

TRIUNFO DEL FLAMENCO: ORTODOXIA Y HETERODOXIA DE UN ARTE CATAPULTADO

ÁLVARO ROMERO BERNAL

La revista *Triunfo*, tal vez el principal baluarte del periodismo español en su lucha libertaria contra la miopía franquista, fue, sin embargo, el primer medio de comunicación que cayó fulminante, víctima de la lógica aplastante del mercado, precisamente cuando la izquierda más eficiente de nuestro país —impulsada en buena medida por la labor de esta revista— alcanzó el poder y los despachos. Entre 1962 y 1982, la publicación vivió y sobrevivió a mil y una penalidades entre leyes de prensa inoportunas y actitudes de inmadurez democrática, y toda su pléyade de periodistas comprometidos, más con la ideología de los de abajo que con su propio oficio, se encontró de repente en la necesidad de buscarse el jornal en otras empresas, conscientes de que la época del triunfo de verdad ya había pasado.

De modo que la revista fue posibilista cuando pudo y misionera hasta donde le permitieron, ejerciendo su labor de redoble de conciencia justo en la época en que más falta hizo en un país como el nuestro, que fue gestando pausadamente una transición que comenzó mucho antes de lo que sostiene la historiografía oficial, pero que también terminó mucho después de lo que los libros nos han contado. Mientras tanto, y a lo largo de veinte años que dan para mucho, pese al tango, *Triunfo* puso en limpio multitud de facetas de nuestro ser español que el nacionalcatolicismo había emponzoñado para su propio interés. Una de ellas, por supuesto, el flamenco, manifestación artística ineluctable que el régimen casi consiguió convertir, maquiavélica y metonímicamente, en una expresión del Sur en la misma medida en que éste había sido caricaturizado y acharolado para ofrecer una imagen comprensible de la *diferencia* española, en su forzado apartamiento, al extranjero que nos volvía a mirar con interés exótico, como les ocurrió a los románticos de fuera más de un siglo antes, en un bucle de condenación que solamente los más honrados intelectuales españoles de la plaza pública no estaban dispuestos a permitir.

Da la casualidad, nada casual, de que la lucha por la dignificación la precisaban en aquellos años con igual intensidad la sociedad española en su conjunto, el periodismo español y el arte español de raigambre más honesta y telúrica, es decir, el flamenco, pero no el que hacían Manolo Escobar o Paquita Rico en su adaptación a los clichés que al régimen convenía de cara a un turismo que debía encontrar lo que preveía en la estampa de cartón piedra que proyectábamos, sino el que procedía, por sublimación, de las verdades vitales

de un pueblo maltratado que había de encontrar en sus *ayes* la catarsis inapelable de su *seguir existiendo*. En este sentido, el flamenco empieza a estudiarse a sí mismo con voluntad rigurosa al mismo tiempo que el pueblo español —y más concretamente el andaluz— hace lo propio, es decir, cuando la opresión permite que caigan determinadas escamas de los ojos de algunos iluminados —intelectualmente hablando— que se dedican, por lo menos, a hacerse muchas preguntas. De tales interrogantes siempre surgen reflexiones incómodas. Por ejemplo, la que lleva al periodista más volcado con el fenómeno del flamenco en *Triunfo*, Francisco Almazán, a acuñar el término «nacionalflamenquismo» para definir la utilización torticera de cante, toque y baile por parte de un *establishment* al que, en el fondo, nada le importaban. O la que lleva a Antonio Burgos a focalizar con exactitud sarcástica las miserias de unos flamencos que eran, en realidad, jornaleros de un nuevo sistema; o la que empuja a Antonio Ramos Espejo hasta la casucha de Jerez de la Frontera (Cádiz) donde vivía Tía Anica La Piriñaca, aquella matriarca de la seguriya gitana que había sentenciado que cuando cantaba bien, le sabía la boca a sangre, para retratarla objetivamente como otra jornalera de las juergas ajenas para sacar adelante a sus churumbeles.

Andalucía y lo flamenco

Triunfo, a través de determinados periodistas andaluces o que se fijan cariñosa y rigurosamente en lo andaluz, revelará al mundo en aquellas décadas cruciales no sólo que esta tierra y el flamenco no eran tópicos gastados de nada, sino que, muy al contrario, la simbiosis entre

Andalucía y lo flamenco escondía unas cuantas claves fundamentales del ser español que el españolísimo y sevillanísimo Antonio Machado había radiografiado tan líricamente en su «charanga y pandereta» como envés de la misma hoja en que vislumbraba una «España de la rabia y de la idea». No sólo el poeta lo sabía, sino su padre, Demófilo, que había rastreado los rincones más puros, desde la sierra hasta la mar, para dejar constancia escrita de las coplas más profundas en su *Colección de cantes flamencos*, publicada en Sevilla en 1881. La revista se hará eco muy pronto de este discurso reparador del folklore dando voz a quienes pensaban en el mismo sentido, empezando por el padre de la patria andaluza, Blas Infante, cuyo libro *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo* había publicado el prolífico notario en 1933 y recuperado la flamante Junta de Andalucía en 1980, de cuya reedición se ocupa en una reseña Fernando Álvarez Palacios en el n.º 908 de la revista, en junio de aquel mismo año, sorprendido por una nueva faceta de Infante que abundaba en la restitución del flamenco no como floritura superficial de nuestra condición andaluza, sino como esencia necesaria para entendernos a nosotros mismos. La tesis de Infante, ya muy conocida, parte de indagar en la etimología del vocablo «flamenco», que a su juicio responde a la castellanización de las palabras árabes *felah mengu*, que en nuestra lengua significarían «campesino huido». En la huida del morisco que antes de la intransigencia católica labraba y que después se agrupará junto a otros desgraciados perseguidos bajo el genérico nombre de *gitano*, encuentra Infante la razón del lamento cadencioso que da al cante flamenco su característica más esencial y al andaluz como pueblo su ansia de libertad milenaria.

Muchos años después, por tanto, en la transición última hacia la democracia de todos que promueve *Triunfo*, la voz de quienes siguen pensando que la libertad del pueblo andaluz no ha llegado porque sigue preso de los tópicos que los propios andaluces y los no andaluces arrojaron sobre él y sobre su expresión más culta, se alza alta y clara para dilucidar sin complejos qué hay de verdad y de mentira en todo lo que el flamenco había dado hasta entonces de sí y, sobre todo, lo que estaba llamado a dar en aquellos años de despertar de conciencias. Por eso el electricista Manuel Gerena pide la paz y la palabra entre el nubarrón de tropelías que se cierne sobre su cante contestatario que triunfa, sin embargo, fuera de nuestra tierra y entre los periodistas que se interesan por entrevistarle clandestinamente, para propagar letras como ésta: «Déjalo a pie a tu señor, / caballito más no andes; / déjalo a pie a tu señor, / a ver si piensa esta tarde / lo que vale mi sudor, / porque a mí me mata el hambre».

El flamenco y la política

En la década que transcurre entre que Francisco Almazán publica su serie de reportajes «El cante del pueblo», que más que reportajes sobre los festivales flamencos constituye un ensayo por entregas sobre las verdades axiológicas de este arte sólo aparentemente popular, en 1969, y que Antonio Ramos Espejo entrevista a La Piriñaca, en 1978, *Triunfo* ha hilvanado con pespuntes de reporterismo febril la crónica de un arte que se ve a sí mismo en el espejo gerundio de la evolución.

La revista tiene verdadera vocación de testificar a favor de lo jondo, disponiendo para ello tiempo, periodistas y espacio en dosis más que suficiente. Entretanto, están los que, como Almazán, opinan que el flamenco «rara vez protesta» y más bien es expresión de una resignación fatalista, aunque no deja de reconocer que «por el pueblo no habló nadie» y que «la única poesía de expresar lo que le ocurre al pueblo es la que el pueblo hace, no escribiendo, sino cantando, gritando, en el caso de lo jondo» (Almazán: «El cante del pueblo»,

en *Triunfo*, 11-X-1969). Y los que, como José Luis Ortiz Nuevo, encuentran en la historia de las letras flamencas —desde las que maldicen las «realidades torcidas» por el dolor funesto de la Inquisición hasta las que componen coplas con los argumentos de los liberales de Cádiz («Mataron a Riego / ya Riego murió. / Cómo se viste de negrito luto / toa la nación») — motivos más que suficientes como para titular asertivamente un artículo «El pensamiento político del cante flamenco» (*Triunfo*, 8-XII-1973). Ramos Espejo tirará por la calle de en medio para preguntarle sobre la cuestión a una jerezana que es, según asevera el periodista, «el pueblo, andaluz y gitano»: «Y usted de política, ¿qué?...». La Piriñaca contestará sin remilgos y con toda la intensidad senequista del pueblo andaluz, que es la misma del flamenco: «Yo voté pa *güeno*: pa que cambie Andalucía. No voy a votar pa ir como los cangrejos, *patrás*, *patrás*, *patrás*... ¡Que ya estamos hartos de ir *patrás*!».

Heterodoxos para un tiempo de cambio

«La pureza del flamenco es un cuento», afirmaba tan categórico como arriesgado Manolo Caracol en una entrevista publicada por *Triunfo* el 8 de agosto de 1970, de Francisco Almazán, que escogía la sentencia para titular aquella interviú en que el vástago de los Ortega no sólo presumía de una ascendencia cargada de nombres sonoros y fundamentales como El Fillo, El Planeta o Curro Dulce, sino que se indisponía insolentemente contra los jóvenes valores y la crítica en general que veía a su alrededor, hasta el punto de afirmar: «El mejor cantaor que ha dado la Historia he sido yo». Caracol sostenía que se puede cantar con orquesta, con una gaita, con un violín o con una flauta siempre que «el señor tenga arte, tenga personalidad y sea un creador en cante gitano». Y al mismo tiempo, enarbolaba la validez casi exclusiva de Manuel Torre, Antonio Chacón y La Niña de los Peines. Su enfado, por tanto, no encontraba su raíz sino en la desconsideración que algunos hacían del flamenco como un arte heterodoxo, libre y de inspiración genial.

Tres meses antes, Almazán había entrevistado al ortodoxo y elitista Antonio Mairena, del que destaca que «el flamenco no es cante del pueblo». Tres meses después de la entrevista a Caracol, el 28 de noviembre de aquel 1970, Almazán pregunta a Enrique Morente, otro heterodoxo que no es bien aceptado, según le recuerda el propio entrevistador, en Andalucía la Baja. El granadino, desde luego, tiene clara la pragmática del flamenco como ente social, y también se enfada con los organizadores de cada localidad: «Todo lo que organizan son reuniones para lucir a sus señoras y a sus novias, y con ese pretexto tomarse unas cuantas tapas y unas copas y divertirse un poco con el cachondeo del cante flamenco». El arte flamenco, para él, es otra cosa, pero ya es consciente de su utilización en un mercado capitalista que lo ha tomado indefectiblemente como otro valor turístico más, encauzado en la profesionalización a la que se han tenido que acoger todos los cantaores, los buenos, los regulares y los aspirantes. El debate entre tierra y negocio está abierto para siempre. Por eso Morente no tendrá más remedio que reconocer, como Caracol y otros tantos: «En Madrid es donde se mueve todo, donde están los tablaos y están todos los cantaores y artistas. Ahora, esto no quiere decir, por descontado, que es muy necesaria Andalucía... ¡vamos, es imprescindible!, porque allí está el fundamento de todo lo que estamos hablando ahora mismo». En cierto sentido, lo que Morente no dice a las claras, ni ninguno, pero *Triunfo* como entidad lo irá descubriendo a través de cientos de conversaciones con los artistas, es que en Andalucía estaba la cantera del duende y en Madrid, la posibilidad de ganar dinero.

Pero *Triunfo* también descubrirá, porque se interesa por todos los matices del flamenco en ese afán de focalizar Andalucía con vocación investigadora, que las mixtificaciones no llegaban en los años sesenta, sino con las comercializaciones propias de los comienzos del siglo XX y sus cafés cantantes, con lo que el signo de los tiempos no era óbice para descubrir, por un lado, el orientalismo musical andaluz entroncado con los perseguidos moriscos, judíos y gitanos y, por otro, el interés de los llamados flamencólogos — que Morente tiene la osadía de rebautizar como *flamencólogos*— en poner de moda toda esa pena y todo ese rito que ya era capaz de ofrecer toda su sintaxis comprensible al gran público. Entre los flamencólogos y también entre los artistas, los habrá quienes acepten de buen grado estas evoluciones y quienes se empeñen en que el arte deja de serlo cuando se aleja del yunque o la cueva originarios. Y todas esas opiniones las recogerá *Triunfo*, testigo vocacional de un tiempo de cambio no sólo para el flamenco sino para el país y para Andalucía. En mayo de 1972, Almazán entrevista a María la Marrurra, bajo el título de «Una americana en Sevilla», y que para el periodista representa «hasta el momento, el intento más alto y tenaz de ruptura del localismo flamenco y, en el anverso, de universalización del cante que no en vano se llama 'jondo', es decir, hondo y grande».

Triunfo no dejará nunca de indagar e interesarse por los entresijos de Andalucía y del flamenco, siempre con intención clarificadora, a través de las voces más autorizadas, que reclamará constantemente en forma de pregunta o de respuesta. En

**Triunfo se
interesa por
todos los
matices del
flamenco
en ese afán
de focalizar
Andalucía
con vocación
investigadora**

La gran deuda
que tiene el
flamenco con
Triunfo pasa
por que la
revista aupó
este arte
marginado
hasta la
categoría
académica que
precisaba

ese papel de publicación preocupada por los avatares más vanguardistas del arte, en su sección de 'Arte, Letras, Espectáculos' no faltarán, puntuales, todos los descubrimientos de quienes en estos años fundamentales para tantas cosas —y, por supuesto, para el flamenco como fenómeno en proceso de apertura sin retorno—, anuncien en exclusiva periodística pero también en profundización exclusiva los hallazgos de quienes entonces o muchos años antes habían sentenciado verdades imprescindibles más allá de la pura farándula.

El flamenco y los intelectuales

Sin duda alguna, el gran acierto y la gran deuda que tiene el flamenco con *Triunfo* pasa por que la revista no sólo alumbró todas las aristas de este arte marginado del Sur, sino que lo aupó hasta la categoría académica que precisaba para que los intelectuales concretos se interesaran sinceramente por él o mostraran el interés que los había llevado a producir resultados. En este sentido, el poeta Félix Grande no tardará sino unos días en hacerse eco, con una deliciosa reseña publicada el 19 de julio de 1975, del libro *Luces y sombras del flamenco*, de José Manuel Caballero Bonald, valorando al autor, por encima de los flamencólogos de aquel momento, como *flamencófilo* de toda la vida. El libro de Bonald, tantas veces reeditado desde entonces, sentaba las bases de una investigación tan seria como amplia de un fenómeno que, en la línea de la hipótesis de Blas Infante, arrancaba en el dolor del perseguido y

culminaba en la actualidad, pasando por las aportaciones moriscas, el decisivo entronque con la raza gitana, los artistas dieciochescos o la consolidación de las formas en el XIX. Félix Grande, que no pierde detalle en las aportaciones artísticas, procedan de donde procedan, dice de las fotografías de Colita que acompañan en el libro la prosa de Bonald: «Muchas de ellas son necesarias; algunas, estremecedoras».

En 1976, será Antonio Burgos el que se adelante a los estrenos de un espectáculo llamado a servir de transición específica al pueblo flamenco, andaluz y gitano: «Camelamos naquerar», que en caló significa «Queremos hablar». Hablar, en el sentido de expresarse libremente, quería en aquel momento todo el pueblo andaluz, y por eso el título de la obra de José Heredia y Mario Maya se convertirá de inmediato en un símbolo trascendente de esta crónica cantada de la opresión que es el flamenco, contemporáneo a su vez del disco titulado precisamente *Persecución* de Juan Peña 'El Lebrijano'. Y por eso precisamente también José Monleón —otra imprescindible pluma volcada con el flamenco en la revista que años atrás había publicado la serie de reportajes «Lo que sabemos del flamenco», editados luego en forma de libro— escribirá sobre el espectáculo tras verlo en el teatro Princesa de Valencia, en una de las calas que hacía tras recorrer todo el país, que «el trabajo se inserta claramente en una corriente que, frente al manejo turístico, populachero o académicamente erudito del cante andaluz, tiende a subrayar su origen social, las situaciones represivas que contribuyeron a prestarle su actual

acento, su valor, en fin, de gran crónica popular». Dos años después, en uno de sus 'Apuntes parlamentarios', Víctor Márquez Reviriego no podrá sustraerse a la tentación de titular con «Camelamos naquerar», a propósito del estreno del gitano diputado Juan de Dios Ramírez Heredia, «otro Heredia», en el Congreso de los Diputados por UCD, el partido del primer presidente democrático, Adolfo Suárez.

Almazán, José María Moreno Galván o José Luis Rubio, entre otros, conscientes —como señalaba el primero— del «experimento peligroso» al que asistían con el flamenco al trasvasarlo del pueblo a la cultura urbana, bucearán cuanto puedan en toda posibilidad de análisis que se editara o reeditara, en forma de discos o de libros —como la *Prosa* lorquiana que incluía las conferencias de Federico que editaba Alianza Editorial en 1969 y que refería entusiasmado Almazán—, para comprender, más allá de toda circunstancia coyuntural, el flamenco como expresión artística en el sentido que el ya por entonces maduro José Menese trataba de explicar en los descansos de sus conciertos, al matizar que el flamenco había evolucionado desde los tiempos de Chacón, que los cantaores de ahora tenían unos resortes más potentes que le permitían cantar muchos más palos que los primitivos pero que «ahora se quiere guardar esa esencia con mucho mimo, para que no se le rompa nada». Para guardar tal equilibrio, ni Menese ni los intelectuales pujantes de los años 70 ni la propia revista *Triunfo* estaban dispuestos a seguir cantándole tan sólo a los ojitos negros. Como diría humildemente el cantaor de

La Puebla de Cazalla, «hemos iniciado una pequeña labor con estas letras» —en alusión a las de Moreno Galván, por ejemplo—. «Unas letras cuyo contenido es no ya social, sino humano. Letras cargadas de todo lo que está ocurriendo hoy en la vida, porque hay muchos problemas y muchas cosas. Además, hay gente que está deseando encontrar algo que le transmita, que le haga preocuparse por el flamenco».

Desde luego en aquellos años setenta, no sólo la voz estratosférica del naciente Camarón de la Isla o la guitarra cosmopolita de Paco de Lucía iban a conseguir este objetivo para el flamenco, sino el compromiso de tantos cantaores a los que también les dio por pensar y de tantos pensadores a los que les dio por decir públicamente lo que el flamenco había mascullado en el silencio melódico de la marginación histórica. La revista *Triunfo* puso tan sólo el altavoz a todo este proceso de autoconocimiento, que no es poco. Por eso a partir de su paso por Andalucía, de esta revista abierta al Sur, se puede hablar sin falsas modestias del Triunfo del Flamenco.

Almazán, José María Moreno Galván o José Luis Rubio bucearán cuanto puedan en toda posibilidad de análisis que se editara en forma de discos o de libros