica y típica fidelidad de la mujer, que no puede mantener relación más que con un hombre; en esta ocasión incluso habiendo sido abandonada por él.

"quisiera estar sola,
cuando tu te vayas.
Yo no quiero amores nuevos
porque sin ti, mi vida,
yo me siento triste y muero.
Me siento vacía y me quemo por dentro"

En definitiva, la mujer sigue siendo fiel y comprensiva con las debilidades y actitudes de rechazo del hombre, mostrando una situación de dependencia afectiva.

A continuación veremos el tema ocho perteneciente a la cara B:

Amigo, tengo que cantar

En un espeso ramaje ¡ay!,

tú me vienes al recuerdo,
y el aroma de tu cantes
alegran mis sentimientos.
Que el corazón al descubierto,
reflejado en el pensamiento
de por qué tiemblan tus carnes
cuando te lleno de besos.
¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!
cuando te lleno de besos.

Son tus ojos negros,
espejos de mi alma,
donde yo me reflejo
cuando llega la mañana
y ya no queda ninguna sombra,
mis sentimientos
y busco mi “soleá”
aquellas dulces palabras
hicieron que príncipes, reyes y personas
soñé que eran del mismo paño.
El amor es una fuente
que siempre te da de beber.
¡Ay!, sola con mi pensamiento,
buscando siempre el ancho cielo
donde esté lejos de ti
porque el calor de tus besos
es como un cuchillo ardiendo
que penetra en mi.
No quiero que pienses de mí
que tengo el corazón partido;
ahora me toca a mí de reír.
Como águila yo vuelo,
en las alturas encontraré
lo que tú no supiste darme:
cariño puro y sincero
¡Ay!, no quiero “naita” de ti.
Y se miró en el espejo.
Tan grandes eran sus quebrantos que lloró.
Vive en el cielo, vive en el cielo

Amigo, yo te tengo que cantar
como el pajarillo canta
cuando llega el nuevo día,
que alegre mueve sus alas
buscando la libertad.

Es esta una situación parecida a la anterior. Sin embargo, la respuesta de la mujer en esta ocasión es más valiente (grupo siete). El desengaño amoroso no provoca pérdida y sumisión, ni perdón, sino una reacción de rebeldía en busca de la libertad:

"Amigo, yo te tengo que cantar
como el pajarillo canta
cuando llega el nuevo día,
que alegre mueve sus alas
buscando la libertad"

Ha vivido la relación como una atadura y ahora se plantea volar libremente. Tampoco quiere mostrar que sufre por él, manteniendo así una actitud orgullosa. Veámoslo:

"No quiero que pienses de mi
que tengo el corazón partido;
ahora me toca a mi de reír
y como águila yo vuelo"

30-PALODULCE. *Voz de agua* . 1997. Pinceladas Musicales.

Este grupo de voces femeninas que cantan con especial dulzura y ritmo, casi siempre por bulerías, presentan diez temas en este disco. De ellos se dedican cinco a relaciones amorosas; el resto van referidos a asuntos tan inusuales como a hechos históricos (el descubrimiento de América), un hermoso canto al Sáhara, a los sentimientos rocieros y, por último, al canto "bulerías por soleá".

El primero de los temas amorosos, se interpreta en femenino y muestra la añoranza del amor de su compañero, a quien llama a su lado. El corte tres de la cara A es el que vamos a analizar desde la perspectiva de género.

Deja esos sueños

Yo me peino con mi peine
y me espero en mi ventana,
que el calorcillo de mayo
me va enamorando el alma.
Que el calorcillo de mayo, ¡ay!
me va enamorando el alma.

Yo no quiero decir “na”,
que no puede ser contigo
hablando de madrugá.
Que no me vengas a buscar.
¡Como se entere mi pare,
juro que me va a matar!.

Pero que deja esos sueños
porque te tienen envenenado.
¡Que yo no puedo estar a tu lado!
Pero que deja esos sueños
porque te tienen envenenado
¡Que yo no puedo estar a tu lado!
Que no me vengas a buscar.
¡Como se entere mi pare,
juro que me va a matar!.

Con la aguja del cariño
que me salga esos luceros
pero se me están apagando
porque me faltan tus besos.
Pero se me están apagando ¡ay!
porque me faltan tus besos.

No me vengas a rondar
que mi familia no quiere

verte por mi calle andar.
Pero yo te veo pasar
y me dan escalofríos
contigo me voy a escapar.
Pero que deja esos sueños
porque te tienen envenenado.
¡Que yo no puedo estar a tu lado!
Que no me vengas a buscar.
¡Como se entere mi pare,
juro que me va a matar!.

También este tema expone algunos elementos clásicos de la vigilancia que la familia ejerce sobre las relaciones de la hija. El primero de ellos es el rechazo de un pretendiente de ella por parte de la familia. A pesar de que la mujer está enamorada, es la familia quien tiene la última palabra sobre lo adecuado o no de la relación. El rechazo que ella manifiesta se acompaña de miedo. Miedo por estar convencida de que el padre la puede matar. Ni verse rondada por él, ni que éste pase por su calle son posibles, a pesar de que ella sí quiere tener relación con él.

Otro elemento es la posibilidad de fugarse, “escaparse” con él, único recurso posible ante la negativa de la familia. Como podemos apreciar, esta situación se da en algunos temas de los que hemos recogido y que son ya clásicos en las letras flamencas de Navajita Plateá, José Parra, Caña de Lomo, etc. A pesar de todo, siguen teniendo vigencia hoy día.

31- REMEDIOS AMAYA. *Me voy contigo*. 1997. Hispavox

De este disco, que tan fuerte pegó en el 97 y en el 98, hay que decir que de los diez temas que recoge, sólo dos tienen algo que nos merezca la pena comentar. Siete de ellos se dedican al tema amoroso; de estos siete, el dos de la cara A aparece en voz masculina, es decir, que aunque quien canta es una mujer, el texto está hecho para ser cantado por un hombre. Esto de cantar con la voz del otro sexo, curiosamente sólo se da en las cantaoras. Puede deberse a que a ellas no les resulta denigrante ponerse en la situación de los hombres.

A continuación se reproduce sólo lo expresado por voces en masculino

La calle del olvido

Soy el vagabundo de la calle del olvido,
poeta y soñador.

El otro tema al que nos referimos es el número siete que aparece en la cara
B. La infidelidad de su pareja y el rechazo orgulloso de ella es el centro de
mismo.

Blanca de sal

Eres como el fuego de un volcán
que me acaba de quemar
"pa toa la vía".
Yo soy como el aire y como el mar
y no me dejo de alcanzar.
No vida mía, no vida mía, no vida mía.
Que no, que no, que no me quieres;
que no, "queva".
Diciendo que soy tuya
y tú te vas con otras mujeres.

Que no, que no, que no me quieres;
que no. "queva".
diciendo que soy tuya
y tu te vas con otras mujeres.

Todos dicen que estoy loca
porque me gusta tu cuerpo,
porque me gustan tus ropas,
y loca porque estoy queriendo,
y me duele hasta la boca.

En tu desvarío, tú, loco en tu desvarío
cuenta las olas del mar
esperando que una traiga
espumilla blanca de sal.

Que no, que no, que no me quieres;
que no, "queva"

diciendo que soy tuya
y tú te vas con otras mujeres.
Me voy de esta tierra
porque yo he “renunciaito”
primito mío, “pa toita la vía”
renuncio “pa toa la vía”.
Sólo por no escuchar tu nombre
yo me voy a la morería.

Delicao como el jazmín
tengo yo mi pensamiento
y nadie me lo comprende.
¡Madre, que penilla tengo!

Que no, que no, que no me quieres
que no, "queva".
Diciendo que soy tuya
y tú te vas con otras mujeres.

Como decíamos antes, aparece la infidelidad del hombre: “Que no, que no, que no me quieres....”

Pero en este tema aparece un elemento nuevo que surge lentamente entre las cantaoras actuales: el rechazo de la infidelidad. Antes, la infidelidad del hombre se llevaba con resignación, no era motivo para que la mujer pudiera abandonarle. Si recordamos a Concha la Peñaranda, vemos cómo a pesar de que era engañada y explotada por su pareja, ella vivía resignada sin abandonarle. Ahora comienza a cambiar la situación de la mujer y ya no está tan mal visto este abandono justificado:

Me voy de esta tierra
porque yo he renunciaíto,
primito mío, “pa toita la vía”,
renuncio “pa toa la vía”.
“Sólo por no escuchar tu nombre
yo me voy a la morería.

Sin embargo, sigue apareciendo el rechazo social a esta actitud, o al menos eso parece desprenderse de la estrofa siguiente:

Delicada como el jazmín
tengo yo mi pensamiento
y nadie me lo comprende.
¡Madre, qué penilla tengo!

32- EL BARRIO. *Mal de amores*. 1999. Senador

Este trabajo de El Barrio está compuesto por catorce piezas, casi todas de amor, en las que predomina la admiración y la declaración de amor hacia ella. Sin embargo, también nos encontramos una de denuncia de los malos tratos hacia la mujer y cuatro cantos en los que se puede interpretar que existe denostación hacia la mujer.

Veamos esas letras, acompañadas de un breve comentario.

Verbo sufrir (A la mujer maltratada)

Ahí la tienes como la querías.
Le duelen más sus sufrimientos
que las propias herías.
Ahí la tienes contra la pared.
¿por qué no vas y la rematas?.
Ella te lo va hasta agradecer

Y ahora corre hasta el bar
y ponte unos galones en tu imaginación.
Que tal si te llamo Tarzan
y de apellido Sanson.
Ella llora y mira al de
la cruz que fue el Señor
que le dio la bendición
mientras se traga golpes
con pura resignación.
Y mira en la ventana una paloma,

y le pide que le preste unas alas
para irse donde esté sola.

En este tema se hace una denuncia de los malos tratos. Ya el título lo presagia. En la primera estrofa se dirige al maltratador pidiéndole, de modo irónico, que la remate, es decir, que la termine de matar, pues ello sería incluso bueno, ya que acabaría con su sufrimiento. Después pasa a analizar la personalidad del maltratador, identificándolo con una persona que se cree muy fuerte (le compara con Tarzán y Sansón) y además que se enorgullece de su acción (se pone galones en su imaginación). Por último, nos muestra a ella desarmada, impotente y sin ninguna posibilidad de defensa, resignada, esperando la muerte y deseando estar en otra realidad.

Es un poco pesimista y derrotista el mensaje. El autor podría haber ideado alguna alternativa, alguna actitud de rebeldía, algún resorte legal al que acogerse, pero, de cualquier manera, es de aplaudir haber dedicado una letra a este asunto tan necesitado de ello en el mundo del flamenco.

Tonto enamorado

El aire,
el aire
que mueve tu pelo
es cosita insignificante,
pero yo me muero de celo,
pero yo me muero de celo,
pero yo me muero de celo.

Es un tonto enamorado,
eso le dice la gente,
pero a él le da igual,

Sólo hay este estribillo que muestra que los celos forman parte normalizada del amor, tema ya comentado en el grupo cuatro

A la media luna

A la media luna,

a la luna entera,
hoy sale mi amante
por las callejuelas.
A la media luna,
no quiero que salga el sol,
no quiero la luz del día.
La noche es mi gran amor.

Bebiste de mi fuente y estaba llena,
probaste de mi sangre inmortal,
te hice una mujer por excelencia
y ahora para mí no vales "na".
Y mira si eres poca cosa,
que no eres ni lirio,
ni azucena, ni amapola, ni rosa.
eres la mata del campo, la espina venenosa.

Se fue y no me dijo ni media palabra;
se fue y me he perdido en el mundo de la nada
Recuerdo los cariños y abrazos que me daba
aquellos juramentos
de morir de pena si con otra yo me hablaba.
Se fue y con ella
se me ha ido la ilusión.
Se fue y me ató
a las manillas del reloj.
El tiempo se ha convertido
en aliado del recuerdo.
Yo ya no creo en el amor.
Tampoco pienso yo en tus besos.
Sólo creo que me he muerto,
que ya no me late, prima mía, el corazón.

Qué quieres, pídemelo.
Soy capaz de traerte al demonio
para que le hables de amor
y si él no te comprende,
por favor, inténtalo.
Recuerda
que yo un día fui ese demonio,

y el arrepentimiento
hizo de mi corazón
que se volviera blando,
que se volviera blando,
que se volviera blando,
hasta conocer la ilusión

Y tengo yo una espinita “clavá”
de los desaires que me haces tú en la calle
sin importarte lo que digan los demás,
sin importarte lo que de nosotros hablen.
Y yo que te lo he dado todo.
Veneno que me dieras,
veneno que tomases.
Yo sé que acabaré solito, como un loco.
Maldigo yo ese día que puse mis ojitos
y de mí te enamoraste.
Perdón, perdón, perdón.
Mira si soy idiota que
contra más palabras malas
más se me antoja tu boca,
pero te recuerdo que arriba hay un Dios.
Y esto me ha pasado por ser bueno contigo.
Allí se juzga a los buenos y malos
y a ti,
a ti te va mandar un castigo

(estribillo) A la media luna,

En el tema “A la media luna”, se exponen actitudes de otra época en la que el hombre por el hecho de haber tenido relaciones con una mujer, además las primeras para ella (*te hice una mujer por excelencia*), al sufrir la ruptura de la relación de manos de ella, reacciona con indignación no aceptándolo como algo normal en las relaciones entre parejas. Él le quita el valor como persona (*y ahora para mí no vales ”na”*), la insulta (*eres la mata del campo, la espina venenosa*) y se arrepiente de dejar una actitud que reconoce que no es aceptable (*yo un día fui ese demonio*) considerando que al enamorarse y entregarse a ella perdió la dureza que debe caracterizar al hombre con el corazón duro (*que se volviera blando*).

También aparece el honor perdido al ser rechazado por una mujer que siempre se debe al hombre con el que está, pero en esa situación, lo peor es que el hecho sea público (*desaires que me haces tú en la calle / sin importarte lo que digan los demás / sin importarte lo que de nosotros hablen*).

El detalle más importante aparece al final (*y esto me ha pasao por ser bueno contigo*). La moraleja que se saca de esto es que el hombre no debe ser bueno con la mujer, porque ésta es mala y para ser feliz con ella hay que tratarla con dureza. Así pues, volvemos a la clásica consideración de que la mujer no merece el mismo trato que el hombre y que hay que desconfiar de ella. Este tema roza varios temas de los que estudiamos en las coplas del libro de Demófilo. Quizá donde mejor se encuadraría sería en el bloque temático 4 “Celos y mujer como propiedad del hombre”.

Mi ventana

Tu amor ha hecho de mí
la piedra solitaria de una calle,
el cielo más oscuro de este mundo,
la flor más marchitada de mi valle,
valle sin jardín,
jardín donde, primita, reside el amor,
amor que se ha dormido entre las flores,
las flores que tu odio marchitó.

Este tema, una declaración de amor, nos muestra, en el fragmento que reproduzco, que a pesar de que ella le manifiesta su odio (o por lo menos eso interpreta), él se deja llevar por su deseo y declara no poder remediarlo, mostrando su resignación. Se deja ver de trasfondo el embriagador poder de la mujer que hace sufrir al hombre, inocente en su amor por ella.

Al maestro

Miénteme.
Tómame el tiempo que quieras.
Lo que hagas a mis espaldas,

a mis espalda queda.
Engáñame
y no me cambies la cara,
que dicen que la cara
es el espejo del alma.
Engáñame.
Prometo no hacerte preguntas.
Dime sólo si te quiere,
si es flamenquito
y a ti te gusta.
¡Así te veas solita
llorando por mi querer!
No exista para ti el consuelo
ni persona en este mundo
para contarle tu padecer

En este otro tema, del que reproduzco sólo la parte que merece ser analizada desde el interés del trabajo, también aparece la actitud victimista ante el rechazo de ella, hasta el extremo de que llega a pedirle que le mienta, que no llegue a romper definitivamente con él, que espere a comprobar si realmente el nuevo amante que ella tiene realmente le interesa. Pero a continuación de manifestar una actitud tan comprensiva aparece el verdadero sentimiento de él: la maldición y el deseo de que ella fracase y sufra. Entramos así en la temática del bloque temático uno, “maldiciones”, de los contenidos de coplas del libro de Demófilo.

33-NIÑA PASTORI *Cañaila*. 2000. Arriola

De este trabajo de nueve temas sólo me remitiré a uno que es el que se ajusta, en alguna medida, a lo que estamos tratando.

Los hijos del alba

Yo soy gitana, gitanita de siempre
Que un dibel no me niegue
tu persona para amar.
¡Ay!, tu camisa quiero planchar.
Yo soy gitana, gitanita de siempre
Un dibel no me niegue

tu persona para amar.
tu camisita quiero planchar
Eran las claras del día.
La vi camino de su casa:
iba mi niña arrecía
La vi camino de su casa
iba mi niña arrecía
Olé, el braserito,
braserito que yo tenía
No quiero caminar sobre las aguas,
convertir el agua en vino
y el sendero en otro río
Quiero beber agua contigo
y en el mar, los dos juntitos,
los dos juntitos, hurdimos
¡Ay! , borracherita,
borrachera que da el cariño.
Ponle nombre al sentimiento
cuando sientas algo extraño.
Ponle nombre a tus pesares:
los terminarás amando
Ponle nombre a mis heridas
”pa’ que” se vayan curando.
Ponle nombre a tus mentiras:
me terminarás amando.
Ponle nombre,
nombre ponle a tu mentira:
me terminarás amando.

Al comienzo de esta copla la autora confiesa que es gitanita de siempre, esto quiere decir que es una gitana que sigue fiel a todas las normas morales y culturales de las gitanas de siempre. Para que quede más claro, en el último verso de esta estrofa, se reafirma diciendo que ella quiere planchar sus camisas. Esto además de querer decir que quiere permanecer junto a él, también quiere decir que lo hará con el rol que le ha sido asignado socialmente, es decir, una mujer hacendosa y de la casa.

5.4. CONCLUSIONES

Cómo ya hemos dicho antes, la base de análisis de todas las coplas, tanto las de Demófilo como las de los nuevos flamencos, son las claves de interpretación del patriarcado, que tratamos en el capítulo 3.

En esta ocasión, no hemos clasificado las coplas de los nuevos flamencos con los bloques temáticos de distintos grados de denostación u ofensa hacia las mujeres, como hicimos con las coplas de Machado en el capítulo 4. Esto se debe a que por ser las coplas de los nuevos flamencos más largas y con otra estructura más compleja, en ellas aparecen varios grupos o bloques de los nueve bloques o grupos que habíamos creado. También hemos de tener en cuenta que hay otras coplas que no pertenecen a ninguno de los grupos. Pero sí que hemos tenido en cuenta estos nueve bloques temáticos con sus distintos grados de denostación u ofensa para hacer el análisis.

Después de este breve viaje por las letras de los Nuevos Flamencos podemos llegar a determinadas conclusiones y responder a los interrogantes planteados en las primeras páginas de este capítulo.

En primer lugar, podemos apreciar que el flamenco nuevo se hace eco de la problemática social actual, que es sensible a los gustos actuales, 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 analizamos en el capítulo anterior. 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 esta tesis, con un mundo de nuevas tecnologías y trabajos y relaciones complejas.

Esta copla de tientos tangos que canta Mairena se sigue cantando en público:

Quedate con Díos burrita cana
que treinta reales tú me costaste
que a la primera carguita de agua
los cantaritos tú me quebraste.

Mientras se mantienen coplas tan anacrónicas, los flamencos tienen sus páginas web, no pueden prescindir del móvil, tienen equipos de grabación en sus casas, que bien pueden servir para editar con calidades de mercado, se comunican en segundos con cualquier lugar del planeta a través de internet y disponen de medios para promocionarse inalcanzables para la imaginación en la primera época de profesionalización del flamenco. El fenómeno de la globalización no ha conseguido que se prescinda de coplas que no tienen ninguna referencia en la realidad actual. Nunca las coplas flamencas –muchas, no todas– estuvieron tan alejadas de la realidad vivida, cuando se tenía y se tiene por una de sus virtudes que es expresión de la experiencia del pueblo.

Navajita Plateá expresa algo de lo que estamos exponiendo en la siguiente letra de su trabajo “Contratiempos”:

Un grito al aire

Ya no van los gitanos como antes,
con el burro a trabajar.
Ahora llevan coches elegantes ,
y viven en la ciudad.

Ya no somos los gitanos como antes,
estamos integrados en la sociedad.
Además podemos votar,
pues estamos apuntados
en el censo electoral.

Qué está pasando en el mundo,
el planeta va a estallar,
que si la guerra en Croacia
.....
Y el mundo le dá la espalda,

y no se enteran de "ná".

Dale vuelta a tu pasado
y te podras enterar
que "to" somos mestizos ,
el que menos y el que más,
tiene algo de judío,
de gitano o musulmán ,
sangre negra o africana,
asiático que más dá.

Veintitantos en la trena,
lo que tuvo que pagar,
pero mucho no se enteran
lo que tuvo que pasar.

y hasta que vio la bandera
de Amnistía Internacional.

Resulta contradictorio que este grupo muestre tanta sensibilidad recogiendo temas sociales como los que se muestran en este: racismo, las guerras y los derechos humanos, y sin embargo mantengan contenidos sexistas en este mismo álbum que analizamos antes.

En segundo lugar, apreciamos que los Nuevos Flamencos hacen música que acoge elementos de procedencia diversa, se fusiona con otras músicas, lo que le empuja en un crecimiento rico y abundante a veces y en otras muchas ocasiones a un producto pobre.

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 (ver capítulo 4).

Podemos ver que en la mayoría de las composiciones se plasman relaciones amorosas donde se sublima la relación o a la mujer misma, pero en este último caso, siempre lo será por aspectos relativos a su físico o a su bondad, ternura y sensibilidad. Son "aspectos propios de su sexo", nunca lo será por su inteligencia, valentía, coraje, seguridad, etc. Es decir, no aparecen nuevos papeles que, de hecho, hoy representa la mujer en la sociedad en el mundo laboral, científico, político, cultural, etc. Los temas siguen anclados en el pasado en este aspecto.

Por otro lado, siguen apareciendo letras denigrantes para la mujer, aunque no son con contenidos denostativos tan variados. De cualquier manera, hay que destacar la sorprendente existencia de algunos temas que son claramente misóginos. Es el caso de "Tenga tu amor" de CAÑA DE LOMO que destaca, con muy mala intención, un tipo de mujer casi inexistente. Mención muy especial merece el tema "Tumbala" de BARBERIA DEL SUR, que puede calificarse como de apología de la violación.

Aparecen temas clásicos que se arrastran desde las coplas del siglo XIX y que hablan de los celos, de la mujer falsa, controladora de la libertad del hombre, las maldiciones, la honra o deshonor de la mujer, el sentido de la propiedad del hombre sobre la mujer, la virginidad, la mujer provocadora, la dependencia económica, "el rapto" de la mujer y la intervención de la familia como salvaguarda de la virginidad de la hija, la suegra mala, etc. Junto a todos esos temas hacen aparición nuevos elementos que estaban presentes en las letras clásicas, aunque no con los matices de modernidad actuales. Por ejemplo, la copla ya clásica contenida en la recopilación de Demófilo:

Dices que no me quieres,
penas yo no tengo ninguna
porque yo con tu querer
no había hecho escrituras.

La letra actual sigue siendo casi lo mismo; la diferencia está en que, en esta ocasión, es una mujer la que canta. En tiempos pasados, la mujer o cantaora que se planteaba las relaciones amorosas así, al margen de los "papeles" del matrimonio, estaba considerada una "cualquiera"; hoy hombre y mujer deciden con mayor libertad sobre sus relaciones amorosas y poseen mayor autonomía para decidir cuándo y con quién se casan.

Igualmente, hemos visto algún ejemplo en el que la mujer expresa su firme decisión de romper con una relación que no le interesa. Este canto se convierte en un canto de libertad. En otras ocasiones hemos aludido al ejemplo de Concha la Peñaranda, cantaora que hemos escogido como caso límite de mujer que muestra su fidelidad al hombre, hasta el extremo de soportarle a pesar de sus malos tratos. Este era el modelo de mujer que imponía la mentalidad machista, y en este tema de La Tobala se rompe ese modelo y aparecen síntomas claros de contestación al poder patriarcal en este aspecto de las relaciones amorosas

"Amigo, yo te tengo que cantar
como el pajarillo canta
cuando llega el nuevo día
que alegre mueve sus alas
buscando la libertad"

Es importante reseñar que a pesar de la existencia de coplas que mantienen una actitud cotidiana de denostación hacia la mujer en los temas más radicalmente duros, encontramos en ellas dos vertientes: a) la de incitación hacia los malos tratos; y b) el rechazo de los malos tratos, algo esperanzador y novedoso en la línea del flamenco. En el caso de EL BARRIO algunas letras muestran denostación en temas como celos, mujer como propiedad del hombre, mujer mala, maldiciones, y, por otra parte, denuncia los malos tratos. Es, pues, un avance en este campo, pero acompañado de inmadurez en los análisis y en la consideración de lo que es injusto.

Un dato significativo es que nos encontramos con coplas hechas para ser cantadas por hombres que, en algunas ocasiones, son interpretadas por mujeres. Es el caso mencionado antes de Remedios Amaya y Maite Martín.

Otro aspecto a destacar es la actitud de contestación de la mujer cantaora, en algunas ocasiones. Esto denota un mayor grado de libertad y confianza en la mujer. Rechazar engaños, dejar la relación, mostrar su decisión de mantener relaciones amorosas “sin papeles” y otras eran impensables hace algunas décadas, sin embargo, algunas muestras de esta reacción tienen características de la mentalidad patriarcal propias de los hombres. A veces son los celos o las maldiciones, ambas tienen implícito sentido de pertenencia del otro/a y también, en el caso de las maldiciones, actitudes agresivas.

A continuación ofrezco una cuantificación de las veces que aparecen cada uno de los bloques o grupos temáticos que usamos para analizar estas letras y 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.

Primer bloque: Maldiciones.....	6
Agresión y violencia incluida incitación a la violación....	4
	Total.....10
letras.	
Segundo bloque: Mujer prostituta,.....	4
Mujer deshonrada, virginidad.....	6
	Total.....10
	letras.
Tercer bloque: Mujer mala.....	11
letras.	
Cuarto bloque: Celos y mujer como propiedad del hombre.....	13
letras.	
Sexto bloque: Dependencia económica de la mujer.....	6
letras.	

Séptimo bloque: La mujer que no se doblga.....11
letras.

Los bloques que no se incluyen no están representados en estas coplas, pero aparecen en ellas otros aspectos que tampoco se encuentran recogidos como bloques, pero que tienen importancia, aunque aparezcan en los párrafos anteriores al analizar las letras, ahora vamos a mencionarlos también, para completar la visión general que pretendemos dar en cuanto a los grupos temáticos.

Aparece en varias ocasiones la mención a una costumbre gitana antigua que consistía en que el novio se llevaba de casa a la chica sin el permiso de la familia. Un aspecto nuevo que ahora contemplamos es como el varón se opone y lucha contra sus sentimientos amorosos porque considera que está dominado por ellos. Creemos que detrás de este sentimiento está la voluntad de que prevalezca la razón sobre los sentimientos porque el sentimentalismo no es propio de hombres, estos deben ser según la “mística de la masculinidad” seres racionales y disciplinados ante los afectos.

Otro aspecto novedoso que aparece en las letras de los Nuevos Flamencos es el mayor grado de libertad que reclaman y ejercitan las mujeres-cantaoras, desde sus cantes, al tener la iniciativa ante las relaciones amorosas, a la hora de romper estas relaciones, o de no aceptar compromisos por no tener “papeles”. También podemos encontrar que su actitud pasa a ser parecida a la del hombre cuando llega a maldecir.

También aparece la mujer cantando con letras en las que quien canta es varón. Y otras letras que se posicionan en contra de los malos tratos a las mujeres. Se recoge el papel del hombre que no es capaz de cumplir con la “mística de la masculinidad” y queda como un títere o “calzonazos” ante los demás.

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 las mismas. 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.

En el caso de los hombres sólo se producen cambios importantes con el tema de los malos tratos, pero existen las dos posturas o actitudes con el tema. Se trata de un avance modesto, pero positivo. Antes no existían rechazos claros hacia los malos tratos por parte de los cantaores, ahora sí los podemos encontrar, pero por desgracia también encontramos coplas que caen en la apología de esos malos tratos. Otros temas de las nuevas masculinidades no llegan a aparecer. No hemos encontrado ninguna copla en la que un hombre plantee revisar o cuestionar el papel estereotipado que el patriarcado ha generado en los hombres. La valentía que se puede tornar en agresividad, el sentido de la propiedad sobre las mujeres, el complejo de superioridad, la excesiva disciplina y la rigidez en las relaciones hasta el extremo de no mostrar más sentimientos que la ira son temas que nunca se cuestionan en las coplas flamencas cantadas por hombres. Al contrario se aprecian especialmente coplas que tratan de masculinidad en sentido contrario como:

El hombre no ha de llorá
hasta que tenga la mare muerta
o enferma de gravedad.

!Que lástima será el ver
la prenda que un hombre estima
en manos de otro gaché
por ser un hombre gallina

En definitiva, el análisis realizado es interesante y nuevo, pues no se ha recogido hasta ahora en el campo de estudios del Nuevo Flamenco. Los estudios sobre este nuevo movimiento se han centrado, hasta ahora, en la conveniencia o no de apoyarlo y en explicar su desarrollo histórico. Se duda de su bondad de cara al futuro del flamenco; también se ha advertido que la calidad literaria de las letras está muy por debajo de las del flamenco clásico. Pero lo que es indudable es que este movimiento es imparable. Por otro lado, los artistas que se encuadran en él, reivindican la renovación y actualización del contenido de las coplas, que hasta ahora había cambiado poco. Ellos pretenden expresar en nuevas claves flamencas lo que viven en la actualidad. Por todo ello, es muy interesante que este aspecto del papel de la mujer sea estudiado, de cara a exigirles una actualización también en este campo. Todo ello, beneficiaría al flamenco, a la sociedad general y a la mujer en particular.

Una vez que hemos visto que el contenido del flamenco tanto clásico como el que aparece con nuevas fórmulas de presentación vienen tocados por las influencias de una cultura patriarcal que, a pesar de los avances, sigue influyendo en contra de sus posibilidades de desarrollo personal como seres sociales activos y transformadores, hemos de hacer propuestas que desde el campo de la educación den cabida al flamenco en las aulas, tanto como herramienta didáctica como contenido de valor. De este propósito surgen los capítulos que siguen a continuación.

VI

FLAMENCO, ESCUELA Y COEDUCACIÓN

Llevar el flamenco a las escuelas es una de las propuestas que desde hace años se viene expresando en ambientes docentes, así como en entornos de afición y preocupación por el mundo flamenco. Véase una opinión reciente:

“El flamenco, además de estudiarse en los conservatorios de música, debería ser articulado como asignatura transversal en las enseñanzas primarias y secundarias.” (HURTADO, 2003, pág. 47).

La administración educativa ya ha llegado a una conclusión parecida. Por ello, en los Decretos de Enseñanzas de Educación Infantil, de Primaria y de Secundaria existen referencias suficientes para entender que el flamenco debe trabajarse en la escuela. Véase, por ejemplo, uno de los objetivos Generales del Decreto de Primaria: “Conocer y apreciar los elementos y rasgos básicos del patrimonio natural, cultural e histórico de Andalucía y contribuir a su conservación y mejora”.

Por otro lado, Juan Rafael Muñoz Muñoz, como Asesor Regional de Música de la Dirección General de Evaluación y Formación del Profesorado, interpreta la potencialidad de este articulado.

“De esta forma se puede constatar que el tratamiento del Flamenco en la Educación Obligatoria es necesario para desarrollar un acercamiento, conocimiento y análisis completo del Patrimonio Cultural Andaluz y, consecuentemente, que no se trata de un tema optativo, sino que constituye un conjunto extraordinariamente extenso de contenidos que forman parte del currículo de distintas materias, que se deben trabajar con el alumnado.” (MUÑOZ, 2002)

En suma, podemos concluir que existe sensibilidad, opiniones especializadas y demanda social para que el flamenco sea acogido e impartido en la escuela obligatoria.

En el capítulo uno, hablábamos de la cultura popular, de la cultura andaluza y pudimos ver que el flamenco tiene mucho que aportar en ese campo. Al menos para los andaluces y las andaluzas que están en edad escolar. Por otro lado, si atendemos a los contenidos de las coplas flamencas, vemos cómo, además de

poseer muchos valores culturales, también abundan en ellas los prejuicios sexistas. Este por sí sólo ya es un elemento importante a la hora de plantearse una buena labor educativa en ese campo. Usar las coplas antiguas analizándolas, anteponiéndolas a otras actuales o simplemente creando otras alternativas, es una posibilidad de trabajo que merece la pena aprovechar.

Trabajar el flamenco en el aula nos permitirá desmenuzar los restos de una mentalidad antigua que exige una transformación. A pesar de que la legislación vigente no es discriminatoria, y de que la mentalidad actual dominante camina en un sentido más igualitario, se siguen produciendo muchas discriminaciones en todos los campos: laboral, sexual, cultural, deportivo, familiar, etc. Si queremos un flamenco vivo y adaptado a los tiempos que corren, debemos promocionar contenidos positivos en sus coplas y relaciones en los contextos en los que se desenvuelve. Esto nos da la oportunidad de revitalizar la imagen actual del flamenco ante las nuevas generaciones de aficionados y de artistas.

El flamenco puede ser una valiosa herramienta didáctica en la actividad escolar sobre las áreas transversales. La falta de concreciones metodológicas en el trabajo sobre las áreas transversales, de materiales que faciliten su introducción en el currículo y los tiempos adecuados para ello, hacen necesario aprovechar cualquier oportunidad para emprender la tarea. El flamenco puede ser un buen vehículo para ello.

Es cierto que son pocos los docentes que se atreven a trabajar el flamenco en el aula, y menos los que se ofrecen a crear materiales adaptados, materiales que permitan al alumnado acceder al conocimiento de este arte, pero, como en todo, sólo se necesita que las instituciones se lo planteen seriamente y actúen en consecuencia.

6.1. ¿QUÉ NOS APORTA EL FLAMENCO?

Al comienzo de este trabajo quedaron expuestos los distintos puntos de vista en torno a cuáles son los marcadores de la identidad andaluza. Muchos de

los que son considerados marcadores por algunos estudiosos, se encuentran en el flamenco. El propio flamenco es en sí un marcador de identidad andaluza. En cualquier caso, lo que sí es aceptado de modo general es que, independientemente de cómo fueran sus orígenes, hoy es un elemento indispensable de la imagen y del ser de Andalucía. Porque es testigo de la historia, conlleva mezcla de culturas, tiene un gran valor musical y coreográfico, refleja la sabiduría popular, expresa los sentimientos más radicales del ser humano y tiene un gran valor poético y literario.

a) Es testigo de nuestra historia

El ser humano es un producto histórico, es en cada momento histórico lo que el entorno social hizo de él. La cultura y carácter heredados culturalmente son tan valiosos en la vida del ser humano como la herencia genética, o más. En ese aspecto el flamenco también nos aporta una herencia, no sólo es una música, una estética coreográfica y gestual. El flamenco es fundamentalmente un mensaje cargado de emociones, de sentimientos debidos, en gran parte, al contenido de las letras: en ellas se hallan mensajes que nos dicen cómo vivieron, cómo entendían la vida nuestros antepasados y siguen contándolo-cantándolo nuestros coetáneos.

Pero el flamenco, además, nos narra de manera muy directa acontecimientos y hechos ocurridos en los 150 últimos años. Así pues, es un cronista de muchos de los más importantes acontecimientos de nuestro pasado. Es más, recoge también hechos lejanos, nos habla de una época en la que todavía no existía el flamenco. Sin embargo, la memoria histórica guardada a través de otras músicas populares y a través de otros cantares o composiciones poéticas es recogida por el flamenco que nos la muestra para que no se olvide. Así ocurre con los romances. Con el flamenco conocemos romances ya perdidos, que fueron creados entre los siglos XIII y XVI. Romances como el de Gerineldo o Conde Sol, Bernardo del Carpio, el moro que perdió Granada, etc., son recogidos por el flamenco, que nos los ofrece como un documento. El flamenco, pues, se convierte en una fuente de información valiosa.

El paso de los gitanos por las galeras, por la cárcel, la guardia civil, el hambre de Andalucía, los hospitalitos, los trabajos, todos los trabajos del pueblo – la mar en los jabegotes, el campo con los cantos de ara y trilla, las minas, los pregoneros, aguaores, verduleros, tartaneros, el trabajo de la forja, los panaderos...–, el extensísimo mundo del trabajo aflora en sus coplas.

El pueblo nos cuenta cosas pasadas, anteriores al nacimiento mismo del flamenco. Así ocurre con la guerra contra Napoleón. Hay coplas que nos explican lo bien que le sentaba la gorra al navarrito que luchaba en Cádiz contra los ejércitos de Napoleón o cómo las gaditanas se reían de las bombas que tiraban los fanfarrones. Y surgen los cantes en defensa de los liberales como Torrijos y se llora por seguiriyas la muerte de Riego:

“Mataron a Riego.
Ya Riego murió.
Cómo se viste de negrito luto
“toa la nación”.

Y de los enfrentamientos entre liberales y conservadores a los cantes que son un grito de republicanismo, que todavía hoy se sigue cantando en el Mirabrás...

”Y a mí que me importa,
que un rey me culpe,
si el pueblo es grande y me abona,
voz del pueblo,
voz del cielo.”

El flamenco es en esta época como un gran desfile de personajes sacados de nuestra historia política: La reina Regente, Isabel, el tirano Carlos, Espartero, el general Novaliches, Marín, Prim, Topete, Castelar, Serrano, etc. Y no sólo aparecen los políticos. Con el nacimiento del movimiento obrero y la lucha de clases, una nueva visión más colectiva de la injusticia empapa la copla flamenca. Ésta se convierte en un arma de denuncia política; en los cantes de levante encontramos los efectos de la revolución de 1.889 en la conciencia de la clase

trabajadora; ya no es un grito individual, es una consigna política:

“Los mineros son leones
que los bajan enjaulados.
Trabajan entre peñones
y allí mueren sepultados,
dándole al rico millones”.

Y se sigue narrando la historia con los enfrentamientos entre la iglesia y la lucha de clase, entre el pueblo y la monarquía:

“Que España ya no es cristiana
se oía en un monte azul.
Siendo tú republicana,
aquí quien manda eres Tú,
Estrella de la mañana”.

Surgen también personajes republicanos: Hernández, Galán, y referencias a los jueces:

“ A mí me preguntó mi juez
que de qué me mantenía.
Y yo le dije: robando,
como se mantiene usía,
pero yo no robo tanto”.

Con el franquismo encontramos la adhesión a decenas de vírgenes y santos. Menos éxito tienen los curas y jerarcas de la iglesia, y es que en las coplas flamencas lo religioso se teje con versos muy particulares: “tengo una quejita con Dios...” Dios está en un nivel más cercano y humano, y la jerarquía es tan cercana que también es merecedora de desconfianza:

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

Ya a finales del franquismo cantaores como Menese, Enrique Morente, Gerena y otros siguen con la prohibida tradición de decir a través de sus coplas aquello que sienten, lo que piensan y, a pesar de la censura política, cantan coplas que nos muestran situaciones de injusticia. Y después, hoy mismo: el avión, la tele, las pilas alcalinas, el tren de cercanía, los okupas, las funcionarias en la oficina y todos los temas propios de unos/as artistas que viven rodeados de elementos que jamás habían tenido su sitio en las coplas; una aventura emprendida por los “Nuevos Flamencos”, que tienen que evitar caer en lo chabacano y han de tener en cuenta que las coplas flamencas han tenido un valor literario que les ha dado carácter desde sus orígenes.

El flamenco nos ofrece una radiografía de nuestro pasado y de cómo pensaban y vivían las personas que lo crearon y desarrollaron hasta llevarlo a lo que hoy es: una de las músicas autóctonas más valoradas de nuestro planeta.

b) Expresa mezcla de culturas

Para explicar cómo el flamenco es mezcla de culturas, se hace necesario viajar hacia atrás en el tiempo y recordar las diferentes culturas que pisaron nuestro solar andaluz. Sin embargo, hablar de los posibles antecedentes musicales del flamenco es muy arriesgado. De hecho, aunque nadie niega la existencia de diferentes momentos especialmente ricos (musicalmente hablando) en la historia de Andalucía, también hay que tener en cuenta a los que, desde hace algunos años, están cuestionando el origen mítico, atávico y exclusivamente popular del flamenco y que tradicionalmente hemos recibido como verdadero.

Autores como José Luis Ortiz Nuevo, Gerhard Steingrees, Génesis González, Luis Lavaur y otros han desarrollado investigaciones durante estos últimos 25 años que aportan nuevos datos en este sentido. En estas investigaciones concluyen que el flamenco nace un quinquenio antes o después del año 1850. Que no existió una etapa de hermetismo, que comenzó siendo una moda creada por las necesidades intelectuales e ideológicas de los románticos y que los protagonistas (los gitanos), fueron escogidos por ellos, por reunir las

condiciones más atrayentes: unas costumbres propias, un pasado mítico de persecución y unas raíces indudablemente populares. En cuanto a su carácter popular Gerhard Steingress dice:

"Realmente, la folclorización del flamenco es un proceso posterior a la creación artística del género, porque, como ya señalaron en 1881 los primeros investigadores del género, Antonio Machado y Álvarez, alias Demófilo y Hugo Schuchardt, la relación del flamenco con el pueblo es más bien una indirecta, es decir, el cante 'se hizo popular' como arte inspirado en el pueblo, utilizando elementos tanto de la cultura popular como de la culta. El flamenco se creó a partir de una reinterpretación innovadora y artística del folclore andaluz tradicional, aunque superándolo en un proceso de hibridación musical y coreográfica en el cual aparecen elementos culturales muy distintos: desde la escuela bolera nacional hasta el *bel canto* italiano, el baile y la música de los gitanos y de los aficionados al gitanismo, del villancico y la tradición romancera hasta el cuplé." (1998, págs. 221-222)

De cualquier manera, siempre habrá que tener en cuenta la riqueza musical que a lo largo de los siglos ha mostrado tener Andalucía. Quizás la música de mayor antigüedad que guarde relación directa con el flamenco sea el verdial. Luque Navajas así lo asegura en su libro "Málaga en el cante" (1965). El verdial también es el pilar básico del fandango de Málaga y de Levante.

Nace esta música popular en Málaga y es de origen rural y agrícola. Según Antonio Mandly (2005) procede de antes de nuestra era, de la mitología pagana mediterránea de culturas como la tartésica, la fenicia, la griega y la romana. Esta hipótesis se basa, según Mandly, en la existencia de un mosaico, que recoge una escena de músicos llamados ludiones, los cuales guardaban un gran parecido con las actuales pandas de verdiales. Este mosaico, que se encuentra en el museo de Nápoles, es conocido como el "Mosaico Pompeyano".

Otra referencia clarificadora acerca de nuestra predilección y especial sensibilidad para la música es la existencia documentada a través de escritos de Estrabón, Marcial, Plinio, de las Cantigas Gaditanas o Puellae Gaditanae. La

Iglesia se encargó de prohibirlas por los efectos de desenfreno, lujuria y arrebatos que, decía, producían en quienes lo vivían como artistas o como público. Hay autores como Quiñones, García Matos, Higinio Anglés y Menéndez Pidal que ven en estas músicas de la Andalucía romana relaciones con el flamenco por la “expresión racial” y el “sentido rítmico” que son características comunes a ambas.

También se han de tener en cuenta las posibles influencias que ejercieron los judíos andaluces; no parecen casuales los parecidos que se detectan entre los cantos sinagogales llamados El Kaddish o Kol Nidrei y las antiguas seguiriyas, o el de las oraciones sefarditas de los judíos de Oriente Medio de origen español y las tonás o saetas.

Si seguimos buscando relaciones, en el siglo IX, la llegada de Ziriab es de vital importancia. Ziriab "el pájaro negro", se exilió de Bagdad presionado por su maestro Isaac el Mosulí. Tras estar estudiando la música en Túnez ofrece sus servicios al emir andaluz Alhakem I. Llega a Algeciras y al conocer la muerte de Alhakem, espera a que su sucesor e hijo, Abderrahman II, renovara la invitación de su padre. Ziriab llegó a Córdoba y a partir de entonces se sentaron los pilares de lo que hoy se llama música andaluza; se creó una escuela que podría ser considerada el primer Conservatorio de Música de Europa. Hoy son muchos los intentos de fundir o fusionar la música andalusí con el flamenco.

Más tarde, después de éstas, llegaron las músicas castellanas y de otros lugares de la península. A esto hay que sumar la posible influencia que en 1600 pudieron ejercer los 80.000 esclavos negros, turcos, berberiscos y moriscos que había en Andalucía. Tampoco se pueden olvidar las supuestas aportaciones que los gitanos llegados de la India en el siglo XV pudieron hacer, aunque sobre estas aportaciones actualmente no se conoce nada.

En definitiva, Andalucía ha sido un crisol de influjos musicales; hasta qué punto han podido influir estas aportaciones en la gestación y desarrollo del flamenco es algo muy difícil de demostrar. En el momento en que surge el flamenco, en nuestra tierra existían otras músicas populares: zarabandas, chaconas, boleros, etc. En paralelo, la música más seguida era la ópera y las

zarzuelas. Sin embargo, el flamenco aparece como un ciclón desarrollándose a gran velocidad, barriendo todas las aficiones tenidas por el pueblo hasta entonces, se hace dueña y señora de los odios y cariños más fuertes. El flamenco, música popularizada como la llama Gerhard Steingress, vista desde una posición romántica o desde otra perspectiva es hoy una de las músicas más arrebatadoras, y se debe a nuestro pueblo que a través de al menos 150 años la ha mantenido viva. Acercarse a ella hoy es una de las formas más hermosas y gozosas de aprender sobre nuestro pasado.

c) Su valor musical y coreográfico

Tampoco se queda corto el valor musical y coreográfico. Sólo con tener en cuenta la extensión de sus formas, de cantes y bailes ya podemos apreciar que nos encontramos ante un gran legado. Pero no es esa su única riqueza, también lo es su calidad, su capacidad de comunicación y su impactante puesta en escena. Todo esto hace que el flamenco se considere hoy una de las dos músicas autóctonas más importantes del planeta, y que tenga seguidores apasionados en todos los continentes.

d) Refleja la sabiduría popular

Hay infinidad de coplas en las que encontramos reflexiones que nos muestran el pensamiento elaborado por el pueblo: saberes acumulados a través de los siglos, metáforas, dichos, refranes y comparaciones del aspecto físico o de actitudes humanas con animales y plantas, con el paisaje, costumbres que han forjado una mentalidad y una forma de situarse ante la vida.

e) Expresa los sentimientos más radicales

El flamenco se suele identificar más con la expresión de la pena y el dolor que con la alegría, pero esto no quiere decir que no nos transmita con fuerza el sentimiento de alegría; tanto uno como otro se encuentran como dos polos opuestos, radicalmente opuestos y se transmiten a través de los cantes con una intensidad absoluta, "sin tonos medios", como diría Lorca. Ya los románticos

vieron esa radicalidad en el flamenco y colaboraron con los artistas para que el flamenco fuera así, apasionado y arrebatador. Cuando aparece la seguiriya los pechos se abren en canal y el dolor traza grietas en el aire:

“Sargo e mi casa,
sargo mardisiendo
jasta los santos que están en los cuadros,
la tierra y er sielo”.

Pero este dolor se torna alegría intensa y explosiva o henchida de satisfacción y felicidad en otros cantes:

“Que gustito más colmao,
cuando te tengo a mi vera
que si viniera la muerte,
creo que ni la sintiera”

f) Su valor poético y literario

Si hay consenso en algo referente al flamenco es en su valor poético y literario. Ya en el siglo XIX, Demófilo, el padre de los Machado, se entregó en cuerpo y alma a dejarlo bien patente. Junto con él fueron muchos los intelectuales que han valorado la calidad de sus composiciones poéticas. Su estructura métrica con combinaciones clásicas en nuestra literatura como cuartetos, décimas espínelas o tercetos, ha demostrado que las composiciones del pueblo y las de quienes han compuesto desde la experiencia del mismo, no tienen nada que envidiar a escritores consagrados en nuestra historia de la literatura. Tal vez haya que empezar, como parece más razonable, por la aparición de los primeros cantes para bucear en los valores literarios del flamenco.

Parece que hay acuerdo en aceptar que los primeros cantes son los cantes a palo seco, es decir, aquellos que no se acompañan de la guitarra: la toná, la debla, la carcelera, el martinete y la saeta. Según Gerhard Steingress, la saeta sería posiblemente el lazo de unión entre los viejos romances medievales con influencia mozárabe y las tonás flamencas. La diferencia en la composición métrica es bien

poca: los romances eran unas retahílas de versos generalmente octosílabos y las tonás se encargaban de fragmentarlos reduciéndolos a cuatro o cinco versos. La cumbre del octosílabo es el fandango, que a su vez es heredero del zejel. Junto con el fandango encontramos gran cantidad de cantes que nacen de él: las jaberas, rondeñas, granaínas, tarantas, mineras, etc. Las cuartetos octosílabos son la composición más seguida por la literatura popular andaluza; es la más ligera y sencilla a la hora de componer; es el vehículo ideal para que se exprese el pueblo, y ya sabemos que el flamenco pasa de ser una música popular a ser una música popularizada.

Otra composición básica a tener en cuenta en la formación de las diferentes estructuras métricas usadas por el flamenco es la seguidilla manchega, de la que procede tanto la seguiriya como las sevillanas y otros cantes como la serrana.

De estas dos grandes derivaciones salen otras muchas que coinciden con estructuras métricas reconocibles en la poesía culta y en la popular: la soleá es un trístico; la seguiriya gitana es una endecha, la serrana es una seguidilla castellana; la malagueña y las cartegeneras, fandangos y granaínas son quintillas, los cantes a palo seco; el polo y la caña son cuartetos octosílabos; etc.

Pero si en sus aspectos de estructura rítmica las coplas flamencas tienen gran valor, los de contenido lírico aún son más importantes. Con respecto a esto, basta con señalar la valoración que los poetas hacen de ello. Ya Demófilo destacó el valor poético de las coplas del pueblo que se encuentran en el flamenco. Luis Montoto relata cómo Demófilo le decía refiriéndose a la poesía flamenca: “El pueblo, no las Academias, es el verdadero conservador del lenguaje y el verdadero poeta nacional”. Pero la poesía flamenca, como afirma Gerarhd Steingress (1991) no es estrictamente popular, sino popularizada, es decir, hecha no siempre por autores populares, pero siempre inspirada y orientada a lo popular, al pueblo. La poesía flamenca llega a ser valorada por los poetas de la época que componen letras inspiradas en ella, convirtiéndose estas coplas en un ir y venir del pueblo al autor culto y viceversa. Augusto Ferrán dice:

“En cuanto a mis pobres versos, si algún día oigo alguno de ellos de entre un corrillo de alegres muchachas, acompañado por los tristes sonos de una guitarra, daré por cumplida toda mi ambición de gloria y habré escuchado el mejor juicio crítico de mis humildes composiciones”.

También Bécquer muestra su admiración por estas composiciones: “lo mismo al reír que al suspirar, al hablar del amor que al exponer algunos de sus extraños fenómenos, al traducir un sentimiento que al formular una esperanza, estas canciones rebosan una especie de vaga e indefinible melancolía que produce en el ánimo una sensación a la par dolorosa y suave”. Pero los elogios más apasionados hacia las coplas flamencas los podemos encontrar en García Lorca, en la conferencia “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo”, Lorca dice:

“Causa extrañeza y maravilla, como el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida del hombre. Hay coplas en que el temblor lírico llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas:

Cerco tiene la luna,
mi amor ha muerto.

En estos dos versos populares hay mucho más misterio que en todos los dramas de Maeterlink, misterio sencillo y real, misterio limpio y sano, sin bosques sombríos ni barcos sin timón, el enigma siempre vivo de los muertos.” (GARCÍA, 1922, pág. 3134)

Más adelante dice:

“Es (...) el cante jondo, tanto por la melodía como por los poemas, una de las creaciones artísticas populares más fuertes del mundo y en vuestras manos está el conservarlo y dignificarlo.”.(GARCÍA, 1922, pág. 3138)

Poco se puede añadir. Especialmente impresionante es esta soleá:

“Que gustito más colmao

cuando te tengo a mi vera,
que si viniera la muerte
creo que ni la sintiera.”
(JUAN TALEGA)

Una vez vistos algunos de los valores culturales que encierra el flamenco, hay que plantearse un doble servicio o servicio recíproco entre el flamenco y la escuela.

Por un lado el servicio que presta la escuela al flamenco. Entrar en las aulas supone para el flamenco, por una parte, que se amplíe el número de personas que llegan a conocerlo y valorarlo, ampliándose así el número de aficionados y aficionadas y de futuros estudiosos que lo hagan más cercano. Por otra, y dentro del campo de trabajo objeto de esta tesis, la depuración de las letras dentro del medio escolar obviando aquellas que son anacrónicas por sexistas y seleccionando aquellas que tienen valor coeducativo. Incluso se puede usar el flamenco para trabajar temas de coeducación, creando letras coeducadoras. Ya veremos algún ejemplo más adelante.

Por otro, el servicio que el flamenco presta a la escuela. Según lo explicado antes son muchos los valores que puede transmitir el flamenco. Así pues, éste puede ser un elemento de primer orden para motivar determinados trabajos que están relacionados con contenidos de algunas áreas: historia, lengua y literatura, música, etc.

Siempre han existido dudas y desconfianzas con el propósito de introducir la enseñanza del flamenco en la escuela. Todavía hoy se relaciona al flamenco con ambientes poco recomendables. Al principio, ya la prensa y muchos intelectuales de la época, se encargaron de atacarlo como algo "bajo", propio de "escoria" y "gentuza", porque se practicaba por las clases populares más humildes; siempre se le relacionó con la delincuencia, la prostitución etc. Esta herencia pesa todavía sobre el flamenco, y aunque la consideración social ha cambiado como consecuencia de su fuerte presencia en el mercado musical (gracias en parte a los nuevos flamencos), y a que los artistas cada día tienen mejor imagen, pocos son

los que conocen que el flamenco es considerado como una de las músicas autóctonas más importantes del planeta. Una prueba de ello, es la petición por parte de la Junta de Andalucía y el Ministerio de Cultura de que se considere Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, que aunque haya sido fallida en el primer intento, es posible que el futuro se produzca su reconocimiento.

A pesar de todo, aunque los diseños curriculares plantean la necesidad de incluir el flamenco en la escuela, la realidad es que esto sólo sucede en contadas ocasiones, dependiendo esta situación del voluntarismo de pocos docentes que ya poseen un grado de conciencia y las más de las ocasiones una afición por él. Son varias las causas de esta situación: una, que el profesorado no tiene los conocimientos suficientes que le permitan emprender esta tarea como cualquier otra del currículo; otra, que tampoco ha recibido ningún tipo de formación para ello. En las facultades de Ciencias de la Educación no se incluye el flamenco como una necesidad, los maestros y maestras salen de las facultades sin una formación inicial que les facilite el camino.

Con respecto a la formación que se puede adquirir en los Centros de Profesorado, tampoco existe como algo importante y consolidado. Es raro encontrar algo relacionado con ello en sus planificaciones anuales. Esporádicamente se imparte un curso con este objetivo. Se trata de cursos sin ningún tipo de planificación a largo plazo, inconexos y aislados, programados en función de que exista alguna demanda que normalmente procede de un grupo de maestros y maestras aficionados, que buscan aumentar sus conocimientos sobre flamenco, y algunas propuestas didácticas de cara a llevarlo a la escuela, pero de manera testimonial y aislada, sin pretensiones de continuidad ni una programación sólida para desarrollar en los diferentes niveles educativos.

6.2. EL SENTIDO DE LLEVAR EL FLAMENCO A LA ESCUELA

En el apartado primero de este capítulo vimos los valores que posee el flamenco y que lo hacen idóneo para ser trabajado como contenido curricular en la escuela. Ahora vamos a ver de qué escuela hablamos, cuáles son las funciones actuales que cumple la escolaridad y cuál sería el marco desde el que hacemos nuestra propuesta didáctica.

6.2.1. La escuela como recreadora de cultura

Desde que la escuela vino a convertirse en un bien social a la vez que en una herramienta en manos de los estados, proceso vivido a lo largo de los siglos XIX y XX, el conocimiento a impartirse en ella ha venido a ser la síntesis del conocimiento que los Estados han seleccionado y considerado idóneo para favorecer la integración social y cultural de los futuros ciudadanos/as. El compendio de contenidos a transmitir por la escuela no es más que una selección, una selección cultural que cada estado realiza y que tiene, entre otras funciones, la de fortalecer el sistema político vigente y asegurar su supervivencia. En la medida en que el sistema sea más o menos autoritario o más o menos democrático, la selección cultural o currículum pretenderá conseguir ciudadanos/as más sumisos o más participativos y críticos. En cualquier caso, la escuela siempre ha servido a las necesidades del sistema de producción y ha venido orientada a proveer de mano de obra al sistema, siendo ésta una de sus funciones esenciales desde la instauración de la “educación de masas”.

En los tiempos en los que la enseñanza sólo estaba al alcance de las élites, la selección del currículo (conjunto de saberes, destrezas, etc. a impartir limitados por la moral religiosa), respondía a los intereses de reproducción del estatus, selección realizada por quienes se dedicaban a programar la docencia, y que perseguía la reproducción del *status quo*, de la situación de privilegio. Con la llegada de la revolución industrial se hace más necesaria para el desarrollo de la industria la preparación de los individuos en tanto que trabajadores, esto es, no

sólo alfabetización sino también preparación para su adaptación a los modelos organizativos del funcionamiento industrial.

Progresivamente se fue haciendo patente la necesidad de una intervención más controlada por el Estado, ya que se trataba de educar a toda la población para que la producción y el orden social se aseguraran. El maestro se convierte en un técnico que ejecuta un diseño concebido y realizado por otras instancias. Poco a poco, la educación de la generación joven vino a convertirse en un asunto de estado y éste la transforma en un sistema organizado, coherente y cerrado en el que cualquier docente entra como una pieza más a participar de un proyecto de “interés social”. Como argumenta Stephen Kemmis:

“Aunque los currícula y los textos normalizados abundan desde los primeros tiempos, la materia impartida (excepto, quizás en los períodos de enseñanza más ‘mecánica’ del siglo XX) era interpretada si no ideada, por los profesores. Los puntos de vista de los profesores, por tanto, siempre habían sido importantes para los políticos y para los ciudadanos, quienes generalmente habían depositado en ellos la responsabilidad de las restricciones teológicas, políticas, etc. Mientras la educación fue cuestión de élites, tales restricciones fueron relativamente fáciles de mantener; con la educación de masas, el control de la educación pasa a constituir objeto de regulación estatal (por ejemplo, por los sistemas de inspección) La regulación de la educación de masas requiere unos sistemas de preparación del profesorado, de especificación del *currículum*, de exámenes y de titulación y registro de los profesores más detallados y estatalmente controlados.” (KEMMIS, 1988, pág. 97)

En la escolarización se veía necesaria la selección de los conocimientos y destrezas y aptitudes que el ciudadano debía poseer para integrarse con éxito en la sociedad y desarrollarse en ella, pues debía tener una formación. Dicha formación estaba elaborada por los expertos designados por el estado y, como núcleo de la misma, contenía la selección cultural, con los logros científicos y de valores morales dominantes.

El currículum elaborado por los Estados ha venido siendo el mecanismo de cambio social no comprometedor para el sistema, ha permitido la estabilidad de los sistemas políticos con cambios perfectamente asumibles cuando no favorecidos por ellos. Esto no ha sido una labor exenta de contradicciones, vaivenes y enfrentamiento dialécticos entre los planificadores del *currículum*. Pero el resultado final es que los sistemas educativos siguen siendo la mejor herramienta para el Estado (en sistemas laicos) a la hora de ejercer el control de la ciudadanía. Es por ello que se sigue invirtiendo en él hasta donde es necesario. Nuevamente citamos a Kemmis:

“Especialmente desde la aparición de la educación de masas, los planificadores del *currículum* han tratado de transformar la sociedad mediante los cambios en los *curricula* y en la escolarización [...] Desde un punto de vista histórico general, el cambio del *currículum* ha sido contemplado en general como potencialmente transformador de la sociedad en conjunto: la escolarización se ha considerado no sólo como un medio para mantener la estabilidad social, sino también como un modo para cambiarla de forma ordenada.” (KEMMIS, 1998, págs. 110-111)

En esta situación se reconoce por los planificadores del currículum la necesidad de seleccionar unos contenidos culturales representativos y válidos para que los ciudadanos se adapten a las necesidades de los estados. No es cierto, por tanto, que la escuela sea neutral, ni que el currículum prescrito esté exento de connotaciones políticas o morales. La escuela siempre está comprometida pues el proceso de enseñanza se convierte en un mecanismo de transmisión cultural, ya que todos los aspectos del currículum inciden en la formación de los aprendices. El currículum explícito y el currículum oculto conforman una manera de intervenir en el desarrollo individual y social del alumnado. En la escuela actual, la selección que se realiza y todos los aspectos metodológicos, organizativos, espacio-temporales, etc. se planifican con objetivos claros por parte del estado, de manera que se interviene en la planificación y mejora de los que son necesarios para el sistema, y se deja de invertir y de intervenir directamente en los que considera con la prioridad que establece la supervivencia del sistema. La lista de elementos del currículum oculto que deberían ser controlados, para los que existe

diagnóstico, que se encuentran identificados y para los que existen modos, formas, técnicas de trabajo es muy extensa, lo que no hay es voluntad clara de intervención e inversión suficiente que propicie un cambio con detenimiento que permita a la sociedad y los docentes tener realmente posibilidades de hacer de la escuela un lugar de encuentro con la cultura, un lugar de realización personal y avance social. Ángel Pérez identifica en el texto que sigue un buen grupo de estos elementos que empapan el currículum implícito pasando aparentemente inadvertidos:

“En evidente que los estudiantes aprenden mucho más y mucho menos, en todo caso algo distinto, de lo que se les enseña intencionadamente en el currículum explícito. Tanto los intercambios académicos como los intercambios personales o las relaciones institucionales se encuentran mediatizadas por la compleja red de culturas que se intercambian en este espacio artificial y que constituye una rica y espesa tela de araña de significados y expectativas por la que transita cada sujeto en formación, precisamente en el periodo más activo en la construcción de sus significados y de su identidad.. Esta perspectiva cultural pretende estimular nuestra sensibilidad ante la decisiva influencia socializadora y educativa de los múltiples elementos subterráneos, tácitos e imperceptibles que constituyen la vida cotidiana de la escuela. Los ritos, las costumbres, las formas de organizar el espacio y el tiempo, los consensos no discutidos, las ideas omnipresentes, las expectativas no cuestionadas, los intereses no confesados, los códigos aprendidos y reproducidos de forma mecánica, los guiones sobreentendidos... son todos elementos fundamentales de cada una de las culturas y de la red específica que se articula en el cruce de las mismas, cuyo flujo real en el intercambio y construcción de significados es más poderoso cuanto más imperceptible.” (PÉREZ, 1998, págs. 17-18)

Con la ayuda también de este currículum oculto, la escuela se convierte en transmisora de una herencia cultural elaborada por especialistas. Tal elaboración-selección tiene que ser mucho más completa que una selección de temas de distintas asignaturas, ya que no se trata sólo de un conocimiento académico, sino también de otros elementos que, imbricados con lo académico, configuran la formación de las personas. No sólo técnicos para la fábrica o abogados o jueces; se trata ahora de formar ciudadanos que participarán en la recreación o perpetuación de la sociedad en la que viven. Esta selección cultural representativa de la sociedad no es de fácil elaboración; de hecho, no existe un

criterio que satisfaga a todos los sectores que se han planteado la elaboración del currículum escolar. Al abordar esta compleja temática nos encontramos dos perspectivas, fundamentalmente: la perspectiva filosófica y la perspectiva sociológica (BLANCO, 1994).

La perspectiva filosófica considera el conocimiento como algo que hay que impartir casi sin posibilidad de ser negociado, porque está elaborado por los campos de conocimiento científico y especializados, al margen de tendencias o influencias subjetivas, o de grupos de influencia social.

“Desde esta perspectiva, el objeto de búsqueda es el conocimiento válido; es decir, se trata de identificar aquellos rasgos del conocimiento que, por estar basados en característica epistemológica, le confieran objetividad y estabilidad puesto que se entiende que no están influenciados por valores o intereses de grupo social, época, etc. Y, en cuanto al conocimiento que ha de formar parte del currículum, se trata de descubrir la ‘dieta’ intelectual adecuada y equilibrada para los estudiantes. [...] Puesto que el currículum requiere necesariamente realizar una serie razonada de elecciones, si se dispone de una base objetiva sobre la que realizar las mismas nos evitaremos dejar este asunto tan importante en manos del capricho de los sucesivos grupos de poder. El cultivo de la mente es el objetivo central de la educación para los autores encuadrados en la perspectiva filosófica.” (BLANCO, 1994 pág. 237)

El conocimiento quedaría, desde este enfoque, organizado en disciplinas con un orden interno en las que se encuadran los aspectos más relevantes de cada campo de conocimiento. El aprendizaje en la escuela vendría a ser un proceso de adquisición de estos conocimientos y estaría guiado y no construido por los actores del hecho educativo.

La perspectiva sociológica contempla el contenido del currículum como un bloque de conocimientos cambiante porque es social; como una elaboración socio-histórica que está en continua construcción y no puede delimitarse porque es criticable y renovable, expuesta a transformaciones y negociable. Contemplan la realidad social como un producto en continua construcción en la que influyen

las pugnas internas en la sociedad por la obtención del poder y del control tanto en el ámbito económico como social y cultural. Por tanto, la cultura escolar no puede encerrarse en bloques de contenidos inalterables y contruidos por unos pocos. Debe, por el contrario, ser continuamente revisada y validada. Hay seguidores de esta perspectiva que, llevados por su orientación marxista, consideran que el currículum es un elemento de dominación en manos del poder político, que dicho poder utiliza el currículum para anular de manera sutil la adquisición de conciencia de clase de los oprimidos silenciando su cultura y legitimando el orden social como natural y eterno.

Como se puede apreciar, son dos perspectivas difícilmente complementarias por la radicalidad de sus planteamientos, en un caso se trata de planteamientos epistemológicos y en el otro de planteamientos culturales: “Mientras la perspectiva filosófica tiene como eje la naturaleza del conocimiento y averiguar cuál es el más valioso en cualquier tiempo y lugar, en la perspectiva sociológica el interés se sitúa en la relevancia del conocimiento en el presente, en sociedades concretas” (BLANCO,1994, pág. 243).

Está claro que la realización de una selección cultural que da cuerpo al currículum escolar es un problema que tiene complicadas posibilidades de ser consensuado por la diversidad de posiciones existentes. A esto hay que añadir la dicotomía entre la visión cultural etnocentrista y el opuesto relativismo radical.

El etnocentrismo parte de la preocupación por dotar a los pueblos de una identidad desde la que crecer como colectivo social que pretende poner en valor los aspectos positivos de su cultura ante la globalización despersonalizadora de pueblos. Una consecuencia del etnocentrismo es el rechazo de otras culturas a las que llega a considerar menos importantes o al menos no les reconoce los mismos derechos y posibilidades de desarrollo.

Por otro lado, y como reacción ante los peligros del etnocentrismo, el *relativismo radical* rechaza la supuesta validez de ninguna formación cultural que pretenda ser referente o modelo de las demás pues, desde esta perspectiva, cada una es producto de condiciones únicas e intransferibles. Esta posición afirma que

no sólo es imposible realizar comparaciones de valor entre distintas culturas, sino que tampoco se pueden observar desde fuera con objetividad para realizar una valoración consecuente de la misma.

Esta visión relativista en su afán por afirmar la validez de las diferencias culturales, llega a radicalizarse en posiciones que rechazan la posibilidad de realizar una crítica de la identidad de ninguna realidad cultural. La diferencia justifica la validez de todas las características de cada cultura; éstas, bajo el principio de la defensa de la diferencia, colocan la identidad propia como realidad incuestionable. “Todo vale” pasa a ser el principio que rige su análisis.

Es una posición que invalida la crítica y el análisis de la propia cultura. Paradójicamente, llega a convertirse en una nueva posición etnocentrista, ya que parte del mismo principio de defensa irracional de lo propio. La diferencia con el planteamiento etnocentrista al que antes nos referíamos es que otorga a todas las culturas la misma coraza protectora ante la crítica y el análisis de sus características o productos culturales.

Estos dos planteamientos antagónicos pero a la vez igualmente reacios a someterse a crítica no son más que una muestra del entramado teórico actual sobre la cultura, una cultura que hoy se identifica como postmoderna. Tras el fracaso de la modernidad representado por el cambio que propició la revolución Francesa y la Ilustración, surge como contestación la postmodernidad. El imperio de la razón nos ha llevado a una situación muy alejada de la idílica sociedad de iguales que proponía.

Según Ángel Pérez, la escuela no puede llegar a marcarse un camino si no conoce con detenimiento cómo se gesta y cuáles son las características de la cultura de la sociedad en la que se encuentra. Desde esta perspectiva se hace necesario que los docentes e instituciones que están implicadas en el hecho educativo, partan de este análisis de la realidad cultural y sus influencias en el currículum.

Según Ángel Pérez, la postmodernidad surge como reacción ante el fracaso del pensamiento moderno. Sobre los desastres a los que la modernidad nos llevó. El mismo autor, recogiendo los planteamientos ante este tema de Enrique Gervilla, enumera algunos de los acontecimientos históricos:

“En el siglo de la consolidación definitiva de la racionalidad, la modernidad, tan orgullosa y segura del poder de la razón y de la esperanza de felicidad, ve frustrados sus proyectos ante acontecimientos históricos tan desprovistos de razón como: las dos guerras mundiales; Hiroshima, Nagasaki; el exterminio provocado por los nazis; las invasiones rusas de Berlín, Praga, Budapest, Polonia; Las guerras de Vietnam y del Golfo Pérsico; la crisis de los Balcanes: Croacia y Serbia; el desastre de Chernobyl; el hambre; el paro; la emigración; el racismo y la xenofobia; la desigualdad nort-sur; las políticas totalitarias; la destrucción de alimentos para mantener los precios; la carrera de armamentos; las armas nucleares, etc., etc.”(PÉREZ, 1998, pg.22)

A esta larga lista habría que añadir que detrás de todas estas calamidades sociales lo que hay es la acentuación del valor de la razón frente a otras formas de conocimiento, frente a otras formas de experiencias que aportan elementos rectores de nuestras actitudes, de nuestras iniciativas y proyectos de vida. La sensibilidad, los sentimientos, la empatía, son borradas del mapa, de las cualidades útiles de las personas, por la todopoderosa razón. Ángel Pérez plantea que no es lo mismo la razón usada como una apisonadora, que avanza sin descanso, incapaz de mirarse a sí misma reflexionando sobre lo andado y sus consecuencias, y la razón con la propiedad de la reflexividad:

“La reflexividad es la capacidad de volver sobre sí mismo, sobre las construcciones sociales, sobre las intenciones, representaciones y estrategias de intervención. Supone la posibilidad o mejor la inevitabilidad de utilizar el conocimiento a medida que se va produciendo para enriquecer y modificar no sólo la realidad y sus representaciones, sino las propias intenciones y el propio proceso de conocer. El conocimiento crea la realidad, al menos aquella que condiciona la interpretación, valoración e intervención del individuo y de la colectividad.” (PÉREZ, 1998, pág29)

La reflexividad es una condición indispensable para que la razón sirva de la manera que se pensó durante la configuración del pensamiento ilustrado para alcanzar una sociedad justa; pero aun así desde un análisis del patriarcado quedan muchos elementos humanos que estereotipados y minusvalorados adjudicaron a la feminidad, como inferiores y ajenos a la capacidad civilizadora y de progreso, que teóricamente propugnaba la ilustración y la modernidad: conceptos de valentía, competitividad, ausencia de miedo y de otros sentimientos, la prevalencia de lo elaborado racionalmente frente a los frutos de la intuición y otras capacidades humanas no tan regulables. Estos últimos elementos junto a los sentimientos, la empatía, la capacidad de ponerse en la situación de enfrente, la búsqueda de otras posibilidades aparentemente no tan razonables pero posibles y menos traumáticas, la capacidad de ahondar en lo positivo que da el uso y la costumbre del cuidado de los demás, el agotar todas las alternativas aunque aparezcan en principio menos razonables o posibles antes de actuar con la fuerza ante un conflicto, etc. Estos son considerados subjetivos, inconsistentes, alejados de la firmeza y seguridad de la razón. Adjudicados a la feminidad por su carácter natural. Los anteriores adjudicados a la masculinidad que representa la razón civilizadora frente a los femeninos.

Es cierto que la lógica y la razón pueden abarcar cualquiera de estos elementos si se para frente a ellos hasta identificarlos, pero la consideración de la razón como herramienta sagrada es lo que la ha invalidado, considerarla como el comodín para jugar todas las partidas, para resolver todos los problemas, para no tener en cuenta más argumentos ni pruebas, ni experiencias, ni valores.

Pero ahí no acaba todo, los planteamientos modernos ilustrados, de los que hemos tratado, una vez que mostraron su incapacidad para ser referentes de una forma de desarrollo social justo e igualitario, han quedado, en parte, superados por los planteamientos postmodernos. Ángel Pérez, llevado por la necesidad de identificar la cultura en la que se desarrolla y que contextualiza la tarea de la escuela, ha desmenuzado, diseccionado, mostrando lo esencial de la postmodernidad y nos muestra cómo ha llegado a superar algunos de los errores cometidos por la modernidad. Según Ángel Pérez, la postmodernidad ha

declarado el desfundamiento de la razón, ha denunciado el etnocentrismo, ha propugnado la descentralización, la autonomía y la diversidad, la globalización, la aldea global, etc. Pero también ha acompañado cada una de estas críticas de elementos y planteamientos nuevos, de elementos que dan una visión global de la postmodernidad claramente deficitaria y potencialmente más desintegradora desde el punto de vista social. Estos otros son: la sobrevaloración de la estética sobre la ética, el pragmatismo como forma de vida y de pensamiento, el desencanto y la indiferencia que acentúa la libertad individual y el todo vale, la prevalencia de la ley del mercado, que ha propiciado el resurgimiento del localismo, los nacionalismos y los fundamentalismos.

En definitiva y según nos expone Ángel I. Pérez, existen dos contradicciones en el pensamiento postmoderno. Una es la afirmación de la carencia absoluta de fundamentación del pensamiento racional. Es decir, la razón pasa de ser la herramienta básica de interpretación y farolillo que alumbraba el camino, a estar inhabilitada para todo. Como plantea Ángel I. Pérez, “Cuando plantea que rechazar toda posibilidad de pensamiento fundacional de la realidad social es no sólo inútil en la práctica sino también filosóficamente inconsistente. Para rechazar la existencia de razón, tenemos que utilizar las herramientas de la razón”. Habrá que localizar los vicios adquiridos en el uso de la razón, habrá que reflexionar sobre cómo y cuándo pervierte el uso de la herramienta, habrá que bajarla del pedestal en el que se colocó y obligarla a trabajar junto a otras herramientas también válidas para sumar criterios, pero invalidarla supone la negación de una posibilidad que también aporta posibilidades de desarrollo, si como se dijo antes, se utiliza con su capacidad reflexiva.

La segunda contradicción del pensamiento postmoderno a la que se refiere Ángel Pérez es su relativismo absoluto. Según palabras del autor:

“La segunda contradicción, estrechamente relacionada con la anterior, hace referencia a la afirmación del absoluto relativismo cultural. A mi entender, la crítica postmoderna, en defensa de la identidad de las diferentes culturas y de una concepción más flexible y pragmática del ser humano, llega con frecuencia a proponer y ensalzar el relativismo más absoluto y grosero, que afirma la

irreductibilidad de las diferencias culturales, incluso para el conocimiento, lo que conduce a la defensa de la inconmensurabilidad e incomunicación, y en consecuencia al relativismo ético del todo vale y nada puede proponerse como mejor.” (PÉREZ, 1998, pág 31)

Ante esta maraña de planteamientos que en algunos puntos se solapan llegando a crear la ilusión de reconciliación y síntesis, y que en otros se muestran tan distantes que parece imposible llegar a un consenso, el papel de la escuela y el currículum ideal válido universalmente es prácticamente un *desideratum*. Sin embargo, cada día los maestros y maestras sentimos la necesidad de tener referencias válidas e ilusionantes para poder desarrollar nuestro trabajo con un mínimo de dignidad y confianza en su validez y bondad.

Perseguimos un modelo de escuela que no encorsete la cultura que se desprende de los logros científicos y los presente como algo a aprender tal y como se muestran. Pero lo que acontece en la escuela es más importante por los procesos, que por los productos acabados. Es algo más amplio y complejo.

“Podría decirse que el conocimiento escolar siempre hay que entenderlo en su relación con el conocimiento cultural; pero es distinto porque tiene otros contextos de producción, desarrollo y difusión. Y porque tiene, también, un sentido, una función y una utilidad distinta y específica. [...] En definitiva, se trata de poder analizar el conocimiento escolar como una reelaboración del conocimiento cultural del que deriva y no como una simplificación del mismo, de tal forma que el papel de los agentes educativos pueda verse como de creación de ese producto cultural y no como una labor puramente técnica.” (BLANCO, 1994, pág. 261)

Esa labor de creación la expresa excepcionalmente Lawrence Stenhouse:

“El objetivo primordial de la educación planificada debe ser introducir al individuo en la cultura de manera que se refuerce su individualidad y creatividad. [...] En pocas palabras la educación debe servir para que el individuo aumente su libertad para crear y desarrollar ideas. El hombre sabio de la tribu es el que se ha hecho a sí mismo maestro de su saber y se dedica a conservarlo; el hombre

sabio del mundo civilizado es quien, habiendo dominado su saber, lo somete a crítica y lo convierte en innovador: Einstein, Picasso, Bertrand Russell. Éstos son ejemplos distinguidos, pero incluso en niveles más humildes, el hombre bien educado disfrutará de una libertad y una originalidad reforzadas.” (STENHOUSE, 1997, pág. 37)

Pero se puede matizar más orientando ese ejercicio de libertad y originalidad con una intencionalidad sobre el tipo de ser social que pretendemos en la escuela, así lo expresa Ángel Pérez:

“La biografía particular de cada individuo es responsable de los matices diferenciales que singularizan cada proceso de socialización y que provocan la construcción de identidades personales bien diferentes a pesar de la pretendida homogeneidad cultural. La socialización no puede entenderse, por tanto, como un proceso mimético de reproducción cultural que genera ejemplares clónicos del modelo que legitima la colectividad cultural. [...] La educación es una apuesta a favor del individuo reflexivo, capaz de cuestionar la validez de los influjos recibidos, de interrogar el sentido antropológico y funcional de los esquemas de pensamiento y actuación que ya ha construido en los procesos de socialización, y de experimentar y evaluar, de forma independiente y creativa, la bondad de sus proyectos de intervención”. (PÉREZ, 1997, págs. 24-25)

Esta visión de un individuo autónomo, crítico y reflexivo cuenta con el perfil adecuado para propiciar cambios sociales que transformen la sociedad en sentido más justo e igualitario.

“La primera tarea de la educación consiste en ayudar a los estudiantes a desarrollar las formas de investigación crítica que les permita comprender cómo nuestra sociedad ha llegado a tener las estructuras actuales (histórica, social, económica, cultural y políticamente): y sobre esta base, ayudar a los estudiantes a desarrollar formas de acción y de reflexión que les permita participar en la lucha contra la irracionalidad, la injusticia y las privaciones en la sociedad. Para conseguirlo, la escuela socialmente crítica ofrece a los estudiantes proyectos que requieren el desarrollo cooperativo del conocimiento y del discurso, la organización democrática y tareas

socialmente útiles, implica a la comunidad entera en el trabajo de la escuela y rechaza las barreras burocráticas que separan la vida y el trabajo de la escuela de la vida y el trabajo de la sociedad. Motiva a los estudiantes hacia la reflexión autocrítica sobre sus propios conocimientos, formas de organización y acción. La educación socialmente crítica trata de modelar formas de vida social racionales, justas y facilitadoras, para trabajar contra la ideología dominante contemporánea.” (KEMMIS, 1988, pág. 125)

Ampliando más el abanico que da cobertura a estos planteamientos de los autores/as citados antes, Ángel Pérez señala que las funciones que tiene que realizar la escuela son tres: Por un lado una *función socializadora* que se encarga de propiciar que el alumnado tenga conocimiento, contacto, identificación y relación con otros individuos que a la vez son parte de grupos con características homogéneas, es decir, conocer la multiplicidad y variedad de personas-grupos humanos con los que coexiste y aprender a hacerlo.

Por otro lado la escuela tiene una *función instructiva*, es decir, debe conseguir que el alumnado tenga destrezas, conocimientos, herramientas que le permitan perfeccionar los procesos espontáneos de socialización. A más cultura mayor capacidad de acceder al mercado laboral, a las plataformas de crecimiento cultural y de formación personal. En un mundo cambiante el individuo debe tener mecanismos de adaptación a los nuevos cambios que se plantean no sólo en el medio laboral.

Por otro lado la escuela debe compensar los déficit socio-culturales y económicos que dejan fuera de juego a quienes no disponen de posibilidades para avanzar de la misma manera que se instituye:

“La transmisión del conocimiento disciplinar no logra provocar el espíritu emprendedor y la aventura del saber como proceso de búsqueda nada más que en una élite de privilegiados que ya en su vida familiar utilizan con frecuencia las herramientas del conocimiento científico y de la cultura crítica en los intercambios cotidianos. Para la gran mayoría de los individuos que viven inmersos en una red de intercambios simbólicos saturados de la cultura de

masas, la mera transmisión del conocimiento disciplinar supone una distancia insalvable respecto a los intereses, expectativas y posibilidades de comprensión, que les impide construir cultura experiencial propia con aquellas herramientas tan lejanas y aquellos códigos tan extraños e irrelevantes. Ante la imposibilidad de construir de forma significativa y relevante los estudiantes cortocircuitan los procesos utilizando la memoria u otras estrategias útiles, incluida la copia y el engaño, para resolver las exigencias académicas.” (PÉREZ, 1998, pág. 275)

Por último la tercera función de la escuela es la *función educativa*. Y como dice Ángel Pérez esa función educativa no consiste sólo en lograr servir de mediación en el proceso de socialización o/y servir de mediación en la adquisición del bagaje de conocimientos críticos que contienen las artes, la ciencia y los saberes populares. La verdadera función educativa sólo se consigue cuando se produce reconstrucción reflexiva del conocimiento experiencial. Sobre esta necesidad última nos explica el autor lo siguiente:

“El esquema tradicional de transmisión y aprendizaje de contenidos de la cultura puede que no provoque en absoluto la reconstrucción de los modos de pensar y sentir de los estudiantes, sino sólo el adorno académico externo que se utiliza para resolver con relativo éxito las demandas y exigencias de la tarea escolar. Cuando la escuela solamente provoca aprendizaje académico de contenidos vitalmente indiferentes, que se aprenden para aprobar los exámenes y olvidar después y no estimula su aplicación consciente y reflexiva en la vida cotidiana, su tarea no puede denominarse, a nuestro entender, educativa, sino socializadora o instructiva. Si los conocimientos científicos o culturales no sirven para provocar la reconstrucción del conocimiento y de la experiencia de los alumnos y alumnas, pierden su virtualidad educativa. Si la escuela se convierte en una simple academia de cuatro o cinco horas diarias, dedicada a garantizar el aprendizaje de los productos del conocimiento ajeno, empaquetado en unidades didácticas en el menor tiempo posible, no es probable que provoque la enriquecedora aventura de las vivencias intelectuales.” (PÉREZ, 1998, págs. 257-258)

Ante este reto no es válida la escuela que tenemos, y Ángel Pérez dice que el modelo más adecuado para conceptualizar estos procesos que lleven a la reconstrucción consciente de la cultura intuitiva y experiencial de los estudiantes, es el modelo de comunicación humana, por ser interactivo, ecológico y heurístico. Así lo explica el autor:

“La comunicación humana es un complejo proceso de intercambio de significados, de representaciones simbólicas que se refieren a todos los ámbitos de la realidad objetiva y subjetiva, desde los artefactos a los valores, intereses y expectativas. La comunicación humana requiere un compromiso de participación en la interacción y se desarrolla a través de múltiples caminos y códigos verbales y no verbales conscientes e inconscientes. Todos ellos son imprescindibles para comprender la complejidad y multidimensionalidad de los procesos de intercambio simbólicos. La enseñanza educativa puede entenderse, pues, como un proceso de comunicación humana que tiene la intencionalidad de provocar la reconstrucción y el enriquecimiento consciente de las formas de pensar, sentir y actuar que el estudiante ha incorporado a su cultura experiencial.” (PÉREZ, 1998, págs. 276-277)

En estos textos de los autores/as que hemos citado hallamos toda una proclama del sentido de la escuela, del objetivo primordial de la escuela. Una escuela que está lejos de obedecer a grupos de presión o a Estados, una escuela al servicio del individuo como ser indispensable para una sociedad de iguales. Una escuela para recrear la cultura; una escuela que, tomando la cultura que le llega dada como experiencia de los alumnos/as, sepa dar herramientas e iniciativas al alumnado para que sean capaces de recrearla, sirviéndose de ella para el desarrollo personal y social.

En ese marco y bajo esa idea nos planteamos la introducción del flamenco en la escuela. Es para esa escuela para la que proponemos la introducción del flamenco en el currículum como herramienta de relación con la cultura más cercana, pero sin caer en el egocentrismo cultural de entender que “como ésta, ninguna cultura”. Y proponemos esta introducción del flamenco en la escuela

desde la transversal “Cultura Andaluza” porque la actual legislación permite este resquicio, pero podría haber sido desde cualquier otro corpus de conocimiento.

Más aun, con la introducción del flamenco pretendemos, en nuestra propuesta, dar cabida en el currículum a otra transversal que es en definitiva el corazón de toda la tesis doctoral: la coeducación, es decir la educación para la igualdad de género. Imbricación en la praxis escolar, en la cotidianidad de la escuela, del flamenco y la coeducación. Aquí se cierra el círculo de este trabajo; desarrollar mecanismos de defensa ante la alienación que les permita a través de la reflexión y la acción, aportar nuevas claves de relaciones y organización que den paso a una sociedad más igualitaria y justa, en la que las personas puedan desarrollarse plenamente sin ningún tipo de discriminación o subordinación entre ellas. En esta ocasión por motivos de género.

Las consideraciones anteriores indican que hay que atender con mucho cuidado todo aquello que acontece en la escuela, que debemos optar por clarificar qué tipo de intervención desarrollamos en ella. Este no es el espacio más adecuado para tratar un tema tan amplio y complejo, pero ha de quedar manifiesto que es desde el supuesto de la no neutralidad escolar desde donde vemos necesario trabajar con contenidos de coeducación y a través del flamenco como herramienta didáctica y de desarrollo cultural.

En la escuela actual, a pesar de los vicios heredados en el sistema educativo, los docentes podemos intervenir adaptando el currículum según las necesidades que detectemos. Podemos trabajar por un currículum que ayude a liberar a los individuos y que les dote de mecanismos de defensa ante la alienación y manipulación que es consustancial a cualquier sistema político.

Desde ese enfoque transformador es desde el que creemos importante introducir el flamenco en la escuela y, sobre todo, el flamenco como herramienta de las áreas transversales. Bien es verdad que el trabajo sobre las áreas transversales, al no disponer de tiempos reglados en el horario, queda pendiente de la voluntad de los docentes. Lamentablemente, gran parte del profesorado carece de experiencia, de formación, de conciencia suficiente para trabajar con

sistematización y coherencia estas áreas. Medio Ambiente, Educación para la Paz, Cultura Andaluza, Coeducación, etc. quedan así relegadas a intervenciones puntuales.

De todas las transversales Coeducación es la que menos y la que peor se trata. Sin embargo, las asignaciones de género atañen a toda la población escolar (niños y niñas). Los efectos educativos del sistema patriarcal llegan de manera distinta a niños y niñas, pero en ambos casos generan efectos perversos para el desarrollo de la personalidad y el autoconcepto individual y social (más adelante trataremos el contenido del concepto coeducación).

Por ello es fundamental que, dado que el flamenco guarda en sí muchas relaciones con los problemas de género, convirtamos el flamenco en un elemento didáctico de primer orden para trabajar contenidos coeducativos. Y ello redundará en un intercambio de beneficios. Por un lado, el flamenco se prestigia ante el alumnado y la sociedad al estar valorado como contenido educativo. Así también se va eliminando el viejo prejuicio que lo relaciona sólo con el lumpen social, la prostitución, el alcohol, ... y lo sitúa en un lugar de privilegio ante la sociedad.

Por otro lado, el sistema educativo gana una magnífica herramienta para desarrollar trabajos en torno a la transversal coeducación y otras que nos proponamos. Y a la vez es dado a conocer al alumnado con todos los beneficios educativos que lleva aparejado también como parte de la Cultura Andaluza.

6.2.2. El flamenco en la transversal “Cultura Andaluza”

Los diseños curriculares de la Junta de Andalucía reconocen al flamenco como parte muy importante de la transversal *Cultura Andaluza*.

Que se recoja como transversal tiene la potencialidad de poder ser tratada como una materia sin espacio ni tiempo concreto, es decir cada maestra/o puede hacer una programación de sus áreas (sean las que sean) e incluir en esta programación el flamenco. Sin embargo, la realidad es que al igual que todas las demás transversales, dependen más de la voluntariedad del profesorado que de

situaciones reales de concreción. Con tanta materia, con tanta obsesión por el rendimiento académico en el almacenaje de currículum clásico (lenguaje, matemáticas, etc), las áreas transversales se quedan fuera, sobre todo porque además existen menos materiales para llevarlas a la práctica, y la formación del profesorado es muy pobre, por no decir inexistente. De todas las transversales el flamenco dentro de Cultura Andaluza es la menos trasladada a clase.

Como decíamos, los diseños curriculares recogen el flamenco en sus textos. Vamos a ver en qué forma, haremos un repaso a los textos oficiales en Infantil, Primaria y Secundaria:

En la Colección de Materiales Curriculares para la Educación Infantil, editado por la Junta de Andalucía; el tomo dedicado a Temas Transversales dedica a Cultura Andaluza un apartado en el que se recogen algunos aspectos del flamenco. Reproducimos a continuación el texto:

“Abordemos ahora la **expresión musical**. Realizarnos propuestas y puntos de vista parecidos a los expuestos para la expresión plástica. Pero aquí tenemos que recalcar sobre todo la importancia que este tipo de manifestación adquiere en nuestra comunidad y su capacidad como aglutinante cultural. Nos estamos refiriendo sobre todo al flamenco, manifestación en la cual todos los andaluces nos reconocemos.

Sobre el tratamiento de la música Andaluza en la etapa educativa infantil hemos de hacer algunas breves sugerencias. La primera y primordial es que el tratamiento didáctico en estas edades ha de ser para que la música sea gozada y sentida. Luego, si se quiere, cantada y asumida. Creemos posible comenzar por canciones infantiles del entorno, canciones tradicionales y del folklore popular andaluz, y también por las formas más accesibles y sencillas del flamenco: cantes de trilla, nanas, bulerías, romances, sevillanas, fandangos, etc ”. (pág. 78)

En el Diseño Curricular de Cultura Andaluza de Primaria el flamenco queda recogido como área transversal que debe empapar el currículum de las

diferentes áreas, pero lo trata especialmente en el área de Educación Artística. En el desarrollo de su texto dice:

“Es necesario señalar la importancia que tiene la enseñanza del arte flamenco en la escuela. Es tan cotidiano, tan nuestro, tan expresivo de nuestro sentir, que se cae con facilidad en la tentación de pensar que los niños y niñas andaluces lo entienden y valoran espontáneamente, sin necesidad de ninguna estrategia didáctica. Nada más lejos de la realidad. La presencia del flamenco en la enseñanza, basada en los abundantes estudios históricos, literarios, musicales, etc, que sobre él existen, y en publicaciones institucionales de carácter didáctico, a las que más adelante se hace referencia constituye una necesidad insoslayable y un reto para el profesorado andaluz. Esa necesidad viene subrayada por el hecho, de que el flamenco, además de tener unos valores musicales, artísticos y literarios intrínsecos, es un medio de expresión del pueblo andaluz; son dos vías de acercamiento que van unidas y que exigen un tratamiento metodológico adecuado para su enseñanza.

La escuela no puede permanecer al margen de algo tan vivo y tan nuestro, y, por lo tanto, tan cercano al alumno. El flamenco es un conjunto de formas de expresión cultural de características multiformes que incide sobre los diversos grupos sociales de nuestra Comunidad. Pero el proceso de enseñanza-aprendizaje ha de considerar factores que, en una propuesta escolar, se han de encontrar sumidos en un concepto amplio de currículum culturalmente contextualizado. En primer lugar como núcleo de conocimiento y experiencia a través de sus aspectos formales y estructurales, de su historia, su presente y su futuro como forma de expresión en la cultura de Andalucía, pero como vehículo de aproximación a conocimientos relacionados con otras áreas y que hacen referencia a sus aspectos expresivos, musicales, lingüísticos, sociales y culturales.” (RUIZ, (1992), págs 18-19)

Y por último en la Colección de Materiales Curriculares para Secundaria que edita la Junta de Andalucía, en el tomo dedicado a Cultura Andaluza recoge no sólo un espacio donde ubicar el flamenco (las hablas andaluzas), también hace un buen número de propuestas de actividades relacionadas con este tema de las hablas andaluzas, Reproducimos el texto en el que se encuadra el flamenco en un espacio propio, y eludimos reproducir las actividades para no extendernos más:

“ Es cierto que han existido y existen relaciones mutuas e influencias entre el andaluz, el flamenco y el caló, pero no es menos cierto que pertenecen a subsistemas de lenguaje diferentes. Por una parte, “el contacto entre lo gitano y lo andaluz es evidente y su presencia en costumbres, fiestas y diversiones innegable” (Roper, 1978). Pero esta influencia gitana sobre las costumbres y el lenguaje sobrepasa lo andaluz y afecta a todos los españoles. Además, en estos intercambios y trasvases el caló ha sido el perjudicado. Los gitanos pasaron por una situación de aculturación y lo que viven entre nosotros se expresan según la fonética andaluza y han aceptado incluso el léxico, aunque mantienen un buen número de elementos léxicos del caló. Son muy pocos los gitanos que hablan caló. Pese a todas las relaciones existentes entre caló, andaluz y flamenco, la cultura andaluza y la gitana son muy diferentes. Desde un punto de vista diacrónico, el caló es un **dialecto indostánico** y no tiene apenas parentesco con el andaluz, dialecto castellano. Esta es la expresión de la forma de ser de un grupo minoritario y no de todos los andaluces. **El flamenco**, como dice Roper (1984), **es un subsistema de lenguaje especial**. La esencia del flamenco radica en ser un arte y un lenguaje híbrido, mezcla de gitano y andaluz. Estudios diacrónicos y etimológicos del léxico flamenco confirman el hecho de que gran parte de él pertenece al léxico andaluz, con una aportación muy importante y característica del caló. Ahora bien, en la actualidad no existen en el flamenco límites precisos entre andaluz y caló. En el flamenco se da hoy una simbiosis musical y lingüística que nos lleva a entender el término flamenco como sinónimo de gitanoandaluz, como participante de las posibilidades expresivas del andaluz y del caló. En definitiva, el lenguaje empleado en el cante flamenco se atiene a las características fonético-fonológicas de la pronunciación andaluza y en cuanto al léxico, utiliza un bagaje de palabras que, o son desconocidas en castellano o, si se usan en él, son préstamos del flamenco, en el que tienen acepciones particulares. El lexema ‘**cante**’ tiene un sema específico perteneciente al flamenco que no tiene el lexema canto. Lo mismo ocurre con **cantaor, bailaor y tocaor**. Éstas y otras muchas palabras (soleares –soleá–, seguiriyas...) constituyen un subsistema léxico especial que requiere una ortografía peculiar, ya que el valor expresivo de las coplas o de algunas palabras radica muchas veces en su peculiar grafía. Adaptar estas palabras a la ortografía castellana supone romper la riqueza sémica y expresiva que poseen. Es limitar la riqueza semántica y expresiva que el

flamenco aporta al español y crear interferencias semánticas entre términos que pertenecen a distintos niveles de lenguaje. Es evidente que estas particularidades gráficas son convenientes para el flamenco. El andaluz, al margen de su posibilidad de transcripción fonética, como modalidad lingüística del español tiene su propia ortografía. Así queda claro que no se puede identificar lo flamenco y el lenguaje flamenco con lo andaluz y las hablas andaluzas”. (Materiales Curriculares para la Educación Secundaria Obligatoria. Cultura Andaluza, 1995, pág.40)

Como vemos, no hay ningún inconveniente para que el flamenco entre en la escuela en cualquiera de sus niveles. Que sea recogido como un valor, no puede más que dar confianza al profesorado para emprender la tarea de iniciarse con estos contenidos, las posibilidades son mucho mayores de las que en los textos oficiales se proponen como ejemplos.

El flamenco es un enlace con lo cercano, lo conocido, lo propio. Es parte de ese medio cercano desde el que es más motivador emprender la tarea de conocer. En educación el conocimiento del entorno es el primer escalón para ir subiendo una compleja escalera que lleva a entender y compartir la cultura propia y, progresivamente, las demás, incluidas las más lejanas. Esa potencialidad de ser algo que se encuentra en la realidad más cercana lo convierte en un elemento pedagógico de primer orden.

Además de lo expresado con anterioridad, tengamos en cuenta tres aspectos esenciales. El primero, que los componentes básicos del flamenco -baile, música y poesía- son medios privilegiados para asegurar el interés del alumnado. El segundo, que por su capacidad de comunicación, por su facilidad para llegar a las personas, es un elemento didáctico valiosísimo. Y el tercero, que el flamenco es parte importante de nuestra cultura, es parte de nuestra propia identidad. Por todo ello ha de estar presente en las aulas andaluzas.

6.3. INICIATIVAS DOCENTES PARA LLEVAR EL FLAMENCO A LA ESCUELA

La introducción del flamenco en la enseñanza obligatoria ha contado con iniciativas de maestros y maestras desde hace ya más de 20 años. Muchas de ellas han quedado reducidas a experiencias que trascendieron el ámbito escolar o local en el que se desarrollaron, pero otras sí han trascendido su propio entorno, han salido a la luz y se han hecho públicas. Justo es que hagamos un repaso a estas iniciativas.

En 1977, Alfredo Arrebola inicia la experiencia del Aula de Flamencología de Málaga. Tres años después, interviene en el Congreso de flamenco que se desarrolla en Fuengirola defendiendo la inclusión del flamenco en el currículum escolar. En aquella época la propuesta suscitó un gran revuelo entre los aficionados al flamenco. En 1984 aparece en la revista Candil una editorial reivindicando “escolarizar el flamenco”. Y en mayo de 1986 se desarrolla el primer Curso de Iniciación al Cante Flamenco para Enseñantes que, con el patrocinio de la Dirección General de Promoción Educativa de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, había organizado con carácter experimental El Seminario de Estudios Flamencos de la Escuela Universitaria de Magisterio de Sevilla. El curso ofrecía unos contenidos informativos y vivencias flamencas a través de actuaciones de profesionales. Durante la clausura del curso, el consejero de Educación, Manuel Gracia y el director general de Promoción Educativa, Antonio Rodríguez Almodóvar, se comprometieron a que, si estaba en sus manos hacerlo, se organizarían cursos de similares características en cada una de las provincias andaluzas.

En ese mismo año, José Luis Buendía López desarrolló una ponencia en el XIV Congreso de Actividades Flamencas de Hospitalet, en la que defendía la inclusión del flamenco en las escuelas desde las áreas curriculares, pero además mostraba su preocupación porque la inclusión del flamenco en la escuela se hiciera desde metodologías participativas huyendo del trabajo memorístico. De igual manera aseguraba que “el flamenco permite examinar la historia a través de

muy diferentes hitos, sacar consecuencias críticas de ellos y, en fin, analizar un lenguaje, el de nuestro pueblo; de todo ello hemos de sacar el mayor partido posible”.

En el mismo sentido, de defensa de la inclusión del flamenco en la escuela se expresaba Caty León (1988, pág. 35) advirtiendo que “se trata de convertirlo no en una `isla`, sino en un centro de interés del que irradian elementos cercanos al alumno que puedan servir de puente para lograr, cuando menos, el sentimiento y, posteriormente, el conocimiento”.

Ese mismo año, 1988, Calixto Sánchez junto a José Luis Navarro García crean unos materiales (“Aproximación a una didáctica del flamenco”) que edita la Junta de Andalucía. En ellos se introducía el flamenco en la escuela a través del estudio del compás de los cantes. Tras esa publicación, Calixto Sánchez recorrió toda Andalucía impartiendo cursos de formación para los CEPs. A raíz de esa experiencia se organizan, en los años 90, los Seminarios de Profundización en Didáctica del Flamenco. Estos seminarios se estructuraban como unas jornadas que duraban en torno a 4 días y se convocaban cada año en diferentes provincias, abiertas a todo el profesorado andaluz. Desde entonces hasta hoy pocas iniciativas tan coordinadas y sistematizadas se han producido en este campo.

Estas son las primeras iniciativas que se desarrollan en el campo escolar. Podemos recoger como ejemplo actual la experiencia que viene teniendo lugar en Arcos de la Frontera. Allí, un grupo de maestros/as llevan cuatro años convocando el Concurso Andaluz de Letras Flamencas; la organización corre a cargo del grupo de trabajo Nuestro Flamenco, del CEP de Sierra de Cádiz y la peña Nuestro Flamenco, cuyo presidente es Francisco Garrido Oca, que lleva 30 años trabajando el romancero típico de Arcos en el aula. Otra realidad en este campo son las Jornadas de Didáctica del flamenco que se celebran en algunas provincias andaluzas. Las de Jaén y la de Granada, dirigidas por Víctor Vázquez, van ya por la tercera edición.

Como puede apreciarse, las iniciativas van en aumento. En paralelo a las experiencias citadas, otros/as hemos trabajado y usado el término “didáctica del

flamenco” con el mismo contenido, refiriéndonos a la escuela y a la forma de introducir el flamenco en ella. Sin embargo, últimamente el contenido de “didáctica del flamenco” se identifica más con el campo de la enseñanza de las técnicas para aprender a cantar, bailar o tocar la guitarra que con el de introducirlo en la escuela. Las primeras Jornadas Didácticas de Flamenco de Granada, se organizaron teniendo como referencia la escuela. Empero, la mayor parte de los contenidos de ponencias y actividades que allí se desarrollaron tenían más que ver con la didáctica en el sentido de aprender a cantar, bailar o tocar que con la interpretación de trabajar el flamenco en la escuela. Estuvieron allí representantes de Cristina Heeren, El Centro Andaluz de flamenco, etc. Magníficas jornadas aquellas, pero no atinaron con el contenido real de los objetivos que los organizadores pretendían. Afortunadamente, las segundas jornadas fueron más coherentes con ello. Jornadas que, por cierto, tuvieron un gran éxito, igual que lo han tenido las terceras celebradas en mayo del 2006.

En Málaga, a raíz de la publicación de mi trabajo “El flamenco y los valores: una propuesta de trabajo escolar”, impartí cursos durante tres años por encargo de los CEPs de la provincia. Sucedió que se agotaron los materiales editados al término de los mismos. En otras zonas de la provincia, así como en las demás provincias, se han organizado también cursos de este tipo gracias a la existencia de algún maestro aficionado y/o perteneciente a alguna peña. Un ejemplo de ello es el maestro de escuela y crítico de flamenco Paco Valero Vargas.

Hay que reseñar, también, que existen seminarios y grupos de trabajo que desconocen la existencia de los demás y que no tienen nada en común, pues no existe coordinación entre ellos, puesto que la mayoría de las iniciativas han ido surgiendo sin una planificación seria, sin un trabajo elaborado para los planes de formación del profesorado. Ninguna institución se ha tomado en serio este tema.

La iniciativa de mayor envergadura en el campo de los CEPs a nivel andaluz tuvo lugar a lo largo de los meses de octubre y noviembre de 2005 en la provincia de Málaga. Con motivo de la primera “Bienal”, Málaga en Flamenco, Paco Valero Vargas y yo mismo dirigimos el Primer Curso Interprovincial de

Málaga que fue impartido simultáneamente en cuatro de los cinco CEPS de la provincia. Nunca se había organizado algo tan importante en ninguna provincia andaluza: un único programa para los distintos CEPs y un grupo de ponentes de distintas provincias que exponían las experiencias más representativas de los diferentes niveles educativos, y tuvo una gran acogida.

Si a nivel de adultos los cursos suelen ser exitosos cabría preguntarse si lo serían también para escolares. Pues bien, a nivel de escolares es exitosa la fórmula que alterna información explicativa con audición musical y ejecución en vivo de cantes. Con motivo de la Bienal mencionada tuve la experiencia de impartir varias charlas ilustradas con cantes de Málaga que yo mismo interpretaba acompañado a la guitarra de Gabriel Cabrera. Estas charlas ilustradas, subvencionadas por la Diputación Provincial, se impartieron a alumnado de primaria y secundaria de distintos pueblos de Málaga. Fue un éxito pues los centros educativos siguieron demandando a la Diputación su repetición.

La organización de cursos de “Didáctica del Flamenco en la Escuela” por parte de la Universidad Internacional de Andalucía en las sedes de La Rábida en el año 2001 y en Baeza en el 2003 y en La Cartuja de Sevilla (2005) (los tres dirigidos por quien esto escribe) han sido otras iniciativas de importancia.

En el verano del 2004, desde la Fundación General de la Universidad de Málaga, y dentro del ámbito de flamenco-escuela, se celebró un exitoso curso, “El arte flamenco en los umbrales del siglo XXI. Una visión actual”, dirigido por el profesor Francisco Valero Vargas.

Hay que destacar la puesta en funcionamiento del primer curso de doctorado de flamenco dirigido por la doctora Cristina Cruces en la universidad de Sevilla. Esto supone un hito en la historia al ser el primer gran reconocimiento oficial serio de la Universidad hacia el flamenco como elemento importante del currículum.

También en la universidad, en esta ocasión en la de Granada, el profesor de etnomusicología Miguel Angel Berlanga imparte la asignatura “Flamenco y

músicas del mediterráneo”, dentro de la especialidad de Historia y Ciencias de la Música. Se trata de una asignatura optativa de seis créditos. Este profesor dirige una página Web que contiene un trabajo interesantísimo.

Por otro lado, también en el ámbito universitario hay que destacar las cátedras de flamencología: la de Jerez, que no tiene ligazón administrativa ni relación institucional legislada y la Cátedra de Flamencología de Córdoba, dirigida por Agustín Gómez que sí la tiene con la Universidad de Córdoba.

Pero si enumeramos estos eventos sin analizar en conjunto la situación del flamenco en el sistema educativo, podemos llegar a la conclusión de que el tema tiene buenas perspectivas de desarrollo. Lamentablemente no es así, pues no hay suficientes materiales que permitan animar al profesorado a la aventura de trabajar el flamenco en clase. Los materiales que se han ido editando por parte de la administración, (por parte de editoriales privadas no existe nada) están centrados, en su mayoría, en el conocimiento del flamenco desde la información de los palos, el baile, la guitarra, e informaciones sobre su historia, los artistas, la métrica, las zonas de influencia, etc., pero son muy pocos los materiales que sirven como unidades didácticas de aplicación en el aula. Casi inexistentes los dedicados a flamenco y coeducación. Algunos de estos materiales, sólo han visto la luz en una provincia y tras haberse agotado, no han sido reeditados porque no suscitan ningún interés para la administración educativa.

Los materiales que se han editado y que existen actualmente, salvo alguno que yo desconozca, son los siguientes:

FERNÁNDEZ, F. (1986). Talleres de Cultura Andaluza. Taller nº 18 *Cantes y bailes*. Consejería de Educación de la Junta de Andalucía. Madrid.

GARCÍA, JOSEFA Y VARIOS. (1988). *Iniciación al flamenco: Proyecto de educación psicomotriz globalizada*. Junta de Andalucía. Sevilla. (III premio Joaquín Guichot).

SÁNCHEZ, CALIXTO Y NAVARRO JOSÉ LUIS. (1988). *Aproximación a una didáctica del flamenco*. Junta de Andalucía. Sevilla.

LÉON, CATY.(1990). *Talleres de Cultura Andaluza: Didáctica del Flamenco*. Dirección General de Renovación Pedagógica y Reforma. Departamento de Cultura Andaluza. Junta de Andalucía. Sevilla.

VAZQUEZ, VÍCTOR Y EQUIPO DE MAESTROS DE LA PRISIÓN DE GRANADA. (1990). *Leemos al compás del flamenco, I*. (Para neolectores). Consejería de Educación y Dirección General de Instituciones Penitenciarias. Sevilla.

LEÓN, CATALINA y otros. (1994) *El flamenco y su didáctica*. CEP Cornisa de Aljarafe. Sevilla.

VAZQUEZ, VÍCTOR Y EQUIPO DE MAESTROS DE LA PRISIÓN DE GRANADA. (1994). *Leemos al compás del flamenco II*. (Para alumnado de formación base). Consejería de Educación y Dirección General de Instituciones Penitenciarias. Madrid.

BLAZQUEZ, MANUEL. (1995). *El flamenco en el aula*. Edita Asociación de padres de alumnos “San Juan de Avila” del Instituto de Bachillerato “SantísimaTrinidad”. Baeza.

CENIZO, JOSÉ. (1995). *Estudio de las coplas flamencas desde un punto de vista interdisciplinar*. Junta de Andalucía. Sevilla. (Premio en el IX concurso Joaquín Guichot).

LÓPEZ, MIGUEL. (1995). *El Flamenco y los Valores: una propuesta de trabajo escolar*. Junta de Andalucía. Málaga.

GARCÍA Y VARIOS. (1996). *Música tradicional de andalucía*. Talleres de Patrimonio. Junta de Andalucía. Málaga.

ANGUITA, JOSÉ ANDRÉS. (1999). *El flamenco. Una alternativa musical*. Ediciones Mágina. Granada.

VARIOS AUTORES Y AUTORAS. (2000). *Flamenco en el aula*. (Encarte de Andalucía Educativa). Sevilla.

Dicho encarte recoge las siguientes experiencias:

- 1.- Orientaciones didácticas para el tratamiento del Flamenco en el aula.
- 2.- El rincón del Flamenco. CEIP “28 de febrero”. Huércal de Almería.
- 3.- El Flamenco en la escuela. CEIP “Fray Claudio”. Trigueros, Huelva.
- 4.- El Flamenco y los valores. CEIP “Virgen del Rosario”. Totalán (Málaga).

FERNANDEZ, LOLA. (2001). *Música y educación n° 45*. Madrid.

- FLAMENCO ABECEDARIA. 2004. *Circuito de Artes Escénicas* . Flamenco. Consejería de Educación de la Junta de Andalucía. Sevilla .
- LÓPEZ, MIGUEL (Compilador) (2004). *Introducción del flamenco en el curriculum escolar*. AKAL Universidad Internacional de Andalucía.Madrid.
- LÓPEZ, MIGUEL. (2005). “*El cante por Jabegotes, Unidad Didáctica*”. Diputación Provincial de Málaga. Málaga.
- FOLCLORE Y FLAMENCO “con MOS”. (2005). Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa. (Serie Artísticas Música). Madrid.
- GRANDE, JULIÁN. (2005). Flamenco en el Aula. XVII Premio Joaquín Guichot. Educación musical. Consejería de Educación de la Junta de Andalucía. Sevilla.
- VAZQUEZ, VÍCTOR Y EQUIPO DE MAESTROS DE LA PRISIÓN DE GRANADA. (2006). *Aprendemos a leer con arte*. Consejería de Educación y Dirección General de Instituciones Penitenciarias. (Alfabetización, con grabación original por los presos. Trabaja con letras flamencas y caló). Sevilla.
- LÓPEZ, MIGUEL. (2007). “*Salvador Rueda y el flamenco, Unidad didáctica*”. Diputación Provincial de Málaga- Bienal Málaga en Flamenco 2007. Consejería de Educación. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Málaga.

He ahí la totalidad de los materiales que se han editado en relación con el flamenco y la docencia. Y como ya he dicho antes, vemos que ni en las Facultades de Ciencias de la Educación, ni en los Centros de Profesores/as, ni en las administraciones encontramos la convicción y el esfuerzo suficiente para impulsar una dinámica de crecimiento en las posibilidades de intervención en el aula.

Pero no basta trabajar el flamenco para que el doble cometido propuesto (el flamenco como herramienta didáctica motivadora y el flamenco como transmisor de valores “transversales”) llegue a “buen puerto” y conecte con los intereses de las niñas y niños. Hay que hacer un esfuerzo más. La selección de materiales y metodologías deben ser escogidas con gran cuidado. Ya hemos comentado antes que la escuela puede crear fobias a determinadas materias e incluso al deseo de

conocer, al interés por el conocimiento como actitud. Las metodologías en las que el alumnado permanece impasible, como una esponja que debe ser llenada, sin posibilidad de intervención creadora mutilan todo interés por lo que se imparte en la escuela, hace de los discentes seres que transitan por la vida escolar con resignación, sin más aliciente que el de acabar lo mejor posible lo designado socialmente.

Ante este planteamiento hay que buscar experiencias motivadoras en las que ellos/as sean los protagonistas, tengan la posibilidad de implicarse en el proceso de enseñanza aprendizaje de manera activa y con libertad para intervenir en el proceso sintiéndose parte de él. Los principios constructivistas nos ofrecen hoy un *corpus* teórico válido para construir experiencias enriquecedoras. Los trabajos globalizados, los centros de interés, los proyectos de trabajo, los modelos de investigación hacen que los discentes se impliquen en el proceso asumiendo responsabilidades y participando, sintiendo la necesidad de avanzar, sustituyendo los aprendizajes memorísticos y mecánicos por otros significativos y relevantes (Ángel Pérez, 1998), que harán suyos para toda la vida, y, sobre todo, serán base de desarrollo, profundización y crecimiento de los mismos.

Yo abogo por metodologías construidas bajo esa orientación. Atender a los procesos, trabajar por hacerlos ricos, es asegurar logros sólidos para el futuro, porque este tipo de trabajos generan felicidad y disfrute a la vez que esfuerzo y constancia, y el esfuerzo sin disfrute no se entiende por las niñas y niños en edad escolar. Desde este planteamiento y teniendo en cuenta la necesidad ya demostrada con el análisis de las coplas, un campo prioritario para el flamenco es la coeducación.

6.4. LA COEDUCACIÓN

Aunque el término *coeducación* es antiguo, la realidad es que se ha confundido con el de *escuela mixta*; incluso en la actualidad podemos afirmar que no se da en las escuelas una verdadera educación coeducativa, salvo en

centros concretos que mantienen proyectos coherentes con el verdadero sentido del término.

La primera vez que aparece el término coeducación en la legislación española es durante la II República, en 1931. Hay que decir que sí existe con anterioridad en las propuestas de la Institución Libre de Enseñanza (1876) y por la misma fecha son referencia también del movimiento obrero representado por los anarquistas y por socialistas.

La vida cortísima de la legislación republicana hizo que no se pudiera desarrollar aquella iniciativa. Tras la prohibición expresa del régimen franquista, y ya en los últimos años del régimen, con la Ley de Villar Palasí (1970) se elude mencionar tanto una prohibición como una aprobación de la coeducación, con lo cual se vislumbra una posibilidad de ir planteando de nuevo este cambio.

En 1971 se autoriza el Preuniversitario mixto y en 1972 se contempla el Bachillerato Superior en Ciencias y en Letras en régimen de coeducación. Hay que decir que el término coeducación sólo implicaba en aquella época que alumnos y alumnas compartieran aula y currículum, es decir, educación mixta. Esta situación se consolida para todo el sistema educativo con la LOECE en 1980 (gobierno de Centro Democrático) y con la LODE (gobierno socialista) en 1984.

“ El feminismo de la transición ya había puesto de manifiesto que la escuela mixta no aseguraba la desaparición del sexismo pronto se constató, una vez eliminadas las trabas legales que impedían la igualdad educativa entre los sexos, que la escuela mixta no generaba una igualdad real en las posibilidades de formación, promoción y desarrollo de las mujeres. Tras la igualdad formal se escondían otras formas de discriminación. La escuela que se presentaba como una oferta neutral e igualitaria, ejercía una socialización diferenciada que servía a la reproducción, legitimación y perpetuación de las desigualdades de origen. La falacia de la igualdad de oportunidades pronto se puso en evidencia al no mostrar igualdad de resultados, se trataba sólo de igualdad de acceso. Esta igualdad, a niveles más amplios y en los mejores casos, significaba igualdad de acceso de las mujeres a las actividades tradicionalmente masculinas, sin que se

produjera el efecto contrario, acceso de los varones a las tareas tradicionalmente femeninas. Surgen así nuevas demandas de coeducación que persiguen la superación de las desigualdades que reproducen la escuela mixta” (BALLARÍN, 2001. págs. 151-152)

La legislación actual recoge el término coeducación con el contenido que es aceptado por todos/as, tal como ha sido acuñado por los movimientos feministas y organizaciones de Renovación Pedagógica de estas últimas décadas.

Sin embargo, que la ley recoja la necesidad y prescriba que se eduque desde los principios de la coeducación a través del área transversal del mismo nombre, no significa que tales indicaciones se concreten realmente. En la mayoría de los centros no se pasa mucho más allá de la enseñanza mixta. Todavía se sigue reproduciendo una serie de elementos discriminatorios que evitan que la igualdad se de. Pilar Ballarín señala que “el sexismo del lenguaje y el androcentrismo científico, la canalización de éstos a través de los libros escolares, así como la discriminación que se produce en el trato hacia unos y otras y la propia organización escolar han sido objeto de análisis en los últimos años”(BALLARÍN, 2001, pág. 152).

En los últimos años se han realizado trabajos que arrojan luz sobre cómo está la situación. Sobre libros de texto y materiales curriculares Amparo Moreno publica “El arquetipo viril protagonista de la historia. Ejercicios de lectura crítica no androcéntrica”. Este libro estudiaba cómo influían los libros de historia de BUP en la formación del conocimiento androcéntrico. También Nuria Garreta, y Pilar Careaga en 1987 publican un trabajo de investigación sobre los libros de EGB. En 1991, Amparo Moreno de nuevo realiza un estudio en el que se trabaja con libros desde primaria a universidad observando cómo se produce una progresiva masculinización en los textos desde el nivel más bajo al más alto, (MORENO, 1991). Por último y en el campo de las investigaciones sobre los textos escolares, hay que destacar la investigación realizada por Nieves Blanco “El sexismo en los materiales educativos de la E.S.O. En este trabajo se descubren elementos que discriminan, como el hecho de encontrar una mayor utilización del masculino genérico que oculta la individualidad femenina. También aprecia Nieves Blanco que aunque se han incrementado los personajes femeninos en los

libros, los masculinos siguen superando a los femeninos, ya se trate de personajes protagonistas, secundarios o globales. Igualmente los personajes femeninos siguen apareciendo de forma estereotipada y con una definición social limitada (BLANCO, 2000).

Otro aspecto que significaba Pilar Ballarín es la diferencia de trato que los docentes damos a nuestro alumnado en función de su sexo, tenemos diferentes expectativas con respecto a ellos/as y las mostramos de forma estereotipada en las relaciones que mantenemos con ellos/as, ante ello hemos pasado a no mostrar ninguna manifestación afectiva o que mostrara nuestros afectos y expectativas tratando de ser neutrales, intentando no influir de ninguna manera en la orientación de los niños y niñas. Esto también ha provocado que se fortalezca el modelo existente o validado socialmente, es decir, el masculino.

“Podría decirse que se producía cierto travestismo exigido por las condiciones discriminatorias (Subirats, 1988). El profesorado no olvidaba el sexo del alumnado, pero trata de olvidarlo justamente en nombre de la igualdad de oportunidades, para que su educación sea `justa`, `neutral` y `correcta`. El aula se observaba que era de los varones, siendo menor el grado de participación de las mujeres. Las niñas al no recibir la misma atención se inhibían y cedían el protagonismo verbal a los niños ante el colectivo, prefiriendo interlocutores más personalizados”. (BALLARÍN, 2001, pág. 155)

Por último el grado de desmotivación, la orientación profesional, el rendimiento económico que sacan a su formación o capacitación, etc., está mediatizado por el tipo de organización del sistema educativo que es ejemplo y modelo de un tipo de representación. Aunque los resultados pueden ser los mismos, es posible que la lectura que se hace de las capacidades sea diferente. Pilar Ballarín nos ilustra esta idea así: “No es casual que las chicas achaquen sus malos resultados a la `falta de capacidad`, mientras que ellos lo atribuyen a la `falta de esfuerzo`. Mientras una interpretación inhibe el aprendizaje, otra puede potenciarlo” (BALLARÍN, 2000, pág. 156).

Para poder entender esto se hace necesario avanzar en el desarrollo del concepto de coeducación. En el diccionario Moliner encontramos un contenido reducido que aclara poco: “educación que se da conjuntamente a jóvenes de ambos sexos”. Otra definición que recoge el contenido del término aunque de hace ya algunos años es: “La coeducación es la intervención explícita e intencional de la comunidad escolar para propiciar el desarrollo integral de los alumnos y de las alumnas, prestando una especial atención a la aceptación del propio sexo, el conocimiento del otro y la convivencia enriquecedora de ambos” (SANTOS, 1984, pág. 70).

Otra definición acertada, muy citada y consensuada actualmente es: “Es un proceso intencionado de intervención a través del cual se potencia el desarrollo de niños y niñas partiendo de la realidad de dos sexos diferentes hacia un desarrollo personal y una construcción social comunes y no enfrentados” (FEMINARIO DE ALICANTE, 1987, pág. 21)

Mientras que la primera definición sólo explica que ambos se educan conjuntamente, las otras dos definiciones hablan de un “proceso intencional” y de “intervención explícita”, “desarrollo integral”, “construcción común no enfrentados”, “aceptación del propio sexo”, “conocimiento del otro”, “convivencia enriquecedora de ambos”. Estas dos definiciones son mucho más completas y dejan entrever que hay que intervenir para reconstruir las relaciones heredadas culturalmente.

Por último ofreceremos otra forma de definir la transversal coeducación, Pilar Ballarín recogiendo las opiniones de Lomas, Tomé y Rambla y completándolas nos dice:

“La coeducación hoy significa buscar nuevas vías de intervención educativa para desarrollar relaciones de género más igualitarias, corregir los nuevos desajustes que se están produciendo y que son producto de la convivencia de modelos de género anacrónicos con nuevos modelos más igualitarios (LOMAS 2004, TOMÉ y RAMBLA, 2002). Y para ello, un objetivo evidente en la educación *en y para la ciudadanía*, es corregir que todas las personas, chicos y

chicas, dispongan de la formación necesaria para que sean verdaderamente libres y autónomas”. (BALLARÍN, 2006, pág.16)

Según Elena Simón no existe coeducación sin democracia. Para profundizar en esta idea propone tres principios que perfilan esa coeducación democrática: los principios de cooperación, de justicia y de subjetividad.

El primero de ellos, el de cooperación, según Elena Simón neutraliza el principio de dominación, en la medida que somos cooperativos estamos formando cuerpo colectivo frente a las imposiciones de las individualidades de los poderosos, “En vez de estar `frente a` nos pondremos `al lado de`” (SIMÓN, 2000, pág. 48).

Además de la conveniencia de aunar como mecanismo de defensa, debemos fortalecer la idea de la competitividad no es la que da mejores resultados en el crecimiento personal y académico, así lo explica Elena Simón:

“Pero para ello habremos de ir eliminando las falsas ideas de que se es mejor cuando se compite y se vence, tan arraigadas sobre todo sobre, los chicos, pero también entre algunas chicas, porque tienen sus raíces en el corazón mismo de la sociedad. Los muchachos no pueden avanzar por culpa de ese bloqueo para su formación que representa eliminar, negar y destruir al adversario”. (SIMÓN, 2000, pág. 49)

El segundo de los principios, la justicia, tiene que ver con la ausencia de ella en las escuelas. La escuela es un lugar poco deliberativo. Un lugar donde los tiempos, los espacios, las evaluaciones, no ofrecen garantías de atención a las particularidades que exige la aplicación de reglas y medidas justas. La escuela tiene un modelo y organización excesivamente jerarquizado y burocratizado. Todo está demasiado reglamentado conforme a una media de individuos que no representan ni a la media de las personas que conviven en este entorno.

Por último, el principio de la subjetividad contrarresta al principio de individualismo. Frente al desarrollo de la libertad y confianza para aportar lo

propio de cada uno/a como algo valioso a lo colectivo, se desarrollan en la escuela las iniciativas individualistas que tratan de imponerse a los demás. A la vez o en paralelo, se impone también el valor del grupo como una apisonadora que reduce la posibilidad de iniciativas particulares que tratan de sumar o revisar principios y actitudes de los grupos en los que no existe la deliberación y el análisis.

“A los niños y niñas se les coloca aleatoriamente o sobre la base de sus elecciones académicas. Nunca por afinidades de otro tipo, que pudiera favorecer el autoconocimiento, la autoestima y la fluidez de la comunicación, bases imprescindibles para el avance de la maduración intelectual, afectiva y social. La subjetividad se oculta o se disimula. El valor del grupo prima por encima de todo. Las opiniones disidentes se acallan. Las chicas tienen dificultad para ocupar tiempos y espacios elegidos. Lo que se impulsa, en todo caso es una identidad gregaria de sentimiento a consignas muchas veces subterráneas. En este momento `mola` más suspender bastantes asignaturas, ensuciar y que limpien otras personas, gritar para que nadie nos entienda, acusar para salvarnos de la quema.” (SIMÓN, 2000, pág.50)

El verdadero problema de la escuela actual, en este campo, es que el alumnado no llega a ella sin ningún tipo de educación, en blanco; llega con una educación sexista, con un autoconcepto que está en función del sexo al que pertenece. Como ya hemos explicado antes, la sociedad patriarcal a través de la familia, los medios de comunicación, y los entornos sociales en los que se desenvuelven el niño y la niña, ha dejado ya una impronta que les hace actuar con esquemas determinados por esa cultura patriarcal, cada uno con un rol y estereotipo distinto.

Cuando niños y niñas se encuentran en el ámbito escolar partiendo de diferentes situaciones lo lógico, y así ha venido sucediendo hasta ahora, es que se sigan reproduciendo los mismos esquemas y comportamientos, los niños y niñas seguirán manteniendo las mismas actitudes y accediendo a los mismos requerimientos sociales, tendrán las mismas expectativas.

Muchos de los valores positivos de las mujeres, se han resaltado y enfatizado

tanto que se han convertido en esclavizantes para la mujer, de tal modo que sólo se les ha permitido ocuparse en ellos, a la vez que el hombre se ha retirado de ellos minusvalorándolos y exigiendo a la mujer que se ocupe en exclusiva de ellos. Por ejemplo: la seguridad y equilibrio afectivo en la familia, la responsabilidad y sensibilidad del cuidado a los otros, la empatía, el sentido profundo de las relaciones personales considerando a los individuos como importantes en sí, todas las labores de la casa y la educación, la salud y el crecimiento de los hijos, la gestión en todos los ámbitos convenciendo en lugar de obligando, la capacidad de sacrificio, y el más importante de todos, la función de maternidad por la que da la vida y la palabra primera, en la que introduce a los hijos en la realidad proporcionándoles la palabra.

Todas estas capacidades y funciones se han minusvalorado y encerrado en el ámbito de la domesticidad. Con ello se ha enclaustrado a las mujeres en la casa evitando que todos estos valores salgan al ámbito público que, ocupado por los hombres, ha estado gestionado y dirigido desde otro ángulo totalmente opuesto. Esa orientación masculina está basada según Víctor Seidler en elementos como los siguientes:

* La razón, el valor-concepto más considerado por el hombre. Su uso y aplicación a sí mismo como sistema de interpretación. El hombre ha interpretado el mundo dominando lo natural: la naturaleza es imperfecta desde este planteamiento porque es salvaje, irracional, subjetiva. Los sentimientos te separan de la razón, porque son subjetivos. Así pues el hombre tiene que vencer lo subjetivo, dominar los sentimientos, atender a lo público por ser social . Como dice Seidler poniendo en boca de Weber:

“Weber, siguiendo a Kant, parte del supuesto de que como seres racionales podemos refrenar y dominar nuestros sentimientos, deseos y emociones que por si mismos no son fuente de significado. Sólo mediante los mecanismos de la razón podemos dar significado a nuestras acciones y a nuestra experiencia. Si queremos hacer caso omiso de las lágrimas que brotan de nuestro interior, entonces somos ‘libres’de hacerlo, porque en el marco kantiano las lágrimas

amenazan con desafiar nuestra libertad y nuestra autonomía como seres racionales” (SEIDLER, 2000, pág. 222)

El hombre no debe tener miedo por ser esta una emoción que evita la actuación racional y objetiva; todo se debe vivir desde el rechazo de las debilidades personales que nos recuerda que somos animales; debemos cultivar la razón frente a lo natural de nosotros, porque debemos ser fuertes y seguros.

* Establecemos una competición-lucha de dominación con la naturaleza para “civilizarla” y usarla en función de nuestras necesidades. Esto que es aplicable a la naturaleza planetaria, también lo es con respecto a la mujer, ya que la mujer está relacionada con la naturaleza, lo subjetivo y emocional.

Estas actitudes-valores atribuibles al hombre le han llevado a ser competitivo como forma de conquista. Al vencer sus sentimientos no reconociéndolos ni permitiendo que aparezcan, se ha convertido en un ser insensible, que impone la razón, por encima de situaciones personales.

“Como dice Gilligan, las mujeres son más proclives a invocar una ética del cuidado y la atención y a considerar en la toma de decisiones a las personas afectadas. Los hombres se inclinan a pensar en términos de principios morales abstractos, y quieren ordenar las cosas en principio antes de pasar a los detalles en caso particular.

Esto parece confirmarse en las primeras investigaciones psicológicas que muestran que los muchachos se aferrarán firmemente a las reglas, en tanto que las chicas parecen estar más dispuestas a abandonar un juego si éste amenaza las relaciones personales implicadas” (SEIDLER, 2000 pág. 269)

* Agresivo y violento por creerse en posesión de la verdad. Ha responsabilizado a la mujer de sus carencias afectivas porque es ella la encargada de hacer esa función; cuando falla en él la culpable es la mujer más cercana que tendría que haber sabido evitarlo.

“Con frecuencia el hombre asume con poca responsabilidad su vida personal, en parte porque su madre primero, y después su

compañera, la han tomado por él. Podemos estar acostumbrados a que alguien satisfaga estas necesidades *por nosotros* que creemos que se trata de un derecho y no de un elemento en una relación de poder y de subordinación determinada por el género. A los hombres les puede parecer como si el amor se manifestara mediante el hecho de que alguien satisfaga sus necesidades sin que siquiera haga falta expresarlas con palabras. Con frecuencia esto es una racionalización del hecho de que los hombres nunca han aprendido a comunicar sus necesidades personales y emocionales y, temerosos del rechazo, nunca aprenden cómo asumir responsabilidad por sí mismos". (SEIDLER, 2000, pág. 178)

* Es prepotente y muestra incapacidad para sacar fuera de sí, es decir comunicar qué ocurre con sus sentimientos, su emociones, así tampoco reconoce las de los demás.

Sin embargo, el nuevo aire coeducador produce el efecto positivo de hacer crecer la confianza en las niñas acerca de la posibilidad de acceder al estatus y a ocupar los mismos espacios que ocupan los hombres. Esto si se consigue no es lo adecuado desde unos supuestos coeducadores, pues se estaría reproduciendo también en las niñas el rol masculino, caracterizado por la imposición de su estatus a través de artimañas y competitividad no exenta de agresividad, individualismo y violencia.

Es obvio que los hombres son distintos a las mujeres. La diferencia tendrá un origen en mayor o menor medida biológico y cultural, pero tanto mujeres como hombres son capaces de interiorizar todas las características o potencialidades que se atribuyen tanto a unos como a otras. Se trataría de seleccionar aquellas que son positivas de los hombres y aquellas que son positivas de las mujeres, e integrarlas en el nuevo ideal de masculinidad y en el nuevo ideal de lo femenino. Se trata de una construcción personal y libre en la que cada cual refuerce elementos y tendencias más o menos afines pero todas necesarias.

No se trata de que las mujeres ahora repitan los esquemas de comportamiento y de relaciones de los hombres. Se trata de que cada uno tenga la oportunidad de compartir con el otro sus sentimientos, experiencias, expectativas

y de que en ese compartir respetuoso y constructivo se crezca como un ser igualitario y solidario, un verdadero ser libre de prejuicios y de tabúes sexistas; ese conocimiento y reconocimiento del otro/a tiene que dar pie a una selección de los valores positivos de ambos como camino de desarrollo para las niñas y niños.

No debemos confundir tener los mismos derechos con ser iguales. Tenemos los mismos derechos como personas, como ciudadanos/as pero no somos iguales. Estas diferencias se tienen que vivir como enriquecimiento y como elementos a compartir. Los niños tienen que dar cabida a los sentimientos, a la sensibilidad y a la actitud de entrega y servicio a los demás, a las tareas propias del hogar (ámbito ocupado casi en exclusiva por las mujeres) aspectos que fundamentalmente se ha cultivado en las mujeres.

Por otro lado, las niñas tienen que acceder a una autoestima libre de limitaciones, limitaciones que las invalidan para acceder de manera libre al pleno desarrollo de la vida pública (ámbito ocupado casi en exclusiva por los hombres).

Hasta hoy en la escuela mixta se ha educado a niños y niñas como se educa a los niños, se busca una educación igualitaria en el sentido de que ambos tengan acceso al modelo que la sociedad patriarcal ha prestigiado, es decir, al modelo masculino, con todas sus bondades y maldades. La mujer sigue estando en la invisibilidad. Los elementos propios de la educación de los niños que hoy se reconocen como negativos (individualismo, prepotencia, competitividad, agresividad) siguen estando vigentes en la sociedad (por lo tanto reproduciéndose en la escuela), y siguen siendo considerados un buen camino para llegar a tener éxito. De lo que se trata es de educar respetando lo positivo de cada uno, y trabajando por medio del diálogo, del conocimiento y reconocimiento de las características de cada uno, a través de procesos de deliberación, no desde la competitividad.

Todo esto exige un posicionamiento deliberado del profesorado y de la sociedad. No surge con tener a niños y niñas en las mismas aulas con un mismo currículum. Hay que marcarse objetivos claros, estrategias que contemplen estos aspectos.

Hoy la mujer ya tiene objetivos. Las mujeres están encontrando caminos que recorrer para llegar a ser ellas mismas, aunque corren el peligro de caer en repetir el modelo masculino con todos sus defectos. Cada día es más claro que el camino emprendido persigue una identidad propia.

“Pretender que las mujeres sean como hombres y educarlas para ello no ha dado el resultado apetecido. Las mujeres nunca serán como los hombres, simplemente porque no son ni machos ni varones. A lo que deben aspirar es a ser equivalentes y a que la diferencia sexual no se convierta en desigualdad discriminatoria. Esto es lo que se propone justamente la coeducación activa y no-sexista”. (SIMÓN, 2003, pág. 103.)

Sin embargo los hombres aún no han comenzado a replantearse su situación; el patriarcado ha tenido efectos negativos en su educación:

“Ellos disponen de más en el reparto del mundo: tiempo para ellos, recursos, espacios cuidados, empleos, cargos, riquezas, reconocimiento, lenguaje, voz pública, opinión. Pero también tienen más accidentes, muertes violentas, riesgos negativos, adiciones, gastos superfluos. Todo ello provocado por el rol patriarcal masculino o sometido a crítica para su desaparición. No es muy seguro que este rol de género les beneficie cualitativamente. En él pierden muchas oportunidades de relación y muchos valores de bienestar”. (SIMÓN, 2003, pág. 101).

Por lo tanto, el hombre debe reconstruir su papel, un papel propio con los mismos objetivos igualitarios, pero con las características que se deduzcan de las diferencias que los hacen ser hombres y no mujeres. Este es el reto de la coeducación: conseguir un desarrollo personal de niños y niñas con nuevos valores más acordes con una sociedad igualitaria y no discriminatoria, más justa y solidaria.

Esos son los supuestos desde los que se plantea en este trabajo la intervención coeducativa en la escuela a través del flamenco. Por ello es tan

necesaria la creación de unidades didácticas ideadas para la reconstrucción positiva, para una escuela más que transmisora, recreadora de cultura positiva.

6.4.1. Coeducación y flamenco: recorriendo un camino

Una vez que hemos delimitado con claridad lo que entendemos por *coeducación*, conviene que acometamos la tarea de dar respuesta al interrogante siguiente: ¿por qué trabajar el flamenco con la transversal coeducación?

Las áreas transversales tienen una enorme importancia en la formación de los escolares y sin embargo no han sido atendidas en la práctica como se merecen. Coeducación es la menos atendida, tal vez porque es la más complicada al exigir del docente un mayor compromiso personal con los contenidos del área. Se puede dar Medio Ambiente (por poner un ejemplo) y tener actuaciones diarias que hagan ver a los demás (padres-madres, alumnado, compañeros/as) que somos consecuentes con las enseñanzas medio ambientales. Por ejemplo, podemos acudir varios maestros/as juntos en un mismo coche para ahorrar energía y contaminar menos, podemos separar las basuras, etc. Todas son actitudes que exigen un nivel de conciencia ecológico y si el alumnado y la comunidad educativa no ven ese nivel de conciencia, difícilmente puede seguir sus propuestas por incoherentes e inconsecuentes. Estos ejemplos son pocos si consideramos una mayor conciencia e implicación personal con el área. Un mayor nivel de conciencia ecológica nos exigiría muchas más actitudes, incluso un cambio de mentalidad en el tipo de relaciones que establecemos con el medio y con las personas, la metodología de trabajo en la escuela y el modo en que nos enfrentamos a la sociedad de consumo, a la forma de organización económica mundial y al proceso de globalización, etc. Pero todos estos aspectos son menos visibles en la escuela y por lo tanto con las actitudes-acciones mencionadas antes ya sería suficiente. Sin embargo, con la coeducación es más difícil mostrarse consecuente.

En la coeducación no basta con discursos y algunas actitudes puntuales; son muchas las implicaciones personales que se hacen visibles en positivo o en negativo: el reparto de tareas, el cuidado del lenguaje, el tipo de relaciones que mantenemos con los demás, la forma que tenemos de organizar el espacio, las responsabilidades, los tiempos, las miradas, las felicitaciones, las reprimendas, los apoyos, la confianza, los prejuicios, la forma en que reaccionamos ante los conflictos, etc.

Sí. Indudablemente los cambios de hábitos en los aspectos medioambientales son más fáciles de ver, e incluso más fáciles de realizar. Pero en el caso de la igualdad de género, es más complejo porque se nos ha educado en una forma de posicionarnos ante la vida, se han generado formas de sentir más que de pensar, hemos crecido dentro de una superestructura que nos influye generando en nosotros/as formas de ver sin racionalizar. Los hombres y mujeres hemos estado tan inmersos en esta forma de no pensar, que nos parece natural; se nos ha repetido tanto que es así porque sí, que ahora nuestro pensamiento, nuestra capacidad de razonar se queda “en mantillas” cuando pugna con nuestros sentimientos; y aunque cuando razonamos vemos de una forma, sentimos de otra. Esto aflora a diario cuando durante cinco horas permanecemos en un aula con niños y niñas que, además, ya vienen de casa con nuestras mismas cargas y actitudes aprendidas.

Pero ellos/as tienen la oportunidad de reinterpretar todo lo vivido, es la oportunidad que nosotros/as no tuvimos en la escuela.

En mi caso personal los planteamientos ante la desigualdad de género no han sido siempre los mismos. Han tenido una transformación, un desarrollo que, supongo, continuará siempre. Al igual que con el flamenco, ya mantenía cierta preocupación por lo relativo a la desigualdad de género antes de dedicarme a la enseñanza. Antes de ser maestro tenía muchas preocupaciones sociales (sigo teniéndolas) y todas ellas me exigían implicación. A veces eran asuntos que me afectaban directamente y otras veces eran temas que aparentemente no me afectaban: el racismo, y la xenofobia, la explotación clasista, el hambre en el mundo, la discriminación de gays y mujeres, etc. Cuando empecé a trabajar en la

escuela entendí mi profesión de maestro como una militancia, queriendo dar al alumnado la oportunidad de entender estos temas para que pudieran ejercer de ciudadanos libres, transformándose como individuos y avanzando hacia una sociedad más justa y solidaria. Yo pensaba que el sistema educativo tenía mayor poder transformador del que hoy creo que tiene (sigo creyendo que lo tiene, pero con menor potencial). Esas preocupaciones sociales eran y son elementos que siempre he llevado a la escuela; bajo el principio de la solidaridad, empatizaba con ellas, me sentía solidario con estas causas.

Y eso ocurrió con la discriminación por género. Siempre intenté mostrarme solidario y veía el feminismo como algo que debía apoyar. Para llegar a entender mejor y orientar mi acción solidaria traté de sentir los problemas de las mujeres, empatizando con ellas de manera que a veces confundía mi situación. He pasado por un proceso de transformación que comenzó siendo mi manifestación de apoyo en temas concretos (aborto, malos tratos, reparto de tareas del hogar, etc.). Estos apoyos siempre se daban con cierto sentimiento de desconfianza e inseguridad, pues no llegaba a confiar totalmente en el futuro desarrollo del feminismo; una cierta actitud defensiva me hacía mantenerme siempre alerta, y mi actitud de solidaridad y apoyo me servían de justificación. El feminismo era entonces inabarcable para mi comprensión por falta de conocimientos suficientes, pero contaba con mis simpatías. Poco a poco y a base de discutir, leer, compartir experiencias, criterios, pensamientos, lecturas, etc., fui conociendo-entendiendo que el feminismo aportaba un modelo de sociedad y de pensamiento muy elaborado y que trascendía a otros modelos de sociedad propuestos por las ideologías clásicas de izquierda. Es más, llegué a descubrir que las ideologías de izquierdas en las que yo me encuadraba no habían tenido suficiente elaboración interna como para recoger, en coherencia con sus planteamientos, todos los problemas que ocasionaba el patriarcado, y la situación en la que quedaba la mujer. El siguiente paso fue entender que este modelo de sociedad y de personas (que propugna el feminismo) también me beneficiaban a mí como hombre (eliminación de mi carácter violento, impulsivo, exteriorización de los sentimientos, vencer la falsa seguridad y negación del miedo, etc.).

Este paso ha sido muy importante. Hasta entonces, yo me veía a mí mismo, como un benefactor, como un militante que trabaja-lucha en dos campos: apoyar y defender a las mujeres como grupo especialmente explotado y discriminado a la vez que trabajar-luchar por una sociedad más justa e igualitaria. Yo me veía a mí mismo como fuera del campo de los beneficiados directos, lo hacía por el futuro de la sociedad, por el futuro de mis hijas, por la historia. Entendía que la alienación a la que el sistema me había llevado estaba superada gracias a mi militancia contra el sistema y los cambios de mentalidad e ideología que en mí se habían producido en estos años.

Es entonces cuando descubro que yo mismo soy producto del sistema patriarcal en mayor medida de lo que pensaba y que es necesaria una transformación profunda en mí. Es cuando de verdad llego a entender el verdadero valor de transformación social del feminismo.

Pero el trabajo con esta tesis doctoral me ha permitido llegar más lejos. Una vez que ya estaba avanzada la tesis, mi directora, la doctora Nieves Blanco, me planteó una cuestión que todavía no había interiorizado suficientemente. Me propuso que tratara de dejar de ver las cosas como si fuera una mujer, que las mujeres ya tienen su camino y avanzan en él con paso firme y seguro; ahora yo como hombre debía construir el mío, es decir, debía saber quién soy y qué quiero ser como hombre, por qué somos así los hombres, de qué manera tendremos que ser, cómo construiremos nuestro camino como hombres. Y todo ello desde mis particularidades que, de seguro, influirán en la forma de plantearme el camino como hombre. Se trataba de buscar el camino paralelo al de las mujeres, los dos caminos deben llegar a la misma utopía, pero los hombres todavía seguimos recorriendo lo que construyeron las mujeres. Y es bueno que aprendamos a mirar de otra manera a como miran las mujeres. Se trataba, en definitiva, de encontrar un nuevo modelo de masculinidad.

Aquella cuestión me llegó hondo porque yo ya me había planteado algo cercano a eso, sin la rotundidad y claridad del planteamiento de Nieves Blanco. No había pensado que se notara tanto la falta de un camino como hombre en mis actitudes y planteamientos ante la desigualdad de género. Yo intuía que era así,

pero todavía no lo tenía claro. Esto hizo que tomara contacto con uno de los Grupos de Hombres existentes en Málaga (Miki, un amigo mío ya me lo había propuesto antes). Estos grupos de hombres pertenecen a AHIGE (Asociación de Hombres por la Igualdad de Género). Las reuniones con este grupo de amigos me han hecho ver más claramente aquello que decía la doctora Nieves Blanco. Precisamente el sentido de los Grupos de Hombres es entendernos como hombres y modificarnos en positivo para ir creando ese camino de la nueva masculinidad. En ello estoy, pero lo difícil es trasladar a esta tesis doctoral aquello que he ido descubriendo en estas reuniones y contactos. De cualquier manera, creo que es necesario hacerlo porque el trabajo de coeducación que solemos desarrollar en las escuelas se suele orientar poco desde la masculinidad, los niños han pasado a ser los que están perdidos, sin referencias claras de lo que quieren ser. Coeducamos con la vista puesta más en las mujeres (por algo son las que han sufrido y sufren la discriminación y subyugación masculina) aunque nos dirigimos a los niños. No hacemos ver todo lo positivo que hay en este camino para ellos; seguimos exigiendo a los niños que renieguen de los “beneficios” que les ha proporcionado el sistema patriarcal sin aclararles suficientemente que ellos son beneficiarios de los cambios, que deben ser actores activos en la construcción de ese nuevo modelo de hombre. Un hombre que no debe imponerse por costumbre heredada, que no reniega de sus miedos, que no tiene que ser él necesariamente el responsable primero de una familia, que no tiene que ocultar sus sentimientos y sus lágrimas porque debe aparentar seguridad y dureza, que no tiene por qué mostrarse siempre activo sexualmente y que no tiene que reaccionar con cierta belicosidad ante los conflictos, que no tiene que ser competitivo y aspirar a ser ganador en todos los aspectos de su vida. En definitiva, reconstruir nuestro papel. Las mujeres tienen claro cómo quieren ser, ahora nos toca a nosotros.

VII

**EL FLAMENCO EN LA ESCUELA:
PROPUESTAS DIDÁCTICAS**

7.1. INTRODUCCIÓN

Mi afición por el flamenco es muy anterior a mi trabajo docente. Desde pequeño he disfrutado en casa de los cantes que de manera informal hacían mi madre y mi padre; después, con la adolescencia comencé a oír otro tipo de música, el tipo de música que oían los chicos de mi edad de aquella época. Esto no agradaba mucho a mi padre y me lo hacía saber de manera poco tolerante; tal vez aquello fuera la causa de mi alejamiento del flamenco, creo que por rechazo a la actitud de mi padre.

Mucho más tarde con motivo de un recital que José Meneses dio en el campus universitario de Málaga, se despertó en mí de nuevo el interés por el flamenco. La policía había desalojado un encierro estudiantil en el que me encontraba y, al saber que Meneses cantaba en el campus, fuimos a pedirle que nos dejara informar públicamente del desalojo policial. Durante el tiempo que estuve esperando el descanso del artista para salir a informar me conmoví con los cantes de José. Su poderosa voz cargada de fuerza y de contenido social, el “paseo” por cantes que yo ya había disfrutado años atrás, hicieron que aquellos minutos se convirtieran en algo mágico. Aquella misma noche inicié conversaciones con algún aficionado que me prestó mi primer libro de flamenco: “Flamenco: una aproximación crítica” de Julio Vélez.

De nuevo conectaba con el flamenco, pero en esta ocasión iba acompañado por una actitud reivindicativa frente al franquismo, y, además, con una necesidad personal de conocer todo del flamenco: orígenes, desarrollo, aspectos sociológicos, antropológicos, etc. Puedo decir que llevo los últimos 30 años leyendo, discutiendo, disfrutando e interesándome por el flamenco. Y, la verdad, nunca dejo de sorprenderme de la cantidad de aspectos nuevos que aparecen en el camino y que son enriquecedores para mi desarrollo personal y cultural.

Por supuesto, ser maestro para mí fue también un compromiso social para con los niños y niñas y para con la sociedad; era, como ya dije, casi una forma de

militar. Desde el principio tenía claro que el flamenco debía llegar a la escuela. El primer curso que trabajé como maestro, ya introduje el flamenco en mi aula. Recuerdo que habían formado un agrupamiento con alumnos/as difíciles de un colegio de una zona deprimida de Málaga. En aquel colegio se desarrollaba un proyecto de innovación (EDERNEC) creado para trabajar en zonas deprimidas y me reclamaron para trabajar con este alumnado especialmente conflictivo. Aproveché la ocasión para adaptar el currículum de Lengua y de Geografía e Historia impartiendo estas materias desde el flamenco.

La experiencia fue muy positiva, pero estaba a años luz de la situación en la que me encuentro hoy. No he dejado de utilizar elementos del flamenco en el aula desde entonces. Algunos años ha sido con algún diseño cortito y poco pretencioso, otras veces he diseñado una intervención más sólida creando materiales para apoyar el trabajo. Al principio, mis intervenciones didácticas estuvieron llenas de dificultades: ni las familias, ni el profesorado veían bien que el flamenco entrara en la escuela (LOPEZ. 2004). Así que de “tapadillo”, casi ocultando que lo hacía, introducía cantes, actividades y reflexiones sobre el mundo del flamenco.

A lo largo de estos últimos años he llegado a publicar algunos materiales de flamenco dirigidos a la escuela. El primero de ellos es la carpeta “Flamenco y Valores: una propuesta de trabajo escolar” editada por la Junta de Andalucía en 1995. Estos materiales están centrados en el trabajo con las áreas transversales. La carpeta está formada por 12 unidades didácticas de las cuales una es de coeducación. Este es el primer trabajo serio con el que pretendía crear una herramienta válida no sólo para mí sino también para todas aquellas maestras y maestros que quisieran aventurarse en una experiencia similar y no dispusieran de materiales idóneos. Lo más importante de estos materiales es que están pensados para contestar las críticas y reticencias que se hacen desde dos colectivos fundamentales de la comunidad educativa: las familias y el profesorado. La primera actitud crítica pensaba que el flamenco no aportaba nada bueno: alcohol, chovinismo en los contenidos de sus coplas y grupos de afición, machismo en el contenido de las coplas, en sus organizaciones oficiales (peñas), etc. La segunda postura planteaba que introducir el flamenco en la escuela era malo porque la escuela es jerárquica, con estructura carcelaria (muros, verjas, sirenas para salir y

entrar), en ella todo está medido y los tiempos ajustados para hacer algo te guste o no. En definitiva un tipo de organización alejado del ambiente natural, libre y espontáneo propio del flamenco. Ciertamente, el flamenco se da en un ambiente que tú escoges y lo dejas cuando te apetece; es como la vida misma. Y la escuela puede producir fobias hacia el flamenco, por tanto es mejor dejarlo como está.

Estos materiales recogen las reticencias de las dos críticas y tratan de salir al paso para que no se produzcan los peligros de los que hablan. Frente a los argumentos del primer grupo, se escogen contenidos de valor; no hay lugar para el alcohol, para el chovinismo ni para el machismo; las coplas son escogidas unas y creadas otras para trabajar sólo contenidos de valor, es decir las áreas transversales; así el flamenco entra en el aula con un valor añadido. Frente a los argumentos del segundo grupo, se diseñan las unidades o centros de interés con actividades escogidas de probada calidad motivadora: fichas sencillas y divertidas, metodologías activas basadas en la investigación y otras técnicas en las que el alumnado es el protagonista del desarrollo del trabajo, técnicas de recogida de información que interesa al alumnado por sacarlo de la rutina diaria de clase, voluntariedad en la participación.

Esta carpeta de materiales se agotó a los dos cursos de ser editada. Desde entonces he proporcionado copias a un buen número de maestros y maestras que me la han pedido en los diferentes cursos que he impartido y a peticiones que he tenido de diferentes provincias de otras comunidades autónomas, incluso de profesorado de Argentina que conoció el material por Internet.

A partir de la demanda generada en octubre del 2005 con motivo del I Curso Intercomarcal de Didáctica de Flamenco, el CEP de la Axarquía ha decidido editar todos los materiales de la carpeta en un CD y colgarlos también en su página Web.

Además de esta carpeta mis esfuerzos se han centrado en crear materiales didácticos para introducir el flamenco en la escuela, pero siempre con esta orientación primera, es decir, con la pretensión de que sean materiales valiosos en cuanto a contenido y arropados desde el punto de vista metodológico, es decir,

con metodologías activas y con contenidos de transversales. Algunas de estas unidades didácticas se han editado y otras están a la espera.

Una experiencia muy provechosa fue la elaboración de materiales para la celebración del 8 de marzo en una peña flamenca por parte de un grupo de trabajo de maestros que coordinaba. El día de la celebración acudieron los alumnos y alumnas del profesorado integrante del grupo de trabajo. Era un alumnado de tres centros escolares distintos. Les proyectamos un montaje de diapositivas en las que se les explicaba la importancia de la mujer en el flamenco, en paralelo a estas explicaciones una cantaora interpretaba cantes exclusivos creados por cantaoras.

La impartición de cursos y ponencias en diferentes jornadas y encuentros en Andalucía –de las cuales hay que destacar los cursos impartidos en la Universidad Internacional de Andalucía en las sedes de La Rábida, Antonio Machado y La Cartuja, además de los cursos realizados en Málaga con motivo de la primera y segunda Bienal de Málaga en Flamenco organizadas por la Diputación de Málaga en los años 2005 y 2007 respectivamente– me ha llevado a sistematizar contenidos y a profundizar en diversos aspectos, traduciéndose todo ello en un enriquecimiento de mi formación. Y, al mismo tiempo, en estos años, he ido elaborando materiales y propuestas didácticas, en consonancia con el convencimiento de la importancia de que el flamenco sea tenido en cuenta en el currículum escolar. De estos materiales y propuestas didácticas han sido editadas Flamenco y Valores (1995). Introducción del flamenco en el currículum escolar (2004). El cante por jabegotes (2005) y Salvador Rueda y el flamenco (2007). De entre ellas, algunas de esas propuestas didácticas son las que se exponen a continuación. Pero antes, parece conveniente indicar cuáles son los rasgos comunes de todas ellas: en estructura, en ideas clave que se proponen como eje articulador del trabajo escolar y en principios metodológicos.

7.2. LAS UNIDADES DIDÁCTICAS: ESTRUCTURA, IDEAS-CLAVE Y PRINCIPIOS METODOLÓGICOS

7.2.1. Estructura

Las unidades didácticas que aquí se presentan mantienen en común una misma estructura que en cada una de ellas ofrece pocas variaciones.

Se parte de un primer elemento que es el motivo central de **debate** en el que aparece el problema a trabajar. En dos de las unidades se parte de los **recortes de prensa** para llegar a concretar el tema central o problema. Después se pasa a la **lectura de un cuento** (en una de las unidades didácticas, se comienza por la lectura de un cuento) que expone el problema, y tras él sigue el debate sobre el tema.

Tras este primer momento de debate en torno al **tema central o problema**, en todas las unidades didácticas se usan coplas flamencas, unas de autor y otras creadas por el que esto suscribe, para las unidades didácticas.

El **uso de estas coplas** flamencas fundamentalmente sirve a dos tipos de actividades:

- Para seguir debatiendo sobre el problema o tema central.
- Para realizar audiciones de estas coplas grabadas. Las audiciones acompañan generalmente en todas las unidades didácticas a las actividades, para tener las grabaciones sonando de fondo o para analizar algún aspecto como: compás, contenido de la copla, característica del estilo de cante con el que se canta la copla, métrica de la copla, etc.

Tras las actividades aparecen trabajos con **fichas** que sirven para reforzar las ideas centrales de las unidades didácticas y las informaciones más interesantes que surgen en los debates. También sirven para seguir profundizando a través de debates generados en la puesta en común.

Cada unidad didáctica tiene una parte de desarrollo de la **creatividad** por parte del alumnado. En ella caben los trabajos de plástica y la creación de dramatizaciones. Ellos/as preparan los diálogos de los personajes y deciden qué tipo de exposición-representación van a realizar y ante quiénes lo harán. Cuando

no se trabaja la representación, el alumnado crea historias con personajes que viven y resuelven el problema del que se trate.

La última actividad importante común a todas las unidades didácticas es la actividad de **comunicación**. Después de trabajar el problema el alumnado elabora material que resume-recoge las ideas centrales que aparecieron a lo largo del trabajo de cara a comunicar esto a los demás compañeros/as de los demás cursos y a las familias. Esta comunicación se realiza a veces con una exposición a través de una presentación en Power Point elaborada por el mismo alumnado; otras veces, además, se hace a través de la representación de la dramatización que prepararon sobre el tema. También en algún caso, se elabora un manifiesto que llega a todo el centro, a las familias y, a veces, a los periódicos locales. Este último trabajo de comunicación es, en realidad, de comunicación e implicación, ya que a través de él pretenden incidir en el cambio de mentalidad y en generar conciencia acerca de la necesidad de enfrentarse individual y socialmente al problema de que se trate.

Así pues, la estructura común a todas las unidades didácticas es:

- Planteamiento y debate de un problema (prensa y/o cuento).
- Uso de coplas flamencas (para realizar audiciones y para seguir debatiendo)
- Fichas para poner en común, con las que se refuerzan ideas centrales y otros contenidos.
- Creatividad: teatro, cuentos, plástica.
- Comunicación-implicación: representaciones, manifiestos, presentaciones en Power Point, etc.

7.2.2. Propósitos e ideas centrales

En todas las unidades didácticas hay un propósito central que deriva del enfoque coeducativo que adoptan: generar en el alumnado y en toda la comunidad educativa la necesidad de analizar críticamente las lacras educativas que el patriarcado ha dejado en la forma de ser y actuar de los hombres-niños y en las

mujeres-niñas. El objetivo de esta crítica es el de llegar a replantearse su situación personal y social, cambiando aquellos aspectos que considere negativos y esforzándose por asumir nuevas actitudes y formas de relacionarse con los demás, más justas, pacíficas, solidarias e igualitarias.

En coherencia con este propósito nuclear, hay algunas ideas clave que estructuran el contenido y dan sentido a las actividades de todas y cada una de las unidades didácticas.

1- Hombres-niños y mujeres-niñas han recibido una educación que les ha separado en dos formas distintas de ser, pensar, actuar en relación consigo mismos y en relación con los demás.

Los varones tienen una autoestima altísima y se creen superiores a las niñas. También son los dueños del mundo de lo público, se sienten superiores a las mujeres socialmente por ocupar los mejores lugares en los ámbitos públicos. Su forma de relación tanto en ámbitos privados como públicos, y tanto ante varones como ante mujeres, es el de competitividad y lucha por conseguir mayor grado de poder.

Mujeres y niñas tienen la autoestima baja, se sienten subordinadas, inferiores y dependiente de los hombres en muchos aspectos: económico, de protección, etc. Muestran muchas inseguridades en el ámbito público y su actitud ante los demás es el de servicio y cuidados, su dedicación a los demás es su forma de realización habitual, es decir, no es la competitividad ni la violencia sino la entrega.

2- Esta educación recibida perjudica tanto a niños-hombres como a niñas-mujeres, y puede cambiar.

Si analizamos entre todos/as cada una de estas actitudes y cuáles son las consecuencias para los demás, es fácil que lleguemos a necesitar cambiar y mejorar como personas, a la vez que mejoramos nuestra relaciones sociales y la sociedad.

A través del análisis de nuestras actitudes heredadas culturalmente, descubriremos que existe una gran diferencia entre el trato que reciben los niños-hombres y las niñas-mujeres. Estas diferencias muestran el injusto ejercicio de poder que ejercen los varones. Aislando las conductas, reconociendo las actitudes negativas y proponiendo otras positivas se refuerza la reconstrucción de la masculinidad y la feminidad en busca de una nueva forma de ser más justa e igualitaria. Es muy difícil encontrar coplas que expresen esta última idea, aunque no imposible, sirva como ejemplo la siguiente:

Si me trataras de nuevo
no me habías de conocer
yo he echado distinto genio
y otro modo de querer
más cariñoso y más bueno
(ENRIQUE MORENTE, 1997)

- 3- Hay aspectos de la masculinidad que son negativos, que nadie debería asumir, ni niños ni niñas, y otros que son positivos y que deberían ser asumidos también por las niñas. Igualmente hay aspectos positivos de la feminidad que deberían asumir los niños y aspectos negativos que no debería asumir nadie. Por supuesto estos aspectos tanto de la feminidad como de la masculinidad se han construido culturalmente, por ello también pueden ser deconstruidos, modificados intercambiados, etc. Es la voluntad y el esfuerzo humano el que hace y deshace lo que es adecuado o inadecuado en la educación y formación de la personalidad.**

En las distintas actividades propuestas en las Unidades Didácticas trato de favorecer la reflexión sobre algunos aspectos positivos y negativos de la construcción social de lo masculino y de lo femenino, dirigiendo también el trabajo a favorecer el desarrollo de actitudes centradas en los elementos considerados positivos, y que referencio a continuación.

Aspectos positivos asociados a lo masculino:

- La valentía entendida no como belicosidad sino como espíritu aventurero y emprendedor, como voluntad de enfrentarse a los problemas sin eludirlos o postergarlos. Iniciativa
- La disciplina en la realización de las tareas, en el sentido de la constancia que hace que todo lo emprendido llegue a buen término sin ser abandonado al primer escollo (dedicación profesional).
- El sentimiento de pertenencia y compromiso con un colectivo social, sin entender esto como el seguidismo ni ningún tipo de fundamentalismo.
- Independencia.

Aspectos negativos asociados a lo masculino:

- Espíritu competitivo como necesidad para compararse con los demás y buscar un lugar lo más alto posible dentro de la jerarquía. Provoca grandes conflictos en su vida afectiva. Dureza, insensibilidad.
- No mostrar muchos de sus sentimientos.
- Basar sus posiciones y actitudes en una supuesta lógica o razonamiento (casi sagrado: “yo tengo la razón”) sacrificando los sentimientos y la situación de otros/as sin tenerlos en cuenta, buscando nuevas formas de posicionarse o de actuar.
- Sentirse el centro de todo, mantener siempre una actitud de conquista en todo –el amor, la amistad, la riqueza, el espacio– y creerse en el derecho de provocar conflictos con los demás para mantener el estatus de conquistador.

Aspectos positivos asociados a lo femenino:

- El cuidado de los otros, entendido no como servilismo esclavizante, sino como capacidad de sentir a los demás y sus necesidades, como empatía y sensibilidad solidaria.
- Capacidad para hacer explícitos sus sentimientos y desarrollar la capacidad para entender los de los demás. Saber relacionarse.
- La espontaneidad como virtud que rompe la frialdad de los razonamientos matemáticos inalterables e inamovibles, que no

reconocen la variabilidad de situaciones y características diferentes, la alteridad.

- La preocupación por el entorno físico, no entendido como la obsesión por la limpieza o por la decoración superficial, las modas y el consumismo de productos (“no es blanco es inmaculado”), sino por la preocupación por construir un entorno agradable, armónico, relajante, en equilibrio y respetuoso con quienes lo habitan, relacionado con lo natural y ecológico.

Aspectos negativos asociados a lo femenino:

- La pasividad como forma de reacción ante el acoso y la agresión, el abuso, también ante la necesidad de posicionarse ante conflictos.
- La obsesión por la estética, por el culto al cuerpo y la superficialidad. Muchas adolescentes llegan al punto más álgido de esta obsesión abandonando los deportes y las demás aficiones, sacrificando mucho de su tiempo y de sus aficiones al cuidado de su belleza.
- La excesiva sensiblería y fragilidad que alimenta. Esta se suele confundir con infinidad de fobias, miedos y complejos de inferioridad e incapacidad ante muchas cosas y situaciones cotidianas: miedo a las cucarachas, asco a las culebras, la altura, la velocidad, la oscuridad, la profundidad, etc.

4- Tanto los niños-hombres como las niñas-mujeres pueden y deben participar en los dos ámbitos de relaciones.

En el ámbito privado: realizando tareas propias de la domesticidad (cuidado y tareas de la casa y el cuidado de los demás) y disfrutando de tiempo propio, para sí, tiempo libre para ser agasajado y agasajar con relaciones afectivas y relajadas con las personas con las que convives, para disponer también de un tiempo y un lugar de intimidad.

En el ámbito público: para formar parte de un entramado de relaciones más amplias, para tener independencia económica, para desarrollar aspiraciones

personales en todo lo relacionado con la política, la cultura, la ciencia, etc.

Esta nueva forma de entender la nueva masculinidad y feminidad, y la relación entre ellos/as, también implica una nueva forma de entender la sociedad y las relaciones entre culturas y países, es decir, una nueva forma de entender la vida en el planeta, pero lo más importante es que el cambio se produzca desde cada uno/a de nosotros/as en paralelo al cambio de las leyes, las instituciones y las estructuras.

7.2.3. Principios metodológicos

Estas unidades didácticas también mantienen una metodología común en los aspectos esenciales: deliberativa e implicativa, interdisciplinar e investigativa.

Deliberativa e implicativa. Se trata de una metodología que va al encuentro de la implicación personal del alumnado: trabajo de reflexión y el debate asambleario como motor de la misma (PÉREZ, 1998). Esta herramienta es indispensable para lo que pretendemos, ya que se busca la implicación personal (trabajo de reflexión-conclusión individual), caminando hacia un momento de puesta común obligado por las circunstancias (puesta en común en pequeño grupo, que fuerza de alguna manera que todos/as participen sin poder ocultarse entre los grandes números) para terminar en una puesta en común en gran grupo, donde todos/as se sienten ya participes y protagonistas, responsables de los razonamientos, y tomas de posturas. Por lo tanto, para esta metodología es indispensable el trabajo en grupo que aparece a cada paso que se da en el ámbito individual.

Intedisciplinar. Es una metodología interdisciplinar que se construye desde la globalización con tres áreas: Lenguaje, Conocimiento del Medio y Plástica-Artística.

Investigativa. En algunas de las unidades se plantea un proceso de trabajo que cumple con muchos de los pasos de una investigación escolar de corte tradicional: hipótesis o problema, recogida de información, análisis, conclusiones

y comunicación-implicación en la búsqueda de soluciones. Este proceso es claro en la unidad dedicada a los malos tratos. El trabajo con la prensa es el inicio de la recogida de información como trabajo de campo, los demás pasos también se cumplen con el proceso de deliberación reflexión, análisis de textos, coplas, datos. Las conclusiones son construidas individualmente y en grupo y se presentan distintas formas de comunicación de los resultados de la investigación. Es este carácter investigativo el que hace que el alumnado confíe en la seguridad de sus descubrimientos y sienta la necesidad de comunicar aquello que descubrieron durante el proceso de trabajo con la unidad.

Las otras unidades tienen este mismo carácter investigativo, en la medida en que ellos/as van sintiéndose protagonistas de la reconstrucción reflexiva de los conocimientos experienciales (PÉREZ, 1998) que tienen sobre los temas que se les proponen. Se muestran sorprendidos ante la aparición de argumentos que surgen de esa búsqueda de razonamientos, esa puesta en común ante los datos e informaciones que descubren durante el trabajo y modifican sus planteamientos sintiendo la necesidad de comunicar esta nueva forma de ver-mirar-sentir lo que descubrieron.

7.3. UNIDAD DIDÁCTICA: DOBLE JORNADA

Vamos a entrar ahora en el mundo de lo concreto: la creación de materiales didácticos y la forma de usarlos. Nada mejor para ello que traer a colación un ejemplo concreto. La unidad didáctica que nos va a servir de ejemplo lleva por título *Pocito Inmediato*, y su temática se nuclea en torno a “la doble jornada laboral”. Forma parte de “EL FLAMENCO Y LOS VALORES: UNA PROPUESTA DE TRABAJO ESCOLAR”, publicado en 1995 por la Junta de Andalucía.

Esta unidad se diseñó pensando en el alumnado del centro donde trabajo (CEIP Virgen del Rosario de Totalán, Málaga). La mayoría de las madres de estos alumnos/as además de cargar con el peso de todas las responsabilidades del hogar, trabajan fuera de casa en el servicio doméstico en localidades cercanas al

pueblo. Casi la totalidad de ellas ven como algo natural que tras su jornada de trabajo fuera del pueblo tengan que afrontar solas las tareas de la casa; los maridos acaban su jornada de trabajo y se dedican a otras actividades de desarrollo personal o, al menos, a pasar el tiempo en ocupaciones lúdicas fuera de sus casas. Esa forma de vida es lesiva para ellas y negativa para los niños y niñas en tanto que van interiorizando este tipo de relaciones de género y de reparto de tareas como algo normal que más tarde ellos/as tendrán que reproducir. Desde la escuela hay que intervenir, si es que se quiere que la institución tenga un papel educativo. Y hay que hacerlo cuestionando esa situación de injusticia y discriminación. Si permaneciéramos impasibles ante ella, de nada serviría que estén juntos niños y niñas en las mismas aulas.

Así pues, esta unidad didáctica, además de relacionar al alumnado con el flamenco y dárselo a conocer como una manifestación artística, pretende abrir un debate en torno al tema comentado para que tengan la oportunidad de ir construyendo sus puntos de vista sobre el mismo y poder así dirigir sus vidas con mayor libertad de criterios.

Las **ideas centrales de esta unidad didáctica** son:

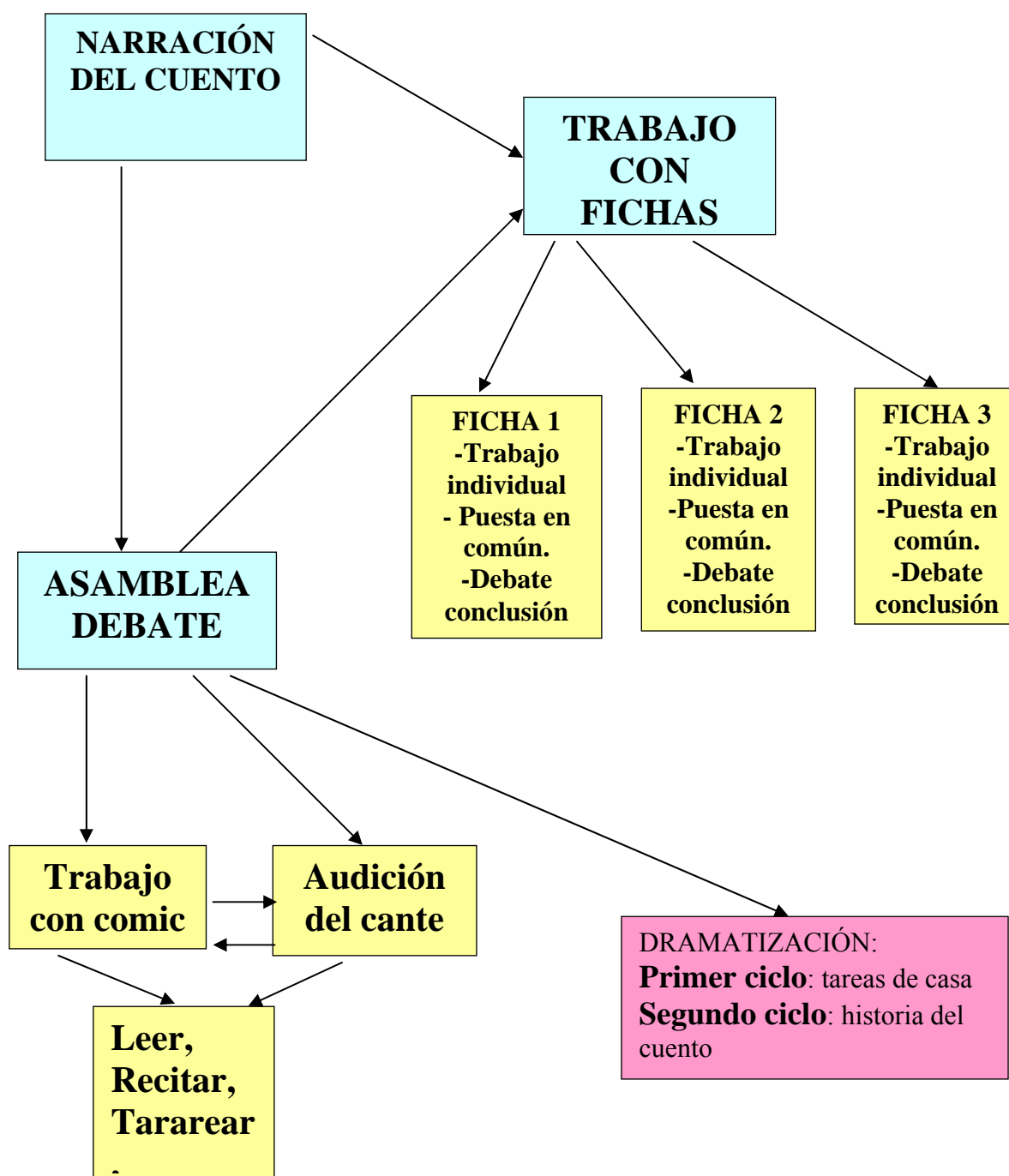
- * Doble jornada de la mujer como una injusta forma de repartir las tareas que competen a la unidad familiar.
- * La falta de oportunidades de la mujer para su desarrollo personal.
- * La actitud valiente de enfrentarse a la situación a pesar de la presión social que, en sentido contrario, se da en estos casos.

Detrás de estas ideas centrales tenemos los cuatro pilares del patriarcado, pero especialmente la dicotomía público/privado, entrando en profundidad en la domesticidad y el trasfondo del Contrato Sexual, aunque en el aula no se usa esta terminología (público/privado y domesticidad sí, pero sin la profundidad con que la tratamos en este trabajo, son la referencia para el maestro).

Aunque la actividad estaba diseñada para una población concreta con unas características propias (Totalán), la unidad didáctica se presta a ser implementada en cualquier colegio, ya que la realidad social proporciona abundancia de casos

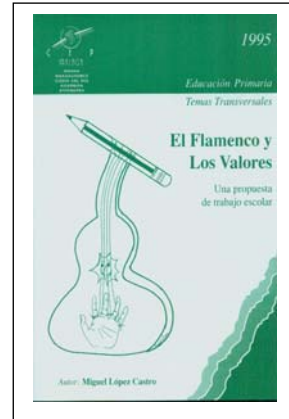
en los que algunas madres realicen doble jornada. Vamos a ver en qué consiste la unidad y su desarrollo.

DOBLE JORNADA: POCITO INMEDIATO



El desarrollo de la unidad parte de un cante por tientos cuya letra (popular) es:

En aquel pocito inmediato
donde beben mis palomas
yo paro y me siento un rato
por ver el agua que toman
Yo me sentaría
por ver el agua que tú tomaras
al amanecer del día.



El maestro comienza la sesión contándoles un cuento que hace referencia a la letra del cante. El cuento es el siguiente:

POCITO INMEDIATO

Érase una vez una pareja de personas que desde que vivían juntos siempre se habían demostrado su amor en todo momento. Compartían todo, las cosas buenas y los malos ratos.

A Egoís y Conformina les gustaba disfrutar de un buen rato de charla junto a un pozo que tenían en el patio. A este pozo, acudían a beber las palomas y a ellos les gustaba mucho contemplar cómo se arremolinaban allí para beber.

Él y ella tenían la costumbre de repartirse las palomitas cuando estaban en el cine. Pero no sólo eso. Lo compartían todo: los libros, el dinero, la comida, y las tareas de la casa cuando volvían de sus trabajos en la calle.

Pero con la llegada de su primer hijo comenzó todo a cambiar.

Egois era enfermero y Conformina mecánica de tractores. Cuando faltaba poco para dar a luz al hijo, tuvo ella que dejar el trabajo. Desde entonces, se dedicó por completo al cuidado de la casa y, luego, del niño también.

Cuando Egois terminaba su jornada de trabajo en la calle, volvía a la casa y allí le esperaba Conformina. La casa estaba limpia, la comida hecha, y todo muy ordenado y bonito. Pero aún quedaban muchas cosas por hacer, el niño necesitaba cuidados hasta bien entrada la noche, y siempre quedaba ropa por lavar, la cena por hacer, algo que planchar y otras cosas que nunca dejaban de aparecer.

A pesar de todo, cuando Egois volvía del trabajo ya no hacía nada, porque decía que para eso estaba su mujer que no trabajaba en la calle.

Conformina se entristecía, pero no se oponía. Desde pequeñita le habían hecho creer que eso era justo, y aunque a ella le parecía que no, se aguantaba porque quería mucho a su compañero.

Poco a poco Conformina fue echando de menos las conversaciones con los compañeros y compañeras de su antiguo trabajo; también añoraba un poco de tiempo para verse con viejos amigos y poder charlar y divertirse como hacía Egois. Cuando él volvía del trabajo, se duchaba y salía a charlar con sus amigos un rato.

Al amanecer, ella se levantaba y lo primero que hacía era beber agua del pozo. Los dos vivían felices, aunque ella echaba de menos un trabajo, pues le gustaba mucho su profesión y las cosas de la casa eran muy aburridas y le ocupaban todo el día.

Por fin un día, le salió un trabajo y sin pensarlo dos veces lo cogió.

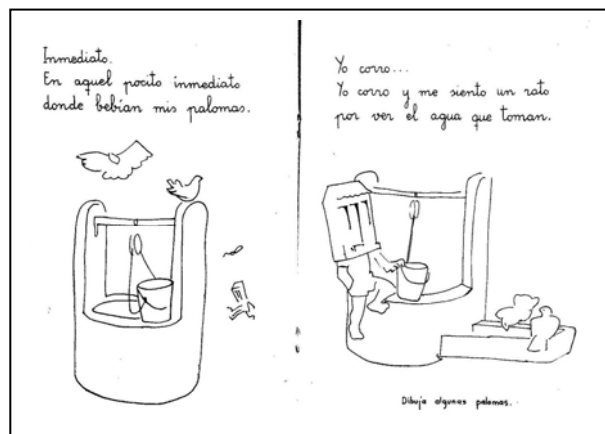
Cuando volvía a casa se ponía a limpiar, planchar, cocinar y coser como una loca, pero pronto se dio cuenta que así no podía seguir. Habló con Egois y le propuso repartir el trabajo de la casa, pues él seguía sin hacer nada como si las cosas siguieran igual que antes.

Egois se había acostumbrado a esa vida y pidió que dejara el trabajo y se dedicara exclusivamente a las tareas de la casa, como hacía antes. Ella, muy enfadada, se negó. Y, poco a poco, fueron dejando de quererse. Ella no podía soportar lo egoísta que era su compañero, y se separó.

Desde entonces él acostumbra a sentarse un rato solo en el pozo a ver cómo beben las palomas; entonces se acuerda de ella y se arrepiente de su egoísmo.

FIN.

Como se puede comprobar, el cuento tiene escasa relación con la letra del cante. En realidad es un cuento que tuve que inventar para la letra del cante, cosa que, sin duda, le ocurrirá al maestro/a que quiera buscar cantes que reflejen alguno de los temas transversales. En el caso del sexismo es más difícil aún, pero siempre tenemos el recurso de adaptar cualquier letra y dotarla del contenido que queramos trabajar; también podemos crearla y pedir a aficionados de la peña flamenca más cercana que graben la copla, seguro que estarán encantados de colaborar con el trabajo.



4 BIS

POCITO INMEDIATO



Inmediato.

En aquel pocito inmediato
donde bebían mis palomas.

Yo corro...

Yo corro y me siento un rato
por ver el agua que toman.

Yo me sentaría...

Yo me sentaría,
por ver el agua que tú tomas
al amanecer del día.

_____Tientos_____

Una vez que ha terminado de contar el cuento, el maestro/a inicia un coloquio a modo de asamblea. Se trata de relacionar el problema que se expresa en el cuento con la vida real del alumnado y con casos personales en los que la madre realiza doble jornada. Lo más importante de esta asamblea, además de la reflexión sobre el problema planteado, es el modo en que el maestro/a coordina la asamblea: dándole a cada niño/a la oportunidad de intervenir. A través de estas asambleas el alumnado debe ir aprendiendo a participar respetando el turno de palabra, acostumbrándose a aceptar que existen diferentes criterios ante los problemas, a respetar cada una de las intervenciones aunque no esté de acuerdo con ellas, a razonar y argumentar sin enfados ni otro interés que el de aportar y estar abierto a las aportaciones de los demás. En definitiva esta es una actividad en la que todos deben sentir la confianza y seguridad de que su participación es respetada y que son las aportaciones de todos/as la que sirven para construir nuevas ideas y posturas ante los temas, se abre así la posibilidad de que entiendan que todos somos importantes e indispensables para la búsqueda de soluciones a los problemas sociales. Este principio de deliberación es fundamental cuando se trabaja con valores o contra la violencia, ya que ésta se genera por la imposición de

principios, opiniones, gustos o cualquier pensamiento o sentimiento. El diálogo y la escucha, la confrontación de diferentes puntos de vista en la búsqueda de conclusiones en las que haya aceptación y respeto de las opiniones de los demás son la fórmula idónea para eliminar actitudes prepotentes y agresivas; también se llega a través de esta metodología de trabajo a comprender que los conflictos se pueden resolver de manera pacífica.

Una vez terminada esta actividad se pasa a oír el canto. Y mientras el canto está sonando, el alumnado recibe un cuadernillo que presenta la letra del mismo acompañada de ilustraciones para ser coloreadas; también puede dibujar y trabajar con arcilla.

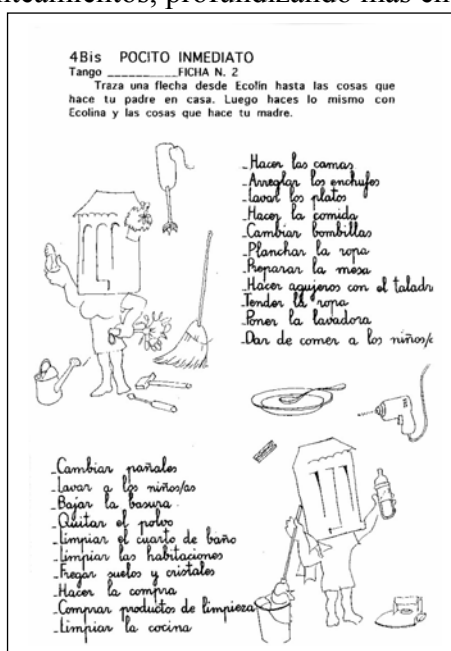


Mientras cumplimentan las actividades del cuadernillo oyen el canto cuantas veces quieran. Así, poco a poco, van memorizando la letra hasta llegar a recitarla, incluso algunos llegan a tararearla. La tarea que se plantea en paralelo a la audición del canto es fácil y agradable: no se trata de hacerles trabajar con el objetivo principal de desarrollar destrezas académicas sino, más bien, de disfrutar del trabajo para que la atención al canto se asegure en un ambiente sin presiones. Es así como, de forma natural, surge la relación con él hasta que sienten la

necesidad de tararearlo o de repetir mentalmente la letra y la relación con la historia que hay detrás y que ya conocen.

Además de estas actividades, pueden realizar otras que se exponen en el cuadro que reproduzco; entre ellas hay algunas fichas para seguir reflexionando sobre el tema, a la vez que se trabaja.

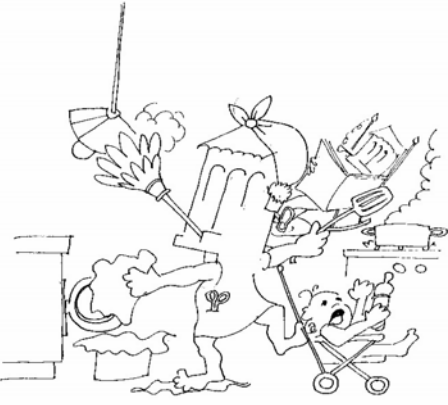
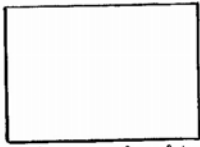
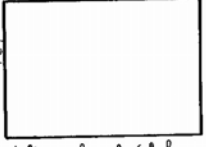
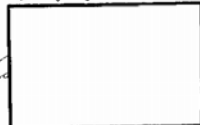
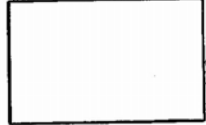
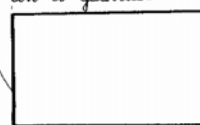
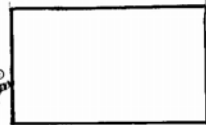
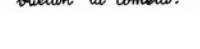

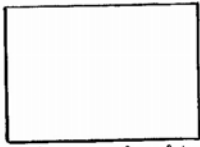
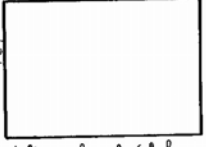
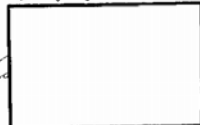
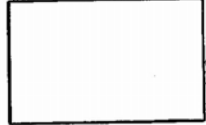
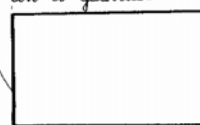
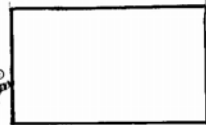
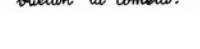

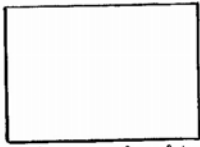
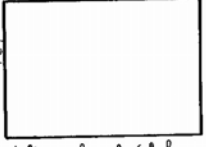
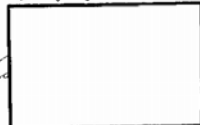
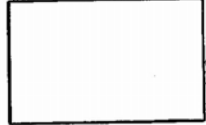
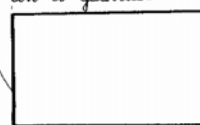
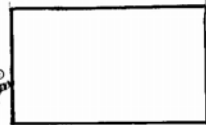
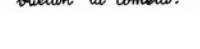

Estas fichas son motivo de nuevas reflexiones y diálogos en torno al contenido de las mismas: el desigual reparto de las tareas. Se continúa así el debate y análisis iniciado en la asamblea inicial. En los debates que se producen a partir de estas fichas conviene usar otra forma distinta de desarrollarlos que el debate de la asamblea inicial. En la asamblea inicial se trata de trabajar de forma más cómoda y sencilla; la lluvia de ideas improvisada, sin reflexión previa es lo más adecuado porque así es más fácil que participen; ahora con estas fichas se trata no sólo de reforzar aquellas ideas y conocimientos que han ido adquiriendo durante el desarrollo del trabajo, sino también de que sistematicen, organicen e incluso generen nuevos planteamientos, profundizando más en el asunto.



Así pues, lo que conviene hacer con estas fichas es darlas para que ser realizadas a nivel individual en clase o en casa; luego, cuando han anotado sus respuestas, se efectúa en clase la puesta en común. También se puede hacer una puesta en común de grupos de tres o cinco, dependiendo del número de alumnos/as de clase. Lo importante es que en las puestas en común se hable y se pongan en relación, las distintas respuestas y el razonamiento que les ha llevado

a ellas. Por supuesto que el objetivo no es ver quién tiene las respuestas correctas, sino que aprecien que las respuestas consensuadas y aceptadas después de la deliberación son más completas y adecuadas.

La valoración de los resultados de esta unidad fue muy positiva. El alumnado, dentro de la clase, no sólo se sinceró y cambió sus planteamientos iniciales aceptando el hecho de la doble jornada como una relación injusta, también propuso la representación de una obra de teatro como actividad dirigida a los padres y madres con quienes debatieron sobre el tema en sus casas.

<p>4Bis POCITO INMEDIATO Tango _____ FICHA N. 3 Para comentar en asamblea. ¿qué os parece esta imagen?. ¿Es justo lo que en ella se representa?. ¿Por qué?</p> 	<p>4Bis POCITO INMEDIATO Tango _____ FICHA N. 1</p> <p>Lee y dibuja</p> <table border="1"> <tr> <td data-bbox="845 974 1077 1120">  </td> <td data-bbox="1109 974 1324 1120">  </td> </tr> <tr> <td data-bbox="845 1120 1077 1288"> <p>Ecolín seca los platos que friega su padre.</p>  </td> <td data-bbox="1109 1120 1324 1288"> <p>Julia sube al árbol para ayudar al pájaro.</p>  </td> </tr> <tr> <td data-bbox="845 1288 1077 1456"> <p>Mamá hace un agujero con el quarrito.</p>  </td> <td data-bbox="1109 1288 1324 1456"> <p>Papá cambia el pañal al bebé.</p>  </td> </tr> <tr> <td data-bbox="845 1456 1077 1547"> <p>El abuelo y la abuela vuelan la cometa.</p>  </td> <td data-bbox="1109 1456 1324 1547"> <p>Ecolín se cose un botón.</p>  </td> </tr> </table>			<p>Ecolín seca los platos que friega su padre.</p> 	<p>Julia sube al árbol para ayudar al pájaro.</p> 	<p>Mamá hace un agujero con el quarrito.</p> 	<p>Papá cambia el pañal al bebé.</p> 	<p>El abuelo y la abuela vuelan la cometa.</p> 	<p>Ecolín se cose un botón.</p> 
									
<p>Ecolín seca los platos que friega su padre.</p> 	<p>Julia sube al árbol para ayudar al pájaro.</p> 								
<p>Mamá hace un agujero con el quarrito.</p> 	<p>Papá cambia el pañal al bebé.</p> 								
<p>El abuelo y la abuela vuelan la cometa.</p> 	<p>Ecolín se cose un botón.</p> 								

ACTIVIDADES

4 POCITO INMEDIATO (Tango)

Primer ciclo

1- Leer o contar el cuento.

2- Coloquio-asamblea. Preguntas para animar:

¿En vuestras casas quién trabaja fuera?

¿Qué hace cada uno de las tareas de la casa?

¿En qué ayudáis vosotros?

3- Leer y recitar la letra del cuadernillo.

4- Oír y tararear la letra del cante.

5- Actividades complementarias:

-Colorear el cuadernillo.

-Dramatizar las diferentes tareas a realizar en la casa (por supuesto, sin repartir tareas por sexo).

- Hacer la ficha nº1 (dibujos de tareas) y exponer luego en un lugar

de

la clase con los demás.

Segundo ciclo

Todo igual, pero añadir lo siguiente:

- En la asamblea inicial introducir, si hace falta, preguntas como

¿Crees que la mujer tenía motivos para separarse?, ¿por qué?

¿Es justo que ella sea la que tenga que dejar el trabajo de la calle para quedarse en casa?

¿Si ninguno se quiere quedar en casa, cual es la solución?

- Rellenar la ficha nº2 (repartir tareas de casa y comentar los resultados

en clase).

- Hacer comentario en asamblea de la ficha nº3. (Ecolina trabajando

y

Ecolín descansando).

Esta unidad didáctica se ha trabajado en nuestro centro varias veces y siempre ha sido más satisfactoria cuando los procesos de participación individual y de construcción colectiva han permitido mayor autonomía del alumnado, es decir,

cuando se han sentido con más posibilidades de intervenir. La preparación de la dramatización del cuento es siempre muy gratificante para ellos/as. La primera parte que consiste en crear los diálogos de los personajes desde el cuento, ya supone un ejercicio de reflexión grande y permite debates en torno a lo que dicen los personajes ¿Es esto lo que se deduce del espíritu-contenido del cuento? Una vez que ya están contruidos los diálogos, durante los ensayos surgirán de nuevo debates en torno al problema. En estas situaciones los docentes debemos estar atentos para generar pequeños debates informales sobre las cuestiones que surjan.

Como ya he dicho, esta unidad se ha puesto en práctica en varias ocasiones y en todas ellas hemos conseguido profundizar con nuestro alumnado en el asunto del que trata, consiguiendo en paralelo una mayor implicación del alumnado en las tareas de su casa. También hemos detectado que la valoración que se hace de la vida personal de las mujeres es mayor después del trabajo. Igual sucede con la valoración que comienzan a conceder a las tareas de casa, que antes pasaban casi inadvertidas y sin valor ninguno. Se llegó a relacionar que la calidad de vida y satisfacción personal de la mujer dependía de que tuviera tiempo libre “para sus cosas”, es decir, para sus aficiones, su espacio privado o privacidad, y que esto dependía de que el hombre compartiera las responsabilidades de la domesticidad.

7.4. UNIDAD DIDÁCTICA: MALOS TRATOS³

El trabajo sobre los malos tratos se desarrolló a lo largo de dos meses: octubre y noviembre. En un primer momento se trabajó en los cursos de 4º, 5º y 6º, después se extendió a todo el centro.

Fue un trabajo interdisciplinar que ocupó parte de la actividad habitual de Lengua, Plástica y Conocimiento del Medio. Esto es, se desarrolló en tiempos propios de estas áreas, en recreos y en tareas individuales para hacer en casa.

³ La Unidad sobre malos tratos así como la siguiente, sobre reparto de tareas y doble jornada, tienen su origen en las actividades desarrolladas a lo largo de dos cursos (1999-2001) en un Grupo de Trabajo, que coordiné, en el CEP de la Axarquía.

Los alumnos/as de 5º y 6º fueron recogiendo todas las noticias sobre mujeres que aparecían en el periódico que llega al colegio. Se repartieron las noticias y durante las vacaciones de navidad prepararon unos resúmenes. A la vuelta de vacaciones cada uno expuso en clase las noticias que le había correspondido. En la pizarra íbamos apuntando y clasificando el tema de la noticia. En la clasificación se encontraron temas como: discriminación laboral, malos tratos, doble jornada, etc. El tema que más apareció fue el de los malos tratos. Se decidió entonces estudiar más detenidamente estas noticias y sacar conclusiones de ellas.

Para conmemorar el Día de la Paz, el 30 de enero, se celebró un acto en el colegio en el que se leyó este manifiesto que se repartió entre los padres y madres y también se envió a los periódicos malagueños (ninguno de ellos lo publicó).

Se acordó entonces que el tema se retomaría al curso siguiente para trabajarlo con mayor profundidad.

Las ideas centrales de esta unidad didáctica son:

- * Prepotencia de quienes creyéndose o sabiéndose más fuerte o listo que otros/as se impone por la fuerza a ellos/as.
- * Prepotencia de los hombres con respecto a las mujeres que creen que les pertenecen.
- * La educación recibida hace que sintamos que por ser más fuertes o listos que los demás tenemos derecho a abusar de ellos/as.
- * Este sentimiento puede cambiar y podemos aprender a respetar a los demás considerándolos con los mismos derechos que nosotros.
- * No es cierto que a las mujeres les gusten los hombres que se muestran agresivos o violentos. Igual que no es cierto que a los hombres les guste tener amigos que se muestren agresivos o violentos con ellos.

* La violencia es progresiva si se dejan pasar actitudes que dan paso a ella como: la minusvaloración, el desprecio, la humillación, los insultos, las amenazas y la agresión.

* Todos/as podemos ayudar a reducir la violencia implicándonos a través de muchas formas de mostrar nuestra oposición a los malos tratos.

Metodología

Se desarrolló en 4º, 5º y 6º de primaria. Ha sido un trabajo interdisciplinar y globalizado ya que el tema concentra el trabajo de tres áreas (lenguaje, Conocimiento del Medio y Plástica-artística) fundiendo actividades sin que se llegara a saber delimitar cuando se hacía cada una de ellas. Sin embargo, no ha ocupado todo el tiempo de estas áreas, el trabajo del que tratamos se ha ido solapando con el trabajo de otros temas de los libros de texto de cada una de las áreas que hemos mencionado. Se ha desarrollado en tiempos de estas áreas y en otros tiempos como recreo, en casa, otros.

La mayoría de las actividades ha descansado en un proceso de elaboración personal que luego llegó a una puesta en común en asambleas, trabajando con metodologías deliberativas, que exigían la reflexión y la implicación personal, grupal y cooperativa. Así todo el trabajo ha seguido el siguiente proceso:

1-Trabajo individual

2- Puesta en común en grupo medio (tres personas)

3- Puesta en común en gran grupo (clase).

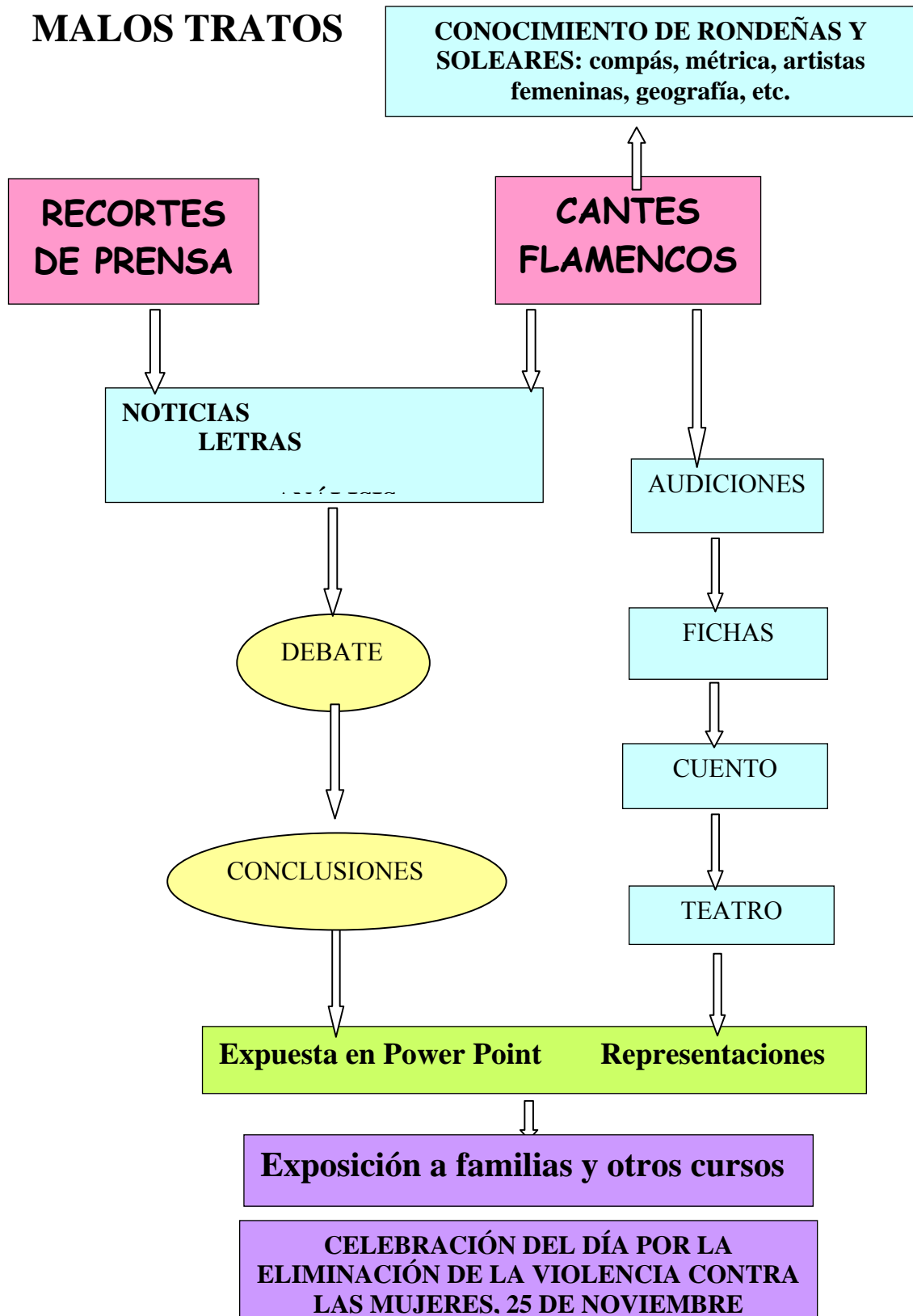
4- Deliberación-debate- conclusiones.

5- Elaboración del formato de presentación-comunicación de las conclusiones (este paso repitiendo el proceso anterior: individual-grupo medio-gran grupo).

Tras el trabajo realizado con la prensa en el curso anterior, se prosiguió en base a lo realizado centrándonos en el tema de los malos tratos utilizando una

unidad didáctica diseñada a tal fin que plantea el desarrollo del trabajo desde dos cantes flamencos: soleá y rondeñas. Para ello, se escogieron algunas letras populares de estos cantes y otras que se crearon para ello. Cuando la unidad estaba preparada con los cantes grabados por mí con el acompañamiento del guitarrista José Antonio Conejo, se inició el trabajo en los cursos de 4º, 5º y 6º. El proceso que se siguió es el siguiente:

MALOS TRATOS



* **Análisis de las noticias de prensa relativas a malos tratos.**

Primero se recordó el trabajo elaborado por el alumnado del curso anterior leyendo algunos de los recortes de prensa que se prepararon en fichas. Tras su lectura se pasaba a debatir sobre ellos sacando conclusiones sobre el problema; las conclusiones se recogieron en la pizarra y todos las copiaron para pasarlas a limpio y preparar un escrito que recogiera lo más importante. Una vez concluido este trabajo, pasamos a leer en clase el manifiesto elaborado el curso anterior y se comparó con el escrito elaborado en clase.

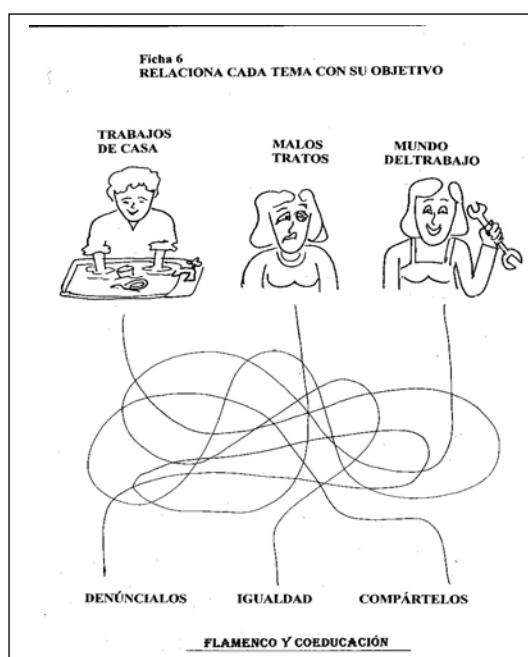
Con este trabajo nos situábamos en el mismo punto que estábamos el curso anterior y comenzamos a manejar los materiales de la unidad didáctica.



* **Análisis de diferentes letras de rondeñas y soleares con la misma temática.**

Se oyeron las letras 1, 2 y 3 de las soleares escogidas (teniendo las letras fotocopiadas). Son coplas clásicas, interpretadas, habitualmente, por cantaores profesionales, pero que en esta ocasión han sido grabadas por el maestro. Se comentaron una a una y se llegó a ver cómo el tipo de **educación recibida** es un problema muy importante; el hombre y **la mujer han recibido una asignación de papeles que hace que la mujer sufra discriminación y sea el**

objetivo de la violencia de los hombres, que se creen en el derecho de humillar y maltratar a la mujer (Siempre estando presente por parte del profesor el conocimiento que se desprende del papel en el patriarcado del poder, la violencia y el contrato sexual). Después, se oyó la letra 4 (creada para este trabajo) y el cierre de la soleá (5), se comentó y se sacaron conclusiones de cara a mantener una actitud de contestación a esta situación injusta que vive la mujer.



Como las coplas estaban dispersas en diferentes grabaciones, otras no las encontrábamos grabadas y la mayoría fueron escritas por mí para la ocasión, decidí grabarlas. Yo las canté acompañado por el guitarrista José Antonio Conejo. Teniendo la grabación de todas las coplas juntas era más fácil trabajar.

Con esta actividad aparecía el flamenco en el aula como un elemento valioso para analizar la realidad, como expresión de sentimientos importantes y problemas reales, el flamenco aparecía con un valor añadido al propiamente musical.

Por otro lado, el uso de la música como material de clase es un incentivo hacia el trabajo que se hace más interesante y agradable. El flamenco cobra un valor del que carecía, cosa que se pudo constatar pues no dejaban de pedir que sonaran los cantes siempre que la actividad que se estuviera realizando lo

permitiera. Desde entonces, todos los trabajos de Plástica se vinieron realizando teniendo como fondo musical los cantes. Tardaron poco en saberse las letras. Algunos se atrevían a tararear los cantes.

Primero se hacía la audición de los cantes en clase teniendo a mano las letras fotocopiadas. Después de oír cada cante se debatía sobre él y se dejaba para que solos en casa reconstruyeran un comentario síntesis de todo lo oído y que recogiera la opinión de cada uno. Me los traían a mí y yo comentaba con todos algunas anotaciones y comentarios que creía interesantes y que enriquecían lo ya recogido por todos/as.

Las letras que se analizaron tras las audiciones son:

Soleares

1 -En la esquinita te espero.

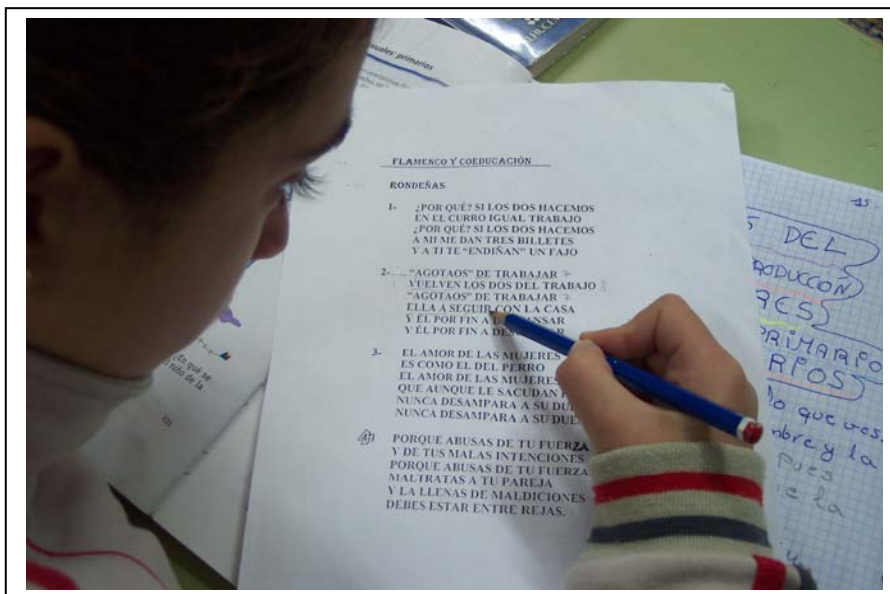
En la esquinita te espero,
chiquilla, como no vengas
"aonde" te encuentre te pego.

2- "Puñaito" de alfileres.

"Puñaito" de alfileres
le clavarán a mi novia
cuando la llamo y no viene.

3- De que quieras, de que no.

De que quieras, de que no,
tu entrarás en el caminito
porque te lo mando yo.



Los comentarios que surgieron de esta letra (3) estaban relacionados con la prepotencia y el sentimiento que el hombre tiene llegando a pensar que la mujer le pertenece y tiene que obedecerle como una esclava.

También se debatió sobre el uso de las amenazas, maldiciones y de la violencia que envuelve ese sentimiento de prepotencia del hombre (letras 1 y 2). Se reflexionó sobre esto y sobre cómo muchos de nosotros sentimos de la misma forma con algunos compañeros/as a los que consideramos menos fuertes o listos que nosotros/as.

Se llegó a concluir que la violencia es la misma y que la sentimos todos/as algunas veces, porque hemos aprendido a sentir así, no es algo heredado ni está en la naturaleza del ser humano.

Esto puede cambiar cuando uno reconoce que es muy negativo y se propone no repetir estas actitudes. Llegar a comprometerse con este cambio personal colectivamente fue algo muy hermoso que hacía que el equipo de clase mejorara sus relaciones personales y de grupo, se notaba en el aula un nuevo ambiente mucho más sano y placentero.

Pasamos a analizar otras dos coplas (soleá y cierre de la solá) que siguen, la primera de creación propia para la unidad didáctica; la segunda pertenece a una grabación de José Meneses.

4- Mis hijas son dos soles
Mis hijas son dos soles.
No quiero que crezcan ellas
donde se impongan los hombres.

5- Que me rebelo
Que me rebelo,
que aquí hay cositas
que yo no quiero.

De estas dos coplas (4 y 5) surgía el **compromiso** de enfrentarse a la situación que vivían las mujeres. Se consensuaba en clase la intención de que cada uno/a influiría en los ambientes en los que vivía **no callando su opinión** ante casos de violencia de ningún tipo.

Luego pasamos a trabajar con las coplas de rondeñas (6 y 7)

6- El amor de las mujeres
Es como el del perro
el amor de las mujeres,
que aunque le sacudan palos
nunca desampara a su dueño,
nunca desampara a su dueño

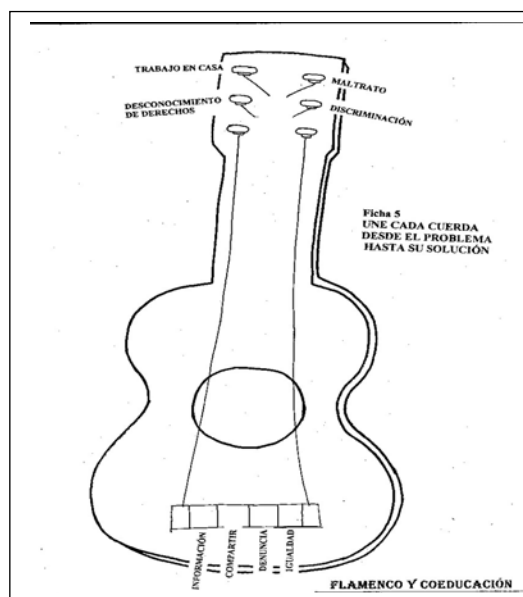
En el debate sobre esta letra (6) surgieron comentarios de que había casos en los que algunas mujeres preferían a los hombres “muy machos”, “hombres duros”. No llegaron a dar nombres, pero se intuía en clase que era cierto. Esto provocó una reflexión sobre si eso se debía a algo real o sólo a una actitud que escondía miedo y una coartada para justificar que no se rebelaba ante la injusticia. Vimos casos de niños/as que actuaban igual ante situaciones parecidas que ocurrían en la calle entre juegos, incluso en el colegio en los recreos.

7- Porque abusas de tu fuerza
Y de tus malas intenciones.
Porque abusas de tu fuerza
maltratas a tu pareja
y la llenas de maldiciones
debes estar entre rejas.

Con el debate de esta letra (7) se llegó al acuerdo unánime de que la cárcel era la pena que este tipo de actitudes se merecía.

Apoyándose en los cuatro versos de la letra 7 surge el cuento que se les contó en clase. En este cuento se trata de hacer un recorrido por las situaciones típicas que se suelen dar en una familia en la que se producen los malos tratos. Con esa narración intentaba que se percibiera la progresión en el tipo de agresiones que se van produciendo, primero suelen ser actitudes de minusvaloración de la mujer, se pasa al desprecio, luego a humillaciones, insultos, amenazas y, al final, agresiones físicas.

Se trataba de que en los debates se viera nítidamente que cualquiera de estas actitudes y actos previos a la agresión física ya supone un maltrato y una agresión, y que lo normal es que cada uno de ellos pueda llevar al siguiente. Así, casi sin darse cuenta, al consentir cada uno de ellos se está permitiendo que se produzcan los demás.



Después de realizar el debate en los mismos términos que en las ocasiones anteriores, se propuso hacer un teatrillo para representar este cuento dramatizado con los personajes contruidos en chapón de marquetería, con un soporte de palillo. Para ello, se utilizaron las fichas de los personajes y se construyó un teatrillo con una caja de cartón. Una vez contruido el teatrillo y los personajes, había que representarlo.

Todo este proceso se realizó en los tres cursos mencionados antes. La intensidad y profundidad de los debates y discusiones varió en función del curso. El proceso de trabajo y los materiales fueron los mismos para todos/as; cada uno/a se llevaba a su casa las letras de los cantes y las analizaba individualmente, luego se exponían en clase sacando conclusiones entre todos/as. También elaboraron los personajes de la obrita de teatro aunque la forma de representarlo fue distinta para cada grupo.

En el curso 4º se decidieron por una representación con el teatrino del colegio que permitía que cupieran todos los que intervenían en la obra y los personajes de palillo. En cambio, los de 5º y 6º decidieron representar ellos mismos a los personajes.

Los cantes se oyeron tantas veces como quisieron, siempre estuvieron sonando mientras trabajaban en la construcción de los personajes. El proceso de creación de los diálogos fue interesantísimo. De nuevo se debatió en torno a la situación de injusticia que sufría la mujer. Durante los ensayos, se tiene una “oportunidad de oro” para hablar de todos los temas sin complejos, en un ambiente de relajación y confianza mayor que el que se puede conseguir en una clase normal. Aquí alcanza su gran dimensión la identificación con los personajes y con la problemática de la mujer.

Se realizaron distintas representaciones. La primera de ellas se realizó para un equipo de televisión que los grabó para el programa Tesis Internacional, de Canal 2 de Andalucía, que visitó el colegio para grabar material para un programa que se dedicó al flamenco y la escuela. La segunda representación se dedicó a los padres y madres en dos sesiones (mañana y tarde). Esta representación se hizo

para celebrar el Día Internacional por la eliminación de la violencia contra las mujeres (25 de noviembre)

* Fichas de trabajo para conocer los cantes de rondeñas y soleares

Con el trabajo sobre los malos tratos teníamos la oportunidad de acercar a nuestro alumnado a un fenómeno cultural y artístico importantísimo: el flamenco. Así pues, diseñamos fichas y programamos actividades que fueron desarrollándose intercaladas entre las mencionadas antes.

Estas fichas se elaboraron para esta ocasión y se centraban en los aspectos más significativos de los dos cantes que utilizamos en el trabajo: la soleá y la rondeña.

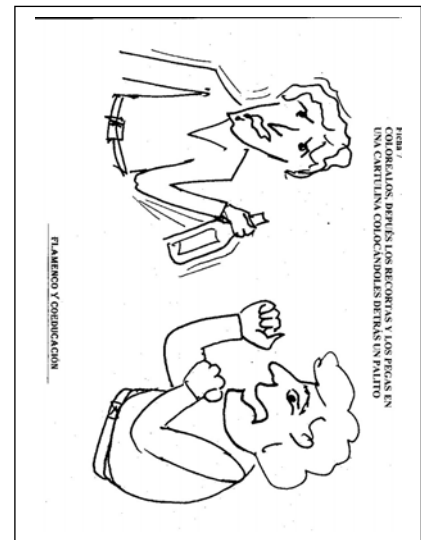
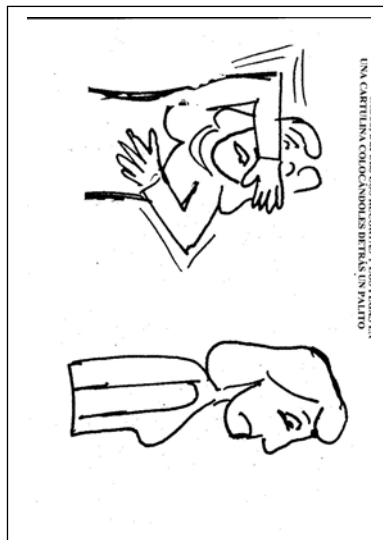
Unas fichas ofrecían información sobre estos cantes y alguna mujer que se destacó en relación con ellos. Escogimos a la cantaora “Serneta” como intérprete de soleares y a “Anilla la de Ronda” para la rondeña. Estas fichas eran leídas en clase mientras se oían los cantes a los que se referían.

Otras fichas recogían un esquema de los compases de estos cantes, se ensayaban en clase y, a veces, cuando en otra hora estaban muy nerviosos, se interrumpía y se hacía un poco de compás con las palmas para relajarse y continuar la clase.



También a través de fichas estudiamos la estructura métrica de estos cantes. El trabajo de medir versos y componer letras con estructuras de cuartetos y quintetos se hizo fácil y agradable.

Fueron muchos los momentos en los que se realizaron audiciones de estos cantes: para analizar las letras, para medir sus versos, para hacer compás con las palmas, para reconocer los cantes con las fichas de sus características, para los ensayos de las representaciones y en las representaciones.



***Preparación—ensayos de la obra de teatro creada a partir de la letra de una de las rondeñas estudiadas.**

Durante los ensayos que se realizaban en las clases de Educación Artística y en los recreos, surgieron muchos comentarios sobre el tema de los malos tratos y sobre los cantes flamencos. Fueron momentos de profundización improvisados que llegaban de manera espontánea y natural, lo que hacía más ricos y firmes los conocimientos.



***El trabajo se extiende a todo el centro**

Se acercaba el Día Internacional por la eliminación de la violencia contra las mujeres y todos llegamos al acuerdo de comunicar nuestras conclusiones a los demás miembros de la comunidad escolar. Así que se diseñó la celebración con actividades para todo el colegio.

Durante la semana en la que se encontraba esta fecha (el día 25 de noviembre), cada curso trabajó con distintos materiales que se centraron en la violencia.

Los más pequeños trabajaron materiales centrados en la resolución de conflictos y las relaciones colaborativas. Se repartió en sus clases una ficha para debatir en las que el tema central era el trabajo de colaboración frente al trabajo individualista y excluyente; después, esta misma ficha servía para recortar y pegar en un folio las distintas secuencias temporales.

Se escogió un cuento que trataba de los juegos violentos de los niños/as. El cuento se repartió en todas las clases y el día 25 fue leído por los niños/as mayores a los cursos más pequeños. Y después de la lectura se realizaron debates en los que los mayores comentaban las situaciones aparecidas en el cuento.

1- Elaboración conjunta (clase de 5º y 6º) de un manifiesto contra la violencia de género

Cuando todo estaba preparado se comenzó a elaborar entre todos un manifiesto para la celebración del Día Internacional por la eliminación de la violencia contra las mujeres.

Con todos los materiales trabajados, cada uno elaboró un borrador de manifiesto para exponerlo en clase. Finalmente, entre todos compusimos uno que recogía las ideas de todos. Los de 4º hicieron su propio manifiesto y los de 5º y 6º decidieron mostrar dicho manifiesto a través de una presentación de Power Point.

Cada alumno/a escogió una idea y la expresó en la presentación a través de una imagen con un pequeño texto.

La presentación en Power Point ha sido un gran descubrimiento para motivar al alumnado en la elaboración de las presentaciones de los trabajos a la clase. Les hace mucha ilusión poder dominar el medio tecnológico; se sienten importantes ante la pantalla explicando lo que han preparado. También les resulta muy divertido crear el fondo de fotografías para las presentaciones. En ocasiones las fotos son escogidas de libros, revistas, etc., pero en otras ocasiones ellos/as cumplen el papel de modelos y posan ante la cámara con el objeto o en la actitud que exige el guión de la presentación. Así que es más fácil encargarles que se preparen una parte de la exposición a los padres, y madres o a sus mismos compañeros/as de otras clases.

2.- Celebración del Día Internacional por la eliminación de la violencia contra las mujeres.

Ese día todo el centro se dedicó a realizar actividades centradas en el tema. Los mayores, leyeron un cuento con contenido relativo a los juegos violentos y las relaciones entre niños y niñas. Después de la lectura se realizó un debate en el que el alumnado de diferentes edades debatió sobre esta temática.

A las 13 horas se citó a todo el colegio (incluidos los padres y madres).

Primero en la clase más espaciosa del centro se reunieron los cursos desde primero hasta sexto y las madres y padres. Allí se proyectó la presentación en Power Point. Cada alumno participante en este trabajo explicaba su parte ante la imagen que le correspondía. Al finalizar este acto, se repartieron los dos manifiestos escritos, el de 4º y el de 5º y 6º.

Después se pasó al salón donde se realizaron las dos representaciones, la de teatrino con personajes de palillo y la representación de 5º y 6º en la que ellos mismos interpretaban a los personajes.

Estas mismas actividades se repitieron por la tarde para los padres y madres que no pudieron asistir por la mañana. Con ello se dio por terminada la jornada. Al día siguiente se envió el manifiesto de los mayores al periódico SUR. El periódico no lo publicó, aunque sí recogió una reseña de la actividad a través de una entrevista que me hicieron.

*** Evaluación**

Del alumnado

Los mecanismos para evaluar el proceso y los logros conseguidos en el ámbito individual han estado orientados a que durante todo el proceso se esté alerta y conociendo el nivel de control del tema y el grado de implicación de cada uno.

Por un lado, todos los trabajos deliberativos, han tenido una parte en la que cada uno/a, ha escrito resumiendo sus aportaciones al colectivo y luego una exposición -aportación:

- Los resúmenes y exposición de los recortes de prensa.
- En los análisis de cada copla flamenca.
- Conclusiones y opinión sobre el cuento.
- La creación de los diálogos de los personajes para la representación teatral.
- Redacción del manifiesto.
- Elaboración de la presentación de Power Point. La exposición del mismo ante los demás cursos y las familias.
- Los ensayos para la representación. La representación misma.

El maestro/a ha tenido elementos suficientes para conocer en qué grado de control e implicación se encontraba cada alumno/a con respecto al tema. El maestro/a ha tenido que corregir y hacer aportaciones a cada uno de los escritos-resúmenes-propuestas-conclusiones, este era el compromiso para todos/as. Estas

correcciones gramaticales, de organización, de vocabulario, etc. eran la parte que le corresponde al área de lenguaje.

Pero lo más importante de todo, es que esta información junto con la de contenido era directamente devuelta al alumnado, que ha podido realizar en paralelo una autoevaluación del proceso. Esto le permitía ir regulando sus esfuerzos y concentrando sus acciones en los aspectos que más necesitaba. Así, todos/as han tenido suficiente conocimiento del tema, y capacidad no sólo para expresar los contenidos, también para plantearse los como un tema cotidiano y para intervenir aportando opiniones personales con elaboraciones teóricas bien fundamentadas en datos y razonamientos. Esto nos permite como maestros/as asegurar que han logrado un aumento de la conciencia del problema que además es extrapolable a todos los campos de la experiencia vivida, no sólo a los malos tratos.

Estos alumnos/as se han iniciado en muchos temas-tópicos de los problemas de las mujeres: trabajo en casa-doble jornada, discriminación laboral, publicidad, lenguaje sexista, etc. Han descubierto que el patriarcado educa de diferente manera a niños y niñas, que genera diferentes expectativas de desarrollo personal y que mantiene a las mujeres en un papel subordinado al hombre. Esto no sólo ha perjudicado a las mujeres. Aunque los hombres son los privilegiados en su relación con las mujeres, los hombres han tenido que vencer muchos problemas, para dar la talla del tipo de hombre que la sociedad exige: insensible, violento, poco capacitado para entender problemas afectivos y emocionales. Ha tenido que dejar en el camino muchas cosas que ahora puede ir ganando con una educación más igualitaria. Todo esto se ha visto en las clases durante el proceso de deliberación de las coplas flamencas y en todo el proceso de trabajo con esta unidad de los malos tratos.

En estos trabajos siempre han estado presentes los análisis que se deducen de los cuatro pilares del patriarcado, enfatizando cuando se trataba de la educación recibida que es este el principal motivo de cómo actuamos y no que seamos así

por naturaleza (naturaleza /cultura), aunque hay que decir que no se trabajaron los pilares ni con esta denominación ni como bloques de trabajo en sí mismos.

Hay que reconocer que también cumplió un papel de evaluación la actividad realizada de cara a las cámaras de televisión, cuando vinieron a grabar el programa dedicado al flamenco y la escuela (el programa Tesis Internacional grabó unas sesiones de trabajo que se emitieron por televisión). Todos/as se prepararon para ese día, especialmente todo lo relacionado con los malos tratos y el trabajo de flamenco. Puesto que no sabían qué preguntarían, qué grabarían ni qué tendría más interés para ellos/as, todos/as se esforzaron por estar al día de lo trabajado anteriormente. Ha sido una pena que no hayamos podido recuperar las dos horas de grabación que se realizaron, sólo contamos con lo que se emitió por televisión que es muy poco, aunque valioso.

Por otro lado nos ha interesado también ver el grado de sensibilización-participación de las familias con el tema. Desde comienzos de curso las madres y padres del alumnado de 4º, 5º y 6º sabían que se trabajaría este tema. No podemos negar que algunas madres mostraron su preocupación al comienzo del trabajo cuando los niños/as llevaban a sus casas los recortes de prensa con las funestas noticias de malos tratos. Sin embargo, tras algunas entrevistas con estas madres (sólo dos) se tranquilizaron al ver que el proceso a seguir estaba controlado y se adaptaba a los niveles de comprensión del alumnado y de que los materiales que teníamos preparados eran de interés para ellos/as. Después de estos inconvenientes que resultaron beneficiosos porque atrajeron la atención de más madres y padres sobre el tema, hemos contado con su participación y apoyo.

En lo que respecta al grupo de maestros y maestras del centro, hay que decir que desde el curso anterior, cuando se realizó el trabajo de barrido en prensa, se había aprobado por todos/as que este curso se trabajaría con mayor profundidad el tema. Como se había acordado el trabajo, se fue desarrollando primero en los cursos de 4º, 5º y 6º para acabar convirtiéndose en un tema asumido por todos/as, cuando se plantea la celebración del Día Internacional por la Eliminación de la Violencia Contra las Mujeres. Durante una semana cada maestro/a realiza actividades adaptada a sus niveles pero el día 25 todo el centro se coordina para realizar las actividades durante la jornada completa dedicadas al tema.

Así pues la evaluación ha sido muy satisfactoria, tanto desde el punto de vista metodológico como desde la observación de los resultados. Tanto en el alumnado como del proceso de coordinación del profesorado como de la participación de las familias.

CUENTO DE LA RONDEÑA (Letra N° 4 "PORQUE ABUSAS DE TU FUERZA")

Erase una vez una familia aparentemente normal, como hay miles en nuestro país y en todos los países del mundo.

La madre se llamaba Conformina, y se había educado en la idea de que el hombre es quién manda, y tiene derecho a hacer lo que quiera, sin que nadie de la familia se le pueda oponer.

El padre se llamaba Egoís, y se había educado con las mismas ideas que Conformina. Pero el hijo, aunque se había educado con las influencias de los padres, por ser más joven veía que en esta época esas ideas van quedando anticuadas por injustas, y que la sociedad caminaba hacia una mayor igualdad entre el hombre y la mujer.

Parecía normal y a veces el hijo era testigo de algunas discusiones entre sus padres que acababan siempre de la misma forma: Egoís llegaba a insultar a Conformina con agresividad y con amenazas.

Cierta día, el padre volvió a casa un poco bebido y al discutir con Conformina llegó a empujarla, causándole daños que la obligaron a ir al médico. Ella y su hijo ocultaron la verdad y dijeron que la causa de los daños fue una caída accidental; luego se contentaron con echarle la culpa al alcohol.

Semanas más tarde, cuando el padre volvió del partido de fútbol en el que había perdido su equipo, llegó a casa enfadado y violento, y, tras provocar una discusión, golpeó en la cara a Conformina y amenazó al hijo cuando este intentó evitarlo.

Cada cierto tiempo ocurría algo parecido y las agresiones se repetían hasta hacerse habituales. Conformina y su hijo, poco a poco se fueron acostumbrando a vivir en una situación de miedo que cada vez les hacía más infelices y desgraciados.

Egoís siempre encontraba un motivo para discutir y agredir a Conformina. Un día decía que la comida estaba fría; otro, que la camisa estaba mal planchada; otro, que ella le respondía con poco respeto. Casi todos los días había algo nuevo.

Cierta día que Egoís llegó especialmente violento, le propinó una paliza tan brutal que hubo que llevar a Conformina al hospital; también golpeó a su hijo por querer ayudar a la madre.

Conformina y su hijo tuvieron que abandonar su casa y se refugiaron en una casa de acogida de mujeres maltratadas. Desde allí pudieron continuar aportando pruebas, hasta que consiguieron que Egoís acabara en la cárcel.

Al día siguiente denunciaron la agresión a la policía. A los pocos días citaron al padre en los juzgados y todos, abogados, vecinos y compañeros de trabajo, coincidieron decir que Egoís era un hombre normal, agradable y buen vecino. Así que nada se pudo hacer para evitar que siguiera maltratando a Conformina.

Aun así Conformina y su hijo seguían teniendo miedo porque Egoís salió pronto de la cárcel y siguió atemorizándoles. ¿Es tan difícil cambiar las leyes para que puedan estar tranquilos?

¿Qué final le pondrías tú?

BUSCA EN LA SOPA DE LETRAS LAS PALABRAS QUE FALTAN PARA COMPLETAR ESTAS FRASES

PARA MOSTRAR TU S----- CON LAS MUJERES
AGREDIDAS DEBES D----- LOS CASOS DE M----- T-----
QUE CONOZCAS.

HAY QUE C----- LAS TAREAS DE CASA PARA LLEGAR A LA
I----- DEL HOMBRE Y LA MUJER.

R	I	G	U	A	L	D	A	D	O	P
T	O	P	I	A	S	Q	A	B	C	D
S	O	L	I	D	A	R	I	D	A	D
E	F	G	A	H	I	J	K	L	M	T
M	N	N	O	P	Q	R	S	T	Y	R
A	W	Z	A	B	C	D	E	F	G	A
L	D	E	N	U	N	C	I	A	R	T
O	A	H	Y	I	J	K	L	M	N	O
S	N	O	P	Q	R	S	T	H	O	S
B	C	D	E	F	G	H	K	P	R	S
C	O	M	P	A	R	T	I	A	O	A

7.5.- UNIDAD DIDÁCTICA: REPARTO DE TAREAS Y DOBLE JORNADA

Como ya comentamos a propósito de la unidad didáctica “Pocito inmediato”, la mayoría de las mujeres del pueblo en el que trabajo realizan doble jornada y reciben muy poca o ninguna ayuda de sus maridos. El alumnado está acostumbrado a vivir esa situación como algo natural y eso fue lo que me movió a proponer que tal situación fuese el tema a trabajar. Intentaba conseguir que el alumnado descubriera por qué se daban estas situaciones y cambiaran su actitud ante ellas.

Esta unidad se aplicó primero en el curso 5º y 6º de Primaria, después llegó a los demás cursos, pero ya usando otros materiales que se centraban, sobre todo, en el reparto de las tareas de casa.

El diseño de la unidad descansa sobre las letras, unas escogidas y otras creadas para la unidad. Todas son grabadas, me acompaña el guitarrista José Antonio Conejo, “Antonio Chaparro”. Además del CD, se dispone de fichas también elaboradas para orientar el debate en torno al problema central del reparto de las tareas de casa. El caso de la discriminación laboral se trabajó sólo partiendo de las coplas grabadas y los recortes de prensa. Los recortes fueron recopilados del periódico que llega al colegio.

Con esta unidad, igual que con todas las de flamenco, pretendo introducir el flamenco en el aula por su valor cultural, pero lo principal es que se vayan familiarizando con él, que oigan flamenco de vez en cuando. Por supuesto, y como ya he dicho antes, esta entrada del flamenco en el aula, viene prestigiada por el tipo de contenidos que le acompaña, en este caso la transversal Coeducación.

Ya en otra ocasión desarrollé una investigación escolar con mi alumnado en torno a los oficios y el tiempo libre que tienen los hombres y mujeres de Totalán. No hubo ningún problema para recoger los datos y realizar las encuestas. Esto me animó a diseñar esta unidad aprovechando que coordinaba un Grupo de Trabajo centrado en el flamenco como recurso educativo.

Ideas centrales de esta unidad didáctica.

Hay varias ideas que pretendo que queden claras para el alumnado, y tengo que propiciar que aparezcan en el desarrollo de la unidad, pero me preocupa que salgan de una manera natural, es decir, de un proceso de deliberación o de indagación, no como eslóganes transmitidos por mí como maestro. Tengo que conseguir que se impliquen participando y haciéndose protagonistas de la reconstrucción del conocimiento que ya traen de casa. Estas ideas se basan en la necesidad de compartir las tareas de la casa por diferentes motivos:

a) Por justicia: todos vivimos en una casa y todos somos responsables del mantenimiento de la misma. Ahora se ha cargado a la mujer con casi toda esta responsabilidad, por lo cual, ella no puede disfrutar del mismo tiempo de ocio que el hombre (privacidad- “tiempo para sí” SOLEDAD MURILLO 1996), no puede realizar actividades culturales, académicas, artísticas, etc. que les permita realizarse con este tipo de actividades u otras que libremente pueda escoger.

b) Porque le interesa al hombre: es absurdo que no aprenda a realizar funciones fáciles ante las cuales el hombre se siente un inútil que siempre necesita la ayuda o el servicio de una persona que las haga.

c) También hay que tener en cuenta que las cosas de la casa son labores muy necesarias, sin embargo, no se han valorado suficientemente, se consideran tareas sin ningún valor. Esa misma valoración se hace extensiva a quien las realiza: las mujeres.

Todas estas ideas deberán ir apareciendo en el desarrollo de los debates, comentarios y actividades que se realicen.

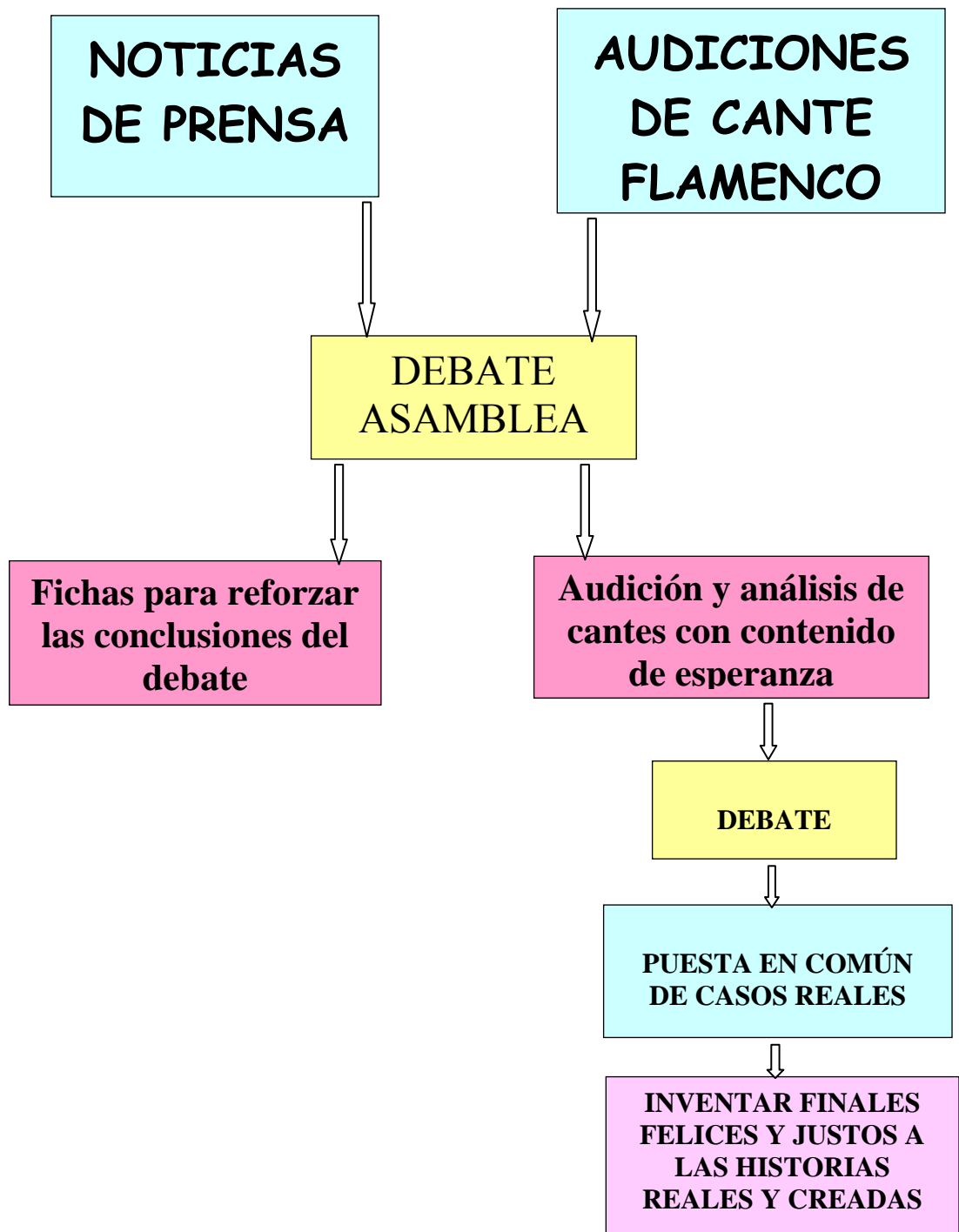
Metodología

Al igual que en la unidad de malos tratos, se parte de las noticias de prensa y se establece un proceso de deliberación, reflexión y debates que en un principio parte de un trabajo individual, luego pasa a un trabajo de grupo medio (tres personas) y por último se convierte en una puesta en común de toda la clase.

Este es el proceso con los recortes de prensa, con el análisis de las coplas, con las fichas de refuerzo y con las historias inventadas. Igual que en la unidad de malos tratos es un trabajo interdisciplinar, globalizándose el trabajo desde las áreas de Lenguaje, Conocimiento del Medio y plástica-Artística.



REPARTO DE TAREAS Y DOBLE JORNADA



Desarrollo del trabajo

*** Trabajo con la prensa**

Se repartieron los recortes de periódico que recogían las noticias de discriminación laboral y de doble jornada. Con ellos se siguió el mismo proceso de lectura-exposición-debate, reflexionando sobre la discriminación que sufren las mujeres en el mundo del trabajo y sobre la injusticia de tener que cargar solas con las tareas domésticas (pilar patriarcal público/privado).

*** Análisis de las coplas por rondeñas**

Se oyeron las coplas 1 y 2 de las rondeñas (teniendo las letras fotocopiadas) y se analizaron en grupos de tres y luego en el grupo de toda la clase. Como siempre, estos debates son de gran importancia y es indispensable que en ellos se alcance un clima de confianza para compartir puntos de vista, experiencias y propuestas. En este tema todos tienen alguna experiencia cercana, así que hemos de tener cuidado porque podemos herir susceptibilidades. Poco a poco, ellos/as se irán dando cuenta de lo que es justo o injusto, pero no es conveniente coger ejemplos concretos de alumnos/as a no ser que sean ellos mismos los que los hagan públicos con interés de que sean comentados.

Rondeñas (1)

¿Por qué si los dos hacemos
en el curro igual trabajo?
¿Por qué si los dos hacemos ...?
a mí me dan tres billetes
y a ti te “endiñan” un fajo.

Esta letra (1) era perfecta para plantear lo que aparecía en muchos recortes de periódico: las mujeres cobran menos por hacer el mismo trabajo que los hombres. Por supuesto en los debates se argumentaron la fuerza, el volumen de

trabajo que desarrollan unos y otras, etc. El debate se orientó sobre la necesidad de contemplar la existencia de una gran diversidad de personas que trabajan, cada uno/a con distintas capacidades y rendimientos; esta variedad se da no sólo entre hombres y mujeres, sino también entre hombres y hombres. Todos pudieron advertir con ejemplos del mismo pueblo casos de hombres con menos rendimiento, fuerza, habilidad, inteligencia etc. que muchas mujeres; sin embargo, a todos/as se les reconocía el derecho a ser tratados con respeto y con los mismos sueldos en igualdad de trabajo.

Se descubrieron varias argumentaciones para justificar por qué ocurría esto. Habían oído que se pagaba menos a las mujeres porque “ellas no tienen que mantener una familia”, también porque “se considera su sueldo una ayuda para la casa”; otro comentario que aportaron fue que “duele mucho que tu mujer gane más que tú”, etc. Comentamos cada una de estas ideas que se han convertido en justificación de la discriminación. Vimos cómo la mujer tiene el mismo derecho que el hombre a ser pagada por el trabajo que realiza independientemente de si está o no casada, si gana más o menos que el marido o de cualquier otro motivo que trate de minusvalorarla con respecto al hombre.

“Agotaos” de trabajar (2)

Vuelven los dos del trabajo

“agotaos” de trabajar.

Ella a seguir con la casa

y él por fin a descansar.

¡Y él por fin a descansar!

En los comentarios de esta rondeña (2) entramos en el debate del reparto de obligaciones en la casa y de la doble jornada.

Fueron muchos los que reconocieron que en sus casas ocurría esto, los padres llegaban del trabajo y después de comer se echaban una siesta, mientras su madre seguía trabajando en la casa. Después, el padre apenas hace nada en casa. Aunque muchos intentaban justificar la actitudes de sus padres: “*llega muy tarde*


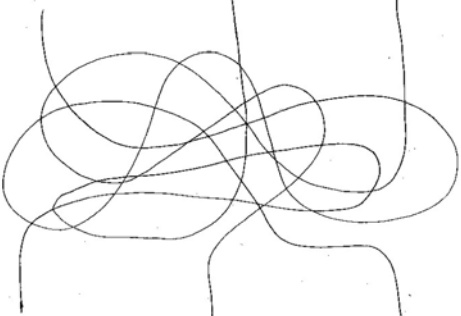
de trabajar” (los que llegan por la tarde), “llega muy cansado”, etc., la mayoría coincidieron en que “son muy comodones”.

***Trabajo con fichas de refuerzo.**

Se repartieron las fichas que hacían relación a los temas aparecidos en los debates. Mientras se realizaba el trabajo de las fichas se seguía comentando sobre ellas y reforzando los análisis que aparecieron en el debate de las coplas, además de fondo seguían sonando los cantes.

Ficha 6
RELACIONA CADA TEMA CON SU OBJETIVO

TRABAJOS DE CASA	MALOS TRATOS	MUNDO DEL TRABAJO
------------------	--------------	-------------------

DENÚNCIALOS	IGUALDAD	COMPÁRTELOS
-------------	----------	-------------

FLAMENCO Y COEDUCACIÓN

FLAMENCO Y COEDUCACIÓN


Ficha 3
PARA AVERIGUAR LA FRASE ESCONDIDA TIENES QUE ESCOGER LAS LETRAS PARES

DPSAXRFTLIGCUIEPAO AECN QETL ATLRJAIBEDJEO
SDHE KCEAISOA.

P----- E- E- T----- D- C----

ADOEKNIUENYCSIEO ALEOJS EMKAOLEOGS
OTURHAETSOWS.

D----- L-- M---- T-----



SI TACHAS LAS LETRAS QUE SE REPITEN EN CADA LINEA, APARECERÁN LAS PALABRAS QUE FALTAN PARA COMPLETAR LA FRASE.

M U H A E I H R U I Z T E O T
J O D K M U I O M A J U K
V A N M P I U C C J P I V E N R A

EL 8 DE M---- SE CELEBRA EL D-- DE LA M----
TRABAJADORA.

***Trabajo con las coplas por tangos**

Se oyó la letra de los tangos (la 1 y la 4 fueron creadas para este trabajo), se comentó el hecho de que la situación actual está cambiando, y cómo la información y las denuncias son importantísimas.

Tangos

1- Si de las flores del campo
una a la mujer has de dar,

seguro que la que quiere
es la flor de la igualdad.

2- Una vez que te dije péiname, Juana
me tiraste los peines por la ventana.
Por la ventana, niña, por la ventana,
una vez que te dije péiname, Juana.

3- Chiquilla no tengas pena
chiquilla no tengas pena

4- que llegó el tiempo ya
de alcanzar la igualdad
ay al bi.....

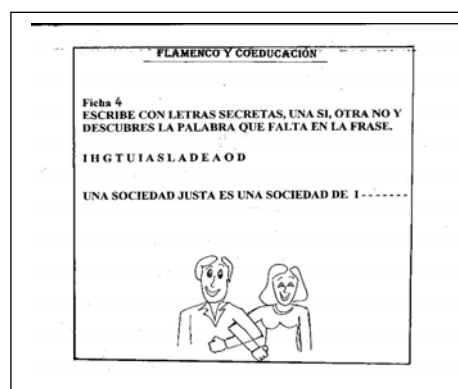
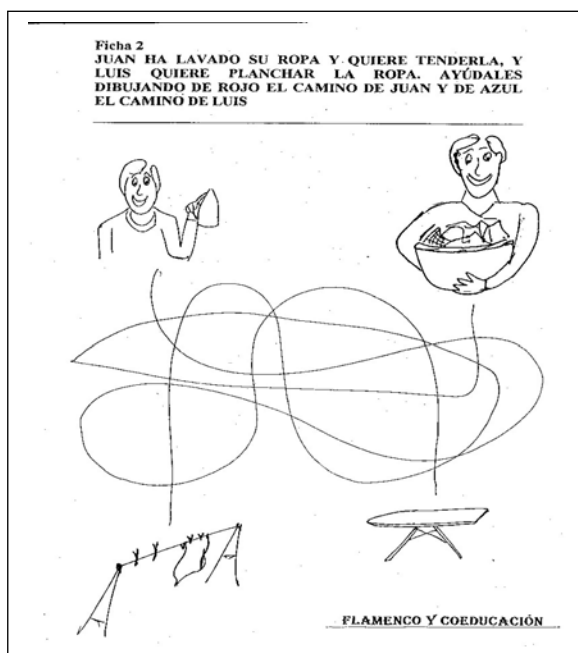
*** Puesta en común de casos reales**

Se hizo una puesta en común de casos de discriminación y mal reparto de tareas en casa que ellos conocían. Es sorprendente cómo no tienen problemas para reconocer que en sus casas no se da una situación de reparto justo del trabajo. A continuación se escribieron en la pizarra los casos, sin nombres. Con esta letra se entró de lleno en las casas, analizando cada uno/a su propia casa podían advertir las horas de dedicación y el grado de responsabilidad de cada cónyuge. Los datos resultaban contundentes. Se reflexionó sobre la cultura que habían recibido sus padres-madres, aparecieron las clásicas acusaciones de amanerados y calzonazos a los hombres que hacen cosas en la casa y otras circunstancias que, poco a poco, fueron siendo contestadas en el proceso de debate.

*** Se inventan historias con finales felices**

Cada alumno/a o por parejas se inventaron historias y cuentos con final feliz. Estos cuentos se basaban en los casos que se anotaron en la pizarra y en algunos de los problemas de los que se trataron a lo largo de los debates. Las

soluciones que se aportaron en clase eran diferentes, en unas se reproducía la separación de la pareja por la falta de disposición y voluntad de cambio del hombre; en otras el hombre se daba cuenta de su actitud y se proponía cambiar y estar alerta para compartir más con su pareja; en otras se cambiaban las ocupaciones y él se quedaba en casa porque ella ganaba más y ella era quien iba a trabajar fuera de casa, pero cuando llegaba del trabajo compartía con él las tareas domésticas.



Quedó claro que lo importante no era encontrar la solución definitiva para todo el mundo. Cada pareja es diferente, tiene ocupaciones diferentes; cada trabajo es más o menos motivador, se gana más o menos, las tareas de casa pueden gustar o no gustar a cada persona independientemente de que sea hombre o mujer, etc. Por todos estos motivos cada pareja tiene que buscar sus acuerdos. Ahora bien, debe haber un reparto justo de tiempo libre y de corresponsabilidades y esto se tiene que pactar entre los dos.

* Celebración del Día Internacional de la Mujer

Surgió la posibilidad de celebrar el 8 de marzo en la peña flamenca “El Piyayo” y nos dedicamos a preparar esta actividad. Los profesores/as pertenecientes a un grupo de trabajo que yo dirigía y que estaba formado por docentes procedentes de tres colegios distintos, tras trabajar en la creación y

puesta en práctica en el aula de materiales coeducativos desde el flamenco, decidimos celebrar el Día Internacional de la Mujer, reuniendo al alumnado de estos tres centros en una peña (Peña Flamenca El Piyayo). La actividad consistió en la proyección comentada de un montaje de diapositivas que exponían la importancia de las mujeres en el mundo del flamenco y la situación de discriminación que habían vivido. Esta actividad se completó con la interpretación simultánea de cantes flamencos, que, de alguna manera, estaban relacionados con cantaoras. Para interpretar estos cantes contamos con una cantaora. Tras la actividad el alumnado se llevaron a clase unas fichas, que les sirvieron para reforzar los contenidos tratados.

Como vemos, la relación escuela–flamenco puede ser de servicio recíproco, y dentro de esa relación se puede dar el germen que vaya reduciendo la imagen que actualmente tiene de sexista. Los datos de este trabajo exigen una toma de conciencia para ir erradicando esta lacra que empobrece al flamenco eclipsando otros muchos aspectos positivos que posee. Ahora podemos y debemos añadir otro aspecto, el de contenidos no discriminatorios con las mujeres. Este empeño puede surgir en la escuela y extenderse a los profesionales del flamenco que son los que verdaderamente pueden desarrollar esa misión, escogiendo coplas que no contengan contenidos sexistas.

Con esta unidad, se ha desarrollado un trabajo que ha sido eficaz en conseguir la sensibilización del alumnado. Éste manifestaba su voluntad de participar más en las tareas de casa y entendían que los padres no eran modelos adecuados para ellos en este aspecto, aunque quedó claro para todos que aunque algunos “son comodones”, el problema es educativo y ahora les resulta difícil cambiar. Aunque cambiar podemos cambiar todos y a todas las edades.

Creo que el trabajo mejoraría mucho si se introdujera alguna actividad de juego de rol o de dramatización. También es más interesante que sean los alumnos/as los que recojan los artículos del periódico y hagan la selección y clasificación de los mismos.

VIII
RESUMEN FINAL

El centro de interés de esta tesis es la imagen de las mujeres que se transmite desde las coplas flamencas. Para ello hemos tenido que seleccionar y analizar una colección de coplas que fuesen representativas. Con ello hemos analizado críticamente el contenido de nuestra cultura y hemos utilizado una de sus manifestaciones (el flamenco) como instrumento depurador. En este sentido hemos atendido a dos tipos de coplas, coplas flamencas antiguas y coplas flamencas modernas. Este trabajo se realiza desde el marco teórico de la teoría feminista y del patriarcado.

Seleccionar el primer bloque no ha sido muy complicado, ya que hay acuerdo entre los estudiosos en considerar la obra de Antonio Machado y Álvarez “Cantes Flamencos y Cantares”, publicada en 1887, como la colección de coplas flamencas más representativas de las coplas antiguas por su calidad y el gran número de coplas que recoge (1086 coplas). También hemos tenido en cuenta, como elemento que certifica la importancia de esta obra, que muchas de las coplas que aparecen en ella se siguen interpretando hoy por los artistas flamencos.

La selección del segundo bloque ofrecía inconvenientes, pues a diferencia de las coplas antigua, no existe criterio de selección de este tipo de coplas. Es más, ni siquiera existe un estudio de la calidad o representatividad de las coplas que cantan los artistas flamencos actuales. Por consiguiente, tuvimos que elaborar una selección de cantes, atendiendo más a la representatividad de los artistas flamencos considerados modernos o jóvenes. Para ello contamos con el criterio y la colaboración de cuatro estudiosos especialistas de este nuevo grupo de artistas.

Las conclusiones que arroja el análisis de las coplas antiguas ofrece una imagen de las mujeres plenamente coherente con la visión patriarcal, de estar sometidas a una serie de discriminaciones que las limitan para desarrollarse tanto en el plano personal como en el plano profesional, en la vida y en los ámbitos de desarrollo flamencos. Estas coplas expresan los valores patriarcales, los cuales consideran a las mujeres seres inferiores a los hombres, necesitadas de protección y tutelaje por parte de los hombres. Esto hace que los hombres las limiten hasta el

extremo de considerar que su ámbito natural de desarrollo sea la familia y no el ámbito público; entre lo que se encuentra la profesión de las artistas flamencas mismas.

Así aparecen en las coplas aparece la dependencia económica de las mujeres con respecto a los hombres la libertad de las mujeres se encuentra sometida a la voluntad de las figuras masculinas como son el padre , el hermano, el novio y el esposo. Este poder de sometimiento aparece en las coplas a través de la manifestación de los celos como muestra, de que las mujeres pertenecen a los hombres, por lo que estas le deben fidelidad y obediencia eterna, aunque unilateral. En las coplas antiguas los hombres llegan a jactarse de engañar a las mujeres y las ridiculizan como consecuencia de su minusvaloración. La visión misógina incluso los lleva a insultarlas y considerarlas malas por naturaleza, tratándolas de “putas”, inclinadas a la perdición de la “honra” que deben guardar para el hombre con quien se case o esté casada.

En muchos casos esta visión misógina se muestra pues en las coplas ofensivas y de desprecio, hasta el extremo del insulto, las amenazas e incluso la práctica de malos tratos psicológicos y físicos.

Es sumamente sorprendente que el análisis de las modernas nos muestra una imagen de las mujeres que no se diferencia mucho de la visión anterior. Siguen apareciendo casi todos los aspectos de denostación de las mujeres mencionados antes. Aparecen la dependencia económica de las mujeres y el consiguiente sentido de propiedad de los hombres sobre las mujeres, los celos y la desconfianza en ellas. Se las considera malas y perversas siempre en peligro de perder la honra. Es paradójico que en la actualidad y todavía aparezca en estas coplas la exigencia de que las mujeres se mantengan vírgenes hasta el matrimonio. De igual modo hay que reseñar en el plano negativo la existencia de coplas modernas que hacen apología de los malos tratos físicos. Aunque también, y esto es ya un síntoma de avance y desarrollo , se encuentran coplas en las que se rechazan con tono acusatorio los malos tratos a las mujeres, y esto se produce no sólo en coplas cantadas por mujeres sino también en otras cantadas por hombres. Junto a este nuevo elemento, que no se encontraba en las coplas antiguas, podemos apreciar otros nuevos que van en sentido contrario al de los valores patriarcales, que se

expresan en las antiguas y en parte las modernas: nos referimos a coplas que recogen la exigencia de libertad de las mujeres, libertad para hacer su vida, para romper relaciones no deseadas, para rechazar engaños amorosos etc. Todos estos nuevos contenidos aparecen en voz de cantaoras que inician así una nueva actitud de vindicación de libertad y consideración en un plano de igualdad con respecto a los hombres, (aunque no en un plano militante o político). Podemos entender que como respuesta a esta nueva actitud de las mujeres en algunas de las coplas flamencas modernas aparece también la acusación de “calzonazos”, hombre débil hacia aquellos hombres que se ven “sometidos” a la voluntad de las mujeres, o que no ejercen sobre las mujeres los privilegios que la masculinidad arquetípica les otorga por herencia cultural.

Como conclusión final del análisis de las coplas flamencas podemos resumir:

- a) Casi el 14% de las coplas flamencas antiguas analizadas expresan en sus contenidos los valores patriarcales y por lo tanto la imagen que ofrecen de las mujeres es claramente denostadora y ofensiva.
- b) El 16'85% de las coplas flamencas modernas, igualmente que las antiguas, expresan en sus contenidos los valores patriarcales claramente denostadores y ofensivos para las mujeres.
- c) Algunas de las coplas flamencas modernas introducen en los contenidos nuevos mensajes más adaptados a la sociedad actual. En estos nuevos contenidos la imagen de las mujeres indica hacia mayores posibilidades de desarrollo personal en igualdad con los hombres y las mujeres cantaoras se expresan con mayor libertad. En cambio, Los malos tratos, son denunciados y aunque hay otros que se hacen apología de ellos.

Una de las más importantes plataformas de creación y recreación del flamenco, a lo largo de su historia, son la familia, Las familias han conservado de padres-madres a hijos/as los estilos de cantes, de manera que existen muchas familias que imprimen un sello particular a determinados estilos: la familia Habichuela, los Moraos, Carmona, Torre, Sordera, etc. la mayoría de ellas gitanas.

Además de en los entornos sociales es en las familias donde se conservan valores colectivos como son el honor, la vergüenza o la honra, valores que influyen de manera decisiva en el papel que asumen los hombres y las mujeres. Las mujeres han cumplido un papel importantísimo para el desarrollo del flamenco, hasta el extremo de que muchos nombres artísticos nos recuerdan a la madre del artista: Paco de Lucía, José de la Tomasa, etc. Sin embargo, es de común acuerdo entre todas las fuentes consultadas, que la familia es el entorno más coactivo hacia las mujeres cuando éstas se proponen ejercer como aficionadas y más aún como profesionales. La historia está llena de ejemplos de mujeres que, siendo grandes intérpretes flamencas, no han podido desarrollar esta faceta públicamente. Estas mujeres que atesoraban arte y grandes posibilidades de creación e interpretación flamencas, sólo podían cantar, bailar o tocar en entornos familiares muy cerrados, en fiestas particulares, arropadas por sus hombres (maridos, hijos, hermanos, novios), casi únicos destinatarios de su talento y aptitud para el flamenco. Muy conocidos son los casos de Anica la Piriñaca y La Perrata, que sólo fueron conocidas en su vejez, cuando sus maridos habían fallecido.

Sin duda, estas situaciones tienen que ver con la consideración, sobre todo en el siglo XIX y una buena parte del XX, de “mujeres de la mala vida” que se atribuía a aquellas que desarrollaban la actividad de artistas flamencas o se movían en estos ambientes. José Luís Ortiz Nuevo nos muestra a través de la prensa sevillana la mala fama que el flamenco tenía, porque en los locales donde se desarrollaban los espectáculos flamencos era común la prostitución. La prensa se ceba en el flamenco, atribuyéndole todos los males de estos ambientes. Sin duda esa presión social era un gran obstáculo para las mujeres y nunca para los hombres. Dedicarse al mundo artístico supone la negación y abandono de sus responsabilidades con la familia, y quedan así en el mundo de lo público retratadas con todas las maldades posibles.

Esta faceta de la realidad artística de los flamencos se refleja de manera explícita e implícita en el contenido de las coplas flamencas. En ellas aparecen las mujeres como el origen de todos los males que acechan a los hombres: los embaucan hasta hacerles perder su libertad a través de la dependencia que generan con sus encantos; las presiones para que les proporcionen dinero para sus

caprichos; los engaños con otros hombres que supone una de las mayores afrentas; los controles de las madres (que también aparecen como malas al convertirse en guardadoras de la honra y los intereses de sus hijas), etc. Estos son algunos de los argumentos que aparecen en las coplas, ofreciendo una imagen denigrante y misógina, por extenderse a todas las mujeres como si fueran y se comportaran así “por naturaleza”.

Atendiendo a otro aspecto del flamenco, hemos visto que hay campos de desarrollo del mismo que aunque fueron ocupados por las mujeres durante muchos años, luego fueron abandonados por éstas. Este es el caso de la dedicación a la guitarra. Existe documentación que nos muestra una larga nómina de mujeres guitarristas (Serneta, Aniya de Ronda, etc). Empero, por motivos aún no estudiados suficientemente, las mujeres dejan de tocar la guitarra. Una de las causas aceptadas es que los guitarristas se convierten en directores de compañías artísticas y gestores de las contrataciones de grupos organizados de artistas flamencos, cuando la profesionalización del flamenco toma auge las mujeres no fueron reconocidas en estas funciones. Socialmente era mal aceptado y la actividad obligaba a dejar la vida familiar, para la que estaban destinadas las mujeres. La falta de libertad y las presiones sociales están indudablemente detrás de este abandono del toque de la guitarra por parte de las mujeres además de que parte del público quería ver a las flamencas como figuras eróticas. Este es un elemento más que viene a reforzar el espíritu de las conclusiones que arroja el análisis de las coplas flamencas.

Este trabajo de análisis del papel y la imagen de las mujeres en las coplas flamencas y en menor medida en los ámbitos flamencos, no se hubiera podido realizar sin un conocimiento de la historia de las mujeres que nos permitiera contextualizar su situación social durante los cerca de 200 años de historia del flamenco. El flamenco es, obviamente, una producción cultural temporal, es decir, para entender la imagen de las mujeres que reflejan sus coplas, es importante conocer la situación de las mujeres en ese momento histórico y tratar de profundizar en aquellas dimensiones que arrojen luz a nuestra comprensión sobre el flamenco y la imagen que refleja.

Para ello ofrecemos en este trabajo un repaso a la situación que viven las mujeres en España y Andalucía en los ámbitos público y privado de aquella época, centrados en los ámbitos laboral, familiar y educativo.

Para tener una idea más clara de la situación de las mujeres en la época del nacimiento del flamenco, nos acercamos también a las majas, por ser ellas quienes muestran una mayor cercanía a los ámbitos sociales en los que se desarrolla el flamenco: el carácter, las formas y el tipo de relaciones que establecen las majas, nos ofrecen una imagen de la feminidad andaluza de la época plenamente coherente con lo que después será la imagen tópica de la andaluza de “rompe y rasga”. Esta imagen más estereotipada y creada en el mundo literario, que además servirá de modelo para etiquetar a las andaluzas, es ofrecida en esta tesis, también, a través del estudio de las tres Carmenes: la de Estébanez Calderón, la de Irving y la de Mérimée.

Las majas, con su carácter pasional, incluso violento, que sirven como excusa para que la figura varonil de los majos entablen competencia por las mujeres al modo casi propio de los torneos medievales, van dando paso a una feminidad andaluza más castiza, prototipo de mujer andaluza enaltecido por los sainetes y las zarzuelas, así como por las influencias de la literatura romántica. Así desemboca la imagen de las majas en la imagen de las tres Carmenes.

En un contexto en el que lo popular es lo más noble del alma de la nación a la que pertenece (primer tercio del XIX), Irving nos muestra una Carmen alejada ya de perfil casi violento de las majas y nos muestra una mujer sublimada por el romanticismo trascendente, imagen construida, llena de perfección, juguetona, joven e inocente.

Pocos años después, Estébanez Calderón nos presenta otra Carmen más cargada de erotismo, ya perdida la inocencia y dulzura, con el carácter propio que se supone que debía imprimir la profesión de bailaora; provocadora y picarona. Estas actitudes eran la tarjeta de presentación cuando esta bailarina francesa actuaba por los escenarios europeos interpretando los supuestos bailes andaluces.

Aunque no era una bailaora andaluza, ni española, Estébanez presenta a esta Carmen en la Asamblea General, ante los profesionales del flamenco de aquel momento, para que reciba el aldabonazo y reconocimiento de ser una “mujer legítima de la tierra, serrana líquida y trianaera apurada por todos los cuatro costados....señalándose aposento en el barrio de Triana”. Esta Carmen es la imagen de la andaluza picarona y provocadora , llena de erotismo y sensualidad, muy distinta de los atributos que la feminidad de la Carmen de Irving representa.

Por último la Carmen de Mérimée, representaba una gitana que pasa a ser el modelo superador de las dos anteriores, es la Carmen más universal y a la que se atribuye la máxima representatividad de la feminidad andaluza de raza, andaluza de “rompe y rasga” pasional hasta la muerte. Esta Carmen se convierte en un verdadero mito que prefiere la muerte antes que perder la libertad.

De la Carmen más popular e inocente de Irving, pasando por la experimentada y picante Carmen de Estébanez, hasta llegar a la Carmen de Mérimée que trasciende a las otras dos, llegando al desenlace propio de las tragedias griegas. Pero con una excusa más idílica: la apuesta por la libertad. La libertad, anhelo superior del pueblo gitano, tenía en esta mujer su materialización, el anhelo de libertad cobra vida en la persona de Carmen.

Estas tres imágenes de mujer, a veces independientes, y a veces mezcladas, son la síntesis de la imagen difundida y mitificada de la mujer andaluza y por ende la mujer flamenca.

Las conclusiones que arroja este repaso a la situación de las mujeres. Se hace más explícito y se llega a entender cuando diseccionamos al patriarcado ofreciendo una explicación de sus fundamentos básicos, Los pilares sobre los que se sustentan. Estos pilares se deducen de los estudios feministas desde los campos de la antropología, la sociología, la historia y la filosofía. Ofrecemos desde estos campos de conocimiento el perfil de estos fundamentos sobre los que se asienta el patriarcado:

El poder unido a la violencia que los hombres han ejercido sobre las mujeres a lo largo de la historia. O incluso más alejado en el tiempo.

La dicotomía naturaleza cultura que siempre estuvo presente, haciendo pensar que las mujeres son así y asumen los papeles asignados socialmente porque su naturaleza las lleva a ello con mayor fuerza que la influencia que sobre ellas pueda ejercer la cultura.

La dicotomía público privado. Las tareas para las que las mujeres están dotadas “por naturaleza”, son las de reproducción, las de cuidar del entorno familiar, de sus miembros, se considera desde este principio, que el ámbito de lo doméstico es su medio natural de desarrollo personal y de consideración social, aunque pueden realizar otras funciones en los ámbitos públicos (el mundo laboral, la política, la cultura, la ciencia, el conocimiento), su misión principal es la de domesticidad. Se da por supuesto que la maternidad es la más importante de sus funciones y representa la síntesis de su naturaleza.

El cuarto pilar o fundamento sobre los que se sustenta el patriarcado es el contrato sexual. El contrato sexual es un supuesto convenio social, por el que los hombres tienen derecho al uso de los cuerpos de las mujeres. A lo largo de la historia se han creado mecanismos que se adaptan a las circunstancias sociales de cada momento, pero siempre estos mecanismos han asegurado que los hombres sientan que las mujeres le pertenecen: su madre, su hermana, su hija, su esposa. El mecanismo que más ha consolidado esta idea es el matrimonio monogámico.

Estos cuatro fundamentos o pilares del patriarcado fundidos hasta el extremo de que son un único planteamiento, han calado tan hondo en la mentalidad social que se aceptan como verdades absolutas, sin que quepa ningún cuestionamiento de los mismos, en base a estos fundamentos se ha construido la mentalidad patriarcal y la diferencia de género que presenta un tipo de masculinidad y feminidad arquetípica que está presente en todos los ámbitos de desarrollo personal y social. El flamenco no podía ser menos y recoge en sus coplas estos valores patriarcales.

Es muy importante clarificar estos fundamentos del patriarcado, porque sin ellos difícilmente se podía realizar un análisis de las coplas flamencas para descubrir que imagen de las mujeres se ofrece en ellas. Los cuatro pilares o fundamentos del patriarcado se convierten en este trabajo, en una herramienta de análisis indispensable a la hora de entender cómo se han generado la mentalidad sexista que se transmite en las letras flamencas. De ellos se deduce el “gran invento” de considerar a hombres y mujeres distintos, la separación por género no es como se pretende algo natural o biológico, se trata de una construcción cultural, surge en la sociedad patriarcal un modelo de feminidad desde supuestos relacionados con lo biológico pero basados exclusivamente en elaboraciones culturales

Desde pequeños/as los niños y niñas han sido educados para desempeñar las funciones que se les adjudica, esta práctica genera a su vez el convencimiento de que es algo inalterable e incuestionable, los resultados de esta especialización resultan aparentemente exitosos porque para ello se educan hombres y mujeres, pero las diferencias sexuales entre hombres y mujeres no justifican la desconsideración de estos/as para desempeñar funciones sociales y personales que no están acostumbrados a realizar. Se ha limitado y coartado a las mujeres para desarrollar funciones públicas y se ha constreñido su papel a la domesticidad como principal función social y personal, a los hombres se les ha limitado y coartado las posibilidades de desarrollar la expresión de sus sentimientos, de mostrar empatía, se les ha alejado de las tareas de responsabilidad en la casa, y se les ha responsabilizado de todas las tareas de dirección en los ámbitos privados y en los públicos. Los hombres han tenido que generar una máscara que les imposibilita para mostrarse como son, adiestrándose disciplinadamente para asumir la dirección de sus vidas y las de sus mujeres, a pesar de ellas.

El inicio fue considerar a la mujer como ser inferior al hombre, este planteamiento se ha ido transformando hasta llegar en las culturas más evolucionadas a considerar a hombres y mujeres distintos y por lo tanto irremediablemente abocados a distintas posibilidades de desarrollo y de representación de funciones sociales. Ahí está la trampa que aleja a las mujeres de

lo que libremente quieran ser y representar. Este proceso también se puede apreciar en el contenido de las coplas flamencas antiguas y modernas.

Una vez que tenemos unas conclusiones claras sobre la imagen de las mujeres que transmite el flamenco y desde la responsabilidad que el campo educativo tiene en la formación del alumnado, no sólo en el plano académico, sino también en el plano de desarrollo personal libre e igualitario que se propugna desde la sociedad actual, se hace necesario intervenir con dos objetivos:

El primero y principal para erradicar (en lo posible) del contenido de las coplas flamencas que pueden llegar a la escuela, los sesgos sexistas que tradicionalmente se hayan alojados en estas coplas y en otros ámbitos de relación entre hombre y mujeres. Esta tarea exige generar propuestas en las que las relaciones entre hombres y mujeres sean igualitarias, pero además que contengan la capacidad de análisis crítico para descubrir lo injusto y perjudicial que resultan los contenidos sexistas en todos los ámbitos de la vida y no sólo en el flamenco.

Un segundo objetivo es el de introducir el flamenco en las aulas como un elemento didáctico valioso para trabajar contenidos transversales y especialmente coeducativos, además de dar a conocer el flamenco como un elemento cultural importante en relación con la cultura andaluza.

La funciones de la escuela, desde la que pretendemos llegar con estos propósitos, por coherencia metodológica y de consideración del individuo como ser social libre, y con los mismos derechos independientemente de su sexo, tiene que ser una escuela recreadora de la cultura. Pero esta escuela que pretendemos, debe cumplir tres funciones: una función socializadora, una función instructiva y una función educativa. Como dice Ángel Pérez (1998), esa función educativa no consiste sólo en lograr servir de mediación en el proceso de socialización, o/y servir de mediación en la adquisición del bagaje de conocimientos críticos que contienen las artes, la ciencia y los saberes populares. La verdadera función educativa sólo se consigue cuando se produce reconstrucción reflexiva del conocimiento experiencial. Es decir, cuando los educandos son capaces de poner

en cuestión las ideas atendiendo a diferentes visiones y puntos de vista sobre lo vivido, hasta sacar ideas propias construidas al cotejar todas las visiones.

Con ese modelo de escuela y bajo planteamientos coeducativos emprendemos la tarea de ofrecer tres unidades didácticas que trabajan tres temas indispensables en la temática coeducativa:

Un primera unidad didáctica dedicada a la doble jornada de trabajo que desarrollan muchas mujeres. Las mujeres que realizan doble jornada, quedan así imposibilitadas para poder dedicar algo de tiempo para sí mismas porque están dedicadas en exclusiva a los demás: al trabajo de la casa a la familia y al de la calle en la empresa que la contrata. Analizar este problema es el objetivo de esta unidad didáctica y con ello, se pretende Mostrar:

- *la injusticia que se ejerce contra las mujeres y la dejación de responsabilidades con las tareas domésticas por parte de los hombres.
- * la injusta distribución del tiempo para el desarrollo de la privacidad, entendida esta como el tiempo para si mismos, para el descanso, para el ocio y la realización personal.
- *La imposibilidad de las mujeres para participar en los ámbitos públicos ; tanto profesional como cultural y político, entre otros.

Una segunda unidad didáctica sobre los malos tratos a las mujeres, que se desarrolla a partir de una investigación de las noticias que aparecen en prensa sobre los problemas de las mujeres. A través de un proceso de investigación-reflexión sobre el problema, el alumnado llegan a unas conclusiones sobre las causas de los malos tratos, el cómo surge y se desarrolla una relación que acaba en malos tratos etc. También surgen propuestas de acciones para evitarlos. Una de las acciones es crear conciencia del problema en el resto de la comunidad escolar, y para ello, el alumnado monta una obrita de teatro basada en un cante flamenco, que se transforma en el aula en un guión teatral. Con esta unidad didáctica se pretende:

- * Descubrir y reconocer la prepotencia de quienes creyéndose o sabiéndose más fuerte o listo que otros/as se impone por la fuerza a ellos/as.

*Localizar la existencia de prepotencia en los hombres con respecto a las mujeres que creen que les pertenece.

*Descubrir que la educación recibida hace que sintamos que por ser más fuertes o listos que los demás tenemos derecho a abusar de ellos/as.

*Esperanzarnos con la certeza de que este sentimiento puede cambiár y podemos aprender a respetar a los demás considerándolos con los mismos derechos que nosotros.

*Rebatir la idea de que a las mujeres les gusten los hombres que se muestran agresivos o violentos. Igual que no es cierto que a los hombres les guste tener amigos que se muestren agresivos o violentos con ellos.

*Reconocer que la violencia es progresiva si se dejan pasar actitudes que dan paso a ella como: la minusvaloración, el desprecio, la humillación, los insultos las amenazas y la agresión.

*Llegar al convencimiento de que todos/as podemos ayudar a reducir la violencia implicándonos a través de muchas formas de mostrar nuestra oposición a los malos tratos.

Por último, una tercera unidad didáctica trata sobre las tareas de casa y la doble jornada, a partir de un cante flamenco que recoge la relación de una pareja, se analiza los problemas que surgen en el reparto de las tareas de casa cuando la mujer realiza doble jornada de trabajo. Con esta unidad didáctica se intenta concienciar sobre la necesidad de compartir las tareas de la casa por diferentes motivos:

*Por justicia: todos vivimos en una casa y todos somos responsables del mantenimiento de la misma.

*Porque le interesa al hombre: es absurdo que no aprenda a realizar funciones fáciles ante las cuales el hombre se siente un inútil que siempre necesita la ayuda o el servicio de una persona que las haga.

*También hay que tener en cuenta que las cosas de la casa son labores muy necesarias, sin embargo, no se han valorado suficientemente, se consideran tareas

sin ningún valor. Esa misma valoración se hace extensiva a quien las realiza: las mujeres.

Las tres unidades didácticas tienen un desarrollo parecido partiendo de una historia construida a partir del contenido de una copla flamenca.

Con estas propuestas didácticas emprendemos la tarea de desmontar los valores patriarcales que se expresan en muchas coplas flamencas, ofreciendo así a los docentes herramientas válidas para desarrollar en el aula un trabajo de introducción del flamenco en la escuela con contenidos coeducativos, tratando así de cubrir el primero de los objetivos enunciado antes.

Se cierra así el círculo de esta tesis que se centra el descubrir la imagen de las mujeres que transmiten las coplas flamencas, para después ofrecer alternativas de trabajo en la escuela, en la búsqueda de modelos más igualitarios de hombre y mujeres.

Podemos concluir haciendo notar la pertinencia de esta tesis en la situación actual que viven los dos campos de atención que son centro de la misma:

El primer campo , la necesidad de intervención coeducativo en los centros escolares dada la situación discriminatoria que, a pesar de los muchos avances que se están produciendo, siguen viviendo las mujeres:

Actualmente se siguen produciendo discriminaciones en los tres campos de los que tratamos antes:

El laboral (menos posibilidades de acceso, sueldos menores, menos posibilidades de promoción, etc).

El familiar (sigue siendo reproductora de discriminación en la educación de los hijos/as, las mujeres se ven sometidas a la doble jornada cuando se arriesgan a salir a participar en el mundo laboral, las mujeres siguen cargando con la mayor parte de las tareas domésticas, cuando no lo es en exclusiva, etc)

El educativo (a pesar de la aprobación de nuevas leyes coeducativas, la escasa formación y conciencia del profesorado y escasa colaboración y/o capacidad de presión de las familias, hace que se sigue trabajando como si la igualdad que se establece de partida ya fuera suficiente, sin intervenir para compensar la educación que ya tienen y trae el alumnado a los centros escolares. Por otro lado, en la línea actual de actuación desde los planteamientos coeducativos, aún no ha madurado mucho la necesidad de atender también a intervenir con los niños que ven en esta orientación coeducadora sólo pérdidas de privilegios y no beneficios personales para su crecimiento personal, su salud mental y de relación social).

Otra gran necesidad actual es trabajar contra la lacra que supone la existencia tan abrumadora de casos de malos tratos, que se puede deber a que los hombres se sienten perdidos, “descolocados” ante la nueva situación de avance de iniciativas igualitarias que se producen actualmente y su educación violenta y posesiva lleva a muchos a ejercer malos tratos como una forma de “huida hacia delante”

El segundo campo, es relativo a la situación actual que vive el flamenco. Cada día se hace más imparable y necesaria la introducción del flamenco en la escuela por sus valores culturales , artísticos y didácticos. Pero se corre el peligro de desarrollar esta labor reproduciendo todos los defectos que traen aparejados y que hemos podido advertir en el análisis de las coplas.

El flamenco está viviendo una revolución que se manifiesta en infinidad de elementos nuevos, que están surgiendo en su proceso de adaptación a un mundo cada vez más globalizado. El acceso y uso de:

Nuevas tecnologías.

Nuevos instrumentos.

Nuevas formas de presentación, con la formación de grupos que hacen perder protagonismo al individuo a favor del grupo.

La adaptación a las nuevas vivencias y experiencias con el consiguiente abandono de experiencias anacrónicas.

Nuevas creaciones fruto de la fusión e hibridación con otras músicas y culturas.

Adaptación a nuevas formulas de presentación de actuaciones y espectáculos.

Nuevos campos de difusión y conocimiento como el sistema educativo.

Nuevos ámbitos en los que está presente: universidades, grandes teatros internacionales, Internet, etc.

Macroeventos como bienales de Málaga y Sevilla, mercados internacionales, Exposiciones internacionales.

Creación de nuevas estructuras públicas y privadas: Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, Centro Andaluz de flamenco, etc)

Nuevas consideraciones : Inclusión en el estatuto andaluz, consideración de Patrimonio inmaterial y oral de la humanidad.

Etc.

Todo ello, quedaría cojo si se sigue manteniendo los contenidos sexistas en sus coplas, igual que sigue siendo cada día más necesario que la administración educativa se plantee seriamente la introducción del flamenco en los programas de formación inicial y permanente del profesorado.

Esta tesis incide en este camino: en la intervención coeducativa desde la renovación de sus coplas, en la creación de materiales didácticos con metodologías activas, participativas e investigativas y con el afán de incidir en la formación del profesorado.

Por otro lado, se desprende del desarrollo de este trabajo la necesidad de realizar nuevos estudios en torno a temas apenas tratados hasta ahora como la nueva masculinidad en construcción desde perspectivas igualitarias y solidarias. Un nuevo campo que se abre como iniciativa de los movimientos de hombres que hoy existen, y que, aunque con pocos pasos, ya vislumbran un perfil de hombre contrario al modelo que representa la masculinidad arquetípica patriarcal. Esta es una nueva puerta para futuros trabajos orientados hacia la escuela que se entreabre aquí.

Vistas las novedades que está viviendo hoy el flamenco, este es el mejor de los momentos para plantearse el campo que desarrolla esta tesis.

IX.

BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

- AGUADO, ANA MARÍA (1994). Textos para la historia de las mujeres en España. Madrid, Cátedra.
- AIX, FRANCISCO (2002). “Arte flamenco: ¿Industria cultural o Cultura Popular?. Una aproximación desde los usos del patrimonio.” Ponencia presentada en el IX Congreso de Antropología (Cultura y Política), en el Grupo de Trabajo “Mediaciones culturales y performances como expresiones de la acción política”, Barcelona.
- ALER, MARIBEL (1983). “El patriarcado sagrado. La mujer en el discurso ideológico del catolicismo”. Revista *LANGAIK*. Marzo, Navarra IPES Navarra S.A. págs. 15-27.
- ÁLVAREZ, ÁNGEL (1981). Historia del cante flamenco. Madrid, Alianza Editorial.
- AMOROS, CELIA (1985). Hacia una crítica de la razón patriarcal. Barcelona, Antrhops.
- AMOROS, CELIA (Directora) (2002). 10 palabras clave sobre mujeres. Pamplona, Editorial Verbo Divino.
- ANGUITA, JOSÉ ANDRÉS (1999). El flamenco. Una alternativa musical. Granada, Ediciones Mágina.
- ARREBOLA, ALFREDO (1994). Presencia de la mujer en el cante flamenco. Málaga, EDINFORD S. A.
- ARTOUS, ANTOINE y VINTEUIL, FRÉDÉRIQUE (1978) Los orígenes de la opresión de la mujer . Sistema capitalista y opresión de la mujer. Barcelona, Editorial Fontamán.
- BADINTER, ELISABETH (1993). XY De la identidad masculina. Madrid, Alianza Editorial.
- BALTANAS, ENRIQUE. (1998). Antonio Machado y Álvarez. Cante flamenco y cantares. Madrid, Austral.
- BALLARÍN, PILAR (2001). La educación de las mujeres en la España contemporánea. Madrid, Editorial Síntesis Educación.
- BALLARÍN, PILAR (2006). “Historia de la coeducación”, en *Guía de buenas prácticas para favorecer la igualdad entre hombres y mujeres*

- en educación*. Sevilla, Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, págs. 8-16.
- BALLARÍN, PILAR. “La educación de la mujer española en el siglo XIX”. *Revista interuniversitaria de historia de la educación*, nº 8.
- BARRAGÁN, MEDERO (2004).”Masculinidades e innovación educativa: de la homofobia a la ética del cuidado de las personas”, en LOMAS, CARLOS (Compilador) *Los chicos también lloran. Identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación*. Barcelona, Paidós Educador, págs. 147-172.
- BARRIOS, MANUEL (1989). *Gitanos, moriscos y cante flamenco*. Sevilla, Editorial Castillejo.
- BERICAT ALASTUEY, EDUARDO (2003). “ Valores tradicionales y postmodernos en la sociedad andaluza”, en MOYANO, EDUARDO y PEREZ, MANUEL (coordinadores), *La sociedad andaluza 2000*. Córdoba, Instituto de Estudios Sociales de Andalucía, Junta de Andalucía, págs. 53-77.
- BLANCO, JOSÉ LUIS; RODRÍGUEZ, JOSÉ LUIS y ROBLES, FRANCISCO (1998). *Las letras del cante*. Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, Colección de Flamenco.
- BLANCO, NIEVES (1994). “los contenidos del curriculum”, en ANGULO, J. F. y BLANCO, N. et al., *Teoría y desarrollo del curriculum*. Málaga, Ediciones Aljibe, págs. 233-262.
- BLANCO, NIEVES (2000). *El sexismo en los materiales educativos de la E.S.O*. Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer.
- BLAS , JOSÉ (1986). *Vida y cante de Don Antonio Chacón*. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba (2ª edición Editorial Cinterco, Madrid, 1990).
- BLAS , JOSÉ (1995). *Silverio, Rey de Cantaores*. Córdoba, Ediciones La Posada, Ayuntamiento de Córdoba.
- BLAS , JOSÉ (1978). *Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz*. Madrid, Librería Valle (hay edición de 1988 en la Universidad de Cádiz).
- BLAS, JOSÉ (1982). *Magna Antología del Cante Flamenco*. Madrid, Hispavox.

- BLAZQUEZ, MANUEL (1995). El flamenco en el aula. Baeza, Edita Asociación de padres de alumnos “San Juan de Avila” del Instituto de Bachillerato “SantísimaTrinidad”.
- BOHÓRQUEZ, MANUEL (2002). La Niña de los Peines en la Casa de los Pavón. Sevilla, Signatura ediciones.
- 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. *Candil* nº 46, págs. 11-16. Jaén.
- BUENDIA, JOSÉ LUIS (1994). “Discriminación de la mujer en la expresión flamenca andaluza”. *El Olivo*, 19, págs. 35- 42. Jaén.
- BUENO, GUSTAVO (1996). El mito de la cultura. Barcelona, Edita Prensa Ibérica . S.A.
- CABA, CARLOS y PEDRO (1988). Andalucía, su comunismo y su cante jondo. Cádiz, Servicios de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- CABALLERO, JOSÉ MANUEL (1975). Luces y sombras del flamenco. Barcelona, Lumen.
- CALDERON, ESTÉBANEZ (1963). La Andalucía de Estébanez. Madrid, Taurus.
- CALVO, PEDRO Y GAMBOA, JOSÉ MANUEL (1994). Nuevo Flamenco, el duende de ahora. Madrid, Guía de Música. Colección Encrucijada.
- CANSINOS, RAFAEL (1976). La copla andaluza. Madrid, Ediciones Demófilo, Colección ¿Llegaremos pronto a Sevilla?, /1933-1936/.
- CARBAYO, MERCEDES (2002). “Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX”, en QUILES, AMPARO y SAURET, TERESA (coordinadoras). Málaga, Atenea. Estudios de la mujer. Universidad de Málaga.
- CARO, JULIO (1993). De etnología andaluza. Málaga, Edita Diputación Provincial de Málaga.
- CASTÓN, PEDRO, 2003, “La Iglesia Católica en Andalucía”, en MOYANO EDUARDO Y PÉREZ MANUEL et al., *La sociedad*

- andaluza* [2000]. Córdoba, Instituto de Estudios Sociales de Andalucía, Junta de Andalucía, págs. 151-163.
- CENIZO, JOSÉ, GÓMEZ; AGUSTÍN, HERRERA, MANUEL; LEÓN, CATALINA; RINCÓN, ANTONIO Y RODRÍGUEZ, RICARDO (1994). El Flamenco y su didáctica. Sevilla, Delegación Provincial de Sevilla de la Consejería de Educación y Ciencia.
- CENIZO, JOSÉ. (1995). *Estudio de las coplas flamencas desde un punto de vista interdisciplinar*. Junta de Andalucía. Sevilla (Premio en el IX concurso Joaquín Guichot).
- CLEMENTE, LUIS (1995). Filigranas. Historia del Nuevo Flamenco. Valencia, Editorial La Máscara.
- CRUCES , CRISTINA (1994). Flamenco y sociabilidad colectiva en Andalucía. Seminario de la VIII bienal de Arte Flamenco. Sevilla, Centro Andaluz de Flamenco.
- CRUCES, CRISTINA (1998). Flamenco y trabajo. Un análisis antropológico de las relaciones entre el flamenco y las experiencias cotidianas del pueblo andaluz. Córdoba, Ayuntamiento de Cabra.
- CRUCES, CRISTINA (2002). Más allá de la Música. antropología y flamenco (I). Sevilla, Signatura ediciones de Andalucía. S.A.
- CRUCES, CRISTINA (2003). Más allá de la Música. antropología y flamenco (II). Sevilla, Signatura ediciones de Andalucía. S.A.
- CRUCES, CRISTINA (dir.) (2002). Historia del Flamenco, Volumen VI. Sevilla, Editorial Tartessos.
- CHILLIDA, ANASTASIO (1847). “Discurso de apertura de la Academia de Medicina y Cirugía de Valencia”. El Fénix, Valencia, t. III.
- DONNIER, PHILIPPE (1987). El duende tiene que ser matemático. Córdoba, Virgilio Márquez.
- EDITORIAL (1984). *Candil* nº34, 5, Jaén.
- EL SOLITARIO (1845). Dos escenas flamencas 1845. Córdoba, Ediciones Demófilo.
- ENGELS, FREDERICH (1975). El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado. Madrid, Ayuso.
- FEMINARIO DE ALICANTE (1987). Elementos para una educación no-sexista. Guía didáctica de la coeducación. Valencia, Víctor Orenge.

- FERNÁNDEZ, F. (1986). Talleres de Cultura Andaluza. Taller nº 18 *Cantes y bailes*. Madrid, Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.
- FISAS, VICENC (ed.) (1998). *El sexo de la violencia*. Barcelona, Icaria.
- FLAMENCO ABECEDARIA (2004). Circuito de Artes Escénicas. Flamenco. Sevilla, Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.
- FOLCLORE Y FLAMENCO “con MOS” (2005). Madrid, Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa. (Serie Artísticas Música).
- GAMBOA, JOSÉ MANUEL (2005). Una historia del flamenco. Madrid, Espasa Calpe.
- GAMBOA, JOSÉ MANUEL Y CALVO, PEDRO (1994). Guía del Nuevo Flamenco. Madrid, El Duende de ahora. Guía de Música.
- GAMELLA, JUAN F. (2003). Gitanos andaluces. Andaluces gitanos, en MOYANO, EDUARDO y PEREZ, MANUEL (coordinadores) *La sociedad andaluza 2000*. Córdoba, Instituto de Estudios Sociales de Andalucía, Junta de Andalucía, págs. 687-715.
- GARCÍA, FEDERICO (1922). “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo”, *Candil*, 116, Jaén, págs.3127-3140.
- GARCÍA, GÉNESIS (1993). Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural. Barcelona, Anthropos.
- GARCÍA, ISABEL y AGUIAR, FERNANDO (2003). “Valores y actitudes de las mujeres en Andalucía”, en MOYANO, EDUARDO y PEREZ, MANUEL (coordinadores) *La sociedad andaluza 2000*. Córdoba, Instituto de Estudios Sociales de Andalucía. Junta de Andalucía, págs. 571-583.
- GARCÍA, J. et alt. (1996). Música tradicional de andaluía. Talleres de Patrimonio. Málaga, Junta de Andalucía.
- GARCÍA, JOSEFA et alt. (1988). Iniciación al flamenco: Proyecto de educación psicomotriz globalizada. Junta de Andalucía. Sevilla (III premio Joaquín Guichot).
- GARRIDO, ELISA (Editora); FOLGUERA, PILAR; ORTEGA, MARGARITA y SEGURA, CRISTINA (1997). Historia de las mujeres en España. Madrid, Editorial Síntesis S.A.

- GELARDO, JOSÉ y BELADE FRANCINE (1985). *Sociedad y cante flamenco*. Murcia, Biblioteca Básica murciana, Comunidad autónoma de la región murciana.
- GONZALEZ, ANABEL et alt. (1980). *Los orígenes del feminismo en España*. Madrid, Zero.
- GONZÁLEZ, ANSELMO (1989). *Flamencología*. Córdoba, Ediciones La Posada, Ayuntamiento de Córdoba /1956/.
- GONZALEZ, MANUEL Y GÓMEZ, MIGUEL (2000). *Historia contemporánea de Andalucía*. Granada, Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía.
- GRANDE, FÉLIX (1979). *Memoria del flamenco*. Tomo I: Raíces y prehistoria del cante; Tomo II: Desde el Café Cantante a nuestros días. Madrid, Espasa-Calpe.
- GRANDE, FELIX (1985). *Agenda flamenca*. Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- GRANDE, JULIÁN (2005). *Flamenco en el Aula*. XVII Premio Joaquín Guichot. Educación musical. Sevilla, Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.
- GUÍA DEL FLAMENCO DE ANDALUCÍA (2002). Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Turismo y Deporte
- GUTIERREZ, FRANCISCO (1990). *La Copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid, Cinterco.
- HARRIS, OLIVIA y YOUNG, KATE (comps.) (1979). *Antropología y Feminismo*. Barcelona, Anagrama.
- HERNÁNDEZ, JOSÉ MIGUEL, *Tablao*. Historia: La mujer y la guitarra Flamenca. Impreso de Internet en 30/04/2000
- HURTADO, Hermanos (2003). “Manifiesto”, Jaén. *Olivo*. Abril, 114, 47.
- INFANTE, BLAS (1980). *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilla, Ediciones de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, (1931).
- IZQUIERDO, MARÍA JESUS (1998). *El malestar en la desigualdad*. Madrid, Cátedra S. A.

- KEMMIS, STEPHEN (1988). El currículum: más allá de la teoría de la reproducción. Madrid, Ediciones Morata.
- LA CAÑA, N° 10 (1994). Monográfico sobre los jóvenes flamencos. Madrid, Ministerio de Cultura.
- LAGARDE, MARCELA (1996). Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia. Madrid, horas y HORAS.
- LARREA, ARCADIO (1974). El flamenco en su raíz. Madrid, Editora Nacional.
- LAVAUUR, LUIS (1999). Teoría Romántica del Cante Flamenco. Sevilla, Signatura Ediciones.
- LEÓN, CATALINA et alt. (1994). El flamenco y su didáctica. Sevilla, CEP Cornisa de Aljarafe.
- LEÓN, CATY (1988). “El flamenco a la escuela” , *Candil* nº 57, págs. 35-36. Jaén
- LÉON, CATY (1990). *Talleres de Cultura Andaluza: Didáctica del Flamenco*. Sevilla, Dirección General de Renovación Pedagógica y Reforma. Departamento de Cultura Andaluza. Junta de Andalucía.
- LINTON, SALLY (1979). “*La mujer recolectora: sesgos machistas en Antropología*”, en HARRIS, OLIVIA y YOUNG, KATE (comps.) *Antropología y Feminismo*. Barcelona, Anagrama.
- LOMAS, CARLOS (2004). ”¿Los chicos no lloran?” , en LOMAS, CARLOS (Compilador) *Los chicos también lloran. Identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación*. Barcelona, Paidós Educador, págs. 9-34.
- LÓPEZ, MIGUEL (Compilador) (2004). Introducción del flamenco en el currículum escolar. Madrid, Akal, Universidad Internacional de Andalucía.
- LÓPEZ, MIGUEL (1995). El Flamenco y los Valores: una propuesta de trabajo escolar. Málaga, Consejería de Educación, Junta de Andalucía.
- LÓPEZ, MIGUEL (2005). El cante por Jabegotes. Unidad Didáctica. Málaga, Diputación Provincial de Málaga.

- LOPEZ, MIGUEL y TERNERO, MANUEL (1997). El Niño de las Moras: entre la mar y el campo. Málaga, Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga.
- LÓPEZ, MIGUEL. (2007). Salvador Rueda y el flamenco, Unidad didáctica. Diputación Provincial de Málaga- Bienal Málaga en Flamenco 2007. Consejería de Educación. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Málaga.
- LUQUE, JOSÉ (1965). Málaga en el cante. Málaga, El Guadalhorce.
- MACHADO, ANTONIO (1975). Cantes Flamencos. Madrid, Espasa Calpe. Colección Austral.
- MACHADO, ANTONIO. Obras completas, edición de Enrique Baltanas, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, colección Biblioteca de Autores Sevillanos, (en prensa).
- MAGALLÓN, CARMEN (1998). " Sostener la vida, producir la muerte: estereotipos de género y violencia", en FISAS, VICENC (ed.) *El sexo de la violencia*. Barcelona, Icaria, págs. 93 -117.
- MAIRENA, ANTONIO Y MOLINA RICARDO (1979). Mundo y formas del cante flamenco. Granada-Sevilla, Al-Ándalus.
- MANDLY, ANTONIO (2005). "Verdiales: la raíz y el ritmo". Granada, *Música Oral del Sur*. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Nº 5, págs. 128-161.
- MANFREDI, DOMINGO (1955). Geografía del cante jondo. Madrid, Grifón (reed. 1988 en Universidad de Cádiz).
- MIEDZIAN, MYRIAM (1995). Chicos son, hombre serán. Cómo romper los lazos entre masculinidad y violencia. Madrid, horas y HORAS.
- MILLETT, KATE (1995). Política sexual. Madrid, Cátedra S. A.
- MOLINA, RICARDO (1985). Misterios del Arte Flamenco. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas. Biblioteca de Cultura Andaluza.
- MORENO, ISIDORO (1992). "El flamenco y los inicios del estudio sobre la cultura popular andaluza". En *Silverio Franconetti, 100 años de que murió y aún vive*. Sevilla, Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, págs., 59-80.

- MORENO, ISIDORO (1994). El flamenco en la cultura andaluza. Sevilla, Seminario de la VIII bienal de Arte Flamenco en Sevilla, Ed. Centro Andaluz de Flamenco.
- MORGAN, LEWIS (1980). La sociedad primitiva. Bogotá, Editorial Ayuso.
- MOYANO, EDUARDO y PEREZ, MANUEL (2003). La sociedad andaluza. 2000. Córdoba, Instituto de Estudios Sociales de Andalucía, Junta de Andalucía.
- MUJERES de la Asamblea de Vizcaya (1976). II Jornadas feministas de Euskadi (Del amor y otras quimeras...). Bilbao, Asambleas de mujeres de Euskadi y Aizan.
- MUÑOZ, JUAN RAFAEL (2002). "Orientaciones didácticas para el tratamiento del Flamenco en el aula". En el Encarte *Flamenco en el aula*. Sevilla, editado en la revista Andalucía Educativa de la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía. Febrero, págs. 3-6.
- MURILLO, SOLEDAD (1996). El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio. Madrid, Siglo veintiuno editores.
- NASH, MARY (1994). Textos para la historia de las mujeres en España. Madrid, Cátedra.
- NAVARRO, JOSÉ LUIS (1986). "Un curso de flamenco para enseñantes", *Candil* nº 46, págs. 31-32, Jaen
- NAVARRO, JOSÉ LUIS (1998). Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco. Sevilla, Portada Editorial.
- NAVARRO, JOSÉ LUIS Y ROPERÓ MIGUEL (Compiladores) (1994). Historia del Flamenco, Tomos I y II. Sevilla, Editorial Tartessos
- NAVARRO, JOSÉ LUIS y ROPERÓ MIGUEL (Compiladores) (1995). Historia del Flamenco, Tomo III. Sevilla, Editorial Tartessos.
- NAVARRO, JOSÉ LUIS Y ROPERÓ MIGUEL (Compiladores) (1996). Historia del Flamenco, Tomo IV y V. Sevilla, Editorial Tartessos.
- NIELFA, GLORIA Y VARIAS (1994). Textos para la historia de las mujeres en España. Madrid, Cátedra.

- ORTIZ, JOSÉ LUIS (1990) .¿Se sabe algo?. Sevilla, Ediciones El Carro de la Nieve.
- ORTIZ, JOSÉ LUIS (1990). Las mil y una historias de Pericón de Cádiz. Madrid, Silex, Signos.
- ORTIZ, JOSÉ LUIS (1975). Pepe el de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano, recogidos y anotados por José Luis Ortiz Nuevo. Madrid, Editorial Demófilo.
- ORTIZ, JOSÉ LUIS (1985). Pensamiento político en el cante flamenco. Antología de textos desde los orígenes hasta 1936. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas.
- ORTIZ, JOSÉ LUIS (1996). Alegato contra la pureza. Barcelona, PM.
- ORTIZ, JOSÉ LUIS, (1998). Mi gustar flamenco very good. Sevilla, X Bienal de Arte Flamenco.
- ORTIZ, JOSÉ LUIS. (1996). A su paso por Sevilla. Sevilla, Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla.
- PATEMAN, CAROL (1995). El contrato sexual. Barcelona, Anthropos.
- PÉREZ, ÁNGEL (1997). “El valor de la educación en el dialogo cultural. El legado de Lawrence Stenhouse”, en STENHOUSE, LAWRENCE, Cultura y educación. Sevilla, *Kikirikí Cooperación Educativa*, pág. 9-28.
- PÉREZ, ÁNGEL (1998). La cultura escolar en la sociedad neoliberal. Madrid, Morata.
- PESCADOR, ERICK (2004). “Masculinidades y adolescencia”, en LOMAS, CARLOS (Compilador) *Los chicos también lloran. Identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación*. Barcelona, Paidós Educador, págs. 113-146.
- PHOREN, DONN (1992). Paco de Lucía y familia: El plan maestro. Madrid, Sociedad de Estudios Españoles.
- PINEDA, DANIEL (1996). Juana, La Macarrona y el baile en los Cafés Cantantes. Barcelona, Fundació Gresol Cultural.
- POHREN, DONN (1998). Una forma de vida. Sevilla, Colección Morón.
- POSADAS, CARMEN y COURGEON SOPHIE (2005). A la sombra de Lilith. Barcelona. Circulo de lectores.

- PULEO, ALICIA (1995). "Patriarcado", en AMOROS, CELIA (directora) *10 palabras clave sobre mujer*. Navarra, Editorial Verbo Divino, págs. 21-54.
- QUIÑONES, FERNANDO (1970). *El flamenco: vida y muerte*. Barcelona. Plaza y Janés.
- RAMOS, MARÍA DOLORES (1994). *Textos para la historia de las mujeres en España*. Madrid, Cátedra.
- RÍOS, MANUEL (1972). *Introducción al cante flamenco*. Madrid, Ediciones Istmo.
- RÍOS, MANUEL y BLAS, JOSÉ (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid, Cinterco.
- RIVERA, MARÍA MILAGROS (2005). *La diferencia sexual en la historia*. Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- RIVERA, MARÍA MILAGROS (1998). *Nombrar el mundo en femenino*. Barcelona, Icaria.
- RODRIGUEZ, SALVADOR (2003). "La religión de los andaluces", en MOYANO, EDUARDO y PEREZ, MANUEL (coordinadores), *La sociedad andaluza 2000*. Córdoba, Instituto de Estudios Sociales de Andalucía. Junta de Andalucía, págs. 165-190
- RONDÓN, JUAN (2001). *Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana*. Córdoba, Ediciones la Posada: Arte Flamenco, Colección Demófilo.
- ROPERO, MIGUEL (1984). *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Sevilla, Alfar.
- ROSSY, HIPÓLITO (1966). *Teoría del cante jondo*. Barcelona, Credsa ediciones y publicaciones.
- RUIZ, MANUEL, (1992). *La Cultura Andaluza en la Educación Primaria*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Educación y Ciencia.
- SÁNCHEZ, CALIXTO y NAVARRO JOSÉ LUIS (1988). *Aproximación a una didáctica del flamenco*. Sevilla, Junta de Andalucía.
- SANTOS, MIGUEL ANGEL (1984). *Coeducar en la escuela*. Madrid, Zero.

- SAU, VICTORIA (1998). “De la violencia estructural a los micromachismos”, en FISAS, VICENC (ed.) *El sexo de la violencia*. Barcelona, Icaria, págs. 165-175.
- SCHUCHARDT, HUGO (1990). Los cantes flamencos (Die Cante Flamencos), 1881. Sevilla, Fundación Machado.
- SEIDLER, VICTOR (2000). La sinrazón masculina. México. Universidad Nacional Autónoma de México, Paidós.
- SIMÓN, M^a ELENA (2000). “Tiempos y espacios para la coeducación”, en SANTOS MIGUEL ANGEL (Coordinador), *El haren pedagógico. Perspectiva de género en la organización escolar*. Barcelona, Graó, págs. 33-51.
- SIMÓN, M^a ELENA, (2003). “¿Sabía usted que la mitad de alumnos son ciudadanas?”, en MARTINEZ BONAFÉ, JAUME, et al., *Ciudadanía, poder y educación*. Barcelona, Graó, págs. 89-112.
- SOLER, LUIS y SOLER RAMÓN (2004). Los cantes de Antonio Mairena. Sevilla, Tartessos.
- STEINGRESS, GERHARD (1993). Sociología del cante flamenco. Jerez, Centro Andaluz de Flamenco.
- STEINGRESS, GERHARD (1998). Sobre el flamenco y la flamencología. Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía.
- STEINGRESS, GERHARD (2002). “El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza”. *Andulí revista Andaluza de Ciencias Sociales*. Sevilla, Editada por el Departamento de Sociología de la Universidad de Sevilla, págs. 43-64.
- STEINGRESS, GERHARD (2005). “La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco. Aspectos históricos-sociológicos, analíticos y comparativos”, en *Música Oral del Sur*. Granada. CEDMA. n° 6, págs. 119-152.
- STEINGRESS, GERHARD (2006). ...y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865). Córdoba, Almuzara.
- STENHOUSE, LAWRENCE (1997). Cultura y educación. Sevilla, Kikirikí Cooperación Educativa.

- TARBY, JEAN PAUL (1990). “Algunos aspectos de la representación de la familia en la poesía flamenca”. *Candil* 68, págs. 365-368.
- TAVERA, SUSANA (1994). Textos para la historia de las mujeres en España. Madrid, Cátedra.
- TORTOSA, JOSÉ M^a (1998). “La construcción social de la velicosidad viril”, en FISAS, VICENC. *El sexo de la violencia*. Barcelona. Icaria, págs. 221-238.
- TRIANA, FERNANDO (1935). Arte y artistas flamencos. Madrid, Ed. Editoriales Andaluzas Unidas S.A.
- TUBERT, SILVIA (1991). Mujeres sin sombra, maternidad y tecnología. Madrid, Siglo XXI.
- TURINA, JOAQUÍN (1982). La música andaluza (colección de escritos). Introducción de Manuel Castillo. Sevilla, Alfar.
- UGALDE, MERCEDES (1994). Textos para la historia de las mujeres en España. Madrid, Cátedra.
- URBANO, MANUEL (1995). La Jondura de un Antiflamenco: Eugenio Noel. Córdoba, Ediciones La Posada, Ayuntamiento de Córdoba.
- URRUZOLA, M^a JOSÉ (1995). Introducción a la filosofía coeducadora. Madrid, Maite Canal editora.
- VALCARCEL, AMELIA (1997). La política de las mujeres. Madrid, Ediciones Cátedra.
- VARIOS (1995). Materiales Curriculares para la Educación Secundaria Obligatoria. Cultura Andaluza. Sevilla, Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía.
- VARIOS (2000). Flamenco en el aula. (Encarte de Andalucía Educativa). Sevilla, Consejería de Educación, Junta de Andalucía.
- VAZQUEZ, VICTOR Y EQUIPO DE MAESTROS DE LA PRISIÓN DE GRANADA. (2006). *Aprendemos a leer con arte*. Sevilla, Consejería de Educación y Dirección General de Instituciones Penitenciarias. (Alfabetización, con grabación original por los presos. Trabaja con letras flamencas y caló).
- VAZQUEZ, VICTOR Y EQUIPO DE MAESTROS DE LA PRISIÓN DE GRANADA (1990). *Leemos al compás del flamenco, I*. (Para

neolectores). Sevilla, Consejería de Educación y Dirección General de Instituciones Penitenciarias.

VAZQUEZ, VICTOR Y EQUIPO DE MAESTROS DE LA PRISIÓN DE GRANADA (1994). *Leemos al compás del flamenco II*. (Para alumnado de formación base). Madrid, Consejería de Educación y Dirección General de Instituciones Penitenciarias.

VÉLEZ, JULIO (1976). *Flamenco. Una aproximación crítica*. Madrid, Akal Editor.

VILLAREJO, MANUEL (1989). Los cursos de iniciación al flamenco en la escuela. *Candil*, Noviem.- Diciem., págs. 275-277. Jaén

DISCOGRAFÍA

ARCANGEL. "La calle perdía". 2004, Senator.

BARBERIA DEL SUR. "Puñaito de alfileres". 1997, Nuevos medios.

CAMARÓN. "Antología Inédita". 2000, Universal Music.

CAÑA DE LOMO "Cosas nuestras". 1996, Flamenco Abierto.

CARMEN LINARES. "La luna en el río". 2003, Naire (Francia).

CHEROKEE. "Muévete salvaje". 1996, Sony Music Entertainment.

CURRO DE UTRERA. *Magna Antología del Cante Flamenco*. 1982. Hispavox S.A.,

DIEGO CARRASCO. "Cantes y sueños-Tomaketoma". 2002, RCA-Tablao.

DUQUENQUE. "El aroma de tu cuerpo". 1994, Nuevos Medios.

ENRIQUE MORENTE. "Esencias flamencas". 1998.

ESTRELLA MORENTE. "Mi cante y un poema". 2001, Virgin Record.

EL BARRIO. "Mal de amores". 1999, Senator.

GINESA ORTEGA. "Siento". 1997, Harmonia Mundi.

GUADIANA. "Cuando el río suena". 1999, Nuevos Medios.

JOSÉ MERCÉ. "Confí de Fua". 2004, EMI.

JOSE PARRA. "Palabras de pasión". 1996, Fonográfica del Sur S.L.

KETAMA. "De aki a ketama". 1995, Poligram Iberica.

LA MACANITA. "Con el alma".1976, Flamenco Vive.

LA SUSI. "Agua de mayo". 2001, Music Record.

LA TOBALA. "Espejo del alma". 1997. Flamenco Abierto.

LEBRIJANO. "Casablanca". 1998, EMI.

LOLE Y MANUEL. "Lole y Manuel". 1975, Movieplay.

MAIRENA, ANTONIO. "Triana, raíz del cante".1974, Philips.

MAITE MARTÍN. "Querencia". 2003, Virgin Record.

MAGNA ANTOLOGÍA DEL CANTE FLAMENCO. Realizador: José Blas Vega. Hispavox.

MARTIRES DEL COMPÁS. "Mordiendo el duende". 1999, Warner Detour.

MARTIRIO. "Coplas de madrugada". 1996, 52 PM. Karonte.

MIGUEL POVEDA. "Suena Flamenco". 1999, Harmonía Mundi.

NAVAJITA PLATEA. "contratiempos". 1996, Crisalys.

NIÑA PASTORI. "Cañaila". 2000, Ariola.

PALODULCE. " Voz de agua". 1997, Pinceladas Musicales.

POTITO. "Andando por los caminos". 1990, CBS.

POTITO. " Mía pá los restos, Nuevos Medios 1995.

RAIMUNDO AMADOR. "En la esquina de las Vegas". 1997, MCA.

REMEDIOS AMAYA. "Me voy contigo". 1997, Hispavox.

SORDERITA. "El disco de la Niña Celeste". 1995, Nuevos Medios.