

# INSTANTÁNEAS DE LO DIARIO: LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER GITANA EN EL CINE Y EN EL DOCUMENTAL DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

## SNAPSHOTS OF THE DAILY: THE REPRESENTATION OF ROMA WOMEN IN CINEMA AND DOCUMENTARY FILMS OF RECENT DECADES

María del Mar López-Cabrales  
Universidad Estatal de Colorado Fort Collins (EE.UU.)  
[maria.lopez-cabrales@colostate.edu](mailto:maria.lopez-cabrales@colostate.edu)  
<https://orcid.org/0009-0004-8539-7648>

RECIBIDO: 05/06/2024  
ACEPTADO: 01/08/2024

### RESUMEN

Este ensayo analiza la evolución en la representación de las mujeres gitanas en el cine y el documental español de las últimas décadas. Se examina cómo las cineastas Chus Gutiérrez y Arantxa Echevarría han abordado la opresión patriarcal, la violencia de género y la discriminación que enfrentan estas mujeres. Asimismo, se resalta el potencial del género documental, como *Tocaoras* de Alicia Cifredo, para influir en las generaciones más jóvenes y generar conciencia sobre estas problemáticas sociales. Se concluye que estas obras audiovisuales son herramientas valiosas para promover el cambio y el empoderamiento de las mujeres gitanas.

**Palabras clave:** mujeres gitanas, patriarcado, violencia de género, generaciones jóvenes, cambio social.

### ABSTRACT

The essay analyzes the evolution in the representation of Gypsy women in Spanish cinema and documentary films in recent decades. It examines how filmmakers Chus Gutiérrez and Arantxa Echevarría have addressed the patriarchal oppression, gender violence, and discrimination faced by these women. Additionally, it highlights the potential of the documentary genre, such as Alicia Cifredo's *Tocaoras*, to influence younger generations and raise awareness about these social issues. It concludes that these audiovisual works are valuable tools to promote change and the empowerment of women from the Roma community.

**Keywords:** Roma women, patriarchy, gender violence, younger generations, social change.

## INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, la cinematografía española ha experimentado una notable evolución en cuanto a la representación de las mujeres gitanas y el mundo del flamenco, en contraste con clásicos del género como *Morena Clara*, *Los Tarantos* y *El amor Brujo*. El presente ensayo tiene como objetivo analizar esta transformación representacional a través de producciones recientes realizadas por mujeres cineastas, tales como las películas *Alma Gitana* (1996) de Chus Gutiérrez y *Carmen y Lola* (2018) de Arantxa Echevarría. En particular, se examina la manera en que estas cintas exploran la vida cotidiana de las mujeres gitanas, abordando temas cruciales en escenarios domésticos comunes como la cocina, el baño y el salón.

Por otra parte, se considera que el género documental posee un potencial significativo para influir de manera más directa en las generaciones jóvenes. Existe una urgencia por cambiar las estructuras patriarcales que oprimen a las mujeres gitanas, y este mensaje se dirige principalmente a las nuevas generaciones. En esta línea, el presente ensayo analiza el documental *Tocaoras* (2014) de Alicia Cifredo. Cabe mencionar que este tipo de análisis puede extenderse a otras obras cinematográficas y documentales que han contribuido a transformar la representación de la mujer gitana, tales como: *Pa'trás ni pa'tomar impulso* de Lupe Pérez García, *La Chana* de Lucija Stojevic, *Sacromonte, los sabios de la tribu* de Chus Gutiérrez, *El último baile de Carmen Amaya* de Judith Colell, *Bajará* de Eva Vila y *La Singla* de Paloma Zapata.

Estas producciones audiovisuales abordan y desafían los estereotipos y la opresión patriarcal que enfrentan las mujeres gitanas, convirtiéndose en herramientas valiosas para concientizar a las nuevas generaciones sobre esta problemática. A través de este análisis, se busca comprender cómo la perspectiva femenina ha enriquecido y redefinido la narrativa de esta comunidad tanto en la pantalla grande como en el ámbito documental.

## MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

El presente análisis se enmarca en la teoría fílmica feminista y los estudios de género, examinando las formas en que las cineastas presentan y desafían las representaciones tradicionales de las mujeres gitanas en el cine español. Como fundamento teórico, se adoptan los conceptos del “ginocine” y la “mirada femenina” acuñados por teóricas como Barbara Zecchi, los cuales ofrecen perspectivas alternativas que subvierten el enfoque androcéntrico predominante en el *mainstream* cinematográfico. Asimismo, se consideran las nociones de “interseccionalidad” propuestas por la tercera ola del feminismo para analizar la manera en que los filmes abordan las múltiples opresiones - de género, etnia, clase social, entre otras - que enfrentan las mujeres gitanas.

En esta línea, conceptos como el de “Nepantla” de Gloria Anzaldúa sirven de lente teórico para comprender la experiencia fronteriza y liminal de personajes atrapados entre la tradición y el deseo de cambio. Por otro lado, se examina el poder del cine y los documentales como herramientas pedagógicas para concientizar sobre problemáticas sociales, aplicando teorías sobre el alcance e impacto de estos medios especialmente en las generaciones más jóvenes. En relación a esto último, se consideran las características propias del género documental que lo convierten en un formato idóneo para transmitir mensajes de manera auténtica e impactante a las audiencias juveniles.

La metodología empleada en este estudio se enmarca en la crítica fílmica feminista. Se realiza un análisis cualitativo textual en profundidad de secuencias clave, diálogos, puesta en escena, na-

rrativa, personajes, y otros elementos de las películas y del documental seleccionado, con el objetivo de examinar detalladamente la construcción de las representaciones de género, las relaciones de poder y la violencia contra las mujeres gitanas y demostrar cómo las mujeres han tenido que luchar contra el sistema patriarcal –defendido incluso por sus propias madres y mentoras– siempre que han querido comportarse de manera distinta a la impuesta.

A través de este análisis textual riguroso, se identifican los mensajes, ideologías y desafíos que estas obras audiovisuales presentan en torno a la temática de las mujeres de la comunidad gitana y se emplea una aproximación interdisciplinaria que entrelaza la crítica fílmica con teorías de género, estudios culturales, pedagogía y otras áreas, con la finalidad de ofrecer una lectura holística de estos textos audiovisuales y su impacto social.

## EL MUNDO DEL CINE: *ALMA GITANA Y CARMEN Y LOLA*<sup>1</sup>

Las películas de Chus Gutiérrez y Arantxa Echevarría presentan miradas opuestas y transversales que intentan subvertir los estereotipos de género y resistir la violencia contra las mujeres gitanas. Esta resistencia se articula a través de personajes protagónicos como Lucía en *Alma gitana* y, particularmente, Lola en *Carmen y Lola*. Estas jóvenes protagonistas poseen lazos familiares muy estrechos y, si bien aprecian el valor de las tradiciones de su etnia gitana y se muestran orgullosas de pertenecer a ella, simultáneamente experimentan un deseo de romper el círculo opresor que las aprisiona.

Esta sensación liminal de vivir eternamente en un espacio fronterizo, suspendidas entre la tradición y la ruptura, se asemeja a la noción de “Nepantla”, un concepto náhuatl que significa “tierra entre medio” y que fue rescatado por la escritora y activista chicana Gloria Anzaldúa:

Los puentes son umbrales a otras realidades, símbolos arquetípicos, primitivos de la conciencia cambiante. Son pasajes, conductos y conectores que connotan la transición, el cruce de fronteras y las perspectivas cambiantes. Los puentes abarcan espacios que comunican entre mundos, espacios que llamo Nepantla, una palabra náhuatl que significa tierra entre medio. Las transformaciones ocurren en este espacio intermedio, un espacio inestable, impredecible, precario, siempre en transición, que carece de límites claros. Nepantla es tierra desconocida, y vivir en esta zona comunicante significa estar en un estado constante de desplazamiento, una sensación incómoda, incluso alarmante. La mayoría de nosotros moramos en Nepantla la mayor parte del tiempo y comienza a ser una especie de “hogar”. Aunque este estado nos une a otras ideas, personas y mundos, nos sentimos amenazados por estas nuevas conexiones y el cambio que engendran (Traducción mía de Anzaldúa, 2002, p. 1).

Esta experiencia fronteriza que viven las mujeres gitanas entre la tradición y la disidencia se representa también en el papel de las madres, quienes intentan mediar y ayudar a sus hijas a estudiar y forjarse una vida distinta, conscientes de la opresión que ellas mismas han sufrido desde pequeñas

---

1 Véase López-Cabrales (2019).

por su condición de mujer. Estas madres desean algo mejor para sus hijas, pero a la vez se ven sometidas a la voluntad patriarcal y actúan consecuentemente como represoras del deseo inconformista de sus hijas. Esta actitud materna perpetúa el sistema patriarcal arraigado, dificultando su desestabilización, ya que como afirmaba Simone de Beauvoir: “El opresor no sería tan fuerte si no tuviese cómplices entre los propios oprimidos”.

Para ilustrar esta dinámica sin revelar los desenlaces de ambas películas, se comentan dos escenas donde las madres de Lucía y Lola intentan mediar, pero terminan apoyando y siendo una pieza del engranaje patriarcal. Ambas hijas, a pesar de no querer abandonar a sus familias, reciben la violencia de sus padres y reconocen la triste realidad de que dentro del núcleo familiar no pueden seguir creciendo ni desarrollándose como mujeres jóvenes disidentes.

En *Alma gitana*, los diálogos más significativos entre mujeres ocurren en dos espacios privados del hogar: la cocina y el cuarto de baño. En una escena, la madre de Lucía se encuentra en la cocina con todas sus hijas, frotando el ojo morado de su hija mayor. Lucía pregunta a su hermana: “**¿Y a ti quién te ha hecho esto? ¿Tu marido?**”, a lo que ella asiente con la cabeza. La madre responde: “Oye mira, tú no vengas aquí cizañando que las cosas de tu hermana y su marío que ellos se las apañen”. Como solución a estos malos tratos, la madre le aconseja que hable con su suegro, algo que la hermana ya ha intentado sin éxito. Lucía, sin embargo, le sugiere que lo que debe hacer es dejar a su marido. Cansada de los pareceres radicales de su hija menor, la madre comenta:

Oye, tú estás muy rebelde últimamente, ¿no? Mira, yo comprendo que las cosas no están pa que estéis todo el día en la casa, pero la gente son mu mala y luego nos señalan con el deo, ya lo sabes” (16:17-24). Mira, si yo sé que tenéis que entrar que salir que estudiar y todas esas cosas, pero que a veces el papa lleva razón. /Lucía: Y cuando no la tiene también se la das/ Madre: Y luego hago lo mejor que me parece (16:41-49)

Como se mencionó anteriormente, la madre actúa como cómplice del sistema patriarcal y de la violencia que este ejerce contra las mujeres, incapaz de interpelar al padre y defender a sus hijas por temor a la represión de su marido. Este tira y afloja entre el deseo de las hijas y la voluntad patriarcal se observa la primera vez que Lucía y Antonio salen juntos. Lucía llega tarde a casa y su madre le espera:

Madre: Mira, no me mientas [...] Hay que ver, mujer. ¿Que yo me peleo con tu padre para que te deje salir y entrar y tu me lo pagas así de esta manera?

Lucía: Vale, sí, mama, que te he mentío pero siendo como es papa y siendo como eres tú, no me queda más remedio

Madre: Pero ¿dónde has estado?

Lucía: He estado tomándome algo.

Madre: ¿Con quién has estado?

Lucía: Con un niño.

Madre: Gitano ¿no? Ah! Que no es gitano, pero bueno ¿tú es que quieres buscarme una ruina? ¿No habrás hecho na?, ¿no?

Lucía: Mama pero ¿qué voy a hacer?

Madre: Bueno, mira vale, acuéstate, acuéstate porque tu padre se cree que estás durmiendo donde la bici, como tu padre se entere de esto nos corta el cuello a ti y a mí. Anda bonita (50:03-44).

Ante la rebeldía de Lucía, la represión del patriarca no se hace esperar. Cuando ella llega tarde a la hora de comer y le miente sobre dónde estuvo, su padre, sin mediar explicación, le pega un bofetón y le dice: “Se acabaron las clases y se acabó todo. Ya he perdido la confianza en ti” (1:00.33-39).

La película *Carmen y Lola* de Arantxa Echevarría nos transporta a dos barrios periféricos de Madrid, veinte años después de la realidad retratada en *Alma Gitana* de Chus Gutiérrez. Nos encontramos lejos del céntrico Lavapiés, y la cinta nos transporta a los espacios de la UVA (Unidad Vecinal de Absorción) de Hortaleza, donde reside Lola, una adolescente gitana de 16 años, y Vallecas, el barrio de Carmen, de 17 años. En la primera escena se nos presenta a Carmen, seria y vestida de novia, recostada sobre su cama mientras se escucha un coro de mujeres entonando: “¡Qué guapa está la novia y olé, olé y olé!”

Tanto Lola como Carmen son dos jóvenes gitanas que colaboran con sus familias en puestos ambulantes de frutas y antigüedades, respectivamente, donde sus padres y hermanos trabajan. En su ópera prima, Echevarría adopta un enfoque de “ginocine interseccional”, propio de la tercera ola del feminismo en la que se inscribe su producción. Esto se refleja en la representación de estos espacios periféricos asfixiantes, con estructuras pseudocirculares de edificios altos más recientes o bloques bajos de diseño sobrio y reminiscencias pseudosoviéticas, construidos por el régimen franquista en la década de 1960 para alojar a las personas expropiadas durante la construcción de la M-30 y otros proyectos urbanísticos. En estas zonas, existían numerosas chabolas donde residía parte de la población gitana. Como parte de este proceso de reubicación, se erigió una torre de vigilancia que aún permanece en pie y aparece en varias escenas de la película, como una suerte de falo represor faulkniano.

En esta obra, se retrata de manera cruda la opresión patriarcal que enfrentan las protagonistas en su entorno familiar. Por ejemplo, la madre de Carmen reprime a su hija cuando ésta sale a la terraza a saludar al chico que le gusta, debido a que aún falta un mes para que la “pidan” en matrimonio: “A ver, tú no le des coba, aún falta un mes para el pedío y tú no te puedes estar viendo con él todos los días, ¿o quieres que se lo diga a tu padre? Ya tendrás tiempo de hablar con él toa la vida. Tira pa tu cuarto” (1:51-59).

Más adelante, cuando la madre de Carmen advierte que su hija protesta por tener que dejar todo listo antes de que sus hermanos y padre regresen de la calle, le aconseja con severidad:

Mira, ven para aquí, que quiero hablar contigo. Ahora te vas a pedir y no puedes hacer estas tonterías, que en la casa de una suegra no puedes hacer estas cosas que haces aquí, ¿vale? Que a mí no me tengan que venir a poner la cara colorá y a llamarme la atención porque tú no sepas ser una mujer de tu casa, porque yo te he aprendío a ser una gitana de tu casa y a ser una mujer, ¿vale? (22:10-37).

Seguidamente, la madre le indica cómo deberá plancharle la ropa a su novio, atenderlo cuando lo necesite, y que todo ello debe salir de ella de manera natural. Carmen, sin embargo, expresa que todo esto le parece injusto. Dentro de este mismo engranaje patriarcal en el que Carmen se ha criado, su padre la entrega a su futuro suegro el día de la pedida con estas palabras: “No ha salido de casa sola en ningún momento, ni tiene móvil porque por ahí viene todo lo malo, [...] Con el respeto de mi padre y su consentimiento, yo te la doy” (28:28-30).

Por otro lado, la madre de Lola, Flor Romero Heredia, es analfabeta. A pesar de ello, le firma el permiso a su hija para ir a una excursión del colegio (C.P. Maestro Juan Campodón) a un museo. Sin embargo, esta decisión encuentra la oposición del padre, quien, en un acto de control

patriarcal, rompe el papel mientras Flor lo está firmando. En respuesta a este poder absoluto del patriarcado, Flor le recrimina: “Pero ¿qué quieres, que la niña sea una analfabeta como tú y como yo? Déjala que estudie, que tenga una vida mejor que pa pasar frío y vender ya tendrá tiempo” (9:40-44, 9:54-58). La preocupación de Paco, el padre, es que su hija no “mocea”. Él argumenta: “Mucho rollo de instituto, mucho rollo de libros, pero aquí planes de pedío y de boda, ninguno. Debía bajar más al culto. Hay doscientos niños mocitos, gitanos, criados del barrio de toda la vida... [...] que el roce hace el cariño” (10:02-40). La madre defiende a su hija, enfatizando que Lola siempre va acompañada de su hermano. El hijo, como un eco de la voz patriarcal, le asegura al padre: “Papa tú tranquilo que yo la vigilo” (11:00-04).

La problemática en la película de Echevarría se desarrolla cuando la relación de amistad entre Carmen y Lola evoluciona hacia un enamoramiento cada vez más profundo. La tensión aumenta cuando la madre de Lola encuentra una carta de amor que Carmen le ha escrito a su hija. Flor, visiblemente afectada, cierra la puerta y suplicante, le pide a Lola que le diga que lo que ve no es cierto:

Soy analfabeta, pero puedo leer pequeñas frases. Lola, dime que esto es mentira, que esto es un pecado muy grande (que es lo que yo siento). Si yo lo que quiero es que me traigas a un niño, que me entre un nieto en la casa, Lola, no esto Lola, me vas a buscar la ruina por favor, ya lo sabe to el mundo, to el barrio, lo va diciendo María, la vecina, como se entere tu padre nos mata, Lola, por favor, dime que es mentira, por lo que más quieras... tu padre nos mata, a tu padre le vas a partir el alma, que me la has partío a mí, dime que es mentira. Lola que te quiero Lola, que eres la luz de mis ojos, Lola, dime que es mentira, que es una tontería, Lola, por favor, dímelo. ... se lo tengo que decir a tu padre (1:24:22-26:25).

Al entregar su hija a su padre, Flor cambia drásticamente su actitud, pasando de suplicante a agresiva, y le grita a Lola: “estate quieta”. El padre, en un acto de violencia, culpa a Flor y la insulta llamándola cerda, mientras en la televisión se transmiten imágenes de fútbol de la selección española. El padre mete a su hija a la fuerza en su furgoneta, amenazándola: “Quieta que te salto los sesos”, y la lleva al culto, donde someten a Lola a una especie de exorcismo para “curarla” y alejarla de lo que consideran una vida de pecado. La madre se queda atrás llorando, implorándole al marido que no le haga daño a su hija, demostrando así su papel de cómplice en este engranaje patriarcal que somete a las mujeres y justifica la violencia contra aquellas que disienten.

Para entender las propuestas de los textos fílmicos de Gutiérrez y de Echevarría, es fundamental considerar dos factores: ambas películas se realizaron en épocas distintas y son producto de contextos históricos muy diferentes. En la primera escena de *Alma gitana*, se muestran imágenes del telediario nacional que relatan la discusión en el Parlamento español sobre la Ley del aborto. En contraste, en *Carmen y Lola*, la televisión ya no es el eje central en torno al cual la familia se reúne y comunica; las redes sociales y los teléfonos móviles han reemplazado a la “caja tonta”. A pesar de estos cambios tecnológicos y mediáticos, las costumbres en cuanto a los roles de género, especialmente en relación al matrimonio, el poder patriarcal y la violencia contra las mujeres, no parecen haber cambiado ni evolucionado significativamente.

Al examinar de manera transversal (ginocine) las realidades tanto de Lucía como de Carmen y Lola, se destaca la necesidad de un enfoque feminista interseccional propio de la tercera ola. Este enfoque atiende a factores no solo de género, sino también de “raza, trasfondo étnico, orientación sexual, estatus migratorio y estado socioeconómico, entre otros, para hacer posible un trabajo



integral con ellas y las comunidades de las cuales forman parte. Reconocer las múltiples subjetividades y realidades, al igual que las variadas opresiones a las cuales están expuestas y cómo esto incide en la experiencia migratoria y transnacional, puede fortalecer los esfuerzos hacia su bienestar y paz, que también son las de todas y todos” (Biswas, 2004, pp. 65-70).

Solo teniendo en cuenta todos estos aspectos de la realidad de las mujeres gitanas, se puede entender la situación mejor y pasmarla en el cine y en el documental para intentar concienciar a las generaciones más **jóvenes para que se produzca un cambio sustancial y las mujeres dejen de ser oprimidas** y de encontrarse siempre en una posición subordinada.

## LA EFICACIA DEL GÉNERO DOCUMENTAL EN LAS GENERACIONES MÁS JÓVENES

En el panorama mediático actual, el género documental ha emergido como una alternativa poderosa a la ficción tradicional para conectar con las generaciones más jóvenes. Mientras que la ficción cinematográfica opera en el ámbito de lo vicario, ofreciendo una sublimación de la realidad a través del espectáculo y el entretenimiento, el documental presenta una aproximación más directa y cruda a las experiencias humanas.

La ficción, por su propia naturaleza, crea un distanciamiento inherente entre el espectador y la realidad representada. A través de la dramatización, las películas de ficción transforman las experiencias cotidianas en narrativas estilizadas que, si bien pueden resultar cautivadoras, a menudo generan una barrera sutil entre el público y el mensaje que se intenta transmitir. Esta sublimación de la realidad, aunque valiosa en muchos contextos, puede diluir el impacto de temas sociales urgentes, especialmente para una audiencia joven que busca autenticidad y conexiones significativas.

En contraste, el género documental prescinde de esta capa de artificialidad. Al presentar testimonios directos y situaciones reales, los documentales eliminan la mediación que implica la representación ficticia. Esta inmediatez resulta efectiva para las generaciones jóvenes, que han crecido en una era de sobresaturación mediática y han desarrollado una aguda sensibilidad para detectar lo auténtico frente a lo fabricado.

Un factor crucial que distingue al documental en la era digital es su adaptabilidad natural a las plataformas contemporáneas. A diferencia de las películas de ficción, que suelen requerir una visualización completa para su comprensión, los documentales pueden fragmentarse en segmentos que se comparten de manera fácil y rápida en redes sociales como Instagram, TikTok, Snapchat y YouTube. Esta característica permite que momentos clave y mensajes significativos se viralicen rápidamente entre las audiencias juveniles, amplificando su alcance e impacto. La brevedad inherente de estos fragmentos documentales encuentra resonancia con otras formas de contenido popular entre los jóvenes, como la música moderna o las series con episodios cada vez más cortos, facilitando su integración en los hábitos de consumo mediático existentes.

La ausencia del elemento de divertimento y espectáculo que caracteriza a la ficción puede parecer, a primera vista, una desventaja del género documental. Sin embargo, esta aparente limitación se convierte en una fortaleza cuando se trata de conectar con un público joven cada vez más escéptico y ávido de contenido genuino. Los documentales, al presentar la realidad sin los adornos del entretenimiento convencional, ofrecen una experiencia más cruda pero también más impactante y memorable. Por otro lado, es importante reconocer que la eficacia del documental

no implica el desuso de la ficción. Ambos géneros cumplen funciones complementarias en el ecosistema mediático. La ficción continúa siendo un vehículo poderoso para la exploración de ideas y emociones. Sin embargo, cuando el objetivo es generar un impacto directo y provocar una respuesta inmediata en las generaciones jóvenes, el documental demuestra una capacidad única para atravesar las capas de mediación y espectáculo que caracterizan a las películas.

Esta distinción se vuelve relevante en una época donde la línea entre realidad y ficción se difumina cada vez más en los medios de comunicación. Los jóvenes, criados en este contexto de ambigüedad mediática, parecen valorar la honestidad y la transparencia del género documental, encontrando en él una fuente de verdad y autenticidad en un paisaje mediático cada vez más saturado de contenido ficcionalizado y, a veces, falso. Los documentales han evolucionado para adaptarse a estas preferencias de consumo contemporáneas, sin sacrificar la profundidad y significancia de su contenido.

## EL DOCUMENTAL *TOCAORAS* DE ALICIA CIFREDO (2014)

El documental *Tocaoras* de Alicia Cifredo, lanzado en 2014, ofrece un valioso ejemplo de cómo las mujeres gitanas han superado obstáculos en su vida. Esta obra cinematográfica brinda un testimonio de las experiencias y desafíos enfrentados por algunas mujeres gitanas y artistas de la guitarra flamenca como una vía de empoderamiento y expresión. En *Tocaoras*, podemos observar cómo estas mujeres han lidiado con la discriminación, los estereotipos y las limitaciones impuestas por la sociedad. A través de su dedicación y talento en la música flamenca, han logrado trascender estas barreras y encontrar un espacio de autonomía y realización personal.

Los testimonios en *Tocaoras* son una clara representación de cómo el flamenco ha servido como medio de superación de adversidades para estas mujeres. Para estas artistas, la guitarra es más que un instrumento, es su voz, su manera de expresar lo que sienten, lo que son. A través de cada acorde, cuentan sus historias y la historia de su gente, de su comunidad porque, a través del arte, estas mujeres encuentran una conexión profunda con sus raíces y su herencia cultural. En cada compás, son capaces de honrar a sus ancestros y, de esta manera, transmiten su legado a las generaciones futuras porque el flamenco es un arte y un lenguaje universal que une. Más allá de las diferencias, en el escenario, todo el mundo es igual y comparte su pasión y su humanidad. El flamenco puede verse como una forma de resistencia cultural, una manera de preservar las tradiciones y la identidad del pueblo gitano. El flamenco es un viaje emocional, un camino de autodescubrimiento y empoderamiento, porque en el toque de cada canción, en cada baile, el pueblo gitano se reinventa y encuentra fuerza para enfrentar la opresión y violencia que han experimentado a lo largo de los siglos.

*Tocaoras* explora la evolución de las guitarristas femeninas y la historia de las mujeres en la música flamenca. Tradicionalmente, las mujeres podían participar en la mayoría de los aspectos del baile flamenco, con la notable excepción de tocar la guitarra. En el documental, se menciona que las mujeres tenían una “prescripción de silencio”, lo cual significa que no podían expresar abiertamente las injusticias y la violencia que sufrían por temor a la opinión pública. Mercedes Luján, pionera en la iniciativa de buscar sus propios espacios fuera del engranaje patriarcal, formó un grupo integrado exclusivamente por mujeres instrumentistas: “Buscaba a mujeres instrumentistas para formar un grupo de solo mujeres” (Chuse, 2023, p. 304). Al mantenerse unidas, pudieron desafiar la segregación impuesta por los hombres, la cual las forzaba a aislarse y contribuía a la



violencia contra las artistas. La unión de las mujeres representa una fuerza para combatir este tipo de violencia.

Una forma de violencia presente en el documental es la cosificación de la mujer. La similitud entre el cuerpo de la guitarra y el cuerpo femenino refuerza la idea de que las mujeres son objetos para el beneficio de los hombres. Como objetos, se les asociaba con la falta de educación. Muchas mujeres no aprendían a tocar la guitarra porque “el toque requiere una técnica que se puede asociar a lo intelectual, cosa propia de varones” (Carrillo Ibáñez, 2022, p. 21). El estigma de que las mujeres carecían de educación era una razón subyacente de la violencia contra ellas. Los hombres creían que podían aprovecharse de las mujeres al considerarlas poco inteligentes, perpetuando así un círculo de violencia.

Otra forma de violencia que se describe en el documental es el estigma de que las mujeres debían mantener una apariencia elegante y no expresar abiertamente su sexualidad. Esto se observa en el documental cuando se dice que a las mujeres se les impedía tocar el violonchelo, ya que ello requería abrir las piernas, lo cual se consideraba inapropiado. En cuanto a la guitarra, también se dice en *Tocaoras* que las mujeres no podían tocarla principalmente por dos motivos: se suponía que la mujer debía lucir su cuerpo y no ocultarlo tras la guitarra y segundo, debido a que las mujeres tienen pechos, no pueden llegar a las cuerdas y juegan con desventaja, así que se aconsejaba que no tocaran tampoco este instrumento. Por otra parte, también se comenta en el documental que se pensaba que la mujer cuando tenía el periodo no podía afinar un instrumento y, por lo tanto, tampoco lo podía tocar, y también se decía que, como el hombre era más fuerte, podía tocar con más fuerza y que la mujer, al tener los dedos más cortos, no podía llegar a tocar con tanta maestría. Este doble estándar contribuye a un círculo de violencia que obliga a las mujeres a permanecer confundidas sobre su posición en la sociedad. Prohibirles tocar ciertos instrumentos es ejercer una forma de violencia a través del control contra las mujeres. Los hombres ocultaban la verdadera razón detrás de esta prohibición, argumentando que era para proteger a las mujeres de ser sexualizadas. En un artículo, Miguel López Castro (2023) habla sobre la opresión de las mujeres y cómo los hombres sienten la necesidad de controlarlas: “Así las mujeres son tratadas como inmaduras, incapaces de tomar decisiones por ellas mismas y enfrentándose a los riesgos, haciendo ellas los cálculos del intento, se las infantiliza y sobre todo se les roba el derecho a ser libres, se les insufla un sentimiento de inferioridad e incapacidad para dirigir sus vidas” (p. 210). Para poner fin a la violencia, es necesario que las mujeres crean en su capacidad para tomar sus propias decisiones, que los hombres dejen de cosificarlas y que cesen de controlarlas bajo el pretexto de protegerlas.

En el documental *Tocaoras* de Alicia Cifredo, la guitarrista noruega Bettina Flater dice que se ha terminado la supremacía del hombre y que el proceso de la incorporación de la mujer a la guitarra flamenca es ya imparable, aunque lento. No obstante, las mujeres gitanas enfrentan diversas formas de discriminación, siendo una de las más prominentes la discriminación étnica y cultural. A lo largo de la historia, la comunidad gitana ha sido objeto de estigmatización y marginalización en muchas sociedades, lo que ha llevado a prejuicios arraigados y barreras sistémicas que afectan su acceso a la educación, el empleo, la vivienda y otros derechos fundamentales.

En el contexto del documental, estas mujeres experimentan discriminación en varios niveles. Las mujeres gitanas enfrentan estereotipos negativos y prejuicios arraigados en la sociedad que las estigmatizan y que afectan su autoestima y limitan sus oportunidades de desarrollo personal y profesional. Además, enfrentan barreras para acceder a una educación de calidad debido a la discriminación en el sistema educativo y las expectativas sociales limitadas. Esto perpetúa un ciclo

de desventaja socioeconómica y dificulta su capacidad para salir de la pobreza y alcanzar sus metas. Como resultado de ello, poseen menos oportunidades laborales. Esto se observa en la película *Carmen y Lola*, cuando Carmen intenta conseguir trabajo en una peluquería y le dicen: “Pero tú eres gitana, ¿no?”. Carmen, furiosa ante la discriminación, se va del local empujando una estantería llena de productos para el pelo. Esta discriminación en el mercado laboral dificulta que las mujeres gitanas accedan a empleos dignos y bien remunerados. Se enfrentan a la discriminación en la contratación y a menudo son relegadas a trabajos precarios y mal remunerados. Además, debido a la discriminación étnica, también se ven limitadas en su acceso a la atención médica y a los servicios sociales, enfrentando barreras lingüísticas y culturales, así como a prejuicios por parte de los proveedores de servicios.

Para superar esta discriminación, las mujeres gitanas en el documental encuentran fortaleza en su identidad cultural y en el arte del flamenco. A través de la música y en concreto gracias a la guitarra, estas mujeres identifican una forma de expresar su resistencia, su orgullo y su empoderamiento como gitanas. El flamenco se convierte en un medio de afirmación de su identidad y un desafío a los estereotipos y prejuicios sociales. Además, el apoyo mutuo dentro de la comunidad y el desarrollo de redes de solidaridad les brindan un sentido de pertenencia en su lucha contra la discriminación.

El testimonio de todas estas mujeres encapsula la idea central del documental y nos muestra cómo la música se convierte en un medio de resistencia y liberación para las mujeres que desafían el machismo y los prejuicios sociales.

## CONCLUSIÓN

Para seguir avanzando en la concienciación y la transformación social, especialmente en una época marcada por el individualismo, resulta imperativo preguntarnos: ¿cómo podemos influir eficazmente en las nuevas generaciones? A través de nuestro análisis, hemos identificado que el género documental posee un potencial extraordinario para este propósito, dado su capacidad para impactar profundamente en las generaciones jóvenes mediante la transmisión de mensajes rápidos, auténticos e impactantes. La facilidad de difusión de los documentales en plataformas digitales populares los convierte en herramientas accesibles y relevantes para estas nuevas generaciones.

A diferencia del cine convencional, que frecuentemente se asocia con la intelectualidad y puede percibirse como distante de la realidad cotidiana, los documentales ofrecen una experiencia más directa y cercana. Un ejemplo paradigmático es *Tocaoras* de Alicia Cifredo, que no solo expone las luchas y superaciones de las mujeres gitanas, sino que también actúa como un medio poderoso para generar conciencia y promover el cambio social.

Las dos películas analizadas, junto con el documental *Tocaoras*, plantean interrogantes cruciales sobre la situación de las mujeres gitanas en la sociedad contemporánea. Los desenlaces de estas películas sugieren la ausencia de un espacio adecuado para las jóvenes dentro del entorno tradicional de la familia gitana, subrayando así la necesidad urgente de empoderar a las nuevas generaciones de mujeres gitanas para catalizar cambios significativos. Este contexto revela cómo las madres, a menudo sin cuestionamiento, perpetúan el engranaje patriarcal. Tanto Gutiérrez como Echevarría, las directoras de estas películas, abordan temáticas relacionadas con la represión patriarcal y la violencia contra las mujeres, problemáticas que afectan de manera particular a las jóvenes gitanas.

Además de *Tocaoras*, existe un corpus significativo de documentales y obras cinematográficas que aguardan análisis en futuras investigaciones, incluyendo *Pa'trás ni pa'tomar impulso* de Lupe Pérez García, *La Chana* de Lucija Stojevic, *Sacromonte, los sabios de la tribu* de Chus Gutiérrez, *El último baile de Carmen Amaya* de Judith Colell, *Bajarí* de Eva Vila y *La Singla* de Paloma Zapata. Estas obras, junto con otras que esperamos seguir descubriendo, poseen el potencial de continuar expandiendo horizontes mentales y fomentando una mayor conciencia social sobre la situación de las mujeres gitanas y otros grupos marginados. Resulta fundamental persistir en el apoyo y la producción de documentales que aborden temas sociales relevantes, ya que estos no solo informan y educan, sino que también inspiran y motivan a las nuevas generaciones a actuar y provocar el cambio necesario.

## REFERENCIAS

- Amador, M. (2016). *The flamenco reader: History, politics, and the globalization of Andalusian culture*. University Press of Kentucky.
- Anzaldúa, G. y A. Keating (Eds.) (2002). *This bridge we call home: Radical visions for transformation*. London: Routledge.
- Biswas, A. (2004). La tercera ola feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta. *Revista Casa del Tiempo*, 6(68), pp. 65-70. <https://www.uam.mx/difusion/revista/sep2004/biswas.html>
- Carrillo Ibáñez, N. (2022). *La mujer en el mundo flamenco. Artistas y sus aportaciones al género*. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Jaén. [https://crea.ujaen.es/bitstream/10953.1/17797/1/Carrillo\\_Ib%c3%a1%c3%b1ez\\_Noelia\\_TFG\\_Educaci%c3%b3n%20Primaria.pdf.%20-%20Noelia%20Carrillo%20Ib%c3%a1%c3%b1ez.pdf](https://crea.ujaen.es/bitstream/10953.1/17797/1/Carrillo_Ib%c3%a1%c3%b1ez_Noelia_TFG_Educaci%c3%b3n%20Primaria.pdf.%20-%20Noelia%20Carrillo%20Ib%c3%a1%c3%b1ez.pdf)
- Chuse, L. (2023). La mujer y la guitarra flamenca: La presencia histórica y actual de las tocaoras en la guitarra flamenca. En M. López Castro y V. Pastor Pérez (Coords.), *Flamenco: interculturalidad, etnicidad, género y compromiso e identificación de clase* (pp. 285-306). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía. <http://hdl.handle.net/10334/7922>
- Cifredo, A. (2014). *Tocaoras*.
- Echevarría, A. (Directora) y Sánchez Díaz, P. (Productora). (2018). *Carmen y Lola* [Película]. Tvtec servicios audiovisuales; ICAA.
- García-Montes, J. M. (2005). Flamenco and the Gypsy identity. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 6(1), 29-43.
- Gutiérrez, C. (Directora y Productora). (1996). *Alma gitana* [Película]. Shamarkanda.
- López Castro, M. (2023). La valentía de la mujer y su permanencia en el flamenco. En M. López Castro y V. Pastor Pérez (Coords.), *Flamenco: interculturalidad, etnicidad, género y compromiso e identificación de clase* (pp. 205-230). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía. <https://dspace.unia.es/handle/10334/8053>
- López-Cabrales, M.<sup>a</sup> M. (2019). *Alma gitana y Carmen y Lola: Dos miradas transversales a la violencia contra la mujer en la etnia gitana*. *Revista Comunicación y Género*, 2(2), 223-232. <https://doi.org/10.5209/CGEN.66098>
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas: Cineastas españolas y discursos de género y La pantalla sexuada*. Barcelona: Icaria.