

ODA AL UNIVERSO FEMENINO EN LOS ESCENARIOS FLAMENCOS DEL 2022

Ode to the female universe on flamenco stages in 2022

Manuel Garzón Albarrán

manuel.garzon@urjc.es

Universidad Rey Juan Carlos - España

Recibido: 28-02-2023

Aceptado: 11-06-2023

Resumen

Tras la etapa pandémica, la perspectiva de género se pone en alza sobre la agenda nacional para diseñar un plan de acción a favor de la mejora de la equidad social abordando todas las parcelas sociales. En este marco, el campo del flamenco se suma a la acción dando paso a las mujeres flamencas que han pisado fuerte los escenarios del 2022. ¿Están las mujeres empoderadas en la actualidad? Con este artículo se pretende visualizar cuál es la posición de la mujer en la actualidad analizando uno de los principales festivales nacionales, la Bienal de Flamenco de Sevilla 2022, así como identificar si se han dado cambios en clave de género que fomenten dicha presencia durante el pasado año.

Palabras clave: flamenco, perspectiva de género, identidad profesional, flamenco femenino, cultura equitativa, Bienal de Flamenco.

Abstract:

After the pandemic stage, the gender perspective is on the rise on the national agenda to design an action plan in favour of improving social equity by addressing all social plots. In this framework, the field of flamenco joins the action by giving way to flamenco women who have stepped on the stages of 2022. Are women empowered today? This article aims to visualize what is the position of women today by analyzing one of the main national festivals, the Bienal de Flamenco de Sevilla 2022, as well as to identify whether there have been changes in gender key, during the past year that encourage such presence.

Keywords: flamenco, gender perspective, professional identity, female flamenco, equitable culture, Bienal de Flamenco.

1. Introducción

El eterno binarismo que se ha mantenido durante siglos en el campo del flamenco, definido en la etapa de *teatralización* cuando el flamenco se trasladó de las fiestas privadas y se subió a los escenarios de los cafés cantantes, ha perpetuado una asignación de roles que separaba claramente al hombre de la mujer en la categoría del baile (Cruces Roldán, 2005; Maya y Arguijo, 2019).

Dicha separación, trazada de forma automática y según el diseño social del momento planteó el primer juicio identitario sobre los valores sexo-género en el campo del flamenco, aquello que Cruces Roldan (2005) define como *Sexuación histórica en el flamenco*. Su justificación centra la mirada en la naturalización que se realiza a la hora de asumir como correctos y naturales ciertos comportamientos discriminatorios, así como determinados códigos establecidos por las prácticas sociales: “entender que cierto tipo de comportamientos tienen que ver con la naturaleza y convertir así en fenómenos sexuales lo que en realidad son expresiones *culturizadas*” (2005: 9).

Esta clara definición viene apoyada por las cualidades físicas y biológicas que, de manera genérica, han definido/asignado algunas prácticas sociolaborales tanto para el hombre como para la mujer, por el simple hecho de haber nacido hombre o de haber nacido mujer. En esta adjudicación entran las cualidades de movimiento que se han entendido como destrezas propias de los sexos, como la fuerza, la ligereza, la altura o la agilidad en las extremidades, además del concepto de *maternidad* que por fisionomía se adjudica a la mujer y viene acompañado del cuidado, la educación, la higiene, la alimentación, etc.

Obtenemos así un conjunto de elementos que obligaron a establecer diferencias en este binarismo de género que se tomaron en cuenta a la hora de plantear los caracteres y prestezas del flamenco escénico, determinando así una estética concreta, una forma definida, un vestuario diferenciado, además de un movimiento fijado para cada uno (Maya y Arguijo, 2019).

Pasados los años y desde una mirada actual hemos visto cómo a la mujer se le ha dado siempre una posición de belleza en la composición de los cuadros, mientras que el hombre protagonizaba la escena aplaudiendo su *desplante* y vitoreando la fuerza, la sobriedad y la línea recta en su danza (Castro Devesa, 2021), como consecuencia directa de las *masculinidades hegemónicas y su jerarquía intramasculina* (Connell, 2012), así como su actuación dentro de los campos culturales ejerciendo el efecto denominado *hegemonía cultural* (Connell, 2012; Higate, 2003; Valdés & Olvarría, 1998; Warren, 1997), que ha sido una constante en el flamenco y manifiesta una codificación rígida de lo que es ser hombre o ser mujer, y entre lo que es femenino o masculino (Abad Carlés, 2012; Aix Gracia, 2014; Cruces Roldán, 2005).

2. La perspectiva de género se adentra en el campo

La perspectiva de género (con sus teorías e investigaciones sólidas) y la historiografía feminista de la danza, cuyos inicios teóricos comienzan a desarrollarse con fuerza durante los años ochenta del pasado siglo en los Estados Unidos de América¹, señala un trato inadecuado en torno a la visibilidad de la mujer danzante a nivel general (Brown, 1994). En este sentido, la objetivación y la visualización de la imagen que se les ha realizado a *las flamencas*, en tierras nacionales e internacionales evidencia el poder político, social y cultural masculino, que con el devenir social y su vinculación etnoescenológica (reflejo social en el arte) ha adjudicado a la interpretación de la danza femenina *tradicional*² una imagen sexualizada (Cruces Roldán, 2005). Es necesario recordar en este punto, que dicha falta de visualización, objetividad y respeto se le adjudicó también al colectivo de danzantes masculinos quienes por su condición homosexual no ejercieron el rol planteado por la *masculinidad hegemónica*.

Trasladándonos a la actividad práctica detectamos cómo dicha hegemonía se ha fracturado con la *presencia* de mujeres que han capitaneado tanto su carrera profesional como a su familia/equipo, pues han sido matriarcas capaces de movilizar por todo el mundo a sus acompañantes (equipo de trabajo o familiares directos que le acompañaban) gracias a su magistralidad escénica.

Entre ellas destacamos a Encarnación López Júlvez “La Argentinita” (1898-1945), quien conjugó a la perfección la tradición y la renovación artística al mismo tiempo que se vinculaba con la Generación del 27. Con sus inquietudes imparable recorrió los escenarios de Europa y Estados Unidos, siempre con el apoyo de su amigo Lorca y compañeros del 27. Con “La Argentinita” se produce un desarrollo del flamenco dentro de los tablaos (Cafés cantantes) hacia la riqueza orquestal de los ballets flamencos, éste se evidencia con *El café de Chinitas* (1943) donde colaboraron dos artistas fundamentales del siglo XX: por una parte, Salvador Dalí fue encargado del diseño escenográfico; mientras que los poemas de Federico García Lorca sirvieron de base textual para la obra. Asimismo, también contamos con *El Amor Brujo* (1933), como punto de partida de una nueva época de riqueza en obras de autor que componen el repertorio de la danza española y el flamenco.

¹ A mediados de la década de 1980 hubo una gran publicación de escritos de danza ideológicamente comprometidos con la perspectiva de género, que comenzaron a plasmar la ola de transformaciones feministas influyentes que habían estado reconfigurando las humanidades durante diez o quince años anteriores (Desmond, 1997). Sus autores fueron académicos procedentes de la danza y *outsiders* del campo: danzantes feministas que obtuvieron doctorados investigando en base a sus experiencias como intérpretes y feministas que escribieron de danza estando muy cerca de ella. Por ejemplo, el exbailarín del ABT Janet M. Feindel que publica *A particular class of women* (1988), o las obras de las bailarinas de Peep-show Vicky Funari, *Naked, naughty, nasty: Peep show reflections* (1997) y Tawnya Dudas, *Peepshow feminism* (1997).

² Nos referimos con danza tradicional al baile flamenco que se acerca icónica y técnicamente a la perspectiva más ortodoxa del campo, puesto que en la actualidad la gran mayoría de la producción de baile flamenco muestra un flamenco desarrollado en técnica, estilo, interpretación y coreografía formado por la acogida de elementos de otras técnicas y estilos, además de vestir unos diseños algo diferentes en mayor o menor grado, que caminan de la mano de la semiótica escénica de la obra (en el caso de las obras escénicas) y de los cambios estéticos sociales.

Por su parte, Carmen Amaya (1913-1963), una artista de gran reconocimiento nacional e internacional recogió infinitos éxitos junto a Antonio el Bailarín y Rosario durante once años de gira por América y Europa. Posteriormente, tras llegar a España en 1947, estableció su icónica imagen portando pantalones sin ningún problema mientras ejecutaba las famosas coreografías al ritmo de alegrías. Amaya fue un caso paradigmático para el baile del flamenco, con ella cayeron todos los muros de teorías e ideales heteronormativos que regía la etnia gitana pues abanderaba su vida con amplia libertad, siendo este un término que aplicaba tanto en el ámbito artístico como a su vida privada³.

Para el pueblo gitano español, Carmen formalizó una gran doctrina pues “aportó al flamenco el cambio del folclore a una profesión seria” como especifica la bailaora, actriz y coreógrafa Sara Lezama (Marcel.lí, 2013, 33m06s). Del mismo modo, Mañas (1986) expone que: “ante Carmen, ante su baile, los gitanos guardan un silencio respetuoso que, rápidamente, se convierte en una catarata de alabanzas desorbitadas, sin medida. Y las alabanzas dejan paso al orgullo que justifica y exalta la raza”. Como artista, Carmen poseía todos los caracteres contrarios a los cánones estéticos que se tenían hasta el momento para una bailaora de flamenco: cuerpo voluptuoso, con curvas, de silueta sinuosa y un temperamento retenido, reflejado en una danza elástica, de peso y sedentaria. En línea con el bailar y coreógrafo José de la Vega “el baile de Carmen Amaya era un baile anárquico, sin reglas ni doctrinas. Con ella se rompió el molde” (Marcel.lí., 2013, 02m15s). Su esencia se caracterizaba en el ímpetu con el que ejecutaba la danza, pues siguiendo con las palabras de Vega “no es que Carmen hiciera cosas que no pudiéramos hacer los demás, su técnica la podía hacer todo el mundo. Lo que no se podía imitar era ese duende, ese aura que envolvía a la bailaora, esa velocidad, esa fuerza” (Marcel.lí., 2013, 34m10s).

3. Tacones que pisan fuerte y dejan huella

El legado de “La Argentinita” como mujer culta, capaz de dirigir, crear, diseñar, interpretar, coreografiar y gestionar su carrera de éxito, así como la propuesta de Amaya de derribar las fronteras de género, demostrando a la heteronormatividad que la mujer puede hacer mucho más que un baile “de cintura para arriba”, ha propiciado un desarrollo del empoderamiento de la mujer dentro del campo que, unido a los movimientos feministas sociales de los últimos años, han potenciado el trabajo

³ Eva Yerbabuena, en su entrevista personal expone “Carmen era libre, no se ataba a nada, ni a nadie, solo a su familia a quien amaba con locura. Pero su danza no tenía barreras, ella volaba como un remolino” (comunicación personal, 7 de noviembre de 2022). Por su parte, Lucía “La Piñona” recalcó la naturaleza revolucionaria y creativa que creó en Carmen exquisitez en su labor: “era tan especial, tan revolucionaria defendiendo sus creencias que le daba igual lo que pensarán el resto de los gitanos. Claro, ninguno podía decir nada ante tanta exquisitez” (comunicación personal, 20 de octubre de 2022).

de la mujer flamenca, en valor técnico, con propuestas escénicas repletas de investigación y diseños vanguardistas.

Otorgando una mirada al pasado 2022, percibimos cómo esta *presencia* femenina se ha hecho notar de forma sobresaliente en los principales eventos que festejan y reúnen a los primeros nombres de cartel de este campo. A partir de esa mirada surgen los interrogantes, ¿están las mujeres más empoderadas en la actualidad?, ¿su frecuente presencia durante el 2022 es casualidad o responde a un proceso largo de mejora de su posición en el gremio? De modo que, se plantea como hipótesis de este trabajo dicha percepción del aumento femenino en los escenarios profesionales del 2022.

Ante dicho planteamiento, se diseñan como objetivos:

- Analizar la programación de uno de los principales festivales de flamenco de ámbito nacional, para averiguar cuál es el número de participantes femeninas que lo componen frente al masculino.
- Detectar si dicha programación está vinculada a una actividad social con carácter feminista de mayor envergadura que señale la existencia de una preocupación social por mejorar las condiciones de igualdad y equidad de la mujer.
- Demostrar si la actividad de la mujer flamenca profesional en la actualidad ha sufrido una mejoría desde el inicio del siglo XX.

Para dar cumplimiento a los mencionados objetivos, se hará uso de una metodología descriptiva, que, dentro del marco de las metodologías cualitativas, tiene como objetivo la descripción empírica de los acontecimientos dentro de su desarrollo esencial. Para comprobar dicha actividad se toma como estudio de caso el XXII Bienal de Sevilla, festival de alto prestigio nacional, donde sus actividades internas proporcionarán los datos que formarán la muestra del estudio. Se analizará la programación general, así como sus premios internos y sus actividades en paralelo.

En relación con la hipótesis planteada para este trabajo analizaremos la participación femenina, las posiciones que ocupan en las agendas de dichos eventos, así como sus particularidades. Para cerrar el ciclo se atenderán algunas de las críticas publicadas en los principales medios de difusión nacionales con la intención de conocer el impacto generado por los expertos del flamenco. Mejorar la situación femenina dentro del flamenco, un estilo creado siguiendo las pautas sociales definidas por la heteronormatividad y donde la mujer siempre ha sido infravalorada por la supremacía de la testosterona, supone fracturar los discursos de odio, estigma y discriminación (LGTBI+ y Feminismos) que plantea el Eje nº. 6 de los objetivos y acciones de la Agenda 2030 Feminista.

4. XXII Bienal de Flamenco de Sevilla, programación de mujer y vanguardia

Llegando al mes de septiembre el campo del flamenco tiene una cita obligada en Sevilla, bajo el llamamiento de titánico festival la Bienal, conmemoración del campo, goce de todos sus practicantes y devotos.

Este espacio al igual que simboliza una celebración de especial magnitud (de casi un mes de duración), plantea un entramado de gran dificultad organizativa, así como de una peculiar gestión de estrellas del campo, algunos con una larga estela y otros muy emergentes. Entre su programación central de música, cante y baile, distribuido por las grandes infraestructuras de la ciudad se le suman otras actividades culturales vinculadas a la idea madre, el flamenco. Dicho entramado, La Bienal es una muestra de que “el género está vivo, y tanto los artistas como los aficionados, los técnicos, los medios y hasta los políticos son conscientes de la intensidad que irradia” (Luque, 2022).

En particular la edición del pasado año 2022, donde este trabajo centra la mirada, fue moteado por aires feministas con motivo de la celebración del “VII Ciclo de Otoño Feminista 2022”, una propuesta de la Delegación de Igualdad y Recursos Humanos y su departamento del El Servicio de la Mujer de Sevilla⁴. Las directrices plateadas por la *Dirección General de Igualdad* con esta campaña de sensibilización objetivaron concienciar a la población en materia de igualdad de género; resaltar la importancia de las Mujeres en el desarrollo de diversos campos de la sociedad, la política, la economía, la cultura, la historia, la ciencia y/o el deporte; establecer elementos de reflexión para la ciudadanía en cuestiones de sensibilización y prevención de violencia de género y proporcionar a las Asociaciones de mujeres y entidades de mujeres de las distintas zonas de Sevilla, puntos de encuentro que favorezcan el trabajo en red.

Esta propuesta actuó mediante diversas actividades del ámbito sociocultural, que colindaron con La Bienal del Flamenco, desarrollando una actividad conjunta llamada jornadas ‘1A crítica flamencA’. En sí fue un espacio para la reunión de la crítica femenina organizado por la Asociación de Periodistas Culturales de Andalucía ‘José María Bernáldez’ (APCA) y contó con la colaboración del Área de Igualdad y Recursos Humanos del Ayuntamiento de Sevilla, con la misión de mostrar el papel de la mujer en la crítica, la información y la investigación en el flamenco.

Otra de las novedades que trae esta edición es la entrega de un único premio Giralddillo Internacional de Flamenco *Ciudad de Sevilla* que, por primera vez, contó con una dotación económica consistente en 10.000 euros en metálico, fue otorgado a la bailaora granadina Eva Yerbabuena por «su búsqueda constante de nuevos lenguajes y su permanente trabajo en la formación y la transmisión de la danza flamenca»,

⁴ Con este ciclo el Ayuntamiento de Sevilla plantea una movilización social a favor de los Derechos de la Mujer mediante campañas de sensibilización que se desarrollan en los tres últimos meses del año: <https://www.sevilla.org/servicios/mujer-igualdad/campanas-de-sensibilizacion/otono-feminista/vii-ciclo-otono-feminista-2.022> [10/06/2023].

4.1. Apertura a la investigación y nuevas propuestas

Volviendo a La Biental, en esta última edición del 2022 se presentaron 65 espectáculos, incluyendo 28 estrenos repartidos en diez espacios escénicos de la ciudad (Biental de flamenco, 2022a). Como novedad y transgresión esta edición aboga por la creatividad joven y renovadora del campo para poder conseguir -en palabras de su director Chema Blanco- “hacer de la Biental un espacio de creación libre” (Luque, 2022), con la clara intención de transformar el tejido cultural de la ciudad y manifieste el relevo generacional que se está produciendo como fenómeno actual en el campo; una declaración de intenciones que mira al futuro y teniendo en cuenta el concepto de *globalización*.

Esta propuesta de abrir los espacios a las investigaciones flamencas, “sin dejar de lado la ortodoxia”, vislumbra el progreso del flamenco que, siguiendo el devenir social, debe de acompañar al artista por mera ley *ethnoescenologica* (Pradier, 1997; 2001), pues las artes son una muestra de la identidad del creador. En esta línea Manuel Liñán comenta que, “*experimentar en el flamenco es algo natural. En mi opinión, tradición y vanguardia, tienen que vivir las dos juntas. Cuando veo un festival donde se exponen varias formas a la vez, es precioso ver algo nuevo y también ver de dónde viene*” (26-10-2022).

Este fenómeno que inserta la investigación en la creación afectando al concepto, en la zona física y sonora, así como en la estética y en propio corpus técnico del baile flamenco “*es un reflejo de donde se encuentran los creadores hoy en día*” (Avecilla, 06-10-2023), solo así puede fluir la cultura y caminar junto a los habitantes que la portan. Un proceso de transparencia del creador que traslada a la escena las inquietudes que brotan en su vida, mediante una autopsia escénica o una exhibición emocional. En palabras de la ganadora del Giraldillo Internacional de Sevilla 2022, Eva Yerbabuena (07-11-2022) “*es importante que el creador sea transparente, porque no queremos engañar a nadie, y a los primeros que engañamos es a nosotros mismos. Pero siempre intentando de encontrar un equilibrio*”

Desde esta filosofía regeneradora, el director de La Biental tiene claro que la programación para este 2022 debía de mostrar “nuevas formas de presentar los espectáculos y los procesos creativos, superando así la idea de un género separado del resto de prácticas artísticas que confluyen en ese espacio-tiempo que llamamos lo contemporáneo” (Biental de Flamenco, 2022a: 3). Sólo de este modo y desde este festival, que simboliza uno de los núcleos principales del circuito flamenco nacional se puede conseguir dicho cambio, pues “La Biental debe aportar una visión contemporánea del hecho flamenco, honrar la herencia y respetarla. Es una manera de enriquecer esta seña de identidad desde el conocimiento, desde otras miradas y otros prismas” (Ibídem).

Escuchando las voces más jóvenes del baile flamenco se muestra una gratitud ante este posicionamiento, pues “regenerar” el espectáculo no es un capricho, sino que es provocado por una identidad, por un vocabulario que, al igual que la jerga callejera, se ha desarrollado en el intercambio de ideas, el conocimiento y visionado de otras culturas, otros ritmos de países vecinos y las llegadas de nuevas danzas que enriquecen el *habitus* de nuestra cultura.

Este artista híbrido, que posee en su formación variopintas ramificaciones como ballet, danza contemporánea, hip hop, jazz, clown, etc., que son adyacentes a su lenguaje troncal flamenco posee una potente preparación artístico-cultural que se demuestra en sus propuestas creativas. Bloquear esa realidad sería eliminar años de estudios sobre la legislación de la formación en artes que tanto a nivel autonómico como nacional se han desarrollado con el objetivo de engendrar artistas competitivos en el *star system* internacional. Ante este bloqueo, “La Piñona” comenta que:

“En el flamenco ortodoxo hay una mentalidad de que los jóvenes no saben nada, nos lo cuestionan todo, sobre todo los que innovamos. Nosotros somos una generación muy preparada, hemos hecho de todo, trabajamos en múltiples sitios a la vez, en los tablaos, nos arriesgamos a hacer compañías, hacemos nuestros espectáculos, colaboramos en producciones de otros compañeros [...] Este grupo central ha exigido una remodelación de las normas escénicas y ha conseguido mejoras laborales, que se centran en los espacios más “herméticos” como los tablaos, donde esta labor ha garantizado un dilatación de la su vida, pues muchos de estos espacios habrían cerrado sus puertas” (Álvarez, 20-10-2022).

Si algo es cierto es que la *globalización* transita a favor del hermanamiento de las culturas como bien inmaterial de la humanidad; [...] de todos y para todos. Del mismo modo, dando un vistazo a la historiografía vemos cómo movimientos revolucionarios, como en la etapa del Renacimiento o las Vanguardias Europeas de principios de siglo XX, fueron los que sin modificar las premisas artísticas se plantearon nuevas formas o construcciones estéticas que poseían una semiótica diferente, actualizada y vinculada con las necesidades de sus portadores. Quizás dicho proceso, dentro del flamenco, ostente una gran dureza para los que sienten que se le “rompe la esencia”, sin embargo, retomando las palabras de Blanco, “Es un ejercicio de catarsis, de apertura a las nuevas formas de entender el flamenco y del más absoluto respeto por la tradición” (Bienal de Flamenco, 2022a: 3).

4.2. Una obligación para/con el público, pedagogía de las artes escénicas

Es lícito recordar el importante trabajo pedagógico que realizan las artes escénicas, cuyos mensajes pueden vincularse a favorecer la equidad social y la tolerancia. En ese sentido “*los escenarios son lugares políticos y de alta exposición, que deben de ser tratados y considerados por los creadores con esmero, pues es un deber comunitario ‘con los nuestros’ exponer unas ideas constructivas y positivas para ser mejores*” (Maya, 31-10-2022).

Respecto al poder de convocatoria y de su posición de “predicador” de ideas, Marco Flores expone, “*creo que, si metes en un recinto a 100 personas o más tienes un compromiso, una responsabilidad con lo que estás exponiendo. Para mí ese compromiso es buscar la igualdad, mostrar valores positivos para ser mejores y más completos*” (05-10-2022).

En varias ocasiones esta característica epistémica se diluye si nos acercamos a la esfera económica, pues de gran verdad es que el flamenco constituye un oficio que vertebra la vida de muchos artistas. Entrar en la producción y el consumo es adentrarse en terrenos pantanosos -que no

conciernen en este momento-, pero desde la perspectiva de creación y mensaje con la que se aborda este estudio, retomamos las palabras de Liñán (26-10-2022), quien defiende que “*el arte es una herramienta para comunicar no para vender. Como artistas tenemos la obligación de usar el arte como herramienta de expresión. Si comenzamos una creación artística desde la idea de la venta, no estamos siendo sinceros con nosotros mismos*”, de este modo se retoma el valor de la transparencia y la identidad del que emite el mensaje, concluyendo que lo interesante de un artista es “*la inquietud y la forma en la que se desenvuelve el proyecto artístico siguiendo el mensaje que nos quiere contar el artista, por eso la fuerza mayor es la honestidad del mismo para poder conocer su interior*”. En este sentido el objetivo por parte de la dirección del festival camina en un rumbo firme pues: “era necesario realizar un esfuerzo, el de convertir la Bienal de Flamenco en el contexto y espacio más importante de la ciudad en cuanto a libertad de creación se refiere, y para ello es igual de necesario reflejarlo en el programa. La Bienal debe ser un espacio libre de creación” (Bienal de Flamenco, 2022a: 2).

4.3. Programación femenina

Retomando la mirada a la programación destacamos cómo de los diecinueve espectáculos de danza que abraza este festival, quince de ellos son creados, interpretados o dirigidos por mujeres, dejando espacio a cuatro espectáculos dirigidos por hombres. Entre las féminas que lucen su nombre en el cartel se cuenta con Eva Yerbabuena; Florencia Oz e Isidora O’Ryan; Olga Pericet; Patricia Guerrero; Ana Morales; Claudia de la debla; Paula Comitre; La Piñona; Mercedes de Córdoba; María Moreno; Rafaela Carrasco; Pastora Galván y María Marín; Manuela Carrasco; Rocío Molina; Luz Arcas. Un abanico de talento enmarcado en un concepto generacional amplio que transita desde la tradición hasta el futuro de nuevas promesas del campo.

Estos datos ya hablan sobre la presencia de la actividad de la mujer dentro del campo y cómo su *presencia* ha transitado desde un segundo plano que obtenía al inicio del siglo XX, hasta llegar a protagonizar el cartel de dicho festival. Artistas audaces, llenas de fuerza, talento, armaduras en forma de piel y cicatrices del pasado que sirven de apoyo para continuar, que abren las puertas de la Maestranza de Sevilla gracias a su sabiduría, cuya fortaleza no se desmerece a pesar de la juventud de algunas creadoras. Colectivo que “lleva mucho tiempo sentando las bases de lo que será el flamenco del siglo XXI” (Bienal de Sevilla, 2022c).

Además, la entrega del Giraldillo Internacional de Sevilla 2022, reconocimiento estrella de dicho evento, fue otorgado a Eva Yerbabuena, reconociendo su trayectoria artística de constancia y excelencia, con la que ha engrandecido el patrimonio del flamenco en el ejercicio de su magisterio (Bienal de Sevilla, 2022). Con este galardón a la trayectoria de Yerbabuena se incentiva en la lucha de la mujer capitana, capaz de dirigir una empresa privada durante largos años de producciones constantes y que no sólo se representa a ella, sino que engloba a un colectivo de artistas múltiple a los que ha dado trabajo dentro de la compleja administración de las artes vivas.

Ella fue la primera mujer en subirse al escenario con su espectáculo *Re-fracción* (2022), quien dejó claro que la madurez y la visualización de una trayectoria proporciona ideales sólidos sobre

“*quiénes somos y hacia dónde vamos. Preguntas necesarias que todo artista debe de hacer cuando se levanta*” (Yerbabuena, 07-11-2022). Ante la valorada posición de la mujer que la sociedad refleja en la actualidad, la galardonada opina que es una realidad, pero que dicho alzamiento no es propio de un empoderamiento momentáneo de este año, sino que el poder llegó a las manos de las mujeres desde los años 60, cuando ellas: madres, hijas, abuelas, hermanas, fueron quienes sacaron adelante las familias de la nada, además de incorporarse al universo laboral y defender su voz ante las insistentes acciones de colocar bozales por parte de la heteronormatividad y los patriarcados. “*Aún con esa ardua batalla, mantuvieron su posición, su belleza, su legado femenino, supieron entrar en la universidad, en la academia, reinaron el arte y llevaron al flamenco por todo el mundo*” (Ibídem).

4.4. Un cartel, una imagen, un mensaje, ¡no hay más ná!

Como insignia de la esencia femenina de dicho festival, el cartel promocional de este año compuesto por una fotografía de Antonia Moreno, quien ha juntado a cuatro bailaoras en una tasca: Manuela Carrasco, La Yerbabuena, Patricia Guerrero y María Moreno. Esta composición se basa en otra famosa imagen de la fotógrafa catalana Colita en la década de los sesenta, formada por los artistas Antonio Mairena, Tomás Torres, Pepe Pinto y el Chocolate, de copas en el bar que el gran cantaor macareno tuvo en la Campana; imagen que forma parte de la colección del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, que fue realizada en 1969, contando con una copia posterior en 2011. La técnica utilizada fue clorobromuro de plata virado al oro sobre papel. Una fotografía que ha quedado retenida en las mentes de los aficionados flamencos (Flamencomanía, 2022).

Con la selección de estas cuatro mujeres se representa de forma sabia la tradición ligada con la modernidad en un diálogo constante y enriquecedor. Un discurso mediante la imagen que solidifica las reivindicaciones que las féminas llevan haciendo desde hace más de un siglo, abogando por deshacerse del yugo de la heteronormatividad y el patriarcado. Así argumenta Moreno sobre este trabajo: “Esto ha sido para mí” –comenta Antonia Moreno– “un sueño, un viaje, un reto y una enorme responsabilidad [...] poner en una posición especial, visible (la que se merece) a la mujer artista, a la mujer-bailaora, que, desde mi opinión, siempre ha sido muy valiente y que, como diría la poeta y filósofa Chantal Maillard: La mujer de pie es aquella que no puede sentarse” (Bienal de Flamenco, 2021).

Ante magistral propuesta se han escuchado voces en oposición a la temática, manifestando en sus declaraciones una curiosa alarma, como por ejemplo las críticas de Bohórquez (2021)⁵, quien, desde su posición patriarcal, encuentra ofensivo que dichas eruditas de la profesión avaladas por una larga carrera o por un futuro prometedor sean la imagen de “el cartel de la próxima Bienal, pues, tiene mala intención y parece una broma, pero de mal gusto” (Bohórquez, 2021), en lugar de Manolo Caracol o Mairena, cuya personalidad –según el crítico– si es merecedora de dicha distinción. Para disfrute de muchos y picazón de otros, este cartel ha representado la fiesta del flamenco sevillano mostrando unas mujeres que defienden la *interseccionalidad* y construyen el patrimonio del campo.

⁵ <https://elcorreoweb.es/opinion/columnas/la-broma-del-cartel-de-la-bienal-2022-XA7615303> [10/06/2023].

5. Conclusiones

Analizando la programación del XXII Bienal de Flamenco de Sevilla, así como sus actividades internas se confirma la hipótesis planteada al inicio del texto: sí existe un aumento de la presencia de la mujer dentro de la programación del festival, señalando de forma significativa los cargos de directoras y coreógrafas que poseen en dichas acciones.

Vinculado al primer objetivo se demuestra que, dentro de este festival, el número de participantes femeninas es considerablemente mayor a los participantes masculinos. Cifras que confirman la óptima situación artística-laboral que poseen las mujeres flamencas en la actualidad.

Atendiendo al segundo objetivo planteado, se comprueba que el apoyo otorgado al universo femenino del flamenco en este festival circula en concordancia a una propuesta de mayor envergadura, las jornadas 'IA críticA flamencA', organizadas por la Asociación de Periodistas Culturales de Andalucía 'José María Bernáldez' (APCA) y el Área de Igualdad y Recursos Humanos del Ayuntamiento de Sevilla. Esta actividad demuestra la existencia de una preocupación social por parte de las instituciones que trabajan a favor de conseguir mejoras laborales.

Con la mirada puesta en la coreología vemos cómo las mujeres ocuparon un lugar determinado en los inicios de los Cafés cantantes donde su funcionalidad como bailarina se vinculaba en mayor medida a la belleza del cuadro flamenco que a la destreza técnica. Analizando el devenir del campo encontramos que, pasados los años, dicha posición ha perdido valor apoyada en los movimientos feministas, quienes consiguieron mejorar la posición social (a nivel general) de la mujer. Esta redistribución laboral afectó favorablemente al campo del flamenco donde la mujer pudo trazar carreras independientes en el ámbito nacional como en el internacional. Asimismo, grandes personalidades como "La Argentinita" o Carmen Amaya fueron pioneras en destruir algunos de los cimientos trazados por la heteronormatividad y el heteropatriarcado, así como los juicios cisgénero y la asignación de actividades, elementos artístico y modos de enfrentar el acto performativo del baile flamenco. Esta situación alude al tercer objetivo, exhibiendo el desarrollo favorable que presenta la mujer dentro del baile flamenco.

Del mismo modo, las nuevas figuras del flamenco que se insertan en los carteles de los principales teatros nacionales promueven un lenguaje del campo bailado con miradas al futuro, transgresor y vanguardista. Un espacio enmarcado en un discurso que garantiza el desarrollo y la vida del flamenco, así como su universalidad. Por tanto, los diferentes premios y galardones que se trazan dentro de las artes nacionales comulgan con la idea de la mujer empoderada, así lo demuestra el Giraldillo Internacional de Sevilla 2022 otorgado a Eva Yerbabuena. Todas estas actividades transitan en sintonía con la Agenda 2030 feminista en su labor de defensa de los Derechos Humanos de las Mujeres y del Feminismo.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Carlés, Ana (2012): “Coreógrafas, directoras y pedagogas: La contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI”. Valencia: Universitat Politècnica de València. Disponible en: <https://riUNET.upv.es/handle/10251/21066> [23/02/2023].

Álvarez, Lucía [Entrevista], Madrid, 20-10-2022.

Avecilla, Juan Carlos [Entrevista], Madrid, 06-10-2023.

Aix Gracia, Francisco (2014): *Flamenco y poder: Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: Fundación SGAE.

_____. (2021): “Cuatro mujeres bailaoras protagonistas del cartel de la Bienal”. En: *Labienal.com*, 17 de diciembre. Disponible en: <http://www.labienal.com/material-de-prensa/notas-de-prensa/cuatro-mujeres-bailaoras-protagonistas-del-cartel-de-la-bienal.pdf> [20/02/2023].

_____. (2022a): “Más de sesenta y cinco espectáculos, con veintiocho estrenos, en diez espacios escénicos conforman la programación de la XXII Bienal de Flamenco”. En: *Labienal.com*, 24 de mayo. Disponible en: <http://www.labienal.com/material-de-prensa/notas-de-prensa/mas-de-sesenta-y-cinco-espectaculos-con-veintiocho-estrenos-en-diez-espacios-escenicos-conforman-la-programacion-de-la-xxii-bienal-de-flamenco.pdf> [20/02/2023].

_____. (2022b): “La bienal se convierte en un escaparate de la producción de flamenco a nivel mundial”. En: *Labienal.com*, 5 de octubre. Disponible en: <http://www.labienal.com/material-de-prensa/notas-de-prensa/la-bienal-se-convierte-en-un-escaparate-de-la-produccion-de-flamenco-a-nivel-mundial.pdf> [20/02/2023].

_____. (2022c): “Las grandes creadoras flamencas se dan cita en el Maestranza durante La Bienal 2022”. En: *Labienal.com*, 13 de septiembre. Disponible en: <http://www.labienal.com/noticias/las-grandes-creadoras-flamencas-se-dan-cita-en-el-maestranza-durante-la-bienal-2022> [20/02/2023].

Bohórquez, Manuel (2021): “La broma del Cartel de la Bienal 2022”. En: *ElCorreo de Andalucía*. Disponible en: <https://elcorreoweb.es/opinion/columnas/la-broma-del-cartel-de-la-bienal-2022-XA7615303> [20/02/2023].

Brown, Carol (1994): “Re-tracing our steps: the possibilities for feminist dance histories”. En: Janet Adshean-Lansdale & June Layson. *Dance history: an introduction*. London and New York: Routledge.

Castro Devesa, David (2021): “La corrida de toros en los proyectos de regeneración de la masculinidad nacional”. En: *Ayer*, vol. 121, nº. 1, pp. 197-223. Disponible en: <http://www.revistamarcialpons.es/revistaayer/article/view/770/862> [20/02/2023].

Connell, Raewyn (2012): “Masculinity Research and Global Change”. En: *Masculinities and Social Change*, vol. 1, nº. 1, 4-18. <https://doi.org/10.4471/mcs.2012.01> [20/02/2023].

Cruces Roldán, Cristina (2005): *Mujeres flamencas, etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales*. Sevilla: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Instituto de la Mujer.

Flamencomanía (2022): “Cuatro mujeres bailaoras, protagonistas del cartel de la Bienal de Flamenco de Sevilla 2022”. En: *Flamencomanía.es*, 17 de diciembre. Disponible en: <https://flamencomania.es/noticias/cuatro-mujeres-bailaoras-protagonistas-del-cartel-de-la-bienal-de-flamenco-de-sevilla-2022> [20/02/2023].

Flores, Marco [Entrevista], Madrid, 05-10-2022.

Higate, Paul (2003): *Military masculinities: Identities and the State*. London: Praeger.

Liñán, Manuel [Entrevista], Madrid, 26-10-2022.

Luque, Alejandro (2022): “La Bienal de Sevilla inaugura una nueva etapa de apertura del flamenco a otros aires”. En: *ElDiario.es*, 24 de mayo. Disponible en: https://www.eldiario.es/andalucia/lacajanegra/bienal-sevilla-inaugura-nueva-etapa-apertura-flamenco-aires_1_9020307.html [20/02/2023].

_____. (2022): “Bienal de Sevilla 2022: el flamenco está vivo (y es inflamable)”. En: *Revistamercurio.es*, 3 de octubre. Disponible en: <https://www.revistamercurio.es/2022/10/03/bienal-de-sevilla-2022/> [20/02/2023].

Mañas, Alfredo (1986): Carmen Amaya. En *Flamenco y Cultura* (11 de diciembre de 2008) [Blog]. Flamencoescultura. <http://flamencoescultura.blogspot.com/2008/12/> [20/02/2023].

Marcel.lí. (2013): “¡Carmen!, la Capitana (Carmen Amaya)”. En: *Imprescindibles*, RTVE.es. Emitido el 17 de noviembre de 2013. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-carmen-capitana-carmen-amaya/3520017/> [20/02/2023].

Maya, Belén [Entrevista], Madrid, 31-10-2022.

Maya, Belén y Arguijo, Sara (2019): “La muñeca subversiva”. En: *Conferencia en el ciclo Aportación y visibilidad de la mujer en el flamenco*. Asociación Cultural AcKarcomen (Sevilla), 16 de julio. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HdLpbwG7IYY> [20/02/2023].

Pradier, Jean-Marie (1997): “Etnoescenología: la profundidad de las emergencias”. En: *Cuadernos de Teatro*, Buenos Aires, Instituto de las Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, n°. 11, pp. 49-50.

Pradier, Jean-Marie (2001): “Artes de la vida y ciencias de lo vivo”. En: *Conjunto*. Revista de teatro latinoamericano, La Habana, Casa de las Américas, n°. 123, pp. 14-27.

Valdés, Teresa y Olavarría, José (1998): “Ser hombre en Santiago de Chile: A pesar de todo, un mísero modelo”. En: Teresa Valdés y José Olavarría (eds.): *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Santiago: FALCSO/UNFPA, pp.12-35.

Warren, Simon (1997): “Who do these boys think they are? An investigation into the construction of masculinities in a primary classroom”. En: *International Journal of Inclusive Education*, vol. 1, n°. 2, pp. 207-222. <https://doi.org/10.1080/1360311970010206> [20/02/2023].

Yerbabuena, Eva [Entrevista], Madrid, 07-11-2022.