

**NACIDO BAJO UN SIGNO REACCIONARIO. DE LA MARCA
POLÍTICA DEL FLAMENCO**

Carlos García Simón

El flamenco está marcado desde su origen por un signo reaccionario. Las tensiones políticas que lo habitan y lo han habitado desde entonces dificultan al extremo, si no es que excluyen, por su misma constitución, la posibilidad de que pueda ser vehículo de ideologías revolucionarias.

De hecho, si se habla del flamenco como una música revolucionaria es más por una anfibología de la palabra revolución que por una antinomia ideológica en el seno del género. El flamenco puede ser revolucionario como lo puede ser una nueva tecnología o como lo puede ser un movimiento artístico, es decir, lo puede ser en el sentido de erigirse como novedad que trastoca las jerarquías dentro de un campo social determinado. Aunque esto sea muy claro en el papel, es habitual que existan extrapolaciones automatizadas desde el significado político de revolución a su significado de novedad. Pero es evidente que la Revolución rusa no es el

mismo tipo de revolución que es la revolución digital; tampoco que, por ejemplo, la revolución impresionista. Es más, se dan casos, no infrecuentes, en que los revolucionarios en un campo tecnológico o artístico son verdaderos reaccionarios en el campo político. Cézanne, Debussy o Nijinski, por poner tres ejemplos bien conocidos, son, sin duda, verdaderos revolucionarios en el campo artístico y, sin embargo, en lo político, Cézanne era un radical nacionalcatólico, xenófobo y antisemita, Debussy un nacionalista que fue aparcando posiciones moderadas hasta convertirse, en sus últimos años, en un chovinista extremo, y Nijinski un defensor del viejo orden zarista. Aunque esto sea evidente, la polisemia de la palabra 'revolución' provoca y seguirá provocando importantes malentendidos dando la falsa sensación de que, en el campo artístico, la homofonía implica una homología.

Desde luego que el campo artístico está permeado y estructurado por pulsos políticos en tanto es, como decía César de Vicente, un hecho social más, pero no se puede realizar una lectura en paralelo.

CÓMO SE HACEN LOS GÉNEROS

La creación de un nuevo género implica un gesto de ruptura; en él hay siempre una voluntad de distinción con respecto a las otras diversas músicas que suenan en ese tiempo determinado. Sin embargo, la aparición de un nuevo género no conlleva casi nunca un gesto radical: si bien la nueva música tiene que diferenciarse de todas sus coetáneas, también es indispensable para su supervivencia el parecido formal con uno o varios géneros ya existentes, tratando de transvasar público de los otros géneros ya existentes hacia la relativa novedad proporcionando ciertos rasgos que permitan que el oyente pueda reconocer en parte la propuesta. Novedad, sí, pero también reconocimiento. De hecho, al nuevo género no le basta con una propuesta formal (incluso esta puede llegar a ser mínima). Necesita de la creación de toda una corporación a su alrededor (por utilizar el término que usa Keith Negus) que lo avale y lo distinga con factores no estrictamente musicales, es decir, tiene que proponer y reglamentar

un «nuevo juego» relativamente autónomo, si preferimos los términos de Bourdieu.¹

El género flamenco nació estéticamente como reacción a lo que se conocía como baile español. Recientemente, Juan Vergillos, siguiendo la propuesta teórica del Luis Lavour² y Gerard Steingress (también seguidor de Lavour) vuelve a insistir en un libro que ha dado en titular *Nueva historia del flamenco* en que el flamenco es mera continuidad del género español y los bailes de palillos. Aunque se diga sociológico, su análisis es meramente formal, resultando incapaz de dar una explicación de la emancipación final del

1 Para que funcione un campo (porque entendemos que el género musical tiene que componerse como campo, si bien con una pequeña autonomía relativa con respecto a sus vecinos) «es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta jugar que esté dotada de los habitus que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etc» (Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Grijalbo, 1990, p. 136). Este proceso de «emancipación», por supuesto, implica un arco temporal y una resistencia por parte de las facciones que pierden poder con la erección del nuevo campo.

2 Poco se sabe de Luis Lavour, de su ideología, es decir, del trasfondo sobre el que se despliegan sus ideas. Su amigo y admirador, Pío Moa, le dedica los siguientes epítetos: «franquista... algo volteriano» y «agnóstico reaccionario».

flamenco. Ya no se trata de no comprender qué es el flamenco, sino de no comprender qué es un género.

El flamenco necesitaba un lugar propio, pero, a su vez, necesitaba partir de las estructuras musicales que ya estaban implantadas y que mostraban visos de crisis. En el caso del flamenco, la nueva propuesta estética musical tuvo como principal rasgo diferencial y motor ideológico la búsqueda de un ahondamiento en la autenticidad del juego musical que se proponía. El baile bolero, los bailes de palillos, resultaban para una nueva sensibilidad que por entonces se fraguaba, demasiado *artificiales, actuados e inauténticos*. El flamenco era la respuesta para los que percibían esta limitación, para los que buscaban, —exigían— autenticidad, tradición, tierra, pueblo, patria... en el arte. Es decir, a los que buscaban desesperadamente una música que representara la organicidad del pueblo español, de su cultura (que ya desde entonces venía a sustituir a la teología). Esto, en el caso español, tiene un nombre: krausismo.

EL FLAMENCO, SINÉCDOQUE DE ESPAÑA

En 1968, al mismo tiempo que va apareciendo el flamenco como género, tiene lugar la Revolución de Septiembre. Ambas cosas se gestaron a un tiempo, y, en gran medida, las nuevas instituciones culturales a las que dio pie la segunda ayudaron a la constitución del primero; en concreto, la estabilización en la universidad del magisterio de Sanz del Río y, más incluso, su alumno Francisco Giner de los Ríos (verdadera cabeza del entorno), lo que supuso la difusión sistemática del krausismo y abonó la posterior aparición, en 1876, de la Institución Libre de Enseñanza a la que pertenecieron, o bajo la que se formaron, prácticamente todas las figuras de la pequeña burguesía liberal española. Este entorno de krausistas/institucionistas jugó un papel más que fundamental en la creación del flamenco, y, lo que es más importante, un papel central en la creación de la política cultural hegemónica en España hasta los años treinta del siglo XX.

La principal obsesión de krausistas e institucionistas fue 'lo popular', obsesión no solo

artística o estética sino concepto sobre el que se pretendía fundamentar toda la política, siguiendo un esquema organicista que en Krause tomaba forma de panteísmo/panenteísmo. El folclore era un hilo desde el que, tirando, se podía llegar a conocer la urdimbre de la nación, y el folclore andaluz —que, en su forma más *auténtica*, era el flamenco— servía como sinécdoque de la nación según ese mismo esquema organicista y populista que manejaban. Conviene recordar que en 1881 aparecen los primeros cancioneros del flamenco —los de Demófilo y Balmaseda—, seguidos por los trabajos de Rodríguez Marín, la puesta en valor del magisterio de Felipe Pedrell —que, aunque nunca perteneció a la ILE sí que pivotó siempre a su alrededor, colaborando cuando se le requería—; todos ellos con la misma idea de reivindicar un folclore orgánico. Ese mismo año, otra figura fundamental del entorno, Joaquín Costa (que fue, quizá, quien llevó políticamente más allá las ideas de la ILE), dando un paso más explícito, publicó en 1881 una *Introducción a un tratado de política sacado textualmente de los refraneros, romanceros y gestas de la Península*, es decir, explicitando que lo que se

buscaba en ese sustrato popular, del que también había de salir el flamenco, eran, nada menos, las bases para la construcción de un derecho consuetudinario, es decir, siguiendo la estela de la llamada Escuela Histórica de Derecho, surgida como oposición al imperialismo napoleónico, fundar el derecho de una nación en su supuesta historia en común. No se trataba de un cultivo diletante o técnico de un tipo de música determinado, sino que urgía todo un proyecto político.

Es en esos años cuando el flamenco codifica su lógica interna, una lógica de la autenticidad que servía como puntal del proyecto político regeneracionista. Esa lógica no es otra que lo que posteriormente se llamaría jondismo, el traído y llevado cante jondo.

SI LA PALABRA FLAMENCO...

En un famoso texto de John Cage publicado en 1937, «El futuro de la música: credo», el compositor americano decía, haciéndose eco de Varèse: «Si la palabra música se considera sagrada y se reserva para los instrumentos de los siglos XVIII y XIX, podemos

sustituirla por otro término más significativo: organización de sonido». El adagio nos puede resultar útil para ilustrar el proceso histórico de luchas por el control del flamenco. No hay que olvidar que la expresión de Cage está realizada en forma condicional —*si ocurre A... entonces B*— es decir, por tanto, que, si no ocurre A, B se hace innecesaria. Este fue el proceso por el que pasó la música informal de un Cage, un Wolff o un Feldman: al no ser reconocidos por parte de las instituciones musicales del momento, los nuevos compositores no vieron más interés en pelear el significativo y generaron una etiqueta distinta. Sin embargo, tiempo después, una vez la relativa novedad fue asumida, esa etiqueta resultó ya inútil, no habiendo problema en calificar como músicos a la sección de la Escuela de Nueva York que trabajaba con el sonido. El término ‘organización del sonido’ fue una mera herramienta temporal.

El flamenco se vio en seguida refrendado por la intelectualidad, lo que llevó a que la industria, tanto del espectáculo como la incipiente industria discográfica, lo avalara pronto. Esto provocó que se posaran sobre él muchas miradas e intereses: se

trataba de una nueva música, auténtica, de pulso popular y por tanto patriótico, que, además, resultaba rentable. Su capital simbólico era tremendo, superando a cualquier otra en su tiempo. Sin embargo, muchos de los empresarios no tenían especial interés en mantener unos estándares de «calidad» sobre el resultado final, aprovechando ese capital meramente como efecto llamada. Tampoco sus intérpretes tenían más interés en mantener ese sello de calidad, en tanto no quedaba claro todavía qué les podía aportar económicamente la «especialización». Eso sí, todos decían, cuando se les preguntaba, que contaban con la pureza entre sus recursos. El flamenco, por tanto, comenzó a experimentar un distanciamiento entre su ideología y su puesta en escena. Es así que, los mismos promotores y constructores del género flamenco, al ver la tergiversación, se ven obligados a decir: «si la palabra flamenco ya no se reserva para la música auténticamente popular, hemos de sustituirla por otra más significativa: cante jondo». Con la peculiaridad de que esta *herramienta de corrección*

aparece prácticamente en el mismo nacimiento del género.

EL FIN DE MEDIO SIGLO DE DISPUTAS

El paradigma de la autenticidad, generador de la distinción flamenca, tuvo que lucharse durante casi medio siglo. Y no fue hasta la celebración de esas olimpiadas del flamenco (el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922) que sus primeros promotores pudieron recuperar la hegemonía total del género. Y aunque la doble nomenclatura flamenco/jondo llegó para quedarse, poco a poco se volvió casi un acento pleonástico que se añadía a la palabra flamenco cuando se quería enfatizar su calidad, como se habla de un jamón de Jabugo frente a uno de bodega, pero nunca más se tuvo la pretensión de señalar a dos músicas distintas: el cante jondo era flamenco y no el flamenco una degeneración del cante jondo. Triunfantes los populistas nacionalcatólicos que organizaron el Concurso, se podía volver a hablar de flamenco en el mismo sentido que en un comienzo se

hacía, pudiendo añadir o no el epíteto ‘jondo’ a modo de modulador.

Que el flamenco era y siempre fue un estandarte de la unidad orgánica de la patria nunca había quedado más claro que en el citado Concurso de Cante Jondo. En primavera de este año saldrá una historia documental del concurso con más de doscientos textos publicados en prensa de febrero a octubre de 1922,³ cuya lectura obliga a una conclusión casi única: el Concurso a duras penas si se puede considerar un evento musical, siendo, con todas las letras, un evento político.

POR AMOR A LA RAZA ESPAÑOLA

Hay que recordar que pocos meses antes había surgido el Partido Comunista de España, cuyo nombre inicial se completaba añadiendo «Sección Española de la Internacional Comunista», lo que supuso una verdadera señal de alarma entre la burguesía, no solo

³ Samuel Llano y Carlos García eds., *Contra el flamenco. Historia documental del Concurso de Cante Jondo de Granada, 1922*, Libros Corrientes, Madrid, 2022.

de derechas, viendo que la amenaza bolchevique llamaba a sus puertas: el mismo PSOE, de cuya escisión nació el PCE, mandó a Fernando de los Ríos a Rusia para que enviara informes que justificaran su rechazo a incorporarse a la Internacional Comunista. El libro, documento central para lo que aquí respecta, se llamó *Mi viaje a la Rusia soviética*, y es una crítica furibunda tanto a la Revolución rusa como a las ideas de Lenin. Entre las principales críticas, De los Ríos achaca a las ideas bolcheviques una falta de organicismo, siguiendo ideas de cuño costista. También cabe también recordar que Fernando de los Ríos fue un personaje central en la organización del Concurso, como muestra convincentemente Ramón María Serrera.⁴

El Concurso de Cante Jondo fue una respuesta directa al fantasma que con tanta fuerza recorría ya Europa, ese fantasma del comunismo internacionalista al que tan poco tiempo le quedaba ya antes de ser exorcizado y traicionado por los

⁴ Ramón María Serrera, «Falla, Lorca y Fernando de los Ríos. Tres personajes claves en el concurso de cante jondo de Granada de 1922», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, n.º 38, 2010.

mismos sucesores de Lenin. En la misma página del periódico en la que se encontraba una loa al Concurso, se encontraba una llamada a ayudar a los pobres niños rusos hambrientos. Antonio Gallego y Burín, en su columna del 13 de junio de 1922 del periódico *El Sol* llamada «Dos exposiciones y varias conferencias en favor de los rusos hambrientos», señala directamente la relación entre ambos planos, aclarando que el Centro Artístico de Granada programaba, entre otras conferencias, la que después se convirtió en el texto más famoso y citado sobre el concurso —*El cante jondo (Primitivo canto andaluz)* de Federico García Lorca— «en socorro de Rusia».

Y es que la finalidad política no estaba nada oculta ni hace falta hacer un retorcido ejercicio de interpretación para mostrarlo. En el párrafo de conclusión del citado texto de Lorca, el poeta apela «a todos los que la paloma blanca del amor haya picado en su corazón maduro» para que no «dejen morir las apreciables joyas vivas de la raza [y] mediten bajo la noche de Granada la trascendencia patriótica del proyecto» del Concurso.

También conviene recordar que, al año siguiente, tomaría cuerpo en España el «cirujano de hierro» que Costa demandaba en vida para acabar con estos y otros fantasmas: Miguel Primo de Rivera. Según recuerda Anselmo González Climent, el cantaor José Cepero le confesó que Miguel Primo de Rivera, emocionado con el Concurso, prometió que haría realidad crear la academia flamenca que Falla y los organizadores del Concurso pedían. Y aunque la escuela no llegó, bien es cierto que tampoco le faltó a Primo de Rivera apoyo por parte de los organizadores y los medios de prensa en que escribían.⁵

LA BATALLA DE LAS LETRAS

El paradigma jondo triunfó y ahora está perfectamente representado bajo el epígrafe de flamenco, como demuestra, por ejemplo, que la figura de Lorca sea una de las piezas centrales de cualquier

⁵ Aunque es cierto que una importante facción del PSOE apoyó la dictadura de Miguel Primo de Rivera, Fernando de los Ríos no fue uno de ellos, rechazando no la necesidad de una intervención urgente, sino el directorio militar.

discurso flamenco hoy día. También en la adaptación de las letras, que pasaron de no responder a lo que en los cancioneros flamencos se transcribía a ser, en muchos casos, sus fieles reflejos. En el flamenco, desde sus comienzos, a mediados de siglo, hasta el 22, se negociaron, se batallaron las letras, tan importantes para sus primeros y populistas promotores. Y es que el lenguaje poético flamenco no se puede naturalizar, sino que es producto de una negociación, de una batalla a cara de perro. Cuando Emanuel Lizcano, por poner un ejemplo sangrante, hace una poética de la lírica flamenca, no cae en la cuenta de que lo que está haciendo es una poética de las ideas de los grupos que han impuesto su signo mediante presiones culturales y económicas sobre un corpus que potencialmente podría ser muy distinto del que es; que, en este caso, son los ideólogos de la pequeña burguesía española.⁶ Que unas letras hayan sobrevivido y otras no, que existan unos parámetros no solo métricos sino poéticos y éticos perfectamente determinados a la hora de generar nuevas letras, es

⁶ «Tientos para una epistemología flamenca. Metáforas del saber en el cante», *Archipiélago*, n.º 32, 1998.

producto de una pelea que en el flamenco se dio públicamente desde 1881 hasta eso de los años veinte. El «ajuste» que tuvo lugar en la lírica registrada en la fonografía a lo largo de los años lo muestra a la perfección.

La victoria la tuvieron las letras casualmente afines al proyecto político institucionista: pulsiones irracionales, defensas de las patrias chicas, de la tierra natalicia, males de amores, individuos pasivos que «miran al cielo poniendo los brazos en cruz» lamentando su suerte; resignación y asunción trágica del destino. No hay ni visos de una poética de la confrontación política que, por la misma época, podía representar al pujante movimiento obrero. También son muy selectos los episodios históricos que aparecen en sus letras; la lucha contra el francés, básicamente... Es una pelea que habría que historiografiar para entender la fuerte sedimentación del flamenco.

El nacionalflamenquismo no nació en la España de Franco, llevaba barruntándose desde esta cosa tan peculiar que es el krausismo, que, sin ser una ideología liberal, pudo tomar su lugar en la esfera

pública con una revolución liberal como la de 1868. El nacionalflamenquismo comenzó en 1881. En 1939 ya no había nada que negociar, estaba todo hecho.

LA FUNESTA PERSISTENCIA DEL PUEBLO

Pero, entonces, si el reaccionario paradigma del populismo flamenco basado en la autenticidad ya no se ponía ni en duda, sino que operaba sin contrapeso, ¿cómo es posible que en los años 60 un grupo de cantaores y aficionados de militancia comunista hicieran del flamenco su medio de expresión? A saber: Francisco Moreno Galván y José Menese. La respuesta a esta pregunta se facilita si se entiende cuál era la línea política del PCE por aquel entonces, es más, cuál era ya desde los años treinta, en los que ya estaba completamente estalinizado. Los treinta fueron el comienzo de eso que se llamó el socialismo en un solo país, lo que, a efectos prácticos, supuso la liquidación física de miles y miles de revolucionarios a manos de compañeros del partido, así como la claudicación de la revolución (que solo podía ser mundial, como ya sabía Marx) en favor de la soberanía nacional, en un

gesto que acaso Lenin hubiera considerado socialchovinista. Era un Partido Comunista que abogaba por la Revolución cubana⁷ o por la soberanía de Vietnam en tanto priorizaba precisamente la soberanía nacional, entrando entre sus parámetros incluso reivindicaciones autonomistas como el andalucismo, tan alejadas de un esquema marxista. El término proletariado había sido sustituido por el de pueblo, más lábil y que disimulaba mejor que el internacionalismo se había convertido en un fetiche sin función. A este respecto cabe apuntar un detalle importante: que el régimen de Franco, proclive a la autarquía y soberanía de las naciones, nunca fue agresivo con la Revolución cubana. De hecho, cuando el Che Guevara se hace la icónica foto en la Ciudad Universitaria de Madrid o en la cafetería California de la Gran Vía es en 1959, en pleno régimen franquista. Aún más claro queda cuando se lee la respuesta que Franco da a Lyndon B. Johnson cuando el americano le insta a colaborar en la guerra de Vietnam. Más allá

⁷ Una de las grandes cantaoras actuales, Ana la Yiya, canta una letra de Moreno Galván a la muerte del Che Guevara, recuperada por Pepe el Cachas y grabada en el disco de la Yiya, *A fuerza de corazón*.

del miedo de Franco a que China se apoderara de la zona, en su carta de respuesta del 18 de agosto de 1965 escribe (o prueba) el siguiente párrafo:

«No conozco a Ho Chi Minh, pero por su historia y sus empeños en expulsar a los japoneses, primero; a los chinos, después, y a los franceses más tarde, hemos de conferirle un crédito de patriota, al que no puede dejar indiferente el aniquilamiento de su país. Y dejando a un lado su reconocido carácter de duro adversario, podría ser, sin duda, el hombre que necesita Vietnam. En este interés superior de salvar al pueblo vietnamita y a los pueblos del sudeste asiático, creo que vale la pena de que todos sacrifiquemos algo.»

Efectivamente, Moreno Galván es, con todo, la excepción, y su obra es muy rica y compleja, pero hasta cuando no cede al impulso populista, en el propio giro, de aflamencar las letras, aparece ese rasgo reaccionario, trágico y pasivo: la poética flamenca es muy terca y su ética está tan inscrita ya en la forma que no se deja domar.⁸ Incluso en los

⁸ El citado disco de la Yiya comienza con unos tientos, cantados, por lo demás, portentosamente, también con

momentos en los que parece que el flamenco toma por bandera consignas revolucionarias socialistas, cuando se evalúan más de cerca, se percibe que responden precisamente a este giro que el mismo comunismo dio cuando dejó de hablar de proletariado y movimiento obrero para sustituirlo por pueblo y soberanía nacional.

¿ES ESO UN SUBALTERNO QUE HABLA?

Acaso, para salvar los muebles, se pueda considerar, en última instancia, que la potencia política revolucionaria del flamenco puede verse en la representación constante que hace de sujetos subalternos, normalmente fuera de plano, como gitanos y otros grupos marginales; sin embargo, cabe también apuntar que estos sujetos siempre, sin excepción, aparecen como sujetos pasivos y pasionales, trágicos, nunca racionales y autoconscientes, que más responden a ese

letra de Moreno Galván que dicen: «Una legión de paraos/mil hombres mirando al cielo/y con los brazos cruzaos». De nuevo la imagen de la resignación.

«lumpenproletariado literario» producto de la imaginación romántica y adoptado por la burguesía (Lorca, siempre tan explícito aunque no se le quiera oír, lo decía claramente: «llamo gitano [al *Romancero gitano*] porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país ... [Es] un libro donde apenas si está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve»).⁹

El gran ausente en la lírica flamenca es el movimiento obrero en cualquiera de sus formas, sujeto de las grandes revoluciones y revueltas que definen el espectro del socialismo (desde el anarquismo al comunismo): la Comuna, la Revolución rusa, la espartaquista, la española... El movimiento obrero lleva en España instaurado como Primera Internacional desde 1871 en la clandestinidad y desde 1881 oficialmente, es decir, tiene el mismo tiempo que la Institución Libre de Enseñanza o que los cancioneros de Demófilo y Balmaseda. Nada de él ni del proletariado militante (es más, siquiera del

⁹ «Conferencia recital del Romancero Gitano», en *Prosa*, 1, Akal, 1994.

proletariado) se ha colado en las letras del corpus ya clásico de la lírica flamenca.

Estas rémoras están tan enquistadas y se han vuelto con el tiempo tan invisibles, que la posibilidad de que desde el flamenco se puedan defender posiciones políticas realmente revolucionarias, y no reaccionarias o contrarrevolucionarias (es decir, nacionalistas, chovinistas o populistas), como hacen hasta la fecha incluso los que se consideran heterodoxos o transgresores, solo parece posible mediante un doble ejercicio de trabajo político y de una anatomía y crítica sobre el flamenco tal, que puede que el mismo no aguantara.