

Diablotexto

Digital



**El franquismo, la lírica del cante flamenco
y las narraciones disidentes**

*Franco's regime, the flamenco lyrics and
dissident narratives*

**FLORIAN HOMANN
UNIVERSIDAD DE MÜNSTER**

fhomann@uni-muenster.de
<https://orcid.org/0000-0001-5238-1923>

**Fecha de recepción: 23 de junio de 2023
Fecha de aceptación: 14 de noviembre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 124-150
DOI: 10.7203/diablotexto.14.26952
ISSN: 2530-2337**



Resumen: Para poder el franquismo apropiarse del flamenco, era necesario suprimir la dimensión política de sus letras, al enfatizar su carácter puramente lírico y excluir los elementos narrativos para reforzar el discurso sobre un uso exclusivo de los antiguos versos de la tradición de la poesía popular. No obstante, con las nuevas letras compuestas por Francisco Moreno Galván y cantadas por José Menese surgieron, al final de la dictadura, las primeras voces periféricas con un marcado contenido político, ocultando sus mensajes, sin embargo, detrás de la interpretación musical y en nuevos textos que sólo se diferenciaban mínimamente de las letras tradicionales.

Palabras clave: cante flamenco; letras líricas y narrativas; censura de letras; memoria colectiva; poesía cantada y política

Abstract: In order for Francoism to appropriate flamenco, it was necessary to suppress the political dimension of its lyrics by emphasizing its purely lyrical character and excluding narrative elements in order to reinforce the discourse on the exclusive use of the ancient verses of the popular poetry tradition. However, with the new lyrics composed by Francisco Moreno Galván and sung by José Menese, at the end of the dictatorship, the first peripheral voices with a marked political content emerged, hiding their messages, nevertheless, behind the musical interpretation and in new texts that only differed minimally from the traditional lyrics.

Key words: flamenco singing; lyrical and narrative lyrics; censorship of lyrics; collective memory; performed poetry and politics.



La relación entre memoria, música y textos literarios en el cante flamenco¹

Hoy en día, el flamenco es considerado una importante manifestación de la memoria cultural, es decir, una forma poderosa de preservar la memoria y la historia de un pueblo y de una cultura, en concreto, de la comunidad gitana o del Sur español. Sin embargo, también parece haber consenso en que se emplean casi exclusivamente letras líricas antiguas y populares, carentes de elementos narrativos² y, en consecuencia, de mensajes de carácter político. Por regla general, pues, en el cante flamenco se recitan versos supuestamente arcaicos para mantener viva la apreciada tradición, o al menos se imita la forma de la arquetípica poesía popular.

De cualquier manera, para plantear mi argumentación, pretendo deconstruir el discurso reinante en el mundo flamenco que considera las coplas flamencas siempre apolíticas y, en este contexto, intrínsecamente breves y meramente insinuativas. En contraposición, sigo la hipótesis de que se han transformado y fragmentado en un largo proceso al que el ambiente censor de la dictadura ha aportado su granito de arena. Para ello, me baso en que el flamenco, como otras manifestaciones del folklore, fue apropiado por el franquismo y fue presentado, por un lado, disfrazado de cierta inocencia apolítica, mientras que, por otro lado, todas las manifestaciones folklóricas, incluido el flamenco, fueron presentadas como fundadoras de la identidad española de la Hispanidad 'eterna' (Casellas, 2017: 197).

Mediante el análisis de unas letras del cante que sí deben considerarse altamente políticas al articular ciertos recuerdos subversivos en relación a la memoria oficial de la época franquista, esta contribución busca responder a estas preguntas: ¿frente al uso de las letras antiguas y tradicionales, qué papel juegan los nuevos textos para el cante flamenco y, en particular, para la época de la dictadura franquista? Hoy en día se pueden observar muchos proyectos

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, "MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

² De acuerdo con muchos otros expertos y flamencólogos, Pantoja observa una general "ausencia de elementos narrativos" en la lírica del cante flamenco (2019: 54). Véase también Núñez (2011).



temáticos con letras de nueva creación, lo que era difícil en aquel entonces, así los contados casos son, por su rareza, más importantes y vale la pena analizarlos en detalle. ¿Cómo pueden entrar estas letras en la memoria cultural? En otras palabras, ¿cómo consiguen los músicos y compositores de las nuevas letras eludir la censura y publicar de esta manera mensajes políticamente comprometidos?

El carácter esencialmente lírico de las letras del cante, en el sentido de que están más enfocadas en expresar sentimientos y emociones que en contar historias concretas, parece contrastar con la literatura narrativa. No obstante, para poder articularse una memoria de manera efectiva, la narración es un elemento fundamental (Erl, 2012: 120-121). Por lo tanto, debe cuestionarse la suposición de la ausencia absoluta de elementos narrativos en el cante. Además, existen múltiples formas en las que se entrelazan literatura narrativa y coplas flamencas. En la novela *La Colmena* de Camilo José Cela, publicada en Buenos Aires en 1951 tras varios problemas con la censura franquista, y que es un claro reflejo del ambiente social y político durante el franquismo al criticar la falta de libertad y oportunidades en la España de la posguerra, aparece un niño gitano, que evidentemente vive en circunstancias precarias, cantando flamenco. La sociedad de la época no parece prestar ninguna atención al contenido textual de la estrofa cantada, limitándose irónicamente a lanzarle algunas insignificancias para comer:

Por el ventanillo de la tahona entraron, a través de los cristales y de las maderas, unas agrias, agudas, desabridas notas de flamenco callejero. [...] En la acera de enfrente, un niño se desgañitaba a la puerta de una taberna:

Esgraciaito aquel que come
el pan por manita ajena;
siempre mirando a la cara
si la ponen mala o buena.

De la taberna le tiran un par de perras y tres o cuatro aceitunas que el niño recoge del suelo, muy de prisa. El niño es vivaracho como un insecto, morenillo, canijo. Va descalzo y con el pecho al aire, y representa tener unos seis años. Canta solo, animándose con sus propias palmas y moviendo el culito a compás (Cela, 2021: 126-127).

La descripción narrativa se desmarca visualmente de los versos cantados, con alineado centrado, y detalla la caracterización de la relación entre la



sociedad y el niño que padece esta desgracia³ en forma de hambre, lo que es coherente con el contenido de la estrofa corta. Es evidente que estos cuatro versos no forman un texto narrativo sino tan sólo una alusiva instantánea de la realidad o “una gota de esencias” (Núñez, 2011: s.p.), metáfora con la que se suelen elogiar las letras del cante. Además, coincide con las caracterizaciones de las coplas flamencas en general en cuanto es ‘antigua’, popular, de autoría desconocida y de significado universal, es decir, no ha de interpretarse necesariamente como una referencia específica al periodo franquista.

Tanto el estilo de la novela celiana como las letras del cante flamenco comparten pues el rasgo llamativo de un fragmentarismo lírico, que, aunque puede dificultar la interpretación de los textos, ofrece la posibilidad de una crítica sutil. En vista de que la novela de Cela no pudo publicarse en España hasta 1955, después de varios retoques y reducciones, es interesante seguir la cuestión de cómo podían articularse los textos del cante de los palos básicos del flamenco, que se originaron, al menos en parte, como derivaciones de un género literario por definición narrativo como lo es el romancero.

Los palos flamencos básicos y el romancero

El flamenco, como cultura musical, está compuesto por tres elementos fundamentales: cante, baile y guitarra, que se expresan en múltiples modalidades conocidas como palos y estilos. Una de las modalidades más apreciadas está constituida por los cantes a palo seco, en concreto, las *tonás*, habitualmente colocadas en el tronco del árbol genealógico que visualiza la evolución del cante (Casellas, 2017: 198). Existen varias submodalidades dentro del género musical de las *tonás*, de las cuales Cenizo (2009: 21) sintetiza cuatro: *martinete*, *carcelera*, *debla* y *saeta*. Tras haber sido lamentada su extinción ya en el siglo XIX por Antonio Machado y Álvarez ‘Demófilo’ en su recopilación de

³ Cela emplea aquí la transcripción de la copla según el modelo establecido por Machado y Álvarez en su colección de letras flamencas, publicada en 1881. La transcripción, sin la *d*- inicial del diminutivo del adjetivo principal, es idéntica a la de Monleón (1966: 36), quien atribuye la letra a un martinete adscrito al cantaor sevillano Juan el Pelao, del siglo XIX. A su vez, la desgracia es uno de los motivos más recurrentes tanto de la lírica flamenca como de la novela celiana, expresando su crítica social inherente.



letras flamencas de 1881 (Machado y Álvarez, 1975: 215), su nueva valoración en el XX está ligada al Concurso de Cante Jondo de Granada, organizado en 1922 por Federico García Lorca, Manuel De Falla y otros intelectuales aficionados al flamenco para rescatar los cantes básicos en peligro del olvido. Este acto, inaugurado con una conferencia del poeta granadino, se centró en los así denominados cantes básicos; entre ellos se encuentran, además de las *seguiriyas* o *siguiriyas*, las modalidades de *martinetes*, *carceleras* y *saetas*. En su conferencia, el poeta señaló que “llega el cante jondo, pero especialmente la ‘siguiriya’, a producirnos la impresión de una prosa cantada, [...] aunque en realidad son tercetos o cuartetos asonantados sus textos literarios” (García Lorca, 1984: 56-57). A nivel literario, entre las breves estrofas, encadenadas unas a otras, podría entonces discernirse un elemento narrativo, al menos si un receptor las percibe así. Muchos años después, pasada la dictadura, el escritor José Manuel Caballero Bonald, también un gran aficionado del cante, retoma ese tema con respecto a las *tonás*: “A veces, como en las viejas tonás, se tiene la impresión de lo que oímos es ‘prosa cantada’” (2004: 587). Las letras de las *tonás* -cuyo nombre deriva etimológicamente de la palabra tonadas, es decir, de la general interpretación musical de un texto literario- derivan de hecho del género épico-lírico del romancero (Suárez Ávila, 1989). Los subgrupos *martinetes* y *carceleras* siempre han relatado historias de encarcelamiento, persecución y opresión en relación con el colectivo de los gitanos españoles. En concreto, el origen de los *martinetes*, anterior a la propia aparición del flamenco como manifestación artística pública, se encuentra en los romances que los propios gitanos crearon según las reglas de la composición oral formulaica, a partir de fórmulas de romances antiguos, para dar cuenta de la Prisión General de los Gitanos de 1749, incluyendo su preparación y sus consecuencias, y preservar la memoria de la traumatizante experiencia para la posteridad (Homann, 2020). Este pogromo, también denominado La Gran Redada, fue, asimismo —con ciertos paralelismos con los mecanismos de mantenimiento del poder en las dictaduras— una operación secreta destinada a exterminar a los disconformes y a los que se desviaban de la sociedad mayoritaria, y fue posteriormente borrado de los libros de historia y de los documentos oficiales,



siendo sólo reexaminado a partir de los años noventa (Zoido, 1999; Martínez, 2014). Con frecuencia en tercera persona, las letras hablaban, además de la detención y deportación a los arsenales marítimos donde los gitanos eran forzados a trabajar con aparatos denominados martinetes (Lefranc, 2009: s.p.), de las consecuencias a largo plazo, que consistían principalmente en la miseria, escasez de víveres y un futuro incierto. En los siglos siguientes de tradición oral, en su mayoría se transformaron en breves estrofas líricas. La copla insertada por Cela que comienza con *Esgraciaito aquel que come*, por lo tanto, cumple precisamente estas características y, de hecho, es considerada una de las básicas de los *martinetes* por lo que se cita como testimonio en las pesquisas del origen del palo flamenco (Monleón, 1966: 36). Al cambiar estas letras fundamentalmente de forma a continuación, esta propuesta de buscar el origen de estas *tonás*, más que en una forma musical, en las letras primitivas, adopta la perspectiva de considerarlas unas baladas pre- o protoflamencas que se han originado como romances narrativos orales, compuestos por los mismos afectados de la medida política sobre la mitad del siglo XVIII y que sólo posteriormente, en el siglo XIX dentro del marco de la cristalización de la cultura musical del flamenco, se han convertido en coplas flamencas, asociadas a determinados aspectos musicales y ciertas melodías del cante a palo seco, sin acompañamiento de guitarra, de acuerdo con la performance en *La Colmena*.

Las distintas dimensiones de la memoria colectiva y las dinámicas de la oralidad

La memoria colectiva, como capacidad de recordar eventos, experiencias y tradiciones que son compartidos por un grupo de personas, depende de su transmisión a través del tiempo y, por tanto, de los medios, orales o escritos, que vehiculan esta memoria. Según Assmann (2011: 47-58), la memoria colectiva se divide en dos dimensiones: memoria comunicativa y memoria cultural. La dimensión comunicativa se refiere a la transmisión oral cotidiana de la memoria colectiva, es decir, la forma en que la gente se comunica y comparte historias, experiencias y conocimientos a través de la palabra hablada en su vida diaria. La dimensión cultural, por otro lado, se refiere a la transmisión de la memoria



colectiva de una generación a otra por medios estables, es decir, a la forma en que la gente registra y preserva la memoria colectiva en documentos escritos y artefactos culturales. Según esta distinción, las dimensiones comunicativa y cultural difieren en su grado de ritualización, siendo la primera más informal y centrada en la comunicación de textos y su mensaje, mientras que la segunda es más oficial y enfocada en la transmisión a largo plazo, es decir, resulta más importante la preservación de rituales, conmemoraciones y prácticas culturales celebratorias: en el cante, esto es el caso de las *tonás* y los *martinetes* en su forma actual, dado que en la dimensión de la memoria cultural la pérdida del enfoque en los textos y su mensaje provoca que hoy se consideran más una memoria musical que textual o narrativa.

De todos modos, ambos componentes de la memoria colectiva viven de la narración, ya que todos los recuerdos individuales y colectivos necesitan ser comunicados y relatados para mantenerse vivos en la conciencia del colectivo. En este contexto, resultan relevantes las características de la *poesía oral tradicional* y sus subgéneros narrativos. Según el concepto desarrollado por Menéndez Pidal para explicar la vitalidad del romancero oral durante siglos, desde la Edad Media hasta el siglo XX, esta poesía, que vive en variaciones, tiene una autoría múltiple que expresa una memoria colectiva, lo que se puede explicar con que la larga tradición oral deja caer en olvido el nombre del autor original (Menéndez Pidal, 1973: 200). Al perderse asimismo el conocimiento sobre el modelo original en la larga cadena de la tradición oral, surgen dinámicas y emergen incontables variantes legítimas de un mismo texto. Durante largo plazo, las letras se adaptan y se reutilizan para diferentes situaciones y contextos, lo que dificulta aún más la identificación del autor y la forma original. Estos mecanismos operan también en la poesía del cante flamenco donde muchas letras se han originado incluso de anteriores textos romancísticos (Suárez Ávila, 1989: 564). Así, con respecto a los *martinetes*, también las letras sobre la persecución de los gitanos en el siglo XVIII se transforman desde su forma originaria de romances narrativos en coplas líricas. En resumen, tanto los procesos de fragmentación como el anonimato de la autoría en el flamenco pueden ser vistos como centrales características de la tradición oral y conducen



a una forma de valorar la forma de la interpretación musical por encima del texto literario completo y de la identidad de su autor. Assmann (2011: 50) relaciona la tradición oral con la memoria comunicativa, ya que se trata de una comunicación no fijada en medios estables, mientras que la conservación de la música y sus letras en grabaciones la lleva a la dimensión de la memoria cultural. Por lo tanto, el cante puede cumplir una función importante en mantener viva la memoria disidente de la opresión durante la dictadura, ya que las narraciones orales sobre la época pueden ser convertidas en artefactos culturales a través de su interpretación musical. Si un recuerdo puede ser convertido en cante flamenco e incluso llegar a ser grabado, puede sobrevivir el tiempo gracias a su conversión en un medio de la memoria cultural. Pero, ¿cómo pueden entrar las narraciones orales sobre la dictadura en esta memoria oficial, controlada por las instituciones oficiales de la España franquista? Esta pregunta conduce a discutir un aspecto crucial de las letras del cante: la forma exterior en la que se manifiestan.

El carácter lírico y ‘popular’ del cante y la dictadura

La pregunta sobre si las letras del cante se consideran absolutamente líricas o también en alguna forma narrativas, depende en gran medida de su recepción y si se presta más atención a la interpretación musical de unos pocos versos o a una coherencia, también a nivel textual, en la pieza musical completa. Ya se ha comprobado que determinar cuál es la unidad de análisis adecuada para las letras del cante flamenco es un tema complejo (Homann, 2021: 319-324). Al tener que elegir entre considerar el nivel más restringido de la breve *copla suelta*, que generalmente consta de tres a seis versos, o el nivel más amplio de las *letras del cante completo*, el conjunto de coplas que el cantaor incorpora en la pieza musical (Homann, 2021: 319), surgen ventajas y desventajas que se pueden superar teniendo en cuenta ambos niveles. El contexto más amplio puede ayudar a precisar los posibles significados de cada copla de manera más precisa. Cuando se da prioridad absoluta al análisis musical y las coplas sueltas, según toda lógica, se pierde la perspectiva del contexto global del texto, lo cual, sin embargo, resulta necesario para interpretar el contenido de un poema. Frecuentemente, las coplas en las que predomina la perspectiva de un yo



pueden ser extraídas de diálogos de textos cantados más bien narrativos, los cuales están mayormente narrados en tercera persona, como los romances. La conveniencia de las consecuencias de este desgarramiento de un contexto general en tiempos de dictadura es que el texto cantado parece apolítico y, por tanto, inocente ante los ojos de la censura, lo que podría permitir que los cantes y sus letras se difundieran sin problemas. Los cantaores aparentan estar repitiendo meramente ciertos fragmentos de textos antiguos que, a simple vista, no parecen tener una carga política significativa y, en el mejor de los casos, transmiten emociones individuales intensas.

No obstante, una década después de la muerte de Franco, José Luis Ortiz Nuevo (1985) publica la antología *Pensamiento político en el cante flamenco*, en la que recopila letras desde los inicios del cante en el siglo XIX hasta el levantamiento franquista en 1936, y muestra la dimensión marcadamente política de muchas coplas flamencas, incluso las más breves.

De todas formas, en los debates sobre el flamenco, hoy en día, con frecuencia se sigue defendiendo la opinión de que los propios cantaores y cantoras no sabrían lo que significan las letras que cantan; ante todo se dice esto de los artistas de mayor edad, lo que además se subraya en las investigaciones basadas en entrevistas y conversaciones, por ejemplo, la de Chuse (2007: 73). Paradójicamente, el cantaor gaditano Aurelio Sellés, que vivió entre 1887 y 1974, declara que, según su experiencia personal hecha en su juventud, “los antiguos daban más importancia a la letra” (citado en Vergillos, 2002: 118). Esta afirmación se refiere tanto al interés en el contenido como a la producción de nuevas letras, que experimentaron un auge durante la Segunda República. Las letras de autor, compuestas para entrar a continuación en el caudal tradicional del cante, resultan importantes a nivel político. En cuanto al abandono tanto de la producción de nuevas letras como del interés general en conocer su significado a nivel textual, observado por Sellés, sostengo pues que nos encontramos, de nuevo, ante un aspecto relacionado con la dictadura franquista en la que le tocó vivir al cantaor gaditano al final de su vida, pues su afirmación se puede explicar por los 36 años en los que no era bien visto ni siquiera permitido interpretar los textos a nivel textual y narrativo, aparte de su



interpretación como expresiones míticas de los sentimientos del pueblo español de siglos pasados. Visto como tal, el flamenco fue apropiado por el régimen como herramienta de propaganda e instrumento de la diplomacia pública (Sanz & Morales, 2018: 211) y tuvo un papel relevante en la construcción de la identidad nacional centralizada y uniforme, fusionando elementos políticos, culturales y estéticos en su narrativa unificadora y esencialista (Casellas, 2017: 199). Con una visión estereotipada e idealizada de la cultura popular española, lo nacional fue construido en base de la promoción de una historia nacional mitificada junto a una estética de la españolada manifestada en una serie de símbolos tradicionales que se consideraban representativos de la Hispanidad. En este contexto, se exaltaron las antiguas canciones populares, presentándolas en el marco del *nacionalflamenquismo* como expresiones atemporales de la identidad española. Para poder el franquismo apropiarse del flamenco con estos fines propagandísticos y promocionales del turismo como producto folclórico español primigenio, era necesario suprimir la dimensión política de las letras flamencas. Este objetivo se consiguió al subrayar la dimensión netamente lírica de las coplas antiguas para excluir los elementos narrativos y enfatizar el anonimato de su autoría, reforzando incluso el discurso laudatorio y mitificador ya existente sobre el uso exclusivo de los viejos versos de la tradición popular.

En este contexto, son relevantes las aportaciones escritas sobre la cultura musical publicadas durante el franquismo. Como pionero, en el 1955, el argentino González Climent, afincado en Córdoba, hace equivaler las culturas del toreo —asimismo apropiado por el franquismo— y del flamenco en el libro *Flamencología: toros, cante y baile*, prologado con elogios por el reconocido falangista José María Pemán. En cambio, Steingress (2005: 155-159) destaca la falta de un análisis crítico o científico del escrito ensayístico. Con respecto a la dimensión política y social del cante, González Climent cimienta simplemente la opinión del flamenco como un arte meramente popular que siempre evitaría la expresión de cualquier disidencia o protesta social y niega la existencia de cualquier contenido político en el flamenco. Incluso critica abiertamente lo que considera un intento de abusar del flamenco para promover una agenda política en contra del régimen franquista (Casellas, 2017: 199). Así comienza a dar al



flamenco un ropaje de inocencia política para poder valorizarlo en el ámbito cultural del franquismo. Basándose en varios puntos en lo escrito por González Climent, Ricardo Molina y Antonio Mairena publican en 1963 *Mundo y formas del cante flamenco*, considerada durante mucho tiempo la biblia del flamenco, con el objetivo de realzar el cante flamenco, especialmente el interpretado por gitanos, y enfatizar así su carácter tradicional, prescindiendo por completo de considerar cualquier dimensión narrativa o política de las letras al presentar únicamente ejemplos de una multitud de coplas sueltas y líricas como arquetipos de la poesía flamenca. En cuanto a la apropiación del flamenco por parte del franquismo, se observa que la estrategia asociada de vender el flamenco como un patrimonio cultural ancestral de los gitanos —que en ningún caso abordaría problemas actuales, sino a lo más una persecución universal durante siglos y, sobre todo, aspectos personales y apolíticos como el sufrimiento del yo lírico, representando a figuras precedentes, de los tiempos fundacionales de la cultura flamenca—encontró un apoyo relativamente amplio en esta comunidad, ya que los artistas podían así presentar su arte como una antigua tradición propia y ganar algo de dinero. Simplemente no se les permitió actuar políticamente, como hicieron los andalucistas antes de la dictadura, por ejemplo, Blas Infante, pero como a los gitanos se les consideraba relativamente inofensivos en cuanto a pensamientos de independencia política, se les legó este patrimonio (Washabaugh, 1996: 162). Por lo tanto, la corriente del *mairenismo*, desarrollada como escuela de pensamiento particularmente después de la publicación de *Mundo y formas del cante flamenco*, reforzando las tendencias conservadoras entre los artistas del flamenco, no se opone realmente a los paradigmas del franquismo. El flamenco tradicionalista, considerado como el más puro, encontró, en cambio, muchos partidarios entre la gente de la derecha política, que, como los señoritos del siglo XIX, formaron una afición solvente. Los artistas más subversivos, propagando ideas nuevas de su tiempo, tenían que ajustarse a las correspondientes normas artísticas conservadoras y cantar al estilo gitano para ganarse el respeto del resto de la comunidad artística. Como consecuencia reinaba, en aquel momento, un ambiente que sólo aceptaba las antiguas coplas líricas del acervo supuestamente popular y rechazaba cualquier creación nueva



y/o narrativa. Otro poeta y escritor conocido por su abierta postura franquista fue el sevillano Aquilino Duque, que en su libro posterior *La era de Mairena* sobre el flamenco de la época cita una conversación entre los poetas Francisco Moreno Galván y Ricardo Molina, ambos promotores del cante, en la que Molina, muy representativo del clima mencionado, responde a la confesión de Francisco Moreno Galván de haberle escrito unas letras a José Menese: “Yo que tú antes me hubiera cortado una mano... ¡Si ahí está el acervo popular! ¿Qué necesidad hay de escribir letras nuevas?” (Duque, 1995: 53). Con todo acierto deduce de esta cita recientemente Martín Cabeza (2018: 281), teniendo en cuenta el gran riesgo que corría Moreno Galván con su labor creativa que “[h]ubo, y quizás haya aún, un rechazo frontal a la renovación temática de las letras flamencas por mucho vínculo que éstas pudieran tener con las tradicionales”. Por lo tanto, los artistas que querían actuar políticamente tenían que contrarrestar este rechazo a cualquier innovación con una muy sutil presentación de las letras de nueva creación, textos individuales que articulan una memoria colectiva, para poder llegar a grabarlas en los medios habituales de la época, vinilos o casetes, y conseguir un efecto a nivel político y social.

Las letras políticas como memoria colectiva de la época del franquismo

La combinación del desdén por las letras de nueva creación y las narraciones largas en el flamenco junto con el peligro de problemas debidos a la censura y las sanciones impuestas en la dictadura son, sin duda, responsables de que haya muy pocas excepciones de autores de nuevas creaciones, que llegaron a grabarse y mantenerse así hasta la actualidad. En realidad, la composición de nuevos soportes literarios para el cante con un contenido político se limita a una figura que merece un tratamiento especial, aunque ya existen algunos estudios sobre el artista y escritor evidentemente antifranquista de La Puebla de Cazalla: Francisco Moreno Galván.

Según Cenizo (2004: 308), que hoy en día compone letras para varios cantaores, la finalidad y el sentido de esta labor creadora consiste en que estos textos sean cantados, por lo que casi todos los letristas también los alinean métricamente con el cante en sus diversos palos y estilos. Si las letras del cante



no se cantan, no suele haber apenas posibilidades de difundirlas, salvo en recopilaciones de letras, que, sin embargo, tampoco se publicaron durante la dictadura. Esta escasez puede deberse al hecho de que casi todas las coplas tradicionales relevantes se encontraban ya en la obra de Demófilo, publicada en 1881, y también su hijo Manuel Machado, poeta con simpatías por el falangismo, publicó en 1912 su obra *Cante hondo: cantares, canciones y coplas, compuestas al estilo popular de Andalucía* con sus propios versos flamencos. Existe una conexión entre el discurso sobre las cualidades ideales de la poesía flamenca en este periodo y el hecho de que se prefieran los textos del poeta leal al régimen o los directamente tradicionales: las creaciones de Manuel Machado estaban extraordinariamente orientados hacia la tradición o en muchos casos eran sólo ligeras variaciones de las coplas tradicionales, por lo que la predilección de los cantaores por sus coplas se entiende por su comprensión de los mecanismos de la poesía tradicional atribuida al pueblo.

Las letras inventadas por Francisco Moreno Galván y cantadas por José Menese

Así pues, la clave del éxito del trabajo de este letrista comprometido reside en esa comprensión de los mecanismos de la lírica popular y tradicional del flamenco. Martín Cabeza (2018: 119) indica que Francisco Moreno Galván ha creado letras para tres cantaores nacidos en la misma Puebla de Cazalla, que son Diego Clavel (1946), Miguel Vargas (1942-1997) y, como mayor beneficiado, José Menese Scott (1942-2016), adaptando éstas a los estilos musicales preferidos de sus intérpretes flamencos. No obstante, resulta curioso que en estas nuevas letras compuestas se puede apreciar un uso frecuente de unidades textuales coherentes y, así, de la estrategia de narrar una historia en unos poemas compuestos por varias coplas. Esta tendencia también se puede ver en los ejemplos proporcionados por Martín Cabeza, gracias a que este investigador aborda 18 letras cantadas por José Menese, que parecen estar compuestas directamente como una unidad textual por el letrista. En las transcripciones se puede apreciar que la unidad de sentido de las letras va más allá de las breves estrofas aisladas con sus versos habituales de mínima extensión. Se desarrolla



en cambio un significado más amplio que trasciende las coplas de hasta seis versos, aunque las letras fueran percibidas por la mayoría de sus receptores según la forma de la copla suelta. En relación con esto, resulta relevante que Moreno Galván solía inspirarse en cada caso de estrofa autónoma en una copla tradicional para componer su nueva microunidad textual, para que el cantaor, en su interpretación, pueda apoyarse en la música que le resulta familiar. Martín Cabeza (2018: 148) muestra documentos manuscritos del poeta, en los que se observa claramente el modelo de un texto conocido antiguo, con el fin de orientarse sobre el texto frecuentemente repetido en la tradición oral. De esta manera, a nivel musical, las pausas, los acentos y las rimas suelen coincidir. En consecuencia, aumenta la complejidad de la tarea creativa del poeta y resalta la particularidad de esta forma de poesía, que siempre debe estar subordinada a su realización por el cantaor y su interpretación musical (Martín Cabeza, 2018: 149). Por otro lado, en el contexto de la dictadura, esto ayuda a presentar la nueva letra como antigua, es decir, meramente tradicional y popular para no llamar la atención sobre su contenido político y adaptado a la situación actual. Lógicamente, este mecanismo crea una gran intertextualidad entre todas las letras flamencas, que es necesario analizar más detenidamente, ya que también la hay con otros géneros literarios que forman raíces centrales para el cante, como lo es el romancero.

El soporte literario narrativo y cuasi-épico de un cante publicado como *martinetes* en los sesenta, que hoy se conoce también como el “Romance de Juan García”, relata la condena de un personaje ficticio que se convierte en un símbolo heroico de los perseguidos durante la dictadura. Mientras que la música del cante a palo seco sigue el modelo tradicional de los *martinetes*, las letras constituyen un documento literario con un marcado tono rebelde y antifranquista. Por primera vez, el cante se publicó en 1968 como “martinete”, segundo tema en el álbum *Menese*. En 1971, se lanzó por RCA Víctor como un sencillo de 7 pulgadas bajo el título “Romance de Juan García”. En la posterior antología *Medio Siglo de Cante Flamenco* (1987) se titula “Fue sentenciao Juan García (toná y martinete)”. Las diferentes denominaciones sugieren cómo se vendió esta pieza: para no llamar la atención sobre el nivel textual, en fechas tempranas



se presenta sólo como cante flamenco tradicional, después con el ropaje de un corriente romance flamenco, revalorizado por las grabaciones de Mairena en los años 60 y, finalmente en los años 80, centrándose en el íncipit del texto literario. Durante la dictadura, el mensaje sólo podía transmitirse bajo la cubierta de la música tradicional y las letras narrativas constituyen una memoria comunicativa que no pudo hacerse cultural sino después de la dictadura, gracias a sus interpretaciones.

El texto del romance de autor consta de una serie de versos que se pueden categorizar en cinco estrofas, cada una con cuatro versos octosilábicos (Martín Cabeza, 2018: 116). En cuatro de estas estrofas, los versos pares riman en la asonancia -ó-, lo cual muestra la conexión existente entre los diferentes elementos de manera evidente. A excepción de la última estrofa, el poema es narrado en tercera persona, lo cual sitúa el texto en la categoría de un romance noticioso: relata la historia del personaje Juan García, quien fue sentenciado sin juicio, golpeado a muerte con un mosquetón y abandonado amarrado al lado de una carretera. Los datos del lugar como “en el camino a Morón” y la fecha concreta, “primera noche de agosto” sin especificación del año, conceden al texto más autenticidad y, a la vez, una gran universalidad. También el protagonista, cuyo apellido coincide con el primer apellido de Federico García Lorca, tiene un nombre aplicable a toda persona del colectivo ‘pueblo’ y se entiende, por lo tanto, de manera simbólica, por lo que Martín Cabeza (2018: 118) destaca la deseada trascendencia de estas letras, llegando desde un ejemplo particular a lo general universal. La Puebla de Cazalla constituye un microcosmos que simboliza la España de esa época y el personaje central se convierte en representante de todos los disidentes asesinados y silenciados cuyas historias no aparecen en la memoria oficial:

Y así murió Juan García
Testamento no escribió,
Pero lo que Juan dejaba
El pueblo lo arrecogió.



Al retomar su legado, el pueblo introduce sus recuerdos en la subversiva memoria colectiva que se transmite tanto en la dimensión comunicativa como posteriormente en la cultural, gracias a la ejecución musical del texto y su grabación como *martinetes*.

En la última estrofa del poema, una cuarteta de despedida, hay un cambio tanto de rima como de perspectiva y la voz del poema se expresa en primera persona⁴, jurando haber dicho la verdad y enfatizando el silenciamiento de las voces disidentes durante la dictadura:

Y dije verdad
Como yo lo que dije era verdad
Como la verdad dolía
Me han mandadito a callar.

Con respecto a la sobresaliente intertextualidad del texto con otros de la tradición flamenca, se puede constatar de que se trata de una conocida fórmula flamenca transformada. El modelo tradicional se emplea en innumerables *tonás* y *martinetes* y puede interpretarse como un indicio más de que todas las letras de estos palos derivan de textos romancísticos narrativos en los que un narrador, que así se identifica y da fe de su credibilidad, relata determinados acontecimientos de interés social:

Y si no es verdad
Que Dios me mande la muerte,
Si me la quiere mandar.

De ahí que Martín Cabeza asigna a la última estrofa la función de “denunciar la censura en otro ejemplo de reinención desde la tradición para expresar sobre la contemporaneidad” (2018: 119). La expresión de una “reinención desde la tradición” resulta crucial, ya que las letras se basan en las tradicionales para modificarlas ligeramente y disfrazar el mensaje con lo que es culturalmente aceptado en la época. Esto se nota, además de en el soporte literario, a nivel musical, ya que se puede catalogar la versión cantada en cuatro

⁴ Existe cierta ambigüedad si tras el cambio de instancia, el yo se refiere a la voz del narrador o a la del personaje.



estilos de *tonás* tradicionales distintos, entonados en las décadas anteriores por el cantaor gitano Rafael Romero 'El Gallina' (1910-1991) al que se asigna en la cultura flamenca la autoría de la música (Martín Cabeza, 2018: 118). Al enfatizar el discurso flamencólogo de la época en extraordinaria medida la ejecución musical, en vez del contenido textual, se puede percibir este cante más bien como un homenaje al cantaor. Para aprovecharse de esto, los dos artistas de La Puebla siguen los modelos establecidos y se articulan mediante la estrategia de esconderse detrás de la máscara de expresión meramente musical para poder narrar de forma sutil, lo que hizo posible la publicación del cante ya en los años sesenta.

Hoy en día, ese cante a palo seco es revalorizado en la memoria cultural, entre otros aspectos, gracias a una estrategia intermedial, ya que el conocido artista plástico e ilustrador audiovisual Patricio Hidalgo Morán creó en el 2015 un video, accesible en Internet⁵, para apoyar visualmente esta pieza artística flamenca y reforzar su mensaje.

Otro ejemplo de un reconocido cante básico demuestra la misma narratividad de sus letras, otra vez, escondida tras la dimensión musical de la ejecución de unas *seguiriyas* tradicionales, otra modalidad central del concurso flamenco de 1922. Las letras del cante con el título "Se abrieron las puertas", publicado ya en 1967 en el álbum *Cantes flamencos básicos*, narran un relato coherente sobre la persecución bajo la dictadura y destacan asimismo por su intertextualidad, ya que son compuestas por fórmulas frecuentemente usadas en las *tonás* y los *martinetes*. Si examinamos la primera estrofa, sobresalta su semejanza con las coplas tradicionales del flamenco:

Se abrieron las puertas
y sonó una voz,
Ya principiaron la pública audiencia
que lo condenó.

En las letras de los *martinetes* y especialmente las *carceleras*, estilo afín, aparece con frecuencia el motivo del litigio legal con una consiguiente sentencia,

⁵ Disponible en: <https://vimeo.com/126827189> [Fecha de consulta: 9 de junio de 2023].



mayoritariamente percibida como injusta por la voz del poema. A nivel textual, se combina a menudo el inicial verso “A la puerta llaman”, fórmula del incipit de romances tradicionales como el Bernal Francés, con versos como “Me meten en una sala / y me toman la declaración” o “Ya han tocado el toque de silencio / ya nos mandaban a callar”, revelando una narración de un juicio y una condena, con frecuencia a nivel colectivo. Por ejemplo, los martinetes que cantó el mencionado Rafael Romero ‘El Gallina’, registrados en sus *Grabaciones en París 1956-1959*, se refieren desde la primera estrofa a esta temática de injusticias jurídicas:

¿En qué tribunal se ha visto
y en qué sala y en qué audiencia
al reo darlo por libre
y al libre darle sentencia?

Además, del también ya mencionado Aurelio Sellés quedan grabados unos *martinetes* en su *Obra completa*, en el apartado de cantes inéditos y con el título “Desgraciadito de aquel que come”, en los cuales el cantaor gaditano mezcla precisamente la copla tradicional insertada por Cela en su novela con esta última, asimismo de autoría anónima y transmitida también por Rafael Romero.

También las letras de los *martinetes* “Las doce acaban de dar” que canta Camarón de la Isla en el álbum *Caminito de Totana* (1973) aluden al proceso judicial de sentenciar a la voz del poema, simplemente por el hecho de ser gitano:

Las doce acaban de dar
y en el reloj de la Audiencia
las doce acaban de dar,
pendiente de mi sentencia,
Dios mío, ¿qué pasará?
y porque he nacido gitano.

En esta línea, las letras compuestas por Moreno Galván para que Menese las interpretara por *seguiriyas* retoman estos elementos conocidos de la tradición y relatan la sentencia a muerte del hermano del yo -otra vez, una figura de gran trascendencia-, articulada en las cuatro coplas, lo cual se ve explícitamente en la tercera estrofa:



Ya habían dado las doce
cuando lo sacaron,
ya no son blancas las paredes blancas
donde lo mataron.

Gracias a la gran universalidad del texto, que se oculta con su extraordinaria intertextualidad tras elementos tradicionales y puede relacionarse con cualquier persecución, no despierta la sospecha de una crítica política específica del franquismo, que debe ser interpretada primero por la audiencia. En este contexto, un examen más detallado de la actividad compositora de Moreno Galván revela directamente su orientación política, por lo que hoy ya no hay duda a qué se refieren las letras de estos cantes a palo y *seguiriyas*, palos básicos muy valorados del cante.

Las otras formas de expresión de la memoria disidente en el cante

De cualquier forma, durante el franquismo, hubo otros cantaores disidentes además de Menese. Diego Clavel y Miguel Vargas interpretaron también nuevas letras compuestas por Francisco Moreno Galván, nunca exentas de un tono político. Asimismo, se suelen mencionar al cantaor granadino Enrique Morente (1942-2010) y a Manuel Gerena, nacido en 1945 en La Puebla, como figuras relevantes en el cante disidente al franquismo. Así, como Moreno Galván escribió nuevos textos para varios intérpretes, además de que otros intérpretes, como los dos mencionados, también se atrevieron a experimentar, cantando textos asignados a determinados autores, hay algunos artistas rebeldes más del lado de los cantaores. Se sobreentiende que se puso un ojo más estricto por parte de los censores sobre los músicos, ya que realmente actúan con los textos en público en su puesta en escena musical.

Con respecto a los medios de la memoria colectiva, debido a las todavía limitadas posibilidades de grabación sobre la mitad del siglo XX, sólo los pocos cantes conservados en discos o fijados de otro modo en cualquier soporte pueden pasar a la memoria cultural como testimonios y recuerdos de la dictadura. Sin embargo, las letras de transmisión netamente oral que no fueron grabadas en su momento y de las cuales no tenemos constancia, asimismo influirían políticamente y desempeñarían un papel relevante en la memoria



comunicativa. Las letras cantadas sin registro se ejecutaban en dos contextos, por lo que se controlaban de forma diferente y habrá que analizar su potencial político a dos niveles. A nivel informal, el cante podía realizarse en privado, en el sentido de no comercial para el propio entretenimiento dentro de un grupo más o menos cerrado, también en espacios públicos, lo que ofrece oportunidades para la articulación clandestina y difusión de ideas políticas prohibidas. Por parte del régimen, varias medidas fueron tomadas para evitar esto. En esta línea, Washabaugh (1996: 14) interpreta el aumento de los carteles que decían “se prohíbe el cante”⁶ en los locales de la época como una muestra de que el cante improvisado entre amigos y conocidos, por ejemplo, en la barra de un bar, era incontrolable y podía dar lugar a la articulación de ideas disidentes en lugares donde el control del contenido de las letras empleadas no podía ser continuamente garantizado.

Así, el franquismo permitía solo el flamenco profesional y turístico en los tablaos oficiales y, a nivel más formal, la prohibición de cualquier soporte literario con contenido político se evidencia en la supervisión de las presentaciones en estos tablaos. La siguiente anécdota contada por la bailaora Matilde Corral, nacida en 1935 en Sevilla, demuestra dos aspectos. Por un lado, señala la importancia que puede tener la autoría de un texto en relación con la acción política subvertida, sobre todo teniendo en cuenta que, en el flamenco en general y especialmente en esta época, se prefieren las breves coplas líricas de la tradición oral con su autoría atribuida al pueblo. Por otro lado, resulta evidente que los artistas sí tenían conciencia del contenido de las letras y jugaban con la dificultad de comprender las letras del cante y atribuirles una autoría. Durante la década de 1960, los censores visitaban los tablaos para controlar el contenido literario del cante, tomando nota de las letras interpretadas en una libreta. Cuando un censor preguntó a la artista sobre su origen, “yo le decía inocente, mire, no lo sé, eso lo canta todo el mundo, es popular” (citado en Carrasco, 2010:

⁶ Estos carteles han llegado hasta nuestros días, lo que, aparte del debate sobre las horas hasta las que se permite cantar sin molestar a los vecinos o la calidad del cante, se debe a la indicación de que, si algo se prohibió en un momento determinado, hasta entonces existía: muchos tabancos flamencos se adornan orgullosamente con estos carteles para demostrar que seguramente se ejecutaba el flamenco en su local desde hace mucho tiempo.



14). Ya hemos visto que, en el mundo flamenco, hasta hoy es común que artistas y aficionados declaran su desconocimiento de las letras a través del anonimato de la autoría, es decir, remiten a la procedencia de las letras del acervo ‘popular’. De esta forma, el flamenco ha podido presentarse durante la dictadura como inocente, desentendiéndose de cualquier responsabilidad sobre el contenido que todo autor suele tener, al remitirse a la tradición ancestral de orígenes mitificados. No obstante, la información realmente relevante de la anécdota viene a continuación: “Pero yo sabía que no, que tenía autor. Unas veces era Rafael Alberti y otras Lorca. Pero ellos nunca averiguaron de quien y nosotros seguimos bailándolas” (citado en Carrasco, 2010: 14). Al nombrar dos poetas asociados al bando republicano, esta bailaora da cuenta de la importancia de las letras de autor al igual que de la gran simbología que han adquirido estas figuras tanto para el cante flamenco como para la lucha política. Ambos conocían muy bien al cante y compusieron poemas relacionados con esta cultura, que a partir de la transición se han interpretado en clave flamenca en múltiples ocasiones hasta la actualidad. Alberti, de todos los poetas de la Generación del 27 unos de los más activos a nivel político, se encontraba en el exilio hasta después de la muerte de Franco y Lorca fue asesinado a inicios de la Guerra Civil, por lo que ambos se convirtieron en figuras simbólicas para una memoria contraria a la oficial. Particularmente relevante para la manifestación política en el flamenco es el cante de textos poéticos escritos por intelectuales asociados a una determinada ideología contraria durante el franquismo, dentro los cuales los poetas silenciados, encarcelados y asesinados por el falangismo cobran especial importancia, gracias a lo que refleja una interpretación de un poema suyo. En general, la conmemoración de los poetas muertos como símbolos del antifranquismo se convierte pues en un aspecto crucial a la hora de mantener una memoria colectiva disidente. Estos poemas ni siquiera tienen por qué tener un contenido explícitamente político, caso de los del *Poema del cante jondo* o del *Romancero gitano* lorquiano. La imagen de Lorca, debido a su asesinato en agosto de 1936 y la prohibición de publicaciones de su obra poética, junto a la de Alberti y Hernández, hasta 1960, se ha desarrollado hacia un símbolo del pensamiento antifranquista. Al poeta granadino y su vínculo con el mundo del



cante está dedicado el capítulo 95 de la serie televisiva *Rito y Geografía del Cante*, emitido el 24 de septiembre de 1973 con el título “García Lorca y el flamenco”. En el conjunto de sus 100 episodios, emitidos entre el 23 de octubre de 1971 y el 29 de octubre de 1973, la serie documental realiza también una crítica muy sutil al franquismo y a su política de apropiación de la cultura flamenca, al atribuir su herencia a familias andaluzas que cultivaban el flamenco en la periferia, fuera de los círculos folclóricos del nacionalflamenquismo promovidos por el régimen (Washabaugh, 1996: 157).

De los grandes poetas de la primera mitad del siglo XX, que tenían una relación muy íntima con el flamenco, además de Lorca, es Miguel Hernández el ejemplo más notorio. Enrique Morente fue pionero en cantar poemas escritos suyos, como “El niño Yuntero” y “Aceituneros”. Por primera vez documentado en público, lo hizo en un recital en la Universidad de Granada en mayo de 1970 (González Sánchez, 2016: 40). En su disco siguiente, *Homenaje Flamenco a Miguel Hernández* de 1971, Morente incluyó versiones de tres poemas del autor. El título del disco pone de manifiesto a quién va dirigido su cante y muestra su postura política en el contexto de la época, recordando al poeta antifranquista de Orihuela, incluso bajo el franquismo. Una vez que haya conseguido esta simbología política y se ha roto el hielo, desde entonces varios cantaores, entre ellos Manuel Gerena, suelen cantar sus poemas, no principalmente destinados a una interpretación flamenca. En este contexto, cabe señalar que el joven Hernández también compuso las arquetípicas coplas flamencas de cuatro versos a petición del cantaor Antonio García Espadero ‘Niño de Fernán Núñez’ que las entonaría (González Sánchez, 2016: 26), bien que no son éstas las que se cantan en la actualidad sino los poemas por los que el poeta es más conocido. Esto no deja lugar a dudas de que el objetivo principal es rendirle homenaje, a través de su renombre y de lo que encarna en la dimensión política de la memoria cultural, para despertar este “gran interés en recuperar y hacer presente la voz de poetas que por razones ideológicas habían sido silenciados” (González Sánchez, 2016: 205).

También los cantaores pueden componer sus propias letras, lo que, sin embargo, vuelve a limitarse en el flamenco durante la dictadura a una sola figura,



la de Manuel Gerena. Realizó su primera actuación ante una audiencia pública como profesional en Alcalá la Real, en el teatro Martínez Montañés, en 1968 y lanzó su primer álbum, *Coplas para Manuel Gerena*, en 1972, seguido por *Cantes del pueblo para el pueblo* de 1974, publicado también durante la época final de la dictadura. Este álbum contiene varias letras nuevas de tono marcadamente político, lo que le causó problemas con las instituciones oficiales. Fue él quien en los últimos años del franquismo abrió la puerta para todos los cantaores que siguieron su camino, cantando textos que ellos mismos habían compuesto y que son valiosos testimonios de la dictadura, aunque no hayan llegado a ser publicados durante ese régimen sino inmediatamente después.

Conclusiones y perspectivas de investigación

En el flamenco existe el prejuicio de que todas las letras han de ser antiguas y netamente líricas para satisfacer las necesidades comunicativas de los cantaores: la transmisión de sentimientos extremos, personales e íntimos. Aunque muchas letras consistan en estrofas cortas, la mayoría de cuatro versos, aparentemente encadenados al azar, también hay letras relevantes que provienen de géneros épico-líricos, como el romancero, que se caracterizan por su carácter narrativo. Para que el franquismo se apropiara del flamenco con propósitos propagandísticos y promoviera el turismo como un producto folclórico español original, era necesario suprimir la dimensión política de las letras flamencas, lo que se logró enfatizando su carácter puramente lírico y excluyendo simplemente los elementos narrativos para incluso reforzar el discurso sobre el uso exclusivo de los antiguos versos de la tradición popular. Así, se olvidó la dimensión narrativa de las antiguas letras flamencas, lo que va de la mano del olvido y silenciamiento de las memorias disidentes bajo la dictadura franquista. Se pretendió así privar a los artistas disidentes de la posibilidad de ser explícitamente activos políticamente a través de las letras de su música, pero al mismo tiempo les permitió, al ajustarse aparentemente a esta norma, difundir sus versos altamente políticos sobre la opresión y el asesinato de discrepantes de forma encubierta y hacer llegar su mensaje sutilmente a los oyentes. Las letras de Moreno Galván para José Menese revelan textos narrativos de nueva



creación, pero no son directamente expuestos como tales, ya que se adhieren estrictamente a los modelos musicales y literarios del flamenco tradicional para evadir la censura al aparentar seguir únicamente la tradición: ambos se benefician del hecho de que los estilos básicos de *tonás* y *martinetes*, al igual que las *seguiriyas*, se definen principalmente por sus aspectos musicales, en vez de por un carácter narrativo de sus textos. Los responsables de las nuevas letras necesitaban un profundo conocimiento de esta tradición para crear nuevas composiciones que pudieran eludir la censura como meros cantes flamencos convencionales y, a finales de la dictadura, entrar así en la memoria cultural. Como se ve también perfectamente en la novela de Cela, durante la época se prestaba poca atención a los cantaores, y aún menos a las letras cantadas, lo que permitía al flamenco venderse como ‘apolítico’ e ‘inocente’, es decir, ajeno a posibles protestas o reivindicaciones políticas en la memoria colectiva.

Y es que las memorias deben poder articularse comunicativamente para sobrevivir, lo que se realizó en el flamenco también con el cante de textos compuestos por poetas afiliados a ideologías opuestas a la del régimen franquista, como Lorca o Miguel Hernández. Otro indicio de peso a favor de la hipótesis de que los textos narrativos estuvieron realmente mal vistos durante el franquismo y que ello contribuyó a que la atención se centrara casi exclusivamente en las coplas sueltas líricas es que, tras la muerte de Franco, se observa un gran aumento de los textos narrativos, que retoman el tema de la opresión, la persecución y el silenciamiento de otras voces, a nivel musical y textual de acuerdo con la vieja tradición de los palos básicos e informan sobre la dictadura franquista. Estos textos constituyen asimismo documentos centrales de la memoria cultural, aunque no se publicaran en tiempos de la dictadura, sino inmediatamente después de ella, y ofrecen perspectivas de investigación.



BIBLIOGRAFÍA

- ASSMANN, Jan [1992] (2011). *Historia y mito en el mundo antiguo*. Traducción de Ambrosio Berasain Villanueva. Madrid: Gredos.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (2004). “Copla flamenca: fuentes cultas y populares”. En Pedro Piñero y Antonio Pérez Castellano (eds.), *De la canción de amor medieval a las soleares*. Sevilla: Fundación Machado, pp. 581-587.
- CARRASCO, Marta (2010). “De cuando el flamenco echa mano de la poesía”, *Mercurio, Panorama de libros: la poesía del flamenco*, n.º 123, pp. 14-15.
- CELA, Camilo José [1951] (2021). *La colmena*. Edición de Jorge Urrutia. Madrid: Cátedra.
- CENIZO, (2004). “La historia de una gran emoción”, *Litoral: La poesía del flamenco*, n.º 238, p. 308.
- CENIZO, José (2009). *Poética y didáctica del flamenco*. Sevilla: Signatura.
- CHUSE, Loren (2007): *Mujer y flamenco*. Sevilla: Signatura.
- DUQUE, Aquilino (1995). *La era de Mairena*. Sevilla: La Carbonería.
- ERLL, Astrid (2012): *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Traducción de Johanna Córdoba y Tatjana Louis. Bogotá: Universidad de los Andes.
- GARCÍA LORCA, Federico [1922] (1984). “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’”. En *Conferencias I*. Introducción y notas de Christopher Maurer. Madrid: Alianza, pp. 43-83.
- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo (1955). *Flamencología: Toros, cante y baile*. Madrid: Sánchez Leal.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carmen (2016). *La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- HOMANN, Florian (2020). “Las letras primitivas de los cantes a palo seco, tonás y martinetes: romances narrativos sobre la Prisión General de los Gitanos”, *Cultura, Lenguaje y Representación*, n.º 24, pp. 89-104.
- HOMANN, Florian (2020). *Cante flamenco y memoria cultural*. Madrid: Iberoamericana.
- LEFRANC, Pierre (2009). “La génesis de martinete I”. Disponible en <https://www.jondoweb.com/contenido-la-genesis-de-martinete-i-746.html> [Fecha de consulta: 09 de junio de 2023], s.p.
- LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, Jesús (2017). “The politics of Flamenco: La leyenda del tiempo and ideology”, *Popular Music*, 36, 2, pp. 196-215.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio [1881] (1975). *Colección de cantes flamencos: recogidos y anotados por Demófilo*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- MARTÍN CABEZA, Juan Diego (2018). *Estética de lo jondo: poesía y pintura de Francisco Moreno Galván*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Manuel (2014). *Los gitanos y gitanas de España a mediados del siglo XVIII: El fracaso de un proyecto de ‘exterminio’ (1748-1765)*. Almería: Universidad de Almería.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1973). *Estudios sobre el romancero*. Madrid: Espasa Calpe.



- MONLEÓN, José (1966). "Flamenco: de Triana al barrio de Santa María II", *Triunfo* XXI, 199 (26 de marzo), pp. 34-43. Disponible en <http://hdl.handle.net/10366/54782> [Fecha de consulta: 09 de junio de 2023],
- NÚÑEZ, Faustino (2011). "Flamencopolis: Letras". Disponible en <https://flamenco.plus/flamencopolis/pagina/letras> [Fecha de consulta: 09 de junio de 2023], s.p.
- PANTOJA, Dolores (2019). *Para cantar flamenco hay que ponerse fea*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- SANZ DÍAZ, Carlos; MORALES TAMARAL, José Manuel (2018). "National Flamencoism: Flamenco as an Instrument of Spanish Public Diplomacy in Franco's Regime (1939-1975)". En Mario Dunkel & Sina A. Nitzsche (eds.), *Popular Music and Public Diplomacy*. Bielefeld: transcript, pp. 209-230.
- STEINGRESS, Gerhard [1993] (2005). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (1989). "El romancero de los gitanos, germen del cante flamenco". En Pedro Piñero *et al.* (eds.), *El romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*. Sevilla/Cádiz: Fundación Machado/Universidad de Cádiz, pp. 563-608.
- VERGILLOS GÓMEZ, Juan (2002): *Conocer el flamenco: sus estilos, su historia*. Sevilla: Signatura.
- WASHABAUGH, William (1996). *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture*. Oxford: Berg.
- ZOIDO NARANJO, Antonio (1999). *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco*. Mairena del Aljarafe: Portada.