

Introducción

El compromiso ideológico no es el único fin de los discursos literarios, pero al menos en los últimos siglos ese ha sido uno de sus fines preferentes, y un mecanismo para que la sociedad se comprendiera críticamente a sí misma.

Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier

*Apuntes tomados por el autor en
el Máster de Estudios Hispánicos, (UCA, 2013)*

Literatura, política y flamenco son tres ramas que cruzaron su camino más de una vez durante el tardofranquismo y la transición (1967-1978)¹. Sin embargo, hasta ahora estas relaciones no han sido claramente delimitadas, aun cuando constituyen una pieza importante para explicar la historia española. En el presente ensayo, analizo las contribuciones del flamenco a la lucha antifranquista desde la perspectiva de la literatura escrita y planteo que los escritores fueron imprescindibles para llevar el flamenco al camino de la lucha contra el régimen de Franco. Esta idea conforma el hilo conductor de los siguientes capítulos

1. Las fechas exactas del tardofranquismo y la transición siguen siendo un debate. Algunos académicos sitúan el tardofranquismo entre 1962-1975 (Fuentes, 2003), mientras que hay otros que lo sitúan entre 1969-1975 (López, 2010). Dada esta discordancia, he visto oportuno elegir para este estudio el año 1967 porque en esta fecha la mayoría de los protagonistas de este libro habían coincidido en manifestar un compromiso con la lucha del régimen. Hago un análisis hasta 1978, porque después de este año los artistas flamencos vinculados a la literatura dejaron de hacer del régimen franquista el destinatario de su queja; fue cuando la democracia entró en pleno vigor a partir de la ratificación de la Constitución en 1978 y la abolición formal del gobierno dictatorial.

y queda patente al contemplar los varios ámbitos literarios vinculados al flamenco: la poesía culta, la dramaturgia y la prensa.

En primer lugar, las coplas flamencas que denomino antifranquistas fueron concebidas sobre un soporte escrito y no procedían de la tradición oral. Igualmente, las obras de teatro que emplearon el flamenco en su puestas en escena y llevaron el marchamo de compromiso ideológico procedían de textos escritos (con la excepción de *Quejío*) y utilizaban letras escritas para el cante compuestas para ser cantadas en sus espectáculos.

El discurso insurrecto percibido en las letras y las obras de teatro fue enaltecido en las páginas de la revista *Triunfo*. La anterior publicación (Bellomi, 2011), junto con *Cuadernos para el dialogo* (Muñoz, 2008) o *Cambio 16* (Castro Torres, 2010), sirvió como canal de comunicación entre diversos componentes de la resistencia (Mangini, 1987). La presencia del flamenco contestatario en *Triunfo* muestra otra de las maneras en que los escritores llevaron el flamenco al camino de la revolución.

Quizá, para algunos, los caminos políticos dibujados en este estudio pueden sonar raros o, peor aún, enunciados como mera conjetura. Sin embargo, cuando se contempla la actividad antirrégimen de los escritores (Gutiérrez Carbajo, 2011; Mangini, 1987), junto con la afición flamenca de varios de ellos, estos caminos cobran sentido.

Durante el tardofranquismo, Madrid fue uno de los focos de la resistencia, pero también lugar de residencia de varios artistas flamencos; ahí convivieron entre ellos y con los literatos subversivos. De hecho, los escritores mencionados en este ensayo estuvieron sumamente sumergidos en el mundo del flamenco y contaron con entrañables amistades con varios cantaores, bailaroes y guitarristas.

El espacio clave para impulsar la colisión entre estos dos mundos fue el conflictivo ambiente universitario de Madrid². El ilustre flamencólogo José Manuel Gamboa nos proporciona unas pistas sobre el asunto en su libro *Una historia del flamenco*:

El flamenco penetró en el ambiente universitario propiciado por la agitación política que a finales de la década de los sesenta del pasado siglo se vivía en dicha institución. Es, por lo tanto, un flamenco entendido como protesta el que cautiva a los estudiantes. Al menos eso sucedió en los albores, según Francisco Gutiérrez Carbajo, actual decano de la Facultad de Filología de la UNED, activista flamenco en aquel Madrid universitario: «el flamenco entró a través de un discurso político de izquierdas y se quedó por derecho propio. No exageramos al decir que la cultura universitaria española quedaría coja sin el flamenco». (2011, p. 41)

Madrid, particularmente el ambiente universitario, será un tema recurrente en este estudio. Las conciencias políticas de un buen número de los artistas que tratamos fueron influidas por esta ciudad. Además, casi todos los cantaores rebeldes cantaron allí: algunos como auténticas estrellas.

La capital española también fue un espacio emblemático de la represión que padecieron los desobedientes. Carabanchel, una de las cárceles más notorias de la capital, se recuerda hasta ahora como un símbolo de esta represión. En este libro, esta prisión se vuelve un lugar recurrente, ya que fue pisada por cinco de los escritores tratados³.

2. Véanse los siguientes estudios que documentan la actividad política en el ambiente universitario de Madrid durante el tardofranquismo y la transición: Argullol, Fernández Buey y Pérez, 1977; Errázuriz, 2015; Gómez Oliver, 2008; Pastor, 2008.

3 José Manuel Caballero Bonald, José Luis Ortiz Nuevo, Paco Moyano, Manuel Gerena y Andrés Ruiz fueron todos encarcelados en Carabanchel en momentos distintos del franquismo.

La necesidad de denunciar a un gobierno que brutalmente silenciaba a la oposición une a todos los protagonistas de este libro. Todos quisieron encauzar la ruptura del régimen mediante el uso de la palabra escrita al compás del flamenco.

Lo dicho queda claro al analizar las obras de los siguientes escritores: Francisco Moreno Galván, José Manuel Caballero Bonald, José Luis Ortiz Nuevo, Andrés Ruiz, Salvador Távora, Alfonso Jiménez Romero, Paco Almazán, José Monleón, Antonio Burgos, Ramón Chao, Manuel Vázquez Montalbán, José Luis Rubio, Montserrat Roig, José María Moreno Galván, José Luis Cano, y los siguientes cantaores: Enrique Morente, Manuel Gerena, José Menese, Diego Clavel, Paco Moyano y Lola Hisado.

La teoría que planteo está refrendada en parte por un análisis de los estudios referentes al flamenco y la lucha antifranquista⁴, así como por un procedimiento metodológico que arroja nuevas luces, constituido por:

- a) un trabajo de campo con artistas que vivieron la época analizada, como José Luis Ortiz Nuevo, Manuel Gerena, Diego Clavel, Paco Moyano y Lola Hisado.
- b) un análisis epistolar de cartas de la época, entre José Manuel Caballero Bonald y Diego Clavel, y entre José Luis Ortiz Nuevo y Andrés Raya.
- c) un análisis textual de letras escritas, estudios de flamencología y guiones de obras de teatro.
- d) un análisis de la prensa, particularmente de la revista *Triunfo*, así como también de la obra de José Manuel Caballero Bonald que no fue publicada en esa revista.

4. Destacan las biografías de los principales practicantes de la canción protesta en el flamenco (Bohórquez, 2007; García Gómez, 1996; Gutiérrez, 1996), y los otros estudios que tratan el antifranquismo y el flamenco (Ceccherini, 2015; Gamboa, 2011; Grimaldos, 2011; Martín Cabeza, 2016; Ordóñez Eslava, 2013; Pinilla, 2012; Washabaugh, 2005).

En el primer capítulo se explora el espacio literario comprendido por la poesía de escritores enemigos del régimen y también víctimas de su brutalidad: como Antonio Machado, Federico García Lorca, Rafael Alberti y Miguel Hernández, cuyas obras fueron cantadas como protesta política por Enrique Morente, José Menese y Lola Hisado.

En los capítulos 2, 3 y 4 también se estudia la poesía culta, pero con un enfoque en las letras flamencas escritas. Por lo tanto, se analizan las letras de tres categorías de escritores: los intelectuales —Francisco Moreno Galván y José Manuel Caballero Bonald—; los cantaores cantautores —Manuel Gerena y Paco Moyano—, y, por último, los letristas —José Luis Ortiz Nuevo y Andrés Ruiz—.

Mientras que abundan las diferencias entre estos seis escritores variopintos de edades distintas (por no mencionar sus diversos niveles de activismo político o sus estilos literarios), existen enlaces comunitarios en el discurso antifranquista percibido en sus letras.

En primer lugar, en esas letras se evidencia un claro destinatario de una queja política: el régimen franquista⁵. Encontramos letras en las cuales la libertad es un concepto político entendido como el final de régimen, así como letras que critican el sistema económico, la censura, la violencia del régimen y la emigración.

5. Se destaca la diferencia entre las letras escritas y las letras procedentes de la tradición oral, precisamente porque los escritores estuvieron comprometidos con una lucha política al momento de escribirlas y el régimen franquista es el indiscutible destinatario de su queja política. La ausencia de un destinatario claro en las letras procedentes de la tradición oral se evidencia en las palabras de Manuel Bohórquez, quien escribió lo siguiente sobre el estudio de Antonio Machado y Álvarez, «[...]de las cerca de novecientas coplas que recoge *Demófilo*, solo unas cuantas pueden considerarse de protesta, es decir, que denuncien problemas comunes de la sociedad. El cantaor de flamenco ha manifestado más su problema personal que el de un colectivo. Por lo general va siempre a su aire y solo defiende sus intereses» (2007, p. 28).

El destinatario claro de la queja, manifiesto en esa poesía, también se evidencia en las obras de teatro en las cuales el flamenco y el antifranquismo se entrelazaron en la estética de manera elegante e innovadora. Tal fue el caso de las obras *Oración de la tierra*, *Oratorio*, *Quejío* y *Los palos*.

No resulta ninguna novedad descubrir los planteamientos políticos que aparecen en estas obras, porque han sido tratados en múltiples estudios académicos (Ceccherini, 2015; Cornago, 2016; Limón, 2017; Mora Álvarez, 2008). Sin embargo, lo que no ha sido suficientemente documentado es la relación entre el flamenco contestatario, tanto de los cantaores como de las obras de teatro, y la prensa de los disidentes políticos.

Por eso, en los capítulos 5 y 6 se esclarece la relación entre el periodismo y el flamenco antifranquista en *Triunfo*, una de las revistas más importantes para la oposición. Veremos cómo varios escritores, sobre todo Paco Almazán y José Monleón, hicieron suyos los casos de los flamencos rebeldes al escribir sobre sus actuaciones, al promocionar sus discos y al asegurarse de que el público tuviera noticias del discurso insurrecto intrínseco a su arte. De esa manera, la trayectoria de su queja política fue engrandecida, lo que confirmó que la prensa fue otro ámbito literario vinculado al flamenco donde se manifestó el compromiso ideológico del escritor.

También, en este estudio se insistirá en que la prensa fue parte fundamental en la defensa de los principales practicantes de la canción protesta en el flamenco, que fueron ninguneados no solo por el gobierno de Franco sino también por los flamenólogos de la época, quienes proclamaron como falso el cante que predicaba posiciones políticas. A este respecto, serán de interés primordial los artículos de prensa de escritores como José Manuel Caballero Bonald, Paco Almazán y José Luis Ortiz Nuevo.

El caso de Ortiz Nuevo resulta especialmente interesante, pues hemos tenido acceso al testimonio directo de este autor. Así, de primera mano se ha podido constatar que, a través de su atrevida defensa de los flamencos rebeldes, Ortiz Nuevo planteó la estética del flamenco en términos políticos. Veremos cómo un joven rebelde, que fue encarcelado por su activismo político, recreó la historia del flamenco para alejarla de una realidad más objetiva y satisfacer sus principios ideológicos.

De todos los escritores tratados, Ortiz Nuevo se establecerá como el protagonista de este libro por encontrar su discurso antifranquista en todos los ámbitos literarios explorados; pero, también, por su influencia y ayuda para facilitar que su amigo Enrique Morente cantara la poesía de Miguel Hernández como protesta política, asunto del capítulo siguiente.

I

El flamenco y la poesía prohibida

Recitar a Lorca tenía algo de subversivo.

Paco Almazán, *Triunfo*

El encuentro de la poesía culta con el flamenco constituyó un arma de protesta política contra el régimen. Muestra de ello es la lírica culta de cuatro poetas —Antonio Machado, Federico García Lorca, Rafael Alberti y Miguel Hernández— que los cantaores convirtieron en letras flamencas.

Las connotaciones políticas que rodeaban las imágenes de estos poetas están enraizadas en su participación en la Guerra Civil y, posteriormente, en la batalla por el legado republicano. Por un lado, sus memorias fueron tergiversadas por el régimen y, por otro lado, fueron reivindicadas mediante homenajes que llegaron a ser actos importantes para la oposición. Inherente a estos actos fue la música, principalmente la de los cantautores, pero también la de los flamencos.

En este apartado, analizaremos los cantaores que hicieron sus propios homenajes a los poetas cultos, precisamente en el contexto de la canción protesta. Primero, veremos información novedosa sobre Enrique Morente cantando a Miguel Hernández y a Federico García Lorca. Sobresale la importancia que el ambiente universitario tuvo para la expresión de su cante

político. Además, veremos cómo el alcance del cante subversivo fue ampliado mediante la cobertura de la revista *Triunfo*.

Después, trataremos los casos de otros cantaores como José Menese, Manuel Gerena y Lola Hisado. Es destacable que Menese y Gerena, los más influyentes practicantes de la canción protesta, tuvieran entrañables amistades con Rafael Alberti; también, el hecho que *Balada del que nunca fue a Granada*, homenaje lorquiano de Alberti, fue un éxito de Menese. En cuanto a Lola Hisado, su testimonio no es el de una estrella de la resistencia o de un militante del Partido Comunista de España, pero arroja nuevas luces sobre los caminos encontrados entre la poesía culta y el flamenco.

Mas los cantaores no fueron los únicos artistas flamencos que reivindicaron la imagen de los poetas: otro homenaje lorquiano se encuentra en la obra de teatro *Los palos*, de Salvador Távora. Al revisar esta pieza, veremos cómo el cante y baile flamenco fueron imprescindibles para contar la historia del asesinato de Lorca y cómo esa denuncia se esclareció en las páginas de *Triunfo*.

Por último, para mostrar que ciertas imágenes de los poetas tratados fueron aceptadas por el régimen, pasaremos a un breve análisis de artistas que homenajearon a los cuatro poetas por motivos apolíticos. Aquí, revisaremos las obras de los cantaores Alfredo Arrebola y Amós Rodríguez Rey, al igual que las de los guitarristas Manuel Cano, Paco de Lucía y Ricardo Modrego.

1.1 Machado, Lorca, Hernández y Alberti como símbolos antifranquistas

Los homenajes a intelectuales que eran héroes de los disidentes todavía se consideraban como amenazas al orden. En 1974, solo en el mes de mayo, se suspendieron un homenaje a Miguel

Hernández en Valencia, otro a Pablo Neruda en Sevilla y uno a García Lorca en Madrid

Shirley Mangini, *Rojos y rebeldes*.

La cultura de la disidencia durante el franquismo

El acto era, antes que una operación literaria, una operación política diseñada desde el Partido Comunista en París para seguir denunciando la brutalidad con que Franco había buscado el exterminio de la España republicana, obligada a un exilio inhumano en febrero de 1959 [sic].

Julio Neira sobre el homenaje a Antonio Machado en Collioure, Francia, 1959,
Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald

El legado republicano de Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel Hernández (Gibson, 2020) y Rafael Alberti (2003) hacía a estos poetas enemigos de un régimen comprometido en aniquilar hasta la más mínima memoria de la República. La represión fue particularmente brutal en el inicio de la posguerra. Dejemos que la hispanista norteamericana Shirley Mangini (1987) nos recuerde cómo fue:

Casi todos los intelectuales que se habían aliado a la causa republicana, y eran la mayoría, habían desaparecido. Algunos murieron, otros estaban en las cárceles de Franco, algunos estaban escondidos y muchos se habían exiliado. [...] La desaparición no solo fue física, sino que también se borró todo rastro de sus obras. Sus creaciones literarias fueron eliminadas de librerías y bibliotecas y sus cuadros de galerías de arte. Hasta se prohibió la mención de sus nombres en periódicos, revistas y libros. Así se produjo en España un inmediato y radical empobrecimiento cultural. (p. 15)

Durante gran parte de la primera etapa del franquismo, se logró la «concordancia» a base de encarcelamientos, torturas y asesinatos. Según el historiador Raymond Carr, hubo entre 10.000 y 400.000 asesinatos políticos; en la cárcel, se encontraban, en 1940, 250.000

prisioneros políticos. Las cifras varían enormemente según el libro que se lee, lo cual señala cómo se controlaba la información y cuán difícil era conseguir datos verídicos. (p. 26)

Precisamente de estas medidas fueron víctimas los cuatro poetas que nos conciernen: Lorca fue fusilado, Miguel Hernández murió en la cárcel, Antonio Machado falleció tras exiliarse en Francia, y Rafael Alberti fue exiliado.

La persecución de estos autores también se entiende por la tergiversación de sus memorias por el estado de Franco. En la inmediata posguerra, oficialmente, apenas se hablaba de Federico García Lorca (Wahnón, 1995, p. 410), mientras que Rafael Alberti y Miguel Hernández fueron mencionados solo con desprecio¹, y de la vida y obra de Antonio Machado se apropió la Falange (Iruveda, 2001, pp. 16-17). Únicamente desde el exilio fueron mantenidos vivos sus legados republicanos por compañeros de lucha que seguían publicando sus libros.

Sin embargo, al llegar a mediados de los años cincuenta, el gobierno de Franco suavizó sus métodos draconianos debido a la realidad política que implicaba ser miembro de las Naciones Unidas. En este ambiente, aunque no fuera permitido, empezó a germinar una resistencia interna (Mangini, 1987, pp. 9-10). Fue entonces cuando la reivindicación de Antonio Machado se estableció como un acto político tanto desde el exilio como dentro de España (Muñoz y García, 2010, pp. 150-151).

1. En el caso de Alberti y Hernández, sus obras solo fueron publicadas en el extranjero, al tiempo que fueron despreciadas por la cultura oficial, como puede constatarse en el artículo publicado en el *ABC* el 13 de junio de 1939, donde Agustín Foxá escribió lo siguiente: «Los poemas de Alberti, de Cernuda, de Miguel Hernández, son unos poemas de laboratorio, sin fuerza ni hermosura, equívocos, cobardes y llorones, donde solo se habla de la sangre derramada de los niños, donde están ausentes la pasión de la mujer y la alegría de la victoria» (Rubio, 1976, pp. 329-330).

Los tres homenajes organizados en 1959 por los comunistas en Colliure, Segovia y Madrid vislumbran este estatus antifranquista del poeta sevillano. Desde su tumba en Francia se consolidó el primer grupo de escritores comprometidos con derrocar al régimen franquista: la generación del 50, en un acto que fue más político que literario (Neira, 2014, p. 225). Mientras que el homenaje de Segovia reveló el poder organizativo del PCE dentro de España (Muñoz y García, 2010, p. 155).

Los actos para honrar a Machado, organizados por disidentes políticos, continuaron en los años sesenta. Como ejemplo, destaca el homenaje que iba a llevarse a cabo en Baeza para conmemorar el treinta aniversario de la muerte del poeta. Este, aunque fue inicialmente autorizado, fue suspendido antes de llevarse a cabo (Mangini, 1987, pp. 201-202).

Por su parte, las controversias que rodeaban el homenaje a Federico García Lorca, el 5 de junio de 1976, demuestran que incluso después de la muerte del Caudillo estos actos mantenían su carácter político. Por una parte, hubo intelectuales que querían romper «la prolongada sombra de silencio sobre García Lorca» (Cazorla, 1986, párr.1) y, por otra, coexistía el temor del gobernador civil de que el acto serviría como propaganda política para la oposición (Cazorla, 1986, párr.5).

Uno de los organizadores del homenaje, el profesor José Cazorla, nos proporciona un resumen del acto que casi no llegó a celebrarse. Es importante hacer hincapié en las connotaciones políticas que permearon en el evento:

Por fin llegó la esperada fecha del 5 de junio. Tras un acto previo en el Hospital Real, más de 10.000 personas llenaban por la tarde la amplia plaza de Fuente Vaqueros a los gritos de «¡Federico! ¡Amnistía, libertad!». Todos mirábamos de reojo a las numerosas fuerzas del orden público que, equipadas con armas de fuego, vigilaban amenazadoramente desde todos los tejados de la plaza.

Bajo una gigantesca foto del poeta asesinado, a las cinco en punto, J. G. Ladrón de Guevara, en nombre de la comisión, iniciaba el acto con la frase que se hizo famosa: «Tras 40 años de silencio, nos conceden media hora...». Intervinieron, entre otros, Aurora Bautista, Nuria Espert, Blas de Otero, Lola Gaos, y por la familia, Manuel Fernández Montesinos. Finalmente, Juan A. Rivas leyó un comunicado de los grupos políticos y Coordinación Democrática. (1986, párr.10-11)

La presencia de personas destacadas de la cultura en el homenaje de Lorca ilustra la unión entre la política y el arte en torno a la resistencia. También lo hace la presencia de alguien que no fue mencionado por Cazorla, Carlos Cano. El famoso bardo granadino no cantó oficialmente en aquel homenaje (algo imposible), pero sí que lo hizo, como él mismo se acuerda: «Improvisadamente con mi guitarra detrás de la nueva Facultad de Letras, evitando una carga policial sobre el numeroso y desconcertado público» (Cano, 1998, párr.5).

De hecho, Carlos Cano fue miembro de un grupo amplio de cantautores rebeldes en el tardofranquismo, años en los cuales la canción protesta reinaba en el panorama de la música (González Lucini, 1989).

Paralelos a la protesta de los cantautores fueron los homenajes a Machado, Lorca, Hernández y Alberti. Por ejemplo, cantautores famosos como Lluís Llach, Raimon, Paco Ibáñez o Joan Manuel Serrat cantaron la poesía de Antonio Machado como, en las palabras del hispanista brasileña Elda Firmo Braga, «un símbolo de resistencia a la dictadura franquista» (2002, párr.4).

En cuanto a Ibáñez, recuerde el lector que él se estableció como un referente de la canción protesta con un disco que puso música a la poesía de Luis de Góngora y Federico García Lorca, *Poemes de Federico García Lorca et Luis de Góngora* (Valldaura,

2004, párr.5). Además, cantó el homenaje albertiano a Lorca «Balada del que nunca fue a Granada», en su popularísimo disco *La poesía española de ahora y de siempre* (1969), y también en *Paco Ibáñez a L'Olympia - les uns par les autres* (1970). Miguel Hernández también fue homenajeado por Ibáñez. De dicho trabajo sobresale su versión famosísima de «Andaluces de Jaén».

El elepé² de Serrat *Miguel Hernández*, publicado en 1972, nos presenta otro destacado homenaje a un poeta culto. Cabe señalar la visión ideológica de varios de los poemas elegidos y cómo las biografías de Serrat y Hernández están unidas por la lucha contra Franco (Curry, 2016, p. 55).

Por último, tenemos los poemas de Rafael Alberti que fueron cantados como auténticos himnos antifranquistas en las bocas de referentes de la canción protesta como lo fueron Paco Ibáñez o el grupo Aguaviva. Sus versos fueron tan populares que se encontraban en el *hit parade* musical tanto en España como en Italia o Alemania (Mateos Miera, 2004, pp. 294-295).

1.2 Enrique Morente y la resistencia: Hernández y Lorca

La excepción de Miguel Hernández es porque para mí la poesía de Miguel Hernández es idéntica a las letras del cante, a las que yo canto, y me sirven por el contenido, por el mensaje que yo quiero transmitir: Miguel Hernández es un cantaor haciendo letras.

Enrique Morente, *Informaciones*

² Castellanización —recomendada por la RAE— de LP, sigla de Long Play, discos de vinilo —soportes sonoros analógico— de larga duración y 12 pulgadas de diámetro, que incluyen varias pistas en cada una de sus dos caras, cada una de ellas con una canción o pieza musical. Eran junto con los «singles» o discos sencillos, de 7 pulgadas de diámetro, que contienen una única pista por cara, los dos principales formatos vendidos por las discográficas.

El cante era un medio muy a propósito para rebelarse en contra de lo que había. [...] en esos momentos, te das cuenta de la falta de libertad, no se podían cantar ciertas letras, Lorca prohibido, artistas fichados [...] todo el mundo sabe lo que fue esa época que afortunadamente ya ha pasado. Es hermoso poder decir lo que queramos y poder expresarnos libremente.

Carmen Linares,
Los flamencos hablan de sí mismos II

La vida y obra de Enrique Morente son un emblema de la unión entre la rebelión política, la literatura escrita y el flamenco. Sería injusto reducir su obra a una palabra, la política, porque en realidad su producción es demasiado diversa y en ella la política no es dominante. Sin embargo, el mismo Morente dejó claro que fue un rebelde contra el franquismo, cuando proclamó lo siguiente: «Nunca he tenido carnet de ningún partido político, pero vamos, en aquella época, cuando se hacía cualquier acto subversivo o antirrégimen, estaba detrás el PCE, que era el único organizado que había, y yo simpatizaba con él. [...] Es verdad que tomé conciencia política y que di recitales en la universidad y en muchos más sitios, como modo de contribuir a la lucha política» (Gutiérrez, 1996, p. 44).

Es poco probable que Morente hubiera contribuido a dicha lucha de no haber sido por la influencia de sus amigos de la Universidad Complutense de Madrid. Me refiero a La Hermandad, un grupo de aficionados al flamenco³ integrado por los

3. No es sorprendente que esos universitarios, junto con Andrés Raya, se fascinaran por el flamenco cuando consideramos el extraordinario talento de los artistas que fueron sus amigos: Rafael Romero, Juan Varea, Perico el del Lunar (hijo) y Enrique Morente (Raya, 2012c, párr.2). Su fascinación por el flamenco fue tanta que fundaron la editorial Demofilo (título que hacía homenaje al primer español estudioso del flamenco, Antonio Machado y Álvarez, el padre del Antonio Machado). La editorial fue dedicada a la investigación del flamenco y a ella se le debe la publicación de unos 31 títulos. Un número destacado

universitarios residentes del Colegio Mayor San Juan Evangelista: el Poeta (José Luis Ortiz Nuevo), el *loco* Mateo (Francisco Gutiérrez Carbajo), y el antiguo subdirector de este colegio, Andrés Raya (Gutiérrez, 1996, p. 38).

Estos amigos, residentes de un colegio donde destacaba la actividad antifranquista (Raya, 2012a, párr.4), no fueron ninguna excepción⁴, y gracias a ellos la poesía prohibida de Miguel Hernández llegó a las manos de Morente. Ellos conocían bien un puesto de libros clandestinos, Pepe el Culturas, que comerciaba títulos prohibidos por la censura, de autores como Pablo Neruda, Antonio Machado, Miguel Hernández, García Lorca, César Vallejo, Nicolás Guillén, Pedro Garfias y León Felipe, entre muchos otros (Raya, 2012d).

En la entrevista⁵, Ortiz Nuevo (2014a) me contó que fue en este puesto clandestino donde consiguieron los libros de Hernández. Andrés Raya recuerda lo mismo y nos proporciona un dato más: los títulos exactos eran *El rayo que no cesa y otros poemas*, y *Cancionero y romancero de ausencias y otros poemas* (los dos publicados por la editorial Losada en 1963) (Raya, 2012e).

Gracias a una carta recogida del archivo personal de Ortiz Nuevo, tenemos documentación en la que consta que Morente fue introducido en esa poesía mediante La Hermandad y que el cantaor quedó fascinado con el universo poético de Hernández. Con autorización de Ortiz Nuevo, podemos ver a continuación

cuando consideramos la carencia de estudios flamencos publicados en aquella época (la editorial fue fundada en 1970 y duró hasta 1982).

4. Ortiz Nuevo fue el más atrevido del grupo, al grado que fue encarcelado por su actividad antirrégimen (véase capítulo 4). Por su parte, Andrés Raya fue despedido de su cargo como subdirector del San Juan Evangelista, por apoyar actividades culturales consideradas «subversivas» por la DGS (Dirección General de Seguridad), aun cuando nunca llegó a militar en la lucha organizada (Raya, 2012b).

5. Véase entrevista #1 en el «Anexo I. Entrevistas».

esta carta que le fue enviada por Andrés Raya el 16 de febrero de 1973⁶. Su lectura no tiene desperdicio:

Hace más que tres años que en el Colegio Mayor Universitario Isabel de España se celebró un recital del cantaor flamenco Enrique Morente. Le acompañaba a la guitarra Antonio Piñana (hijo) y constituyó, según creo recordar, un buen suceso.

La idea fue de varias chicas del Colegio junto a mi grupo de amigos —los de la bien recordada Hermandad de Levante 28: el Poeta, el Salva, el *loco* Mateo y yo—. Se trataba, experiencia siempre interesante y enriquecedora, de oír a Morente. Pero había algo más: una idea que se remontaba a unos meses antes: leyendo en La Hermandad a Miguel Hernández alguien —quizás yo mismo— pensó que bastantes de sus poemas se adecuaban al espíritu tradicional del cante flamenco y que, por tanto, podrían incorporarse a su caudal de letras. De inmediato se pensó que Enrique Morente llegaría a estas mismas conclusiones, y en consecuencia sería el primer flamenco que de manera efectiva incorporara a sus cantes dichos poemas. La trampa se tendió bien: le daríamos a leer los libros de Hernández para comprobar si de hecho y por sí solo Enrique descubriría la veta flamenca de Hernández. Así fue: a las primeras lecturas, recuerdo que algunas de ellas en la propia Hermandad y otras en uno de nuestros viejos templos —la Cervecería Alemana de Plaza de Santa Ana—, Enrique se entusiasmó con el mundo poético de Miguel Hernández y concluyó que este poeta era flamencamente cantable y que él mismo lo cantaría. Manos a la obra (Poeta, qué entusiasmados que estábamos, ¿verdad?): lo primero seleccionar unos textos y buscar dentro de la gama del cante aquellos estilos más apropiados a ellos: así surgió el «Andaluces de Jaén» —ya cantado por Paco Ibáñez— metido por *peteneras* y alguna letrilla suelta cantada por *alegrías*. Como comienzo estaba bien y había que exponerlo al público. Se haría en el proyecto recital de Isabel de España.

6. Véase una copia digital de la carta original en el «Anexo III. Epistolario».

El recital fue presentado por mí y afortunadamente conservo el texto que leí aquella ocasión. Lo he encontrado entre papeles viejos y lo adjunto a continuación. Tal como propuse al final de la presentación se celebró un coloquio después de la actuación de Enrique. Creo que el Salva grabó en *cassette* y sería muy interesante el recuperarlo. Recuerdo que, junto a las habituales paridas que siempre se oyen en los coloquios *made in* Colegio Mayor madrileño, se dijeron cosas interesantes.

En cuanto a la historia de Miguel Hernández y el flamenco, he dejado aquí esbozado su origen. Después la historia continuó hasta llegar a un L.P. de Morente titulado *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*. He de contarla completa un día próximo, porque lo de los poetas cantados, y Miguel Hernández muy en particular, está en boga, razón por la cual esta vertiente del poeta cantable y cantable en flamenco adquiere relevancia, tanto más cuanto que el tema del flamenco, por sí solo, también es tema de interés actual.

El texto que Raya leyó para presentar la actuación es también esclarecedor: los amigos revolucionarios de Morente no solo le consiguieron poesía prohibida, sino que le acompañaron en su camino político desde el principio.

Raya claramente defendió el concepto de la canción protesta en el flamenco al plantear una idea que veremos elaborada por otros intelectuales en capítulo 5: si el cante flamenco es del pueblo, los problemas del pueblo deberían llenar su temática. Con esa declaración, Raya sitúa el cante de Morente en un contexto antifranquista, al tiempo que defiende su autenticidad. Vemos ahora fragmentos de la carta que documenta esa presentación⁷:

7. Se refiere a la misma carta anteriormente citada, la que fue enviada por Andrés Raya a Ortiz Nuevo el 16 de febrero de 1973. Se puede consultar el texto completo en el «Anexo III. Epistolario».

Realmente yo estoy aquí para presentaros a Enrique Morente y Antonio Piñana, pese a lo cual me vais a permitir que no hable de ellos sino de cosas más generales. Me interesa dejar claro dos cosas: el flamenco es un fenómeno típico de cultura popular y se ha dado en una geografía muy concreta —la andaluza—. Quiero decir que, al menos históricamente hablando, los intelectuales no han hecho el flamenco ni los cantaores se han planteado nunca cuestiones profundas. El personaje flamenco ha sido siempre hombre del pueblo, ha expresado siempre sentimientos del pueblo y ha usado siempre el lenguaje del pueblo. [...]

Ciertamente, una de las características más sobresalientes del mundo espiritual del flamenco es la queja. Por supuesto, no la única. El andaluz se ha quejado en temas universales: la muerte y el amor sobre todo. [...]

Pero también se ha quejado de la vida. Quiero decir que se ha quejado de las circunstancias concretas de que se ha desenvuelto su propia vida: la cárcel, la persecución a los gitanos, el hambre y la pobreza, el dinero «ajeno», etc., [...]

Esta queja no ha sido, desde luego, una protesta formal. El flamenco no ha sido revolucionario. Simplemente al andaluz le han ocurrido cosas y él las ha expresado en su lenguaje, es decir, el cante flamenco [...]

De nuevo se cantan los estilos más antiguos del cante flamenco, pero este volver a la tradición se ha limitado a su aspecto formal. Quiero decir, por ejemplo, que se nos cantan las seguiriyas del Planeta, pero con la misma temática de aquella época. ¡No! Si la cultura ha de ser dinámica, el cante que se haga hoy, ha de incorporar los problemas de hoy. Esta sería la vertiente que puede librar al flamenco de una posible modificación.

En esta línea se nos presenta Enrique Morente. Al mismo tiempo que cultiva las formas musicales más puras del flamenco, intenta ampliar su temática dando cabida en la misma a problemas actuales. Así, ha cantado al campesino andaluz, al emigrante, etc.

En esta búsqueda de nuevos temas, ha tropezado recientemente con los textos de un poeta que, si bien no es andaluz, se adecua por su carácter de poeta populista al espíritu del cante. Nos referimos a Miguel Hernández. En este recital Enrique Morente entrenará algunas letras del mismo. La validez o no validez de este intento, es algo que dejo a vuestro juicio, y sobre esto, y cualquier otro tema que afecte al cante, creo que podíamos dialogar al final del acto.

Podemos constatar estas cartas con un artículo de prensa de Paco Almazán titulado «La escalada del flamenco», publicado en *Triunfo*, que documenta que Morente cantó en el Colegio Mayor Isabel de España y que hubo un coloquio después (1970a, p. 45).

La cobertura de los artistas flamencos antifranquistas por *Triunfo* es, como ya se menciona en la introducción, uno de los pilares de este libro. No podemos subestimar cómo Paco Almazán amplificó la voz política de Morente mediante esta revista. Destaca que Almazán, además de un disidente político⁸, fue amigo de Morente, y solía acudir a las comidas que organizaron en la Hermandad los domingos (Raya, 2012c, párr.2).

La mencionada cobertura se evidencia en otro artículo de Almazán titulado, «Universidad de Granada: homenaje a Miguel Hernández», publicado en mayo de 1970. La Universidad de Granada no fue una de las lanzas más finas de la resistencia,

8. Ángel Álvarez Caballero, en un artículo de prensa publicado en *El País*, deja claro el carácter antifranquista de Almazán y la expresión de ella en *Triunfo*: «Francisco Almazán había nacido en Madrid en 1936. Maestro en Soria, pronto se hizo evidente su ideología izquierdista, lo que motivó que el régimen franquista lo represaliara expulsándole de la enseñanza. Desde entonces Almazán vivió escribiendo colaboraciones periodísticas, destacando sus años en la revista *Triunfo*, cuando esta publicación era la que arriesgaba y se significaba más que ninguna otra —hasta donde entonces se podía llegar— en una cierta contestación a la situación política imperante» (2004, párr.2).

pero en ella sí que se desarrolló un ambiente donde permeaba el antifranquismo (Carrillo Linares, 2020). Homenajear a Miguel Hernández en este ambiente fue un acto político y también lo fue escribir sobre ello. Ahora, podemos ver fragmentos del artículo que subraya el éxito que Morente cosechó con su interpretación de dos poemas sumamente políticos «Aceituneros de Jaén»⁹ y «El niño yuntero»:

[...] este homenaje flamenco a Miguel Hernández, a cargo de Enrique Morente, que interpreto «El niño yuntero» por malagueñas, y «Aceituneros de Jaén», por peteneras, chica y grande, así como algunos de los cantes el propio Morente. Es esta una experiencia a la hora de renovación del flamenco, que muchos podrían calificar como peligrosa o audaz, si los resultados conseguidos y la aprobación del público del Aula Magna, compuesto por viejos aficionados y universitarios, no hubieran demostrado que la cosa no era tan problemática, y que, por el contrario, el contenido encaja perfectamente con el carácter popular del flamenco que por haber nacido de las mismas sufridas circunstancias, despojado ya Hernández del ropaje neogongorino. El resto de la sesión fue dedicado a un sabrosísimo coloquio que mantuvimos con los aficionados granadinos sobre los problemas de la renovación del cante. (Almazán, 1970c, p. 53)

Después de varios éxitos cantando al poeta, en el año 1971, Enrique Morente hizo un elepé titulado *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, en el que incluyó versiones flamencas en siete palos distintos de los siguientes poemas: «Sentado sobre los muertos» por *romances*, «El niño yuntero» por *malagueñas*, «Nanas de la cebolla» por *nanas*, «El carro de mi fortuna» por *tientos*, «Con la raíz del querer» por *soleares*, «Un veneno “pa”

9. A este poema también se le titula «Andaluces de Jaén».

que yo muera» por *granainas*, «Dios te va a mandar un castigo» por *bulerías por soleá*.

El elepé fue el tercer álbum de Morente y el primero en el que cantó poesía culta. Esto marcó el inicio de una prolífica carrera en la que llegó a cantar sesenta y cinco poemas de unos diecinueve escritores distintos¹⁰.

Como hemos visto, y como veremos, elegir el camino de la resistencia implicaba arriesgarse a las represalias del régimen. Es así que, por hacer un homenaje a un héroe de la disidencia, Morente sufrió las consecuencias de la censura. Por ejemplo, el elepé tuvo que ser publicado en México y llegó a España sin «Andaluces de Jaén», canción prohibida hasta la época de la Autonomía andaluza (Gamboa, 2011, p. 34).

La censura no fue la única arma estatal que inquietaba a Morente. Él fue multado con 100.000 pesetas por haber cantado una letra en el San Juan Evangelista que celebraba la muerte de Carrero Blanco (presidente del gobierno)¹¹, tras su asesinato en 1973 (Gamboa, 2011, p. 34). No obstante, a pesar de la sanción económica, Morente no reprimió sus esfuerzos por fecundar la canción protesta. Gracias a otro artículo de Almazán publicado en *Triunfo*, titulado «Enrique Morente en el Ciclo Andalucía», sabemos que él seguía cantando los versos de Hernández en el año 1974; esta vez en un ciclo de conciertos dados en el Teatro

10. Gutiérrez recoge un índice de poetas cantado por Enrique Morente: «Rafael Alberti, Dámaso Alonso, José Bergamín, San Juan de la Cruz, Juan de la Encina, Federico García Lorca, Luis García Montero, Pedro Garfias, Nicolás Guillén, Ibn Hazm, Miguel Hernández, José Hierro, Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de León, Antonio Machado, Manuel Machado, Al Mutamid, Luis Rius, Lope de Vega» (1996, p. 336).

11. Me refiero a este fandango: «Pa ese coche funeral / yo no me quiero quitar el sombrero, / que la persona que va dentro / me ha hecho pasar / los más terribles tormentos. / ¡En qué tribunal se ha visto / ni en qué sala ni en qué audiencia, / al reo darle por libre / y al libre darle sentencia!» (Gamboa, 2011, p. 34).

Benavente, donde permeaba un ambiente antifranquista. Para empezar, La Cuadra llevó la dirección artística (Almazán, 1974, p. 53) y representó *Quejío* (R.V., 1974, pp. 83-85). Además, las cuatro actuaciones de Manuel Gerena fueron prohibidas diez horas antes de su primer concierto (Monleón, 1974b, pp. 44-45).

En este ambiente, Morente hizo nuevas versiones de Hernández un tanto «poperas», más adecuadas para una difusión masiva. Las mismas palabras de Morente (recogidas por Almazán) confirman esa intención:

Yo creo que no es ninguna concesión a la galería, sino un intento, en el que he acertado o no, el tiempo lo dirá, para que a la gente se le pegue más fácilmente al oído e incluso pueda llegar a cantarlo, difundiendo así a estos poetas. Es posible que tus compañeros de *Triunfo* y cuantos opinan que lo he trivializado tengan razón. Yo no lo he pensado mucho y hasta le doy la misma importancia cuando lo canto de una manera y de otra. Incluso he tomado unos tonos y unas formas que tengo en los oídos de habérselo escuchado por ahí a la gente. (1974, p. 53)

Las versiones «poperas» realizadas por Morente en el Teatro Benavente también incluían poesía lorquiana; sin embargo, Almazán no especificó el poema o poemas cantados por Morente (Almazán, 1974, p. 53). Dicho eso, sabemos, que cantó «El lenguaje de las flores» en mayo de 1972, en la sede de la ONU en París (Gutiérrez, 1996, p. 56). La vena antifranquista de aquel homenaje se vislumbra por los referentes de la canción protesta que atendieron el evento: Carlos Cano, Paco Ibáñez, Lluís Llach y Manuel Gerena (Cano, 1998, párr.2).

Asimismo, gracias al proyecto *Devuélveme la voz*, propiciado por la Universidad de Alicante, que ha digitalizado grabaciones del programa Radio París, se escucha a Morente cantando «El lenguaje de las flores» y «Sentado sobre los muertos» en otro

concierto en Francia en 1971 (fecha aproximada)¹². Destaca el carácter antifranquista de Radio París (García Avilés, 2018), pero también el gracioso intento de Morente de presentar su homenaje a Miguel Hernández en francés.

Para finalizar este apartado en torno a Enrique Morente, es adecuado matizar sus creencias políticas y enfatizar el libre albedrío que definía su antifranquismo. Cada persona con la que he conversado, que conoció a aquel joven rebelde, como podrían ser sus amigos entrañables y miembros de La Hermandad, José Luis Ortiz Nuevo o Francisco Gutiérrez Carbajo, me lo han confirmado¹³.

Además, Manolo Sanlúcar cuenta una historia graciosa en sus memorias que corrobora los recuerdos de los miembros de La Hermandad. En una actuación organizada por el Partido Comunista en Cataluña, intentaron obligarle a cantar su repertorio de poesía de Hernández. Sin embargo, Morente, al ver a los hombres más destacados del partido llegar en sus coches de lujo y comportarse como estrellas de cine, se enfadó y decidió cantar letras amorosas y religiosas; Manolo Sanlúcar no pudo contener su risa y tuvo que esconder su cara detrás de su guitarra (Sanlúcar, 2007, pp. 422-423).

Otro punto que cabe destacar es que su impulso de cantar a Hernández y Lorca emanó de sus convicciones políticas, pero

12. Véase los archivos sonoros «Morente – Cantiña y Miguel Hernández», «Recital de Enrique Morente», «Recital de Enrique Morente, guitarra española», del fondo sonoro «Radio Paris. Ramírez/del Campo». Disponible en: <https://devuelvemelavoz.ua.es/devuelveme-voz/buscador.php?idioma=es> [Consultado 12-12-2018]

13. Ortiz Nuevo (2014a) me dijo en entrevista que «Enrique era muy puñetero. Cuando actuaba en una peña de viejos cantaba coplas de Miguel Hernández y coplas rojas. Cuando cantaba en un colegio mayor cantaba cancioneros tradicionales». Francisco Gutiérrez Carbajo fue parte del tribunal de mi tesis doctoral. Después de mi defensa de tesis, le conocí personalmente y corroboró las palabras anteriormente citadas de Ortiz Nuevo.

también de su amor por la literatura. Dicha afición se despertó temprano en su vida y se entiende al contemplar su reacción leyendo a Lorca por vez primera. Como él mismo recuerda:

Un día, en Granada, llegó a mis manos una obra de García Lorca, *Doña Rosita la soltera*, y mira que estaba entonces leyendo nada más que novelas del Oeste y tebeos y, al mirar la contraportada de la obrita aquella, leí que Lorca había muerto en accidente, y siempre había oído yo que lo habían fusilado en la Guerra Civil, y eso me causó tanta curiosidad que abrí el librito y me lo tragué de una sentada. Aquella obra caló muy hondamente en mí, que olía, vamos que vivía aquellos olores que parecían salir de las páginas de *Doña Rosita la soltera*. Veía el Albaicín, que es donde yo nací, con aquellos olores que bajaban de las paredes. (Gutiérrez, 1996, p. 45)

Su fascinación por las letras sería una constante durante toda su vida y su carrera artística, hasta tal punto que Morente es el cantaor que más ha cantado la literatura escrita en la historia del flamenco. Además, este artista siempre memorizaba la poesía que cantaba y nunca necesitaba folios con las letras escritas durante sus interpretaciones. Su conocimiento de la literatura fue tan vasto que Ortiz Nuevo opinó lo siguiente al respecto: «Enrique Morente fue un voraz lector capaz de dar un curso de literatura española según la voz y el cante en la Universidad»¹⁴.

14. Se indica al lector que posterior a la aceptación de la publicación de este libro, fueron publicados dos libros sobre Enrique Morente que aportan valiosa información sobre nuestra época de análisis: Ordóñez Eslava, P. (ed.), 2022, *Estamos vivos de milagro: Diez años después de Morente*, Editorial Universidad de Granada/ Editorial Universidad de Sevilla, Granada/Sevilla; Ortiz Nuevo, J.L., 2023, *Libro de Morente 1. El impulso del riesgo 1967-1976*, Athenaica, Sevilla. La cita fue escuchada en un curso de verano —tomado en la Universidad de Cádiz, San Roque, en 2015: *Los caminos encontrados entre el flamenco y la literatura*—, en el cual Ortiz Nuevo fue ponente del tema «Enrique Morente y la lírica de los poetas cultos».

1.3 José Menese, Manuel Gerena, Lola Hisado y la resistencia: Alberti y Lorca

Hemos asistido, hace unos días, a un nuevo homenaje a García Lorca, celebrado en el Colegio Mayor San José de Calasanz. Caballero Bonald hizo una introducción contándonos cosas del Lorca del *Cante Jondo*, de la *Teoría y juego del duende*, del Lorca flamenco tan discutible hoy. Recitó después Fernando Rey unos poemas advirtiéndonos de que él era gallego, y acabó la cosa, ya más caliente, con la intervención del cantaor José Menese.

Paco Almazán, *Triunfo*

La relación entre José Menese y Rafael Alberti no fue igual de fructífera que la de Enrique Morente y Miguel Hernández; no obstante, se trata de una dupla significativa para los estudios en torno a la canción protesta en el flamenco.

No es el momento de profundizar en todos los aspectos del cante contestatario de José Menese, porque será uno de los puntos principales del siguiente capítulo. Por ahora, solo hace falta recordar que fue un militante del partido comunista y un símbolo destacado de la resistencia, particularmente en el ambiente universitario.

Su vinculación con el arte de protesta llevó a Menese a conocer a Rafael Alberti en persona cuando estuvo en el exilio en Italia en 1967. Las dulces memorias de la semana que pasaron juntos son transmitidas mediante las palabras del cantaor:

Conocí a Alberti en Roma (Italia) [...] es un personaje que me encantó. Pero algo tendría yo también, porque me abrió las puertas de su casa y de su corazón de par en par. Él, María Teresa León y todos los que le rodeaban. Le canté seis días con seis noches. Alberti me ayudó con los problemas que tuve. Cuando se acabó la película volví a España pero siguió la amistad. Después, lo veía mucho en París. Nos reunimos una vez cuando estrenó *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Como recuerdo de mi visita a Roma me había mandado un poema. (García Gómez, 1996, p. 96)

La admiración que Menese sintió por el poeta fue recíproca, lo cual se evidencia en el poema que Alberti envió al cantaor como memoria de sus días juntos, titulado «A la voz de José Menese»:

Tan solo penando
sin saber que un día
una voz que me vino de lejos me consolaría.

Voz que me cantaba los años oscuros,
la fatiga de todos mis muertos
entre cuatro muros.

El arranque ciego,
la sangre valiente,
ese toro metido en las venas
que tiene mi gente.

La furia del viento
que afila la espuela
y el bramido del mar amarrado
sin barcos de vela.

Tan solo penando
sin saber que un día
esa voz que me vino hasta Roma
me consolaría.

El poema fue incluido en el libro *Canciones del alto valle del Aniense* de Alberti¹⁵ y también en la contraportada del disco *Cantes flamencos básicos* (1967) de José Menese.

Este encuentro personal y artístico no sería el último entre Menese y Alberti. En 1975, el cantaor interpretó la elegía que Alberti hizo a Federico García Lorca, «Balada del que nunca fue a

15. La primera edición de este libro fue publicada por Losada en 1972.

Granada» (del libro *Baladas y canciones del Paraná*), en un *single* que también incluyó dibujos de Alberti en la carpeta del elepé¹⁶.

No cabe duda de que se trata de un homenaje al poeta granadino que rememora su asesinato y, gracias a la tesis doctoral de Eladio Mateos Miera, sabemos que «acabaría convertido en uno de los más característicos del repertorio de Menese, quien lo interpretaría después en numerosas ocasiones» (2004, pp. 290-291).

La vinculación de Menese y Lorca no se limita al *single* que acabo de mencionar. Gracias a un artículo de Paco Almazán publicado en *Triunfo*, sabemos que Menese participó en un homenaje a Lorca en el año 1970. Desafortunadamente, no sabemos qué cantó ese día —quizá fuera poesía de Lorca o simplemente las letras de Francisco Moreno Galván—; no obstante, es muy significativo el hecho de que un cantaor flamenco, tan comprometido como Menese, interviniera en una conmemoración de Lorca en el ambiente universitario de Madrid. Más aún, también participó en el homenaje a José Manuel Caballero Bonald, otro disidente político vinculado al flamenco.

El artículo de Paco Almazán es sumamente interesante no solo porque documenta la intervención de Menese en un homenaje a Lorca, sino también porque hace hincapié en la importancia de los universitarios para recuperar la figura del poeta granadino. Ahora se reproducen fragmentos del artículo:

Hace veinte años, las generaciones que no hicieron la guerra desconocían a García Lorca. Ni los libros, ni el teatro, ni la prensa, ni la Escuela de Declamación, ni las tertulias de los actores nos hablaban del hombre o de la obra. Poco después, los intelectuales y universitarios extranjeros llegaron dándonos noticia de tal o cual obra de teatro representada en Europa o en América. En Méjico y Argentina se imitaba su *Romancero*. Algunos de

16 Véase la nota al pie de página número 2, sobre los formatos discográficos.

nuestros mayores recitaban, en circunstancias especiales, aquello de «Que yo me la llevé al río», que había logrado pasar al acervo popular junto a los chistes atribuidos a Quevedo. Recitar a Lorca tenía algo de subversivo. Por fin aparecieron las *Obras Completas* de Aguilar, elaboradas sobre la edición argentina de Editorial Losada. Así, poco a poco, fuimos conociendo *Poeta en Nueva York*, y, más tarde, la obra teatral escenificada. Junto a la representación escénica se iniciaron los homenajes. Más tarde, la primacía ocupada por el teatro de Lorca sería sustituida por las obras de Brecht y Valle-Inclán. Pero la juventud ya había enlazado con un pasado literario e histórico desconocido. Hemos asistido, hace unos días, a un nuevo homenaje a García Lorca, celebrando en el Colegio Mayor San José de Calasanz. Caballero Bonald hizo una introducción contándonos cosas del Lorca del *Cante Jondo*, de la *Teoría y juego del duende*, del Lorca flamenco tan discutible hoy. Recitó después Fernando Rey unos poemas advirtiéndonos que él era gallego, y acabó la cosa, ya más caliente, con la intervención del cantaor José Menese. Mitificado ayer García Lorca, necesita ser desmitificado hoy, pero ya más reflexivamente, para no dar esos saltos en el vacío a los que estamos acostumbrados, para no estancarnos tanto unas veces y correr tras de las modas atropelladamente en otras ocasiones. España está necesitando un gran esfuerzo reflexivo: nuestra Historia y nuestra literatura necesitan ya ser abordadas desde un nuevo bagaje intelectual que no haga tabla rasa de los anteriores, pero cuyo nivel conceptual no está desfasado respecto al pensamiento vigente y a las actuales concepciones de la Historia. Junto a los cálidos homenajes, los universitarios tienen esa gran tarea por realizar. (1970b, p. 51)

El último enlace que trataremos entre Federico García Lorca y José Menese es el famoso «Romance de Juan García», escrito por Francisco Moreno Galván. En el siguiente capítulo analizaremos más en detalle esta canción. Por ahora, solo hace falta mencionar que denunciaba los fusilamientos del bando nacional

cometidos en la Guerra Civil. Además, escondido en el título, incluía, quizá, un velado homenaje a Federico García Lorca¹⁷.

El vínculo entre Menese y la poesía culta es más amplia que su relación con dos poetas. Por ejemplo, en su disco *Cantes para el hombre nuevo*, se encuentra un poema de Blas de Otero dedicado a Menese¹⁸:

La voz, la voz que cierra y abre las palabras,
el cante cortado, de perfil, bruscamente.
Voz acendrada, ensanchándose desde adentro.
José Menese.

José Luis Cano es otro poeta liberal con quien Menese tuvo amistad y a quien también le dedicó poemas, como estos del disco *Los que pisan la tierra*:

[...] Arde en el mar una zarza,
y al final del martinete
hasta las olas se paran.
[...] Si Federico viviera
esculpiría tu voz

17. En su extensiva tesis doctoral sobre la obra de Francisco Moreno Galván, Martín Cabeza escribe lo siguiente: «De forma análoga, García es un apellido también común. Tanto el nombre como el apellido del protagonista del romance quieren dar la idea de una persona normal y corriente. Quizás sí se pueda relacionar el García con otro fusilado a quien Francisco Moreno tuvo siempre presente: Federico García Lorca» (2016, p. 115).

18. Menese, citado por García Gómez, se acuerda de lo siguiente sobre Blas de Otero: «Empecé a leerlo. Y me hizo el poema que aparece en el disco... Pero nunca cogimos letras de Blas Otero. Al contrario, era a él a quien le gustaban las de Francisco y se inspiraba en las suyas o en las populares del flamenco. ¡Son tantas cosas, corazón, que para acordarme! Sí. Me acuerdo que le gustó con locura esa que yo cantaba por *soleares de La Serneta: Despresiao* como un espino, / no tengo donde arrimarme, / camisita que ponerme, / ni perrito que me ladre» (1996, p. 117).

con verso de sueño y piedra
[...] si Federico viviera.

José-Miguel Ullán es otro poeta que le dedicó a Menese poesía. En el disco *José Menese en el Olympia* encontramos el siguiente poema:

Canta Menese y en rescoldo deja
crudo rescoldo de oficial violencia,
le los suspiros, sagital paciencia,
el muslo yugo de la inerte queja.

Manuel Gerena es otro cantaor comprometido que estuvo vinculado profundamente con la poesía culta. Por eso, no es sorprendente que llegara a conocer a Rafael Alberti y que entablaran amistad. De hecho, estas dos figuras de la resistencia coincidieron con frecuencia en actos públicos (Mateos Miera, 2004, p. 291). Asimismo, Alberti dedicó unos versos sumamente comprometidos a este cantaor en el año 1971, *Coplas para Manuel Gerena*:

Las coplas que de ti salen,
te salgan como te salgan,
valen.

¡Porque tú no estás ni estamos,
para fuegos de artificio
cuando apenas respiramos!

Escribir para cantar...
cuando se canta, lo escrito
ya pertenece a la mar.

Te llamas Manuel Gerena,
¡qué bien consuena tu nombre
con la pena!

El flamenco y la poesía prohibida

La pena que es valentía
cuando no dejan al pueblo
más que pena y agonía.

Pena grande que quebranta
los huesos si al pueblo ponen
una soga en la garganta.

Canta, muchacho andaluz,
porque tu cante a la sombra
le quita cruz y da luz.

Canta y sigue, que delante
de ti se abre toda España
a la honda voz de tu cante.

Por su parte, Lola Hisado es otra cantaora profesional relacionada con Rafael Alberti cuya obra flamenca ayuda a dibujar con precisión la línea política entre la poesía culta y el flamenco. No se trata de una artista igual de prolífica que José Menese, Manuel Gerena o Enrique Morente, ni de ningún militante del PCE. De todas formas, su historia ayuda a matizar el fenómeno de la canción protesta en el flamenco, por esto ha sido necesario recoger su testimonio mediante una entrevista¹⁹.

Lo poco que sabemos de Lola Hisado es que en 1974 cantó poesía de Rafael Alberti en un *single* titulado *Los tres noes* y que en 1975 publicó el elepé *Poetas hondos y cante jondo*, con el guitarrista Manolo Sanlúcar. Aunque su disco incluye letras populares y una firmada por ella, la mayoría de las canciones son versiones flamencas de poesía culta de Rafael Alberti, Antonio Machado, Lope de Vega, José Hernández y Francisco de Quevedo.

El deseo de cantar a estos poetas emanó principalmente de su «pasión por las dos cosas, la poesía y el flamenco» (Hisado,

19. Véase entrevista #5 en el «Anexo I. Entrevistas».

2021). Sin embargo, las intenciones de su disco no correspondían meramente a un impulso artístico, sino que también hubo un elemento político en ellas: el deseo de denunciar el franquismo. La misma cantaora no pudo haber sido más clara cuando me manifestó que: «Todas las poesías elegidas tienen una denuncia social y rechazo a la injusticia. [...] Canté esos temas con sentido de una inquietud social y ansia de libertad, por supuesto que la dictadura franquista la rechazaba» (2021).

Como ya he dicho, Lola Hisado no fue ninguna estrella de la oposición; sin embargo, vivió en Madrid en los años setenta, y uno de los lugares donde solía dar recitales albergaba una clientela que tendía a lo subversivo: La Carcelera. Hisado se acuerda del corte político de aquel sitio: «El ambiente de La Carcelera era muy contestatario y progresista. El público era de corte intelectual de izquierda. Asistían universitarios y, como te he dicho, gente progresista y por tanto crítica de la dictadura franquista. Por eso, muchas veces caían por allí los “grises”, vigilando. Por supuesto, los policías me escucharon cantar educadamente y se fueron» (2021).

El hecho de que los «grises» pudieran aparecer en sus conciertos sin que hubiese repercusiones ni para ella ni para la audiencia es una anécdota esclarecedora: Lola Hisado fue lo suficientemente rebelde como para levantar sospechas, pero no tanto como para merecer represalias.

Es menester mencionar que sus conciertos no se limitaron a La Carcelera, sino que también fue aclamada en otros centros culturales como El Ateneo de Madrid, Juventudes Musicales de Mérida y Almendralejo, así como en los teatros Lope de Vega y en El Español de Madrid; de igual forma participó en actuaciones en TVE, el programa de José María Íñigo (Hisado, 2021).

En todos estos escenarios, Hisado pudo desplegar su cante que anhelaba la libertad de expresión. Reparemos brevemente

en las canciones más emblemáticas de esa denuncia social. Empecemos con su *garrotín*, que reúne fragmentos del poema *Vuelta del Martín Fierro*, del argentino José Hernández.

Este ilustre escritor no tenía al régimen franquista en mente cuando compuso su emblemático poema, simplemente porque aquel porteño decimonónico falleció en 1886. No obstante, en la voz de Lola Hisado, la crítica intrínseca del poema fue dirigida al régimen franquista:

Yo he conocido cantaores
que era un gusto el escuchar,
pero yo canto opinando
que es mi modo de cantar.

La ley es tela de araña,
en mi ignorancia lo explico,
pues la rompe el bicho grande
y solo enreda a los chicos.

Desde que elija su gusto,
lo más espinoso eligen.
La ley se hace para todos
más solo al pobre le rige.

Le suelen llamar espada
y el nombre le viene bien,
le cae a quien se halle abajo
y corta sin ver a quien.

Otra pieza del elepé, que se puede interpretar claramente como una crítica al sistema económico del régimen, es la *caña*, de origen popular. No cabe duda de que el régimen franquista originalmente no fue el destinatario de esa letra popular, pero, como fue el caso con el poema de José Hernández, el destinatario de la queja en la voz de Lola Hisado sí que fue el gobierno de Franco:

Aquel que tiene tres viñas
y el pueblo le quita dos
que se conforme con una
y le dé gracias a Dios.

Volvemos a ver la denuncia social en un villancico titulado «Los tres noes», donde Hisado cantó versos del poema del mismo nombre que aparece en el libro poético *El alba del alhelí* de Rafael Alberti. Este libro de poesía no pertenece a la época comprometida de Alberti; sin embargo, en el poema hay un evidente compromiso social²⁰ y, gracias a la entrevista con Hisado, se sabe que ella quiso cantar a ese poeta, «por la belleza de su poesía y su contenido social» (2021).

Su conexión con Alberti no se limitó a una canción: Hisado colaboró como cantaora en la versión albertiana de la obra teatral *La lozana*, que se estrenó en Cádiz en 1980. El mismo Alberti estuvo presente y, gracias a un artículo de prensa publicado en *El País*, se sabe que Hisado cosechó un éxito notable cantando en el estreno (Santiago Muñoz, 1980, párr.3).

Por otro lado, la presencia poética de Antonio Machado en la obra flamenca de Hisado es igual de llamativa que la de Rafael Alberti. En estos dos casos, tenemos los versos de escritores enemigos del franquismo en la boca de una cantaora subversiva; sin embargo, a diferencia de la poesía elegida de Alberti,

20. «Los tres noes»: «Pastor que vas con tus cabras / cantando por los caminos, / ¿quieres darme una cabrita / para que juegue mi niño? / Muy contento se la diera / si el dueño de mi ganado, / señora, lo permitiera. / Aceitunero que estás / vareando los olivos, / ¿me das tres aceitunitas / para que juegue mi niño? / Muy contento se las diera, / si el dueño del olivar, / señora, lo permitiera. / Ventero amigo, que estás / sentado en tu ventorrillo, / ¿quiere darme una cunita / para que duerma mi niño? / Muy contento se la diera, / si hubiese sitio y el ama, / señora, lo permitiera».

la poesía machadiana elegida por Hisado no contiene versos explícitamente políticos²¹.

El deseo de cantar poesía de Machado emanó de fuentes más estéticas que políticas, hecho sabido gracias a las propias palabras de Hisado: «A Machado lo canté por ser un enorme poeta, no por ser una víctima [del franquismo], que por supuesto compartía con él todo el rechazo al régimen de la dictadura» (2021).

Dicho lo anterior, dado el clima político de los años setenta y el estatus irrevocable de Machado como símbolo de la resistencia, junto con el hecho de que Hisado practicó la canción protesta, no cabe duda de que una interpretación política de los versos machadianos cantados por Lola Hisado no es una exageración sino una realidad.

El último aspecto del cante político de Hisado en el que merece la pena profundizar es su fe cristiana. No debería ser tan sorprendente encontrar en la religión la raíz de una voz anti-franquista. No olvidemos que la antigua columna vertebral del régimen, la Iglesia católica, jugó su parte también al rebelarse en su contra: al llegar 1972 «el 52% del clero católico en España se había manifestado en oposición al régimen» (Mangini, 1987, p. 236).

21. Por *peteneras*, Lola Hisado cantó el siguiente poema de las *coplas elegiacas* de Antonio Machado: «¡Ay del que llega sediento / a ver el agua correr, / y dice: la sed que siento / no me calma el beber! Por *bulería* Hisado cantó varios fragmentos de poesía machadiana. La primera letra es un fragmento de *Consejos*: «Moneda que está en la mano / quizá se deba guardar: / la monedita del alma / se pierde si no se da». La segunda letra es un fragmento de *Soledades*: «En el corazón tenía / la espina de una pasión; / logré arrancármela un día: / ya no siento el corazón». La tercera letra es del libro *Campos de Castilla*: «Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería. / Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar. / Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía. / Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar». La cuarta letra es un fragmento de *Proverbios y Cantares*: «Hora de mi corazón: / la hora de esperanza / y una desesperación».

Al igual que estos clérigos que abiertamente manifestaron su discrepancia con el gobierno de Franco, fue Lola Hisado quien me respondió de la siguiente manera cuando le pregunté si su fe cristiana había influido en su toma de conciencia política: «Sí. Pienso que el más contestatario es Cristo» (2021).

La única canción que lleva la firma de Hisado en su elepé es precisamente aquella en la que la unión de su fe y la rebelión política se manifiesta; me refiero a su *Campanilleros*, que tiene la siguiente letra:

Quien no sienta lo mismo que un niño
tiene ya perdida toda su ilusión.
No tendrá alegría ni gloria
porque así lo dijo, el Cristo Señor.
Si es posible que pase este cáliz,
una noche amarga Jesús solloza
y venciendo su miedo de humano,
por amor al hombre, su vida entregó.
Y perdón y amor predicaba,
no mates a espada que así morirás.
Ama al hombre porque sois hermanos
y mi sangre vierto por daros la paz.

1.4 Los palos: homenaje lorquiano en *Triunfo*

Así, a través de la narración de los últimos días de vida del poeta, contados en sus últimos escritos y por medio del grito doloroso del cante, del baile y de la música flamenca, Salvador Távora construía su segundo trabajo sobre Andalucía, la verdadera protagonista de todas sus obras.

Francesca Ceccherini, *Flamenco y compromiso social en el cine y en las artes escénicas en los últimos años del franquismo (1960-1975)*

Los palos, de Salvador Távora, fue un homenaje al poeta granadino y una denuncia ejemplar de la violencia del régimen, cuyo impacto en la resistencia se entiende al contemplar su éxito. De ese éxito, el investigador Óscar Cornago nos recuerda fielmente:

La obra fue estrenada en Nancy [Francia] el 7 de junio de 1975 en un viejo gimnasio con un aforo repleto. El éxito de público y crítica durante las nueve representaciones que se ofrecieron volvió a lanzarlo por Europa y América, donde se realizaron 169 actuaciones durante ocho meses. Muerto el general Franco alcanzaría las 194 representaciones en España. (2016, p. 116)

Evidentemente, la prensa oficial de España no daba muchas noticias del éxito internacional de una obra con connotaciones antifranquistas. Por ello, cubrir este vacío periodístico fue un papel asumido por la revista *Triunfo*, sobre todo por José Monleón, destacado disidente político (Monleón, 2008) y colaborador de la obra.

En el primer artículo que analizamos, Monleón documentó el éxito de la obra en su estreno internacional, en el festival de Nancy de 1975. Con su publicación, Monleón se aseguró de que los lectores de *Triunfo* tuvieran noticias de los comentarios halagadores enunciados por la prensa francesa hacia la pieza. Además, dejó claro que la obra trataba el asesinato de Lorca y que pudo tener complicaciones con la censura en España:

Mi vinculación a La Cuadra y, más concretamente, a «Los palos», espectáculo de Salvador Távora, a partir de varios documentos sobre la muerte de García Lorca, que yo le propuse y que quedan mucho más como incitación que como objeto del trabajo, me impide asumir la tarea de crítico. Lo cual no es razón para que no intente explicar en mi primera crónica del Festival de Nancy lo que ha sido el estreno de «Los palos» y cómo ha sido acogido por la prensa y por el público.

Las representaciones han tenido lugar —pasan de la docena los espacios utilizados por el festival— en un gimnasio, con una gradería capaz para el millar de espectadores. Se han celebrado, a sala llena, las ocho funciones programadas, más una especial, organizada por el festival en honor de Mitterrand, que estuvo varias horas en Nancy. Los juicios del secretario del Partido Socialista sobre «Los palos» fueron concisos y elogiosos, tanto ante los periodistas franceses como en el diálogo que mantuvo con todos nosotros en el camerino. Paralelamente, Jean-Jacques Gautier, el antiguo crítico de «Le Figaro», hoy académico y alejado de la crítica teatral, publicaba en su periódico un extenso comentario dedicado a «Los palos» bajo el título «La cima de Nancy» [...]. No es cosa de ponerse a recoger testimonios. Pero doy estos dos, por lo diversos y significativos, para dejar constancia del alcance del estreno de «Los palos» —que algunos han calificado de oratorio—, espectáculo destinado a repetir la historia de *Quejío*. Si, como esperamos, la censura española no se opone. (1975b, pp. 71-72)

Otro aspecto interesante del artículo es la manera en que Monleón dialoga con dos dramaturgos, Francisco Morales Nieva y Domingo Miras Molina, quienes estuvieron presentes para el estreno en Nancy. Domingo Miras elucida nítidamente por qué la obra había sido dedicada al asesinato de Lorca:

Domingo Miras— La presencia de Lorca en el espectáculo tiene un principio de aliciente de que un grupo procedente de los sectores apartados de la cultura y de la historia haya asumido un hecho histórico y, se quiera o no, cultural de una manera no solo intelectual, sino efectiva. Por otra parte, la forma en que se presenta la muerte de Lorca le da una generalidad, en cuya virtud el espectador conecta inmediatamente con los innumerables Lorcas que yacen en el anónimo. (1975b, p. 72)

Después de la entrevista, Monleón añadió unos párrafos que se hicieron eco de las palabras de Domingo Miras Molina,