



¿FLAMENCO MARCA ESPAÑA? TRAYECTORIA DE UN ICONO NACIONAL DURANTE LA DICTADURA FRANQUISTA

César Rina Simón

Universidad de Extremadura

Ricevuto: 12/06/2017

Approvato: 11/06/2018

Flamenco Marca España?

Percorso di un'icona nazionale durante la dittatura franchista.

Il flamenco fu uno dei principali referenti culturali del franchismo nei suoi processi di ridefinizione dell'identità spagnola. L'atteggiamento della dittatura spaziava dal rifiuto anticlassico del Falangismo degli anni '40 all'appropriazione e alla mistificazione delle sue stelle dei media come prototipi di ispanicità nei pubblici europei. Le esigenze del nascente turismo facilitarono la nazionalizzazione di un genere sociologico e musicale che, allo stesso tempo, mantenne spazi di resistenza per tutto il periodo. L'obiettivo del nostro lavoro è quello di affrontare gli atteggiamenti divergenti e complementari verso il flamenco e il suo ruolo nella formazione di un'identità nazionale.

Parole chiave: Flamenco, nazionalismo, franchismo, orientalismo, turismo.

Flamenco Brand Spain?

Path of a National Icon during the Franco Dictatorship.

Flamenco was one of the main cultural references of Francoism in its processes of redefining Spanish identity. The attitude of the dictatorship ranged from the anticasticist rejection of the Falangism of the 1940s to the appropriation and mystification of its media stars as prototypes of Hispanidad in European publics. The demands of the incipient tourism facilitated the nationalization of a sociological and musical genre that, likewise, maintained spaces of resistance throughout the period. The objective of our work is to approach the divergent and complementary attitudes towards flamenco and its role in shaping a national identity.

Key-words: Flamenco, nationalism, Francoism, orientalism, tourism.

Cuando se sublevaron las tropas franquistas contra la legalidad republicana en 1936, el flamenco no sólo era una manifestación artística propia de sectores marginales — gitanos principalmente — y de arrabales pauperizados del mediodía peninsular. Diferentes artistas habían superado las barreras del “lumpen” para colonizar paulatinamente escenarios nacionales e internacionales. Desde mediados del siglo XIX, lo flamenco se había convertido en el horizonte de las narrativas románticas en el icono de lo español — exótico, orientalizante, genuino, pasional —, resignificado en los años veinte y treinta por una generación de músicos y poetas que literaturizaron en clave nacional mitos como el del bandolero, Carmen o el gitano. El flamenco, desde la época de los cafés-cantantes y especialmente con las denominadas óperas flamencas, había salido de las cuevas y de las tradiciones gitanas para popularizarse como fenómeno de entretenimiento de masas en los que la esencia de la España romántica era asimilada — no sin tensiones — en un proceso poliédrico de nacionalización.

La relación entre la dictadura franquista y el flamenco atravesó diferentes fases, basculando desde el rechazo y la persecución del horizonte antifranchista y del anticasticismo de Falange, a la apropiación y mistificación de sus estrellas mediáticas como prototipos de lo español e imanes de atracción turística. Durante todo este período, el flamenco fue también escenario para la resistencia — individual o colectiva — a la dictadura, a partir del recuerdo y la expresión de las experiencias de represión, hambre o miedo particularmente intensas en las comunidades flamencas, combates que se intensificaron con el compromiso político de los artistas en los setenta y con las reivindicaciones democráticas y autonómicas durante la transición.

Conceptos de flamenco

El análisis del arte flamenco como mecanismo o expresión de nacionalización conlleva insalvables problemas metodológicos que parten de la propia definición del concepto. No hay un acuerdo cultural que establezca los límites de lo flamenco, superado desde sus orígenes por procesos de hibridación, transculturación y mistificación. Lo flamenco, entendido en un horizonte artístico, se articularía en oposición binaria al folclore, a lo popular o a los cantes y danzas tradicionales hispano-andaluzas. Sin embargo, si flexibilizamos el término, la estética flamenca — gitana y andaluza — impregna buena parte de la música concebida como nacional, desde Albéniz y Falla hasta la copla y otras variantes folclóricas regionales. De esta manera, cuando hablamos de “flamenco” no podemos obviar

su multiplicidad de variables plásticas y geográficas en unos marcos de traspaso, adaptación y perpetuación pertenecientes a la tradición oral y a modelos particulares, familiares y étnicos¹. A su vez, el flamenco cuenta con múltiples cauces de expresión, diferenciados en procesos, formas y significados y una elasticidad que abarcaría desde el ritual simbólico de grupos sociales marginados al artista profesionalizado. La pluralidad del término se ha manifestado en las tensiones intelectuales entre lo que es y no es flamenco, protagonizadas por gitanistas como Antonio Mairena o Manuel Torre y payos como Pepe Marchena o Antonio Chacón, defensores los primeros de la exclusiva gitanidad del cante y de sus expresiones más “jondas” y, los segundos, de la vertiente más popular, folclorista e híbrida².

La complejidad definitoria se ha visto agravada por la ausencia, hasta fechas recientes, de estudios etnográficos, musicológicos o historiográficos que abordasen el flamenco más allá de la ensayística críptica predominante. Esta literatura mistificó el flamenco a partir de la sobrevaloración del honor, el carácter autodidacta del artista enfrentado al espejo de la profesionalización y los orígenes opacos y seculares del flamenco en el seno de familias gitanas que hasta mediados del siglo XIX no habrían transmitido su “secreto”. Sin embargo, la investigación en el marco de las ciencias sociales ha constatado los orígenes modernos del flamenco como resultado de una hibridación transcultural, “de ida y vuelta”, de bailes y cantes pertenecientes a la tradición hispanoandaluza adaptados en un diálogo constante con las modas europeas, especialmente parisinas, que encontraron en lo andaluz y lo gitano imaginarios orientalistas y marcadores nacionales de lo español³. Por lo tanto, no podríamos hablar en clave constructivista de una “invención” del arte flamenco, pero sí del

1. Vid. G. Steingress, *Sobre Flamenco y Flamencología*, Sevilla, Sevilla, 2004; C. Cruces Roldán, *El flamenco*, en J. Agudo e I. Navarro (eds.), *Expresiones culturales andaluzas*, Sevilla, Aconcagua, 2012, pp. 219-282.

2. Vid. R. Molina y A. Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid, Revista de Occidente, 1963. Los debates se remontan a los orígenes de los estudios folclóricos. A. Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, Madrid, Espasa Calpe, 1975 [1881] defendió la gitanidad del flamenco mientras que H. Schuchardt, *Los cantes flamencos*, Sevilla, Fundación Machado, 1990 [1881] hizo hincapié en el carácter híbrido, orientalizado y profesionalizado del arte.

3. Así lo intuía T. Gautier, *Viaje a España*, Barcelona, Taifa, 1985 [1843], pp. 43-44: «Los bailes españoles sólo existen en París, como las conchas que sólo se encuentran en los comercios de curiosidades y nunca a la orilla del mar». Una de las primeras obras que rompió la narrativa de los orígenes crípticos del flamenco fue LAVAUR, Louis, *Teoría romántica del cante flamenco*, Madrid, Editora Nacional, 1976, relacionándolo con su entrada en los escenarios y la estética exótica, oriental e incluso erótica, proyectada en la gitana andaluza o el bandolero, iconos en Europa de lo español. Vid. G. Steingress, ... Y

resultado cultural de la combinación de diferentes modelos artísticos e imatipos que confluyeron en expresiones artísticas y formas de “ser” nacionalizadas, arquetípicas del romanticismo, aceptadas y/o combatidas por el nacionalismo español a lo largo de toda la contemporaneidad. En este sentido, el flamenco destacaría como campo de investigación y análisis de la perpetuación de las representaciones esencialistas de la nación, resultado de un cruce de caminos entre la tradición musical, la profesionalización y estilización y la búsqueda de referencias románticas representativas del alma nacional.

Como producto de la modernidad, el flamenco se definió y fue definido por la representación nacionalista de lo español, bebió de sus fuentes para adaptarse al gusto o a la estética andaluza-gitana en los escenarios europeos y a la vez fue el referente seminal de la identidad nacional⁴. Así mismo, constituyó un mecanismo simbólico de fuga hacia una arcadia orientalizante y un tiempo prístino contrastado con las migraciones, el crecimiento urbano, la industrialización y el desarraigo⁵. El flamenco facilitó la identificación de patrones populares y castizos en sociedades en procesos de transformación identitaria en dos vías complementarias: una hacia el interior como representación artística de la esencia nacional y otra hacia el exterior como construcción simbólica de iconos exóticos.

De Carmen a Lola

El imatipo de España en el horizonte cultural europeo del romanticismo estuvo plagado de referencias al flamenco, relacionado con el bandolerismo, la altanería y sensualidad femenina, la violencia, la pasión, la pobreza, las ansias primitivas de libertad, el rechazo a la modernidad o el contrabando. Estos iconos fueron adaptados, reinterpretados, aceptados o combatidos desde el interior, generando una dialéctica fundamental para comprender la significación de lo flamenco en el proceso de nacionalización. Para los viajeros románticos del Ochocientos, España era un país a todas luces oriental, puente entre la civilización y la barbarie, es-

Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865), Córdoba, Almuzara, 2006.

4. Vid. G. Steingress y E.J. Rodríguez Baltanás (eds.), *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología del flamenco*, Sevilla, Fundación Machado, 1998.

5. Una aplicación al caso español del concepto de “orientalismo” de Edward Said, como mecanismo de dominación cultural y domesticación de la diferencia en T. Pardo Ballester, *Flamenco: orientalismo, exotismo y la identidad nacional española*, Washington, UMI, 2007.

pacio imaginado y legendario donde desarrollar narrativas orientalistas e historicistas⁶. Estos discursos cristalizaron en el prototipo femenino-pasional de “Carmen”: flamenca, subversiva, andaluza, gitana, heredera del pasado andalusí.

Durante siglo XIX, la definición de una fórmula étnica nacional fue paralela a la búsqueda de un estilo característico español que, a partir de discursos teleológicos, conectara el presente con un tiempo rescatado, immanente y fosilizado. En el espacio de la composición musical, la nacionalización fue impulsada por los trabajos de Felipe Pedrell, maestro de Enrique Granados, Isaac Albéniz o Manuel de Falla. Éstos encontraron en la estética flamenca, oriental y popular una fuente de inspiración para construir una música netamente española, que oscilaba entre los imaginarios esencialistas y la crítica y/o aceptación del costumbrismo y el exotismo como elementos marcadores de identidad⁷. En el último tercio del siglo XIX, Antonio Machado y Álvarez, “Demófilo”, inició el estudio de manifestaciones folclóricas sobre la consideración de lo popular como origen de lo nacional. Publicó una colección de cantes flamencos, construyó la primera teoría general sobre este arte e influyó en las narrativas nacionalizadoras del cante y el baile, seguidas, entre otros, por sus dos hijos, Manuel en clave local y Antonio en clave universal⁸. Para los imaginarios patrios era fundamental documentar una música característica apoyándose en los estudios folclóricos y hacerla extensible a través de la zarzuela o los café-cantantes.

Ante el desprestigio intelectual en los debates internos del flamenco, los majos y los toros, desde diferentes manifestaciones vanguardistas se trabajó por resignificar el mito de Carmen, que sin abandonar exotismo, pasión y esencialismo, se convirtió en una mujer telúrica y poderosa, bien representada en la obra dramática de Federico García Lorca. Un momento característico de la reformulación de este mito podemos situarlo

6. Vid. X. Andreu Miralles, *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Madrid, Taurus, 2006; J. Álvarez Barrientos, *Aceptación por rechazo. Sobre el punto de vista extranjero como componente del costumbrismo*, en J.-R. Aymes y S. Salaün (eds.), *Le métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 21-36.

7. Un repaso a sus obras en relación a la construcción de la cultura nacional española en S. Holguin, *Música y nacionalismo*, en J. Moreno Luzón y X.M. Núñez Seixas (eds.): *Ser Españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, Barcelona, RBA, pp. 497-529. Para la nacionalización de la zarzuela remitimos a C. Serrano, *El nacimiento de Carmen. Símbolos mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 131 y ss.

8. Los dos firmaron la ópera flamenca o zarzuela “La Lola se va a los puertos” en 1929. Vid. G. García, *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 129 y ss.

en el concurso de cante jondo celebrado el día del Corpus en Granada, en 1922, bajo la dirección de Manuel de Falla y el apoyo de Fernández de los Ríos, Chaves Nogales, Gómez de la Serna, Santiago Rusiñol, Zuloaga o Giner de los Ríos, entre otros; lo que podría interpretarse como una reconciliación intelectual con lo popular y folclórico después de décadas de antiflamenguismo⁹. Falla, en *El amor brujo* de 1915, ya había combatido el mito de Carmen estableciendo un nuevo discurso orientalizante y nacionalizador basado en la puesta en valor de los cantos tradicionales españoles en vías de extinción por el avance de la profesionalización y de los extranjerismos. Con el concurso granadino se trataba de rescatar un arte protohistórico y sublime en amenaza de ruina por la mistificación del rito y las operetas. Con tales fines se excluyó a los profesionales de la fase de concurso y se concentró artísticamente en los palos más cercanos a la seguiriya gitana — polos, martinets y soleares —. Lorca había impartido meses antes, el 19 de febrero, la conferencia *El Cante Jondo. Cante primitivo andaluz*, fijando un nuevo arquetipo esencialista entre el pueblo, el flamenco y la nación¹⁰. Además, para el poeta de Fuente Vaqueros, lo hispánico era una extensión de la civilización y el espíritu de Andalucía. «Basta de Castilla»¹¹. El flamenco era «el espíritu oculto de la dolorida España» y el «inmenso tesoro milenario que cubre la superficie espiritual de Andalucía»¹². En el cante secreto de los gitanos y andaluces se guardaba el tesoro espiritual de la patria, falsificado durante décadas por el mito romántico y el desconocimiento intelectual de las manifestaciones telúricas del pueblo. Proponía, en definitiva, una tercera vía alternativa al casticismo romántico de la ópera flamenca y a las narrativas de europeización.

El camino de resignificación del mito nacional del flamenco iniciado en las vanguardias artísticas a comienzos del siglo XX encontró espacios

9. Vid. *I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992.

10. Vid. D. Alonso, *Lorca and the Expression of the Spanish Essence*, en M. Durán (ed.), *Lorca: A Collection of Critical Essays*, New Jersey, Englewood Cliffs, 1962.

11. Le escribe a Melchor Fernández Almagro en 1921. F. García Lorca, *Epistolario I*, ed. de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1983, p. 31. Sobre Lorca y el flamenco desde el plano literario remitimos a F. Grande, *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori, 1992.

12. Y continuaba Lorca: «[El flamenco] os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la española en suma!, y hay que evitar por Andalucía, por nuestro espíritu milenario y por nuestro particularísimo corazón, que esto suceda. No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma, estén tachadas de tabernarias y sucias». Cit. en M. Fajardo, *Manuel de Falla y el Cante Jondo*, Granada, Archivum, 1990, p. 178.

de diálogo con el modernismo orientalista — de inspiración árabe — o el incipiente desarrollo de ideas regionalistas y nacionalistas en Andalucía. Un ejemplo lo encontramos en los hermanos Caba y su interpretación del alma colectiva andaluza en 1933, quienes consideraban que el cante jondo sintetizaba las características del pueblo andaluz y de su comunismo libertario, incidiendo en uno de los tópicos del flamenco: la expresión rebelde e individualista del dolor colectivo. Para los Caba, había tres desesperaciones heredadas en el territorio andaluz que conformarían su particular cosmovisión: la filosófica del Islam, la religiosa del hebreo y la social del gitano. La combinación de estos tres factores determinaría la idiosincrasia del pueblo andaluz. También fueron muy críticos con el antiflamenquismo racionalista:

tanta importancia dieron a los juicios de esos turistas literatos, tanta alarma les produjo pensar que Europa podría creer que España era así (porque Europa es el ojo vigilante que sentimos quemarnos en la nuca) que acabaron por irritarse contra los toros, el cante jondo, la religiosidad fúnebre y el sombrero ancho¹³.

La Carmen de vanguardia murió o tuvo que salir hacia el exilio con el inicio de la Guerra Civil y la dictadura franquista, aunque pervivió un orientalismo esencialista fluctuante entre una estilización y purificación de lo gitano y un rechazo a la herencia árabe-andaluza en los discursos imperiales y castellanocéntricos de Falange. En la noción flamenca del franquismo confluyeron las tradiciones románticas, antiflamenquistas y vanguardistas, constituyéndose como un género híbrido y misticado. La Carmen indomable o telúrica se convirtió en tonadillera, cantante de coplas nacionalistas, flamenca pero purificada de erotismo y pasiones prohibidas, tal y como aparece en *Carmen la de Triana*, dirigida en 1938 por Florián Rey en Berlín, e incluso doliente — Dolores o Lola — en filmes tan representativos como *La Lola se va a los puertos* de Juan de Orduña o en *La Dolores* de Florián Rey en 1940, donde la sensualidad de la mujer española desaparecía ante el nuevo modelo de mujer nacionalcatólica: obediente, religiosa, familiar y casera¹⁴. La Carmen de Florián Rey ya no es hechicera, mantiene su idiosincrasia como elemento simbólico de la diversidad imperial de España, pero es católica, devota y apasionada del

13. P. y C. Caba, *Andalucía. Su comunismo libertario y su cante jondo*, Madrid, Atlántico, 1933 cit. en F. Grande, *Memoria del flamenco*, Madrid, Debolsillo, 2007 [1986], pp. 403-404.

14. El papel de lo regional en la configuración prototípica de la mujer de la Sección Femenina en C. Ortiz, *Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange*, en "Gazeta de Antropología", 2012, n. 28.

militarismo — en el filme aparecen dos ceremonias fascistas que refuerzan la presencia de la disciplina castrense en el orden civil —, más cercana al modelo de mujer de la Sección Femenina. Por su parte, *La Lola se va a los puertos* salió de los estudios CIFESA, dirigidos por Vicente Casanova y volcados con el espíritu de cruzada, y representó la española heroica, patriótica y católica. Lola era una mujer religiosa, doliente, símbolo de la madre de los españoles, sacrificada por el destino universal de la patria. Sin embargo, a diferencia de la Carmen de Triana, mujer cercana a los horizontes fascistas, Lola era el prototipo de feminidad nacionalcatólica, a mitad de camino entre Santa Teresa e Isabel la Católica, combativa con los “can-can” por impúdicos y con las borracheras. En la película, el flamenco aparece nacionalizado como cante típico español, relacionado con la región andaluza pero inmerso en los imaginarios patrióticos¹⁵. La españolada cinematográfica, tal como ridiculizara Luis García Berlanga en 1953 en *Bienvenido Mr. Marshall*, seguía bebiendo de un clima andalucista, de señoritos y salerosas gitanas, cármenes y donjuanes¹⁶.

Antiflamenquismo y anticasticismo

Nos duele, y con razón, que se nos presente como el país de las castañuelas; mas no perdemos ocasión [...] para obsequiar a los extranjeros que nos visitan con el cante jondo [...] y la juergas [...]. ¿Por qué, pues, nos causa tan dolorosa extrañeza que algunos extranjeros tengan de España la triste e injustificada idea [...], si, como antes he dicho, nosotros mismos somos los que contribuimos a extraviar su juicio, haciéndoles creer que en nuestra patria se pasa la vida entre cañas de manzanilla, rasgadores de vihuela, bailaoras y cantaores?

Gaspar Núñez de Arce en *El Imparcial*, 30/10/1897

La intelectualidad española finisecular y regeneracionista encontró en los toros, en el culto a la muerte y a la superstición y en los ambientes marginales del flamenco genotipos de la decadencia nacional. Emilia

15. Relación entre regionalismo y nacionalismo franquista en X.M. Núñez Seixas, *La región y lo local en el primer franquismo*, en Id. y S. Michonneau (eds.), *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 127-154. En esta línea cabría incluir la obra *Los pueblos de España*, publicada en 1946 por Julio Caro Baroja.

16. T. Pardo Ballester, *op. cit.*, pp. 32 y ss. y pp. 270 y ss.

Pardo Bazán, Baroja, Unamuno, Joaquín Costa o Núñez de Arce identificaron en el flamenco — heredero del majismo casticista que tanto combatieron los ilustrados — elementos representativos de la decadencia del alma nacional, en oposición al racionalismo europeo que diferenciaba a las culturas desarrolladas. Este modelo explicativo se radicalizó en el primer tercio del siglo XX, como consecuencia, entre otros factores, de la priorización del elemento castellano en la nacionalización española. Para Ramiro de Maeztu, la responsabilidad del agotamiento del ser nacional descansaba «en nuestra desidia, nuestra pereza, el género chico, las corridas de toros, el garbanzo nacional, el suelo que pisamos y el agua que bebemos», es decir, en la folclorización de lo popular y la banalización de las masas¹⁷. Estas críticas tuvieron reflejo en la interpretación grisácea del alma española, derrotista, caracterizada por el culto irracional a la muerte, la pandereta, la forma de vida ociosa y disoluta, la crueldad y el primitivismo¹⁸. El propio Lorca en enero de 1927, tres años después de publicar el *Poema del Cante Jondo*, en una carta a Jorge Guillén se lamentaba de la imagen que se proyectaba del flamenco o gitano, vinculada a horizontes marginales de violencia y analfabetismo, lo que manifestaba la vigencia del modelo intelectual anti-flamenquista. Ese mismo año, Ortega publicó su *Teoría de Andalucía*, una crítica a la España de pandereta vinculada a Andalucía, al flamenco y lo gitano: «Durante todo el siglo XIX, España ha vivido sometida a la influencia hegemónica de Andalucía», visible en la literatura paisajística, el culto mariano, los contrabandistas, toreros... «Toda esa quincalla meridional nos enoja y fastidia»¹⁹. Pero el principal panegirista anti-flamenquista fue el periodista Eugenio Noel, ya a partir de artículos en prensa y ensayos como *Señoritos, chulos, fenómenos, gitanos y flamencos* de 1916²⁰. También el italiano Mario Praz, en un viaje por España desmitificador realizado en 1926, señalaba la decadencia y banalización de la nación romántica. Sus conclusiones cuestionaban uno por uno los tópicos orientalistas que defendían la particularidad española: ni encontró bellas cármenes asomadas a los balcones ni religiosas procesiones. Praz manifestaba su vergüenza ante el ridículo de cruzarse

17. R. de Maeztu, *Hacia otra España*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997 [1899], p. 142.

18. Un ejemplo representativo es el libro de viajes de D. Regoyos y É. Verhaeren, *España negra*, Madrid, Casimiro, 2013 [1888].

19. J. Ortega y Gasset *Viajes y paisajes. Teoría de Andalucía*, Madrid, Revista de Occidente, 1957 [1927], p. 81.

20. Artículos publicados en abril de 1914 y recopilados en E. Noel, *Escritos antitaurinos*, Madrid, Taurus, 1967. En pp. 161-162: «La grosería, la ineducación nacional; el pasodoble y sus derivados; el cante hondo y las canallas del baile flamenco, que tiene por cómplice la guitarra; el odio a la ley, el bandolerismo [...] ese delirio de risa, de diversión, de asueto que caracteriza a nuestro pueblo».

por Sevilla con «ingleses vestidos de bufón» y «rubias lozanas inglesas [...], presentándose a la Maja en las orillas del Guadalquivir»²¹.

La imagen negra de España, considerada durante décadas por la historiografía como uno de los argumentos de la débil nacionalización, junto a la irrupción de los regionalismos y los nacionalismos centrípetos, formaba parte también de una narrativa nacionalizadora en torno a un mito fatalista que explicaba la teleología patria. Lejos de desnacionalizar el país, al determinar en clave dicotómica los males de la patria asentaron una memoria del ser nacional en el particularismo hispano y ahondaron desde la psicología colectiva en la necesidad de nacionalizar a las masas para superar el estado de decadencia.

Al criticismo regeneracionista habría que sumarle la secular persecución e intentos de purificación por parte de la Iglesia Católica y su acción social de las artes y los ambientes flamencos, al identificarlos con la noche, la inmoralidad, los excesos y la exaltación de las pasiones mundanas. La moral de la España Católica debía distanciarse de la idiosincrasia orientalizante para acercarse a otras manifestaciones populares más religiosas y restrictivas. La Acción Católica y la Asociación Católica Nacional de Propagandistas concentraron sus esfuerzos en restar españolidad al flamenco, domesticar las danzas femeninas y limitar, en el caso de la religiosidad popular, palos como las saetas, considerados ajenos a la espiritualidad y recogimiento que debían caracterizar a las procesiones.

Falange y el fascismo español continuaron las narrativas regeneracionistas — castellanocéntricas y antiflamenguistas — y combatieron el imago tipo nacional de la pandereta, orientalizada y sensualizada, en oposición a la España imperial en construcción²². Para el falangismo de las primeras etapas no habría que confundir la mistificación del folclore con el espíritu del pueblo, verdadero eje de la revolución nacional y motor del alma española²³. Esta fórmula de patriotismo pretendía diferenciarse de la «superficialidad» de las conmemoraciones positivistas, del casticismo antimoderno, del andalucismo, gitanismo y flamenquismo — «la capa falsa, chabacana, decadente»²⁴ según Primo de Rivera —, con un

21. M. Praz, *Península Pentagonal (La España antiromántica)*, Córdoba, Almuzara, 2006 [1928], p. 179.

22. Z. Box, *La mirada sobre Madrid: anticasticismo y castellanismo en el discurso falangista radical de la inmediata posguerra*, en “Historia y Política”, 2012, n. 27, pp. 143-166.

23. I. Saz, *España contra España: los nacionalismos franquistas*, Madrid, Marcial Pons, 2003, p. 244. Encontramos un ejemplo prematuro de esta actitud ante el casticismo en E. Giménez Caballero, *Los toros, las castañuelas y la Virgen*, Madrid, Fundación Santander-Central Hispano, 2005 [1927].

24. J.A. Primo de Rivera, *Obras*, Madrid, Delegación Nacional de la Sección Femenina del Movimiento, 1971, p. 418. Y continuaba: «[...] y ese cante flamenco que se pro-

acercamiento a lo popular en clave renacionalizadora y regionalizadora. «Ni casticismo falsificado, ni casticismo auténtico», afirmaba Serrano Suñer, sino popularismo, moderno a los ojos de Europa y en especial a los fascismos italiano y alemán²⁵.

Zira Box ha analizado las críticas a la españolada romántica en la década de los cuarenta, constatando la amplia literatura en el seno del nuevo estado contraria a la visión extranjerizante de la pandereta, pareja a la propuesta de construcción de un modelo de nacionalidad jerárquica, espiritual y militarizada²⁶. Estas narrativas bascularon entre las críticas violentas al tópico orientalista y la actitud pedagógica que pretendía señalar las diferencias culturales hispanas. La revisión a la España flamenca heredó los discursos antiflamenguistas purificadores que pretendían rehacer la imagen de España en el ámbito internacional y superar la decadencia propiciada por patrones culturales orientalizados como el majo, el bandolero, la gitana o el torero. Tal y como señala Box, estos discursos no negaban los supuestos nacionales de lo españolada, pero sí sus formas y contenidos exuberantes. Pedían, por tanto, una revitalización de lo nacional a partir del flamenco, los toros y Andalucía, pero resignificando los modelos románticos. En esta línea, la intelectualidad del primer franquismo se volcó en el rescate del folklore español — tendencia iniciada medio siglo antes — y en la purificación del flamenco, alejándolo del icono extranjerizante o de la juerga nocturna. Diferenciaban entre lo popular o esencial y la interpretación errónea del «populacho», así como entre la Andalucía de pandereta y la que era baluarte espiritual del alma nacional²⁷.

La cultura española de la Victoria ahondó en el antiflamenguismo a partir de la revitalización del folclore regional. El proyecto estuvo liderado por la Sección Femenina de FET y de las JONS, dirigida por Pilar Primo de Rivera, y actuó a través de la constitución de federaciones y

nuncia en Andalucía y ha sido inventado entre Madrid y San Martín de Valdeiglesias». Otros artículos constatan la revisión anticasticista que llevó a cabo Falange de los iconos nacionales: P. Laín Entralgo, *Revisión nacionalsindicalista del 98*, "Arriba", 11 junio 1937; J.A. Maravall, *Una vieja opinión sobre los españoles*, "Arriba", 24 noviembre 1940.

25. Palabras de Serrano Suñer cit. en I. Saz, *Las Españas del franquismo: ascenso y declive del discurso de nación*, en Id., C. Forcadell y P. Salomón (eds.), *Discursos de España en el siglo XX*, Valencia, PUV, 2009, p. 163.

26. Z. Box, *Anverso y reverso de la nación: el discurso de la antiespañolada durante los primeros años 40*, en "Hispania", 2015, n. 249, pp. 237-266.

27. En *ibidem*, propuestas de Laín Entralgo, Celestino Espinosa o Francisco de Cossío. Éste último advertía que la llamada españolada era la mercantilización y espectacularización del alma genuina popular. También F. de Cossío, *Arte de raza*, "ABC", 13 febrero 1943, p. 3.

grupos de coros y danzas que representaban el cordón umbilical del alma nacional: la mujer, conectada con sus esencias territoriales de forma colectiva y en el horizonte campesino y desideologizado de las regiones. Los coros femeninos representaban los sonidos de la tierra, la vinculación simbólica con las raíces, la tradición y la muerte y contrastaban con la individualidad, fingimiento y artificialidad de lo flamenco²⁸. Su objetivo era mostrar y dotar de contenido político «la gran belleza folclórica de España» en respuesta a «tantos bailes exóticos y tantos cantes extraños que pretenden suplantarla»²⁹. La Sección Femenina articuló discursos esencialistas a partir de manifestaciones culturales y artísticas de índole popular y contribuyó a cuestionar la supuesta españolidad del flamenco, edulcorado durante la posguerra en el espacio de la copla, con una temática más agradable y una sociología profesional menos sospechosa. Los coros y danzas simbolizaron la fuerza telúrica de los pueblos y regiones de España y combatieron, al menos en el interior del país, «las erróneas concepciones sobre la historia, las tradiciones y el pueblo español» que habían inventado los visitantes extranjeros³⁰.

También los nuevos medios audiovisuales contribuyeron a nacionalizar los imaginarios sociales a partir de los principios fascistizados del nuevo estado. Desde los primeros compases de la guerra, la propaganda nacional recayó en la Falange española, con un perfil más cercano a los medios modernos de movilización de masas. Dionisio Ridruejo coordinó la representación visual de la nación a partir de una cinematografía fascistizada y católica, que en el caso del flamenco se tradujo en la simplificación de palos y en la exclusión o castellanización del gitano. En las primeras décadas de la dictadura, el flamenco había perdido su centralidad icónica como música nacional y sus manifestaciones se refugiaron en el ritual étnico gitano o en espacios privados, donde como ha señalado Timothy Mithchell, la expresión artística se puso al servicio de las élites bajo un modelo laboral semiesclavista. Este flamenco «señoritzado» fue también domesticado, sobre todo en el abanico subversivo y doliente de sus letras³¹. Parejo a este proceso podríamos hablar de la españolización — y desandalucización — del flamenco como factor de

28. Vid. K. Richmond, *Las mujeres en el fascismo español*, Madrid, Alianza, 2004; B. Martínez del Fresno, *Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la sección femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2012.

29. “ABC”, 19 junio 1942, p. 12, en la celebración del primer encuentro de Coros y Danzas.

30. Las narrativas regionalistas, lejos de contestar el nacionalismo español, ahondaba en el discurso imperial de unidad en la diversidad. Vid. C. Ortiz, *The uses of Folklore by the Franco Regimen*, en “Journal of American Folklore”, 1999, n. 446, pp. 479-496.

31. T. Mitchell, *Flamenco Deep Song*, Yale, Yale University Press, 1994, pp. 179 y ss.

atracción turística a través de un referente nacional, desplazado en las narrativas internas por el discurso castellanocéntrico o regionalista del nuevo estado³².

El cine folclórico aprovechó la senda dejada por la filmografía realizada durante la II República, que había recurrido al icono sincrético de la canción popular aflamencada, para reformular en la dictadura sus patrones ideológicos sin renunciar al recurso a la particularidad³³. Este nuevo orientalismo se manifestó en una mistificación del flamenco y una purificación de sus modos de vida, ahondando en el gusto regionalista y la relación del arte con las romerías, los toros y el gitanismoedulcorado, sin atisbos de mujeres discrepantes e indómitas como Carmen. Su característica principal fue la utilización fetichista de estrellas folclóricas como instrumentos de expresión de determinados principios políticos³⁴.

Spain is different

Además no es quejéis, no os va tan mal. España es un país simpático. Acabaremos viviendo del turismo, disfrazados de españoles castizos.

Max Aub, *La calle de Valverde*, 1969

Sin embargo, la dictadura, de cara al exterior, se apoyó en el flamenco para estereotipar su caracterología nacional y promocionar turística-mente una cultura exótica en los nuevos horizontes de la sociedad de consumo. La identidad nacional regional de los coros y danzas perdió centralidad en encuentros internacionales respecto a las actuaciones de baile y cante flamenco, comercializados hasta la extenuación como prototipos de lo español. Podemos afirmar que el flamenco protagonizó la oferta turística musical durante la dictadura. Ante el incremento expo-

32. Remitimos a J.F. Colmeiro, *Nationalising Carmen: Spanish Cinema and the Spectre of Francoism*, en "Journal of Iberian and Latin American Research", 2009, n. 15, pp. 1-26; V.J. Benet y V. Sánchez-Biosca, *La españolada en el cine*, en *Ser españoles...*, op. cit., pp. 560-591.

33. Vid. M. García Carrión, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo (1926-1936)*, Valencia, PUV, 2013; S. Holguin, *Creating Spaniards. Culture and National Identity in Republican Spain*, Wisconsin, The University Wisconsin Press, 2002.

34. E. Díaz puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes, 2002; V. Sánchez-Biosca, *Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa*, en I. Saz y F. Archilés (eds.), *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*, Valencia, PUV, 2012, pp. 499-519.

nencial de visitantes a partir de la década de los cincuenta, esta manifestación artística se exportó como síntesis de la particularidad hispánica y representación de sus músicas híbridas. El plan de Fomento de Turismo, elaborado en 1953 por Carlos González Cuesta, afirmaba que el turista buscaba flamenco y gitanos y, por tanto, de cara a una comercialización icónica del país, había que aprovechar estos elementos. Los turistas precisaban de comodidades y mensajes simplificados, «españolada: toros, baile flamenco, cantes gitanos [...]; Sevilla, Córdoba, Granada [...]», por lo que había que resignarse en materia de turismo, según González Cuesta, «a ser un país de pandereta». Y advertía: «El día que perdamos la pandereta habremos perdido el noventa por cierto de nuestros motivos de atracción turística»³⁵.

De esta forma, el flamenco entró en programas y actos institucionales en el exterior de España — mientras que los coros y danzas de la Sección Femenina se ocuparían en clave interna de representar a sus regiones en clave rural — y se reforzó como expresión prototípica de la nación. En 1954, coincidiendo con la apertura internacional a los Estados Unidos, se crearon los primeros tablaos flamencos en Madrid — Zambra o El Corral de la Morería —, salones mistificados entre una comercialización turística del *Spanish Flamenco Show* y centro de migración y acogida de artistas andaluces. Nuevamente, el flamenco fue reinterpretado en un viaje de ida y vuelta de las prácticas y costumbres orales y los gustos y las imágenes extranjeras de España. A su vez, la presencia del flamenco castizo en escenarios internacionales contribuyó a normalizar la política española en el marco europeo a partir de sus diferencias, que justificarían en último término la particularidad dictatorial³⁶.

La nueva mercantilización del flamenco coincidió con el despertar de un interés mundial por las músicas étnicas de tradición oral en peligro de extinción. La ONU, a través de la UNESCO, creó programas de recuperación y entre 1952 y 1953 diferentes etnólogos recorrieron España grabando los rituales flamencos, viajes que se intensificaron a partir de los acuerdos con Estados Unidos en 1955. Encontraron en Andalucía un espacio virgen que había que proteger por sus particularidades cultura-

35. Cit. en S. Holguin, *Música...*, cit., p. 522. En la misma obra véase E. Storm, *Una España más española. La influencia del turismo en la imagen nacional*, en *op. cit.*, pp. 530-559. Remitimos también a R. Núñez Florencio, *Sol y sangre. La imagen de España en el mundo*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

36. W. Washabaugh, *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture*, Oxford, Berg, 1996 [trad. al castellano en Barcelona, Paidós, 2005], pp. 15-16; S. Pack, *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*, Madrid, Turner, 2006; J. Crumbaugh, *Destination Dictatorship. The Spectacle of Spain's Tourist Boom and the Reinvention of Difference*, New York, State University of New York Press, 2010.

les, destacando el flamenco por encima de cualquier otra³⁷. Este interés también se concretó en un buen número de publicaciones sobre temas flamencos, así como la convocatoria de múltiples concursos de cante, toque y baile, como el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba de 1956 y el de las Minas de la Unión en 1961. La explosión por el interés de los estudios folclóricos se plasmó en la publicación de diversas antologías del cante flamenco y en la creación de la cátedra de Flamencología y Estudios folclóricos andaluces en 1958, constituida para salvaguardar su pureza y significados³⁸.

El año 1955 fue clave para comprender la trayectoria de esta manifestación artística. Surgió un nuevo género ensayístico, la flamencología, que aunaba narrativas historicistas y mistificadoras con el rastreo de los orígenes del cante o la enumeración de artistas y palos. Anselmo González Climent fue el encargado de conceptualizar el término “flamencólogo” en una obra, prologada por José María Pemán, donde interpretaba el toreo y el flamenco en respuesta a Eugenio Noel. Era un trabajo esencialista, especialmente las páginas de Pemán, una visión idealista de Andalucía, «pueblo fino y culto, en plena madurez de civilización»³⁹. Esta idea bebía de las narrativas esencialistas y purificadoras del nacionalcatolicismo pero también de los trabajos de la UNESCO según los cuales la identidad de los pueblos radicaba en su folclore y no exclusivamente en sus creaciones cultas. En España, señalaba González Climent, había además una tradición poética de acercamiento a lo popular. Así mismo, cuestionaba la relación entre la juerga y el flamenco, elementos incompatibles ante la ritualidad religiosa del cante: «tiene función de iglesia»⁴⁰. Por su

37. Con el fin de rescatar las músicas troncales del flamenco y buscar las raíces originales y extintas del arte, Edgard Neville grabó en 1952 el documental *Duende y Misterio del flamenco*, proyecto compilatorio que continuaría Caballero Bonald en 1968 en su *Archivo del cante Flamenco* y la grabación entre 1971 y 1973 de *Rito y Geografía del Cante*.

38. En 1954 Hipavox publicó el disco *Antología del Cante Flamenco*, premiado por la academia francesa en 1956 y en 1958 García Matos editó su *Antología del folclore de España*. Lo folclórico y lo gitano despertaron el interés por países híbridos como España y por culturas subalternas como la gitana. Un ejemplo son las publicaciones de vindicación gitana: J.-P. Clébert, *Los gitanos*, Barcelona, Aymá, 1965; F. Botey, *Lo gitano, una cultura folk desconocida*, Barcelona, Nova Terra, 1970. Vid. L. Charnon-Deutsch, *The Spanish Gypsy: The History of a European Obsession*, Pennsylvania, PUP, 2004.

39. A. González Climent, *Flamencología: toros, cante y baile*, Madrid, Escelicer, 1964, p. 153.

40. *Ibidem*, p. 235. En p. 443 reproducía un poema de Francisco Rodríguez Marín: «los que cantan y bailan por dineros, / andaluces no son; son traficantes / y del baile y del canto jornaleros». Vid. purificación de lo flamenco en Z. Box, *Anverso y reverso...*, cit., pp. 256 y ss. Cabe destacar la crítica a la Andalucía de pandereta de J. Romero Murube, *Discurso de la mentira*, Madrid, Revista de Occidente, 1943, si bien antes de la guerra, en

parte, Pemán influyó en la generación de flamencólogos de la dictadura al desarrollar una teoría del ser andaluz en base a criterios geográficos, lumínicos y místicos. La cultura popular flamenca era pura y sencilla, por tanto se alejaba del tópico barroco y manierista para acercarse a una metafísica “jonda” desprovista de elementos como el bandolerismo, el contrabando o la sensualidad, tal y como venía reafirmando la corriente anticasticista. El andaluz de Pemán estaba igualmente mistificado, pero en base a la dignidad y purificación de su caracterología y su cante. Los tópicos sobre Andalucía habían sido contruidos por «gente que no la ha visto, que no la ha estudiado, que no la ha entendido» y la pandereta, señalaba, era la «pequeña historia que nos cuentan de una guapa mujer, [...] encaminada a destrozarse la honra de la hermosa mujer, que sabemos inaccesible para los murmuradores»⁴¹.

Además de orientar el flamenco como objeto de estudio intelectual, estas obras debatieron profundamente los orígenes gitanos, andaluces y/o españoles del arte y reflexionaron sobre la caracterología del pueblo andaluz. Ese mismo año de 1955 Domingo Manfredi publicó un ensayo en el que defendía la absoluta españolidad o andalucismo del cante flamenco. Los gitanos, lejos de haberlo introducido en el mediodía peninsular, lo habrían aprendido⁴². Cabría señalar la actitud racista hacia la etnia gitana, que como parásita o nómada no tendría capacidades creativas, aunque sí para adaptar y transformar, y también el intento de nacionalizar una manifestación artística que se estaba comercializando en el mar-

el seno del grupo *Mediodía*, había participado en la articulación de sus narrativas flamenquistas. Sintetizó su viraje anticasticista en Id., *Discurso de la memoria*, Madrid, Revista de Occidente, 1943.

41. Citado en D. Manfredi, *Geografía del cante jondo*, Madrid, El Grifón, 1966, pp. 32-33. En p. 103, señalaba que: «La más genuina expresión del alma andaluza, que es el cante jondo, no nació, como algunos creen, en medio de la juerga, y del vino, y del ocio, sino como la amapola, en medio del trigo, en medio de la hornada tarea cotidiana; y sus coplas tienen en sus ritmos el eco de faena, a cuyo compás nacieron». Uno de sus poemas señalaba que «El cante es como las flores / con el aire se marchita / no es cosa de juerga y vino / sino de pena sentida. / La copla verdadera se empa / en llanto, no en manzanilla».

42. Para Manfredi, *ibidem*, lo gitano sería ajeno a lo andaluz y convenía diferenciar entre la ociosidad del primero y la laboriosidad del segundo. De la confusión habría surgido el panderetismo. Estas ideas estuvieron fuertemente marcadas por José María Pemán y su propuesta de purificación ritual y racial del flamenco. Vid. también H. Rossy, *Teoría del cante jondo*, Barcelona, Credisa, 1966, que consideraba el flamenco una música eminentemente española y, por tanto, no gitana. El rescate racial de lo flamenco como herencia gitana llegaría en la década de los setenta: A. Larrea, *El flamenco en su raíz*, Madrid, Editora Nacional, 1974; J.M. Caballero Bonald, *Lucas y sombras del flamenco*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006 [1975].

co orientalista gitano, minoría de difícil integración en los imaginarios nacionales. Además, había una defensa de Andalucía como la fuente de inspiración para múltiples culturas y manifestaciones artísticas sublimes. Era, por tanto, el baluarte nacional, como habían señalado Manuel Machado o José María Pemán, y no el pozo icónico de la española⁴³.

Cantes de Compromiso

El cante flamenco es la queja de un pueblo secularmente subyugado. El flamenco es el grito elemental en sus formas primitivas de un pueblo sumido en la pobreza y la ignorancia, para quien solo existen las necesidades perentorias de la existencia primaria y los sentimientos instintivos⁴⁴.

Este conjunto de resignificaciones asentaron en los imaginarios políticos un concepto de flamenco nacionalista, soporte cultural y antropológico de la dictadura franquista. Sin embargo, desde sus orígenes, el arte flamenco ha estado vinculado a grupos sociales marginales, lo cual se ha manifestado en una particular interpretación del dolor colectivo de la comunidad. El cante se solidariza con el hambre, la amargura o la soledad, y clama salud, justicia o perdón; exterioriza la angustia en una elegía de grupos tradicionalmente oprimidos. Desde la prehistoria del cante, sus letras han hecho relación al sufrimiento de una comunidad oprimida en la que el dolor era su seña de identidad⁴⁵. Este compromiso se presentaría politizado desde sus orígenes — lejos de las interpretaciones desideologizadas del flamenco como objeto turístico inofensivo — y se plasmaría, por ejemplo, en los inicios de la II República, con cantes de solidaridad hacia los capitanes Galán y García Hernández o de exaltación republicana: «Lleva una franja morá / triunfante nuestra bandera, / lleva una franja morá, / la conquistó España entera» o «Qué bonita está Tri-

43. Véase R. Molina y A. Mairena, *op. cit.*

44. F. Grande, *Memoria...*, cit., p. 125.

45. Es la tesis principal de A. Grimaldos, *Historia social del flamenco*, Barcelona, Península, 2012 [2010]; C. Cruces Roldán, *La dimensión sociopolítica en las letras flamencas*, en *Historia del flamenco*, vol. V, Sevilla, Tartessos, 1996, pp. 277-324; J.L. Ortiz Nuevo, *Pensamiento político en el cante flamenco*, Sevilla, EAU, 1985. Las letras reivindicativas y antifranquistas proliferaron en el tardofranquismo, identificando flamenco, libertad y oposición política a partir de recursos metafóricos que permitiesen pasar desapercibidas para los censores. «Verde pero no del prado / el verde que vieron sus ojos / cuando cayó apaleao», cantaba, por ejemplo, Manuel Gerena.

na / cuando ponen en el puente / banderas republicanas»⁴⁶. La guerra y la represión se enseñaron con aquellas barriadas del extrarradio que tenían tradición política obrera y con los grupos marginales que no encajaban en la nueva construcción social fascistizada del imaginario español. Así, muchos artistas flamencos fueron ejecutados y otros tantos partieron hacia el exilio o sufrieron prisión o persecución. La represión se ensañó con los arrabales en Sevilla, Cádiz, Granada o Jerez⁴⁷.

Durante la posguerra muchos espectáculos y espacios flamencos fueron clausurados y llevados a la clandestinidad. La mayoría de los artistas flamencos encontraron mecanismos de subsistencia en fiestas privadas, lo cual marcaría una distinción honorífica entre aquellos que se prestaban a acudir a estos encuentros justificándose en el hambre y aquellos que se jactaban de no haber sucumbido a los gustos de unas élites que pretendía mistificar y simplificar el cante jondo, sólo comprensible y pleno, según esta proyección, en el campo de experiencias de los grupos marginales. Pero en cualquier caso, el flamenco ajeno a la comercialización y a la españolada no perdió a lo largo de la dictadura su impronta de rebeldía.

En la última década de la dictadura destacó el compromiso político de José Menese — militante del PCE desde 1968 — junto a otros cantaores como Manuel Gerena⁴⁸, Paco Moyano o el pintor y letrista Francisco Moreno Galván. Menese y Moreno Galván recuperaron el tema de la memoria de la represión y las injusticias sociales para combatir la dictadura a partir de los cantes. Uno de sus temas más reconocidos y que escapó de la censura fue el dedicado a Benjumea Vázquez, terrateniente y represor de La Puebla de Cazalla: «parece que el pueblo es suyo». Denunciaron la situación del jornalero andaluz «yo creí que el sol salía / a to er mundo calentando, / y ahora veo que le va dando, / según la experiencia mía, / a algunos claro to er día / y a muchos de cuando en cuando»; pusieron cara a la represión franquista en el *Romance de Juan García* y clamaron contra el hambre y la inmigración «que buena es la tierra / si hubiera otro amo, / como yo andaba a salto de mato, / me fui pa otros pagos»⁴⁹. En su

46. J.M. Gamboa, *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, 2005, pp. 258 y ss.

47. Miguel Molina fue desterrado; Angelillo marchó al exilio; Juanito Valderrama fue controlado por su pasado anarcosindicalista durante la guerra, así como José Cepero o Antonio Mairena. Ramón Perelló, compositor de *Mi jaca*, cantada durante la guerra por Angelillo en el espacio republicano y por Estrellita Castro en el nacional, fue encarcelado. Más casos en J. Pinilla, *Las voces que no callaron: flamenco y revolución*, Sevilla, S.E., 2011.

48. Autor en 1975 del disco *Cantes del pueblo para el pueblo*: «Si eres patrón de estas tierras / vergüenza debe de darte, / que está alta la hierba / y el pueblo muerto de hambre».

49. Vid. G. García Gómez, *José Menese. La voz de la Cultura Jonda en la Transición Española*, Córdoba, Almuzara, 2017.

disco *Andalucía, 40 años*, de 1978, Menese y Moreno Galván culminaron su programa de oposición con un trabajo dedicado a la represión franquista y a la continuidad de las élites políticas de la Transición: «Que la Virgen nos ampare / que ahora cuidan el rebaño, / con los mismitos, mismitos collares, / los mismos perros de antaño». Un ejemplo paradigmático de oposición política lo encontramos en diciembre de 1973, días después del atentado de Carrero Blanco, cuando fue suspendido el concierto de Enrique Morente en el Colegio Mayor San Juan Evangelista de Madrid y multados los promotores, por cantar: «Pa'ese coche funeral / no me quiero quitar el sombrero, / pa'ese coche funeral / que la persona que va dentro / me ha hecho a mí de pasar / los más terribles tormentos»⁵⁰. Así mismo, bailaores como Antonio Gades o Mario Maya llevaban años sintonizando en el extranjero con el Partido Comunista al tiempo que eran tolerados y controlados en el interior por su significación icónica del arte español y como potenciadores turísticos en todo el mundo. En el plano de los estudios flamencológicos, figuras como Fernando Quiñones, Caballero Bonald o Félix Grande contribuyeron a consolidar una narrativa del flamenco como expresión de rebeldía de las etnias y clases oprimidas. En 1976, José Mercé publicó un trabajo discográfico de compromiso político en la línea del incipiente andalucismo, con letras de Caballero Bonald: «¿No me voy a rebelar? / si hasta la cama onde duermo / me la dan por caridad». Este disco contribuyó a que el flamenco reocupase la centralidad artística en el discurso regionalista andaluz y se iniciase un nuevo período de caracterización meridional a partir de la resignificación de manifestaciones culturales consideradas propias de cada autonomía⁵¹.

Conclusiones

Estas letras populares y reivindicativas no encontraron continuidad una vez finalizada la Transición. Los estereotipos de la españolada, en términos culturales e identitarios, fueron interpretados como una proyección del pasado franquista y lo popular como una manifestación del panderetismo fungible y exportable que desde la Ilustración combatían las élites racionalistas. La cultura popular, identificada con lo andaluz,

50. A. Grimaldos, *op. cit.*, pp. 216 y ss. Enrique Morente había publicado en 1971 el disco *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, en el que la censura le obligó a eliminar el tema *Andaluces de Jaén*.

51. El flamenco fue significado en la Transición como cante andaluz e icono artístico-identitario de la nueva entidad autonómica. Vid. F. Aix, *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*, Madrid, SGAE, 2014.

había sido fagotizada por el corpus simbólico-nacionalista de la dictadura, que la convirtió en un fenómeno internacional de consumo. Al mismo tiempo, en el interior promocionó coros y danzas relacionados con las regiones, las voces de la tierra o la hispanidad que, en cualquier caso, neutralizaban el potencial rebelde de la sociología del flamenco. Como hemos desarrollado a lo largo de estas páginas, el arte flamenco fue durante la dictadura franquista un escenario de batallas simbólicas por la nacionalización de España, mistificado como manifestación folklórica de lo español e icono de atracción turística, pero también contestado por una visión anticasticista y castellanista de la patria, en la que el flamenco, en su dimensión nocturna, sensual y gitana, no encajaba en las narrativas identitarias del nuevo estado. El análisis de los usos e imágenes del flamenco puede abrirnos interesantes caminos en el estudio de los procesos de nacionalización de la España franquista. En cualquier caso, debemos enmarcarlo en un poliédrico corpus de manifestaciones en la que todas sus aristas no encajarían en la mistificación turística, el uso público o la imagen orientalizada de la marca España.