

# La configuración de una imagen de España para la democracia: juventud, vanguardia y tradición

*María del Mar Alberca García currently teaches Spanish and Latin American Literature in the Department of Literature at the University of California, San Diego. She is completing a Ph. D. dissertation on the poetry of Jaime Gil de Biedma in relation to the Spanish cultural politics under Franco's dictatorial regime.*

El Minuesa era un antiguo edificio *okupado* de la Ronda de Toledo. Un grupo de jóvenes madrileños, utilizando como forma de resistencia la negativa a colaborar en la acelerada alza de precios de los alquileres, tomaron este edificio y consiguieron convertirlo en un centro de reunión “alternativo” donde las copas eran baratas y comer un plato caliente estaba al alcance de cualquiera. Esta iniciativa no pretendió en ningún momento ocultar su filiación política, de izquierda extraparlamentaria. Allí han tenido lugar fiestas pro-Cuba y ellos se han hecho eco de la injusta situación de los inmigrantes africanos y latinoamericanos. Como centro cultural y político pasaba de ser discoteca a comedor popular y de auditorio a sala de exposiciones. Sus paredes descascarilladas han alojado a diferentes artistas simpatizantes de la causa. Allí se concentraban los últimos progres anti-PSOE de Madrid, ya fueran macarras, *punkies* o *hippies*, por lo general de clase media. En este contexto actuó, una noche de primavera de 1993, un cuadro flamenco cuyo nombre no recuerdo. Entre jóvenes de pelo verde, intelectuales de coleta y chicas con el pelo “al uno” estaba teniendo lugar la superposición de lo que en mi conciencia pertenecía a otro mundo. No hacían aquellos “cantaos” flamenco nuevo, aunque cantaran alguna de Camarón; todo ocurría según el rigor establecido por la liturgia flamenca más tradicional. Dos mujeres con traje de lunares bailaban al son profundo de las guitarras y la



percusión (los detalles se escapan, prevalece la atmósfera); y el público, sentado en un suelo embarrado, bebiendo cerveza barata y fumando algunos porros, participaba respetuosamente de aquella liturgia que dejó para algunos de ser sagrada y que otros empezaban a sacralizar. El estado de comunión entre el público y los artistas era palpable. No era Joe Cocker, no era Frank Zappa, era un cuadro flamenco interpretando una música que es la expresión cultural de un pueblo. ¿En qué consistía esta comunión? ¿Cuáles eran los elementos que estaban en juego? ¿Qué había en el flamenco que servía a aquellos jóvenes para unirse e identificarse con ellos? No fue, ni será, la primera vez que ocurra, pero el por qué va más allá de las explicaciones del flamenco como arte.

### El flamenco como símbolo de España: música popular y/o tradicional

El estudio del flamenco como música que simboliza a España plantea problemas que están íntimamente relacionados con el lugar que le ha tocado a este país del Sur de Europa en la configuración de la Modernidad. Dicho lugar no es otro que el de un país periférico donde el desarrollo económico capitalista ha convivido desde mediados del siglo XIX con una estructura social, más o menos dominante según las épocas y las áreas, de tipo tradicional. La simultaneidad de tiempos en un mismo entorno nacional ha llevado, históricamente, a los consabidos conflictos nacionalistas que han cuestionado el concepto tradicional de España. Con la posterior vinculación de las viejas formas de producción y explotación con las nuevas, en beneficio del capital extranjero, la

batalla entre la España moderna y la tradicional quedó reducida a una lucha ideológica por el poder que tenía sus contradicciones en el desarrollo de la vida cotidiana. En el plano cultural, la lucha por la tradición, su defensa o su crítica, ha ocupado, desde los albores de la Modernidad, las páginas de los ensayos de Feijoo, las novelas de Fernán Caballero, Galdós y Pardo Bazán. Posteriormente el pensamiento crítico de Unamuno y Machado y, al cambiar el siglo, las reflexiones sobre el arte de aquellos vanguardistas que, sin dejar de estar influidos por las nuevas corrientes que llegaban de Francia, proclamaban como maestro a Góngora.

El intento de crear una tradición que constituyera una identidad española se ha llevado a cabo, desde mediados del siglo XIX, partiendo de la negación de lo que es Europa como fuerza endógena y exógena. Dicha negación de Europa, que en el siglo XIX significaba liberalismo económico y político, a la vez que revolución, fue exaltada en el interior de España por los tradicionalistas. Estos veían peligrar, junto con los viejos comportamientos sociales, su posición de privilegiados en una sociedad cambiante. En dicha exaltación articularon una esencia de lo español, en base a la pervivencia de relaciones residuales de origen feudal, que va a componer la narrativización de la nostalgia en las expresiones culturales desde el Romanticismo, pasando por los del noventa y ocho, hasta las vanguardias de principios de siglo. Esta esencialización del pueblo español como primitivo e irracional, se acomodó perfectamente en el discurso de las sucesivas ideologías conservadoras a lo largo de todo el proceso de modernización, de forma que va a llegar a ser hegemónica, ya en pleno siglo XX, durante los cuarenta años de franquismo.

La representación esencializadora del pueblo español va a tener su simbología preferida en una música que, procediendo geográficamente de Andalucía, representará a toda España. Además, poseyendo un componente cultural híbrido de las diferentes culturas aglutinadas a lo largo de la historia en esta región, adquirirá en su constante rearticulación un matiz étnico que va a llevarla a su identificación con el pueblo gitano. Esta identificación del flamenco con los gitanos tiene, en parte, una base real, ya que ha sido este pueblo, por razones socio-culturales que les han llevado a la segregación en muchas regiones, el que ha conservado medios de vida que, al igual que el flamenco, ha heredado de etapas anteriores y le ha permitido vivir en los márgenes de la modernización. De esa misma marginación procede también la identificación de esta música con el mundo de la noche y la juerga, ya que en muchas ocasiones, a falta de otros recursos, los gitanos se vieron obligados a actuar en los cafés cantantes que tanto proliferaron en Andalucía en la primera veintena de nuestro siglo.

La misma imagen esencializada de lo español es la que situaba a España en las puertas de Oriente, en las geografías de la nostalgia que diseñaron los románticos europeos como crítica a los efectos de la modernización. No muy diferente, aunque otros fueran sus propósitos, era la imagen que llevó a los cosmopolitas de la generación del 27<sup>1</sup> a indagar en la expresión cultural del pueblo español como forma de enriquecimiento estético. La Guerra Civil llevó a dichos intelectuales a deshacer la distancia que separaba pueblo y cultura, optando por la reivindicación de una cultura popular que, en la mayor parte de los casos, va a coincidir con la que los tradicionalistas ya habían conver-

tido en *cliché*. Los intelectuales del 27, en su labor cultural durante la II República española<sup>2</sup> y, posteriormente, durante la guerra, van a construir un concepto de tradición que pone en conexión la vanguardia estética con la vanguardia política y lo tradicional con lo moderno. Con esa misma función progresista de la tradición, heredera de las teorías sobre el folklore de Antonio Machado, se van a identificar los poetas sociales que durante los años cuarenta y cincuenta lucharon contra el franquismo.

Como podemos observar, la defensa de lo tradicional que se lleva a cabo en el terreno cultural no siempre tiene los mismos orígenes y efectos ideológicos, pero siempre cumple una doble función, a nivel nacional e internacional, y su significado puede ser contradictorio. De esta manera tenemos en el flamenco una música que, remitiéndonos a una forma de expresión premoderna, puede, por una parte, representar a la España tradicional—con un significado ideológico tradicionalista—y, por otra, a la popular—con un significado progresista.

Durante el franquismo esa dualidad ideológica del flamenco convive en el uso diferente que hace de él la cultura hegemónica, por una parte, y la de oposición, por otra. La cultura franquista utilizó el flamenco, y sobre todo sus derivados, como la forma de representación de una hispanidad “pura” y “primitiva,” valores esenciales de un pueblo que nunca fue uno, ni en el sentido de la lengua con la que se comunicaba, ni en el de la relación que mantenía con la tierra y sus propietarios. Esos valores esencialistas estaban alentados, no sólo por un afán de reprimir esa otra España a la que ya no dejarían ser, sino por el intento de reavivar el espíritu nacional de cruzada que había sido domi-

nante en las postrimerías de la Edad Media, y que la ideología imperial del franquismo había diseñado para la España del siglo XX.

Por otra parte, lo que hay en el flamenco de una cultura popular ancestral sirvió como un símbolo más del pueblo, con cuyos sufrimientos los intelectuales progresistas de la postguerra<sup>3</sup> se identificaron. En este sentido el flamenco, en su versión más o menos ligera de la copla y la tonadilla,<sup>4</sup> funcionó durante el franquismo como la música de un pueblo que sufría el hambre, la represión y la falta de educación básica. En sus letras encontraban aquellos hombres y mujeres de los años cuarenta y cincuenta la sustitución de sus sueños, que en raras ocasiones tenían posibilidades de escapar a la constitución de una familia y a su supervivencia en las condiciones de dignidad que el tiempo y la tierra calibraban. En esta articulación, y rearticulación, del flamenco como símbolo de la España tradicional y popular juega un papel fundamental el cine, donde se crearon auténticas sagas que contaban la historia de las estrellas del flamenco. En la narración de las desgracias de un/a muchacho/a, generalmente de origen pobre, la realidad y la ficción se mezclaban en cada canción para representar los sufrimientos de las clases populares.

Pero el flamenco cumplía, a su vez, otra función que no escapaba a la ideológica, sino que contribuía a ella. Desde mediados de los años cincuenta<sup>5</sup> el flamenco vive un renacimiento que está estrechamente relacionado con la apertura de España al turismo, uno de los factores fundamentales en el desarrollo económico que va a experimentar el país durante los años sesenta. El flamenco, como música primitiva, sirvió para representar a un pueblo español, campesino e inocente,

dispuesto a recibir la visita de los extranjeros que por aquel tiempo empezaban a buscar en España, junto al sol, el exotismo de la pobreza. De esta forma, la música española por excelencia ayudó a vender España en Europa como un país exótico, contribuyendo a su vez, junto con los planes de ayuda económica que venían de EE.UU., a que la dictadura franquista abarcara casi la mitad de la vida de una generación y dejara sus huellas en las estructuras heredadas por muchas más.

En el periodo que nos interesa, el que se extiende desde la llegada de los socialistas al poder—1982—hasta nuestros días, esa doble función, económica e ideológica, se complica por los nuevos mecanismos de comercialización e ideologización y por los acontecimientos políticos y económicos que han situado a España en Europa. En el siglo XIX Europa significaba modernización y revolución, y durante el franquismo la única esperanza de escapar de la dictadura. En 1985, cuando España es admitida como miembro de la Comunidad Económica Europea, Europa significa crisis económica, reconversión industrial, paro y pensamiento único; es decir, Postmodernidad. A nivel cultural el Modernismo de alta cultura ha entrado en crisis, o se ha comercializado, y la nueva expresión cultural de esta época, que no es nueva, se configura en base a la exaltación de la diferencia. En esa mezcla de estilos que constituye la base estética del postmodernismo, lo marginal o periférico asciende al estatus de alta cultura a través de un proceso que va a adquirir el cuño comercial de étnico o híbrido, según sea su origen de marginalidad más o menos puro. Esta convivencia o mezcla de signos culturales procedentes de diferentes etapas históricas se encuentra en España en la vida cotidiana, por eso resultó fácil para

los artistas influenciados por esta nueva corriente europea encontrar la fuente de representación estética en su entorno más cercano. Este es uno de los aspectos fundamentales que llevó a confundir esta forma de representación, en la que se combinaban los signos de la España tradicional con los de la cultura *underground*, con una cultura de contestación, siendo precisamente la falta de interés por la política lo que caracterizaba a estos artistas.

### El Madrid de Tierno Galván y la movida

La interpretación de la cultura como vehículo de expresión y diseminación de ideas tiene siempre una doble vertiente. Por un lado es, en sus diferentes manifestaciones, un medio de difundir el complejo sistema de ideas y actitudes que ayudan a consolidar el proyecto político del grupo dominante en el poder. Por otro, el escenario cultural es un espacio de lucha por la representación de los grupos minoritarios que reivindican la legitimidad de una cultura alternativa, tratando de conseguir poner en evidencia las contradicciones del sistema dominante. De ambos usos, uno que tiende a la preservación y otro al cambio o a la ruptura, tenemos buenos ejemplos en la cultura española del siglo XX. Para entender la importancia que tuvo el elemento cultural en la constitución del sistema democrático español, es imprescindible volver los ojos al uso que se hizo de la censura durante el franquismo para configurar un sistema totalitario y represor. Dada la rigidez del franquismo y su modelo cultural, gran parte de las batallas de la resistencia se canalizaron a través de las diferentes manifestaciones culturales. De ahí la asociación, habitual en España hasta

hace poco tiempo, entre cultura y rebeldía o, lo que es lo mismo, entre vanguardia política y vanguardia cultural. En los años cincuenta y sesenta en España no se trataba solamente de una lucha por la representación, sino que la fuerte represión política hacía que, por ejemplo, las manifestaciones estudiantiles, que erigían como bandera la cultura, se fundamentaran en una necesidad de apertura política que para los jóvenes europeos, en pleno auge de "la revolución cultural," ya estaban dadas.

Cuando se inició el proceso de transición se puso en marcha un complejo aparato ideológico-político de consenso, o de contención, que iba a demostrar al mundo que éramos lo suficientemente "civilizados" como para no repetir nuestro pasado. Lo que se perdía en ese intento de demostración era la conciencia histórica de que las cosas podrían haber sido de otro modo. Así fue cuajando en la conciencia de los españoles de a pie la idea de que estábamos participando en la consolidación de un proceso histórico: el establecimiento pacífico de la democracia en España. Tanto se nos repitió, que acabamos por creernos que esa forma pasiva de observar la transformación del panorama político español desde el televisor era la única manera de ser "modernos," de ser "civilizados," de ser "democráticos."

Este momento de expectación y admiración ante nuestro propio país es lo que vino a terminar en el tan traído y llevado "desencanto."<sup>6</sup> Si partimos del hecho de que a la muerte de Franco "todo estaba atado y bien atado,"<sup>7</sup> todo el discurso en torno al "desencanto" parece carecer de significado; sin embargo, había algo en el ambiente de la época que bien podríamos denominar así. Nos referimos a ese periodo, de los últimos años de la

Transición, en el que la gran mayoría de la población española vivía, o sobrevivía, esperando que algo cambiara para bien, mientras luchaba cotidianamente con el gran monstruo del desempleo que se iba adueñando de sus esperanzas. En efecto, el momento de recesión económica con el que le tocó coexistir al proceso de democratización permitió desviar la atención de lo político hacia lo económico y al contrario; la ausencia de un cambio profundo en las estructuras políticas era excusada por las exigencias económicas. En lo cultural, la permisividad hizo aflorar un espectro de culturas *underground*<sup>8</sup> que involucraron el proceso de transición en una aureola de vanguardismo que captaría la atención de muchos intelectuales del primer mundo. Las circunstancias en que este tipo de cultura joven, y pretendidamente marginal, subió a la superficie, convirtieron a Madrid en la pionera cultural de España.<sup>9</sup>

Cuando Tierno Galván<sup>10</sup> llegó a la alcaldía de Madrid, en 1979, se propuso llevar a cabo “la revolución cultural” necesaria para dar a la ciudad una nueva imagen que la alejara del franquismo y del tercermundismo que la vinculaban, real y simbólicamente, con la historia reciente. El Alcalde se sirvió de dos estrategias para llevar a cabo esta rearticulación cultural de Madrid: la revitalización de las fiestas populares de origen tradicional y la incorporación de la cultura joven al proyecto municipal. El Ayuntamiento hizo un esfuerzo por reinventar la tradición de los carnavales<sup>11</sup> y otras fiestas populares como las de San Isidro, incorporando a las enormes masas de jóvenes a su celebración, no sólo en las plazas de los viejos barrios populares con su verbena tradicional, sino en los macroconciertos, subvencionados por el Ayuntamiento, que ponían las

grandes figuras del rock internacional al alcance de cualquier bolsillo.<sup>12</sup> La inauguración del Rockodromo de la Casa de Campo de Madrid no tenía otra función que la de abrir las puertas del proyecto de revitalización cultural a la juventud.

En Madrid este momento de efervescencia cultural, fruto del matrimonio feliz de Tierno con la juventud, recibió el nombre de “movida” madrileña.<sup>13</sup> Nadie sabe bien quién inventó el nombre, pero todos sus protagonistas y herederos parecen estar de acuerdo en que si algo les unía en aquel momento era la ciudad y las ganas de divertirse. Sí, efectivamente, Madrid se movió, y la “movida” tenía sus templos en los bares nocturnos de la ciudad. Almodóvar ha dicho que el Rock Ola<sup>14</sup> era la Universidad de la época. Cuál era el origen social o la tendencia política de sus protagonistas es difícil de discernir, ya que las bases de su comportamiento y su expresión se encontraban en un rechazo total de la política, y su visión utópica quedaba reducida, en la mayoría de los casos, a vivir la noche de Madrid hasta el amanecer. La “movida” era, por tanto, el primer movimiento cultural español que surgía de las entrañas del franquismo y del consumismo. Como tal, las características de dicho movimiento están determinadas por un sector de la clase media que, por sus circunstancias económicas e históricas, tiene acceso a determinados productos: revistas, películas, discos, conciertos, bares y viajes. Los protagonistas, y luego los participantes de la “movida,” se desmarcan totalmente de la herencia franquista y también de la marxista, proclamándose defensores del placer y la frivolidad. Según Borja Casani (Gallero 1) el grupo fundador está compuesto por cineastas, cantantes, fotógrafos y artistas como Almodóvar, McNamara, Costus, Paloma Cha-

morro, Ceesepe, Ouka Lele, García Alix, entre otros; pero la onda se extendió entre la juventud española de diferentes generaciones y clases sociales que estaban ansiosas por descubrir la nueva faceta del Madrid moderno. La juventud que durante la década de los 80 llenaba las calles de Madrid y sus bares hasta el amanecer procedía, tanto económica como geográficamente, del centro y la periferia. Parece ser que casi todos estaban imbuidos por un afán de reivindicar, con sus diferentes formas de ser “modernos,” comportamientos sociales construidos tradicionalmente como “propios” y convertidos en imágenes por el enorme caudal de creación y consumismo que les rodeaba. En los testimonios de algunos de los protagonistas recogidos en el libro de J.L. Gallero, son frecuentes las alusiones a la reivindicación esencialista de lo español, peligrosamente no muy lejana a la idea unitaria promocionada por el franquismo. Pondré por ejemplo las declaraciones al respecto de Borja Casani, director de *La Luna*,<sup>15</sup> revista que daba voz a los jóvenes protagonistas de este movimiento cultural:

... Pero, en aquel momento, era realmente muy alucinante llegar a La Bobia, el domingo por la mañana, y ver a todos los extranjeros haciendo fotos a cuatro punkis, cuando se supone que Madrid era una ciudad provinciana, absurda, donde nadie se enteraba de nada. Eso, unido a la energía madrileña de la que hemos hablado, es lo que caracteriza a esta ciudad y quizás a este país. Finalmente, España es la energía que genera. A lo mejor todo este proceso no ha sido nada más que darnos cuenta de lo que somos. No somos productivos como los alemanes.... ¿Qué somos? Pues somos la bronca, somos la energía pura,

la diversión, somos sureños, simpáticos, abiertos. Esa es una autodefinición final. Yo creo que Pedro Almodóvar capta perfectamente ese espíritu, y ese espíritu triunfa en el mundo, porque en ese momento el mundo está hecho un coñazo. La gente se encuentra más preocupada por sobrevivir, por alcanzar un puesto, por conseguir mejorar su clase social, mientras en España todo el mundo pasa de eso. (Gallero 15)

Este fragmento ilustra, al menos, una forma de conceptualizar lo que estaba pasando culturalmente en la España de los ochenta. Es importante también porque conecta la idea de “lo propio” con la visión de España en el extranjero, y con lo que hay en ello de réplica al proyecto racionalista modernizador que se asocia con la Europa del Norte. Estos jóvenes postmodernos reivindican la imagen reflejada de España en el extranjero al descubrir, con entusiasmo, las posibilidades estéticas que ofrece el gran caudal de contradicciones socio-económicas y culturales que afloran en la realidad española de los ochenta; pero, eso sí, no les interesaba descubrir, ni reflexionar, sobre el origen histórico de las mismas. La reivindicación de España como último refugio europeo de lo premoderno se hace a través de la exaltación de los símbolos nacionalistas, que tradicionalmente han definido a España como el país de la pasión. José Luis Gallero conecta este testimonio de la “movida” madrileña con el debate sobre el postmodernismo que era dominante en los países europeos, y en EE.UU, cuando los jóvenes españoles trataban de ponerse a la altura de los tiempos. Con esta finalidad introduce las siguientes declaraciones de Gianni Vattimo:

La España de hoy es sin duda uno de los modelos de sociedad posmoderna, donde el carácter social parece poder brindarse también como chance de emancipación.... Durante los últimos años cuando menos, y quizás porque la democracia es todavía relativamente joven en este país, España, mucho más que París o Londres, y hasta puede que Nueva York incluso, ha sido efectivamente el lugar ideal donde se han dado cita todas las aventuras intelectuales de Occidente. A lo mejor decir esto resulta un poco exagerado, pero probablemente, como latino, no sea yo un observador del todo parcial.... Aludir a nuestra herencia latina, me parece albergar otro significado, ni banal ni reductivo: el sentido desde el cual se puede oponer a la idea de una racionalización y modernización capitalista-ascético-prottestante, una concepción de la modernidad menos rígida, mecánica, y, en el fondo, represiva. (Gallero 19)

Como vemos, el crítico utiliza la España de la Transición para exponer su crítica postmoderna de la sociedad occidental. Por lo que hay en esta visión de exotización de la diferencia, y por el problemático tratamiento, u olvido, de la historia de represión franquista, podemos descubrir algunas de las bases ideológicas de esta visión postmoderna de la realidad española que se está haciendo dominante en España. La Postmodernidad se reduce aquí a una configuración estética en la que se superponen estilos de vida diferentes, sin importar las causas históricas de dependencia o de represión que los originan. Según esta conceptualización de la Postmodernidad, aquellos países que sufren un desarrollo desigual y se han visto arrollados por el proceso de globalización económica componen hoy—según este punto de

vista—la vanguardia cultural, porque para aquéllos que sólo están interesados en la composición de imágenes la historia no duele. De esta forma algunos críticos se sirven del análisis de la cultura de los países en vías de desarrollo para explicar un fenómeno cultural que se está gestando en el Primer Mundo.

Desde un punto de vista positivo debemos admitir que la configuración de esta nueva identidad española permitió hacer visibles experiencias de género, sexualidad y nación que habían estado reprimidas por el franquismo. Al mismo tiempo, permitió que toda una generación, que había heredado de la anterior el complejo de inferioridad respecto a Europa, estrenara una identidad española que había dejado de ver en Europa el modelo a imitar.<sup>16</sup>

Siguiendo con el análisis de la cultura como estrategia de contención ideológica y política, debemos de tener en cuenta el protagonismo ganado en este periodo por la juventud.<sup>17</sup> Con ello el nuevo sistema parlamentario, y la nueva política de consenso, conseguía incorporar al grupo más amplio de la sociedad como electorado que inauguraría su mayoría de edad votando. Además, hemos de notar que la cultura joven financiada por el gobierno no era una cultura política como las que también existían.<sup>18</sup> El “pasotismo” político de los jóvenes que participaban de las culturas *underground* que vengo comentando interesaba al establecimiento del sistema porque ayudaba al olvido histórico promovido desde arriba para la consecución del consenso democrático.

Por otra parte, si las elecciones municipales de 1979 pusieron las bases para el ascenso al poder del PSOE en 1982, la política cultural de Tierno Galván en Madrid serviría de modelo para la elaboración de una política cultural, a nivel



nacional, que sirviera para cumplir los objetivos primordiales de este partido en sus sucesivos gobiernos: la finalización del mapa autonómico nacional y el acercamiento de España a Europa. Estos dos y la liberalización de la economía fueron los pilares casi exclusivos de la política del PSOE, y, como es evidente, en cada uno de ellos jugó un papel estratégico la cultura, o un determinado tipo de cultura. La promoción, a nivel autonómico, de los temas autóctonos en el cine, espectáculos de masas, arte y literatura, se hizo desde los fondos estatales, y si bien consiguió una revitalización de la cultura que vino a situar a España al nivel de Europa en cuanto a su consumo, se descuidó, sin embargo, la inversión que, a largo plazo, fomentara el desarrollo de una cultura crítica y creadora. Este tipo de inversiones no eran tan exitosas a nivel político y las repercusiones en las urnas se hacían esperar.

Con el doble objetivo de consolidar el proyecto de una España autonómica y europea, todas las manifestaciones culturales y sus creadores participaron, durante los años ochenta, en la creación de una imagen de España, que si bien era única en el exterior, incluía en su interior la multiplicidad nacional. Ambos elementos culturales, el de pluralidad y el de juventud, ayudaron a consolidar una nueva imagen de la España democrática que la lanzara al Mercado Común Europeo, no sólo como estado miembro, sino como mercancía.<sup>19</sup> El papel que jugaron las diferentes tradiciones, nuevas o inventadas (Hobsbawm), en la configuración de esta nueva imagen sería fundamental, sobre todo, en la constitución de los estados autonómicos tradicionales, cuyo aparato burocrático carecería de sentido sin el fomento de las distinciones culturales. Además esta imagen jugaría un papel

importante en la configuración como estados autonómicos de antiguas regiones sin tradición de reivindicación nacionalista como Andalucía, Castilla-La Mancha o Madrid.

Una de las características de la política cultural del PSOE fue la combinación de la cultura popular y la cultura de élite. Además de la incorporación de la cultura juvenil dentro del proyecto gubernamental, marcaron la época otros acontecimientos culturales de participación masiva que corresponden a la tradicional definición de alta cultura. Son dignos de mención, por ejemplo, las enormes colas en el antiguo Museo de Arte Contemporáneo para visitar sendas exposiciones de Dalí y Picasso, así como la enorme expectación en torno al traslado del *Guernica* a Madrid, o la exposición de Velázquez en el invierno de 1990. En definitiva, el consumo de la cultura, fuera ésta del tipo que fuera, inundaba las calles de la capital de España que, a pesar de la importancia de Barcelona, Valencia y Vigo en este despertar cultural, se convertía en el espejo de la “nueva” España. Espejo en el que venían a mirarse los turistas de diferentes partes del mundo, dispuestos a sufrir los cuarenta grados del verano madrileño con la condición de experimentar aquello que tanto se vendía como la “movida.”

Iniciado en el *underground* y respaldado por los intelectuales de izquierdas que llegan al poder a finales de los setenta y principios de los ochenta, este proceso reivindicador, populista y/o nacionalista, acabó por calar en la conciencia de la juventud española. Así se constituyó, junto con lo que a nivel ideológico supone de olvido histórico, una nueva sensibilidad<sup>20</sup> que se arraigó en la forma de vivir la ciudad por parte de los jóvenes y en la producción cultural dirigida hacia su consumo.

Dada la importancia de la música en la configuración de la cultura juvenil, en el siguiente apartado trataré de explicar cómo el flamenco, como música tradicional de España, pasó por un proceso de rearticulación similar al de la identidad española llegando, en la década de los noventa, a representar la música de la España postmoderna.

### Camarón y los jóvenes flamencos

Las variaciones de recepción, representación y composición que ha sufrido el flamenco desde los últimos años del franquismo hasta nuestros días, si nos centramos en las generaciones más jóvenes, describen un recorrido que va desde el rechazo, pasando por la recuperación y rearticulación por el grupo de vanguardia durante los años ochenta, hasta su incorporación—con sus variaciones más ligeras—en la cultura de masas a nivel nacional e internacional. Para describir el aparente abismo que hay del rechazo a su rearticulación es necesario acudir a los cambios estéticos e ideológicos, que algunos críticos han analizado como síntomas de la Postmodernidad, y que han situado a la música española dentro de la nueva vanguardia cultural.

Si durante los años sesenta hubo intelectuales que se identificaron con esta música tradicional española por ser la expresión más originariamente popular, no sería con ellos, ni con su trayectoria intelectual y política, con quienes se iban a identificar los jóvenes de los setenta y ochenta. Hubo en la generación del 60, tan repleta de ilusiones y desencantos revolucionarios, una identificación entre resistencia y Modernidad directamente relacionada con la cultura europea. Dicha generación de intelectuales comprometidos que com-

ponían el exilio interior, introducía y escuchaba en la clandestinidad a autores franceses como George Moustaki, George Brassens, Edith Piaf e Yves Montand, entre otros. Los jóvenes que luego van a componer las hordas postmodernas bebieron en las mismas fuentes socio-culturales que aquéllos, pero en lugar de asimilarlas las rechazaron, reaccionando así contra su manera de entender la Modernidad. Ellos van a estar más interesados por el rock y el pop y, como por cuestiones de clase van a disponer de los medios necesarios, una vez absorbida esta moda musical que venía de fuera crearon sus propios grupos que cantaban en español. El pop español será, sobre todo, el tipo de música que surge entorno a los templos de la “movida” durante los primeros ochenta en Madrid,<sup>21</sup> interpretada por grupos que se convirtieron en símbolos de una época: KaKa de Luxe, Paraíso, Alaska y los Pegamoides, Radio Futura, Mamá, Los Secretos, Zombies, Ejecutivos Agresivos, Nacha Pop, Aviador Dro, Los Elegantes, Siniestro Total, Loquillo y los Trogloditas, Los Nikis (Calvo y Gamboa 65-66) y muchos más.

Al margen de esa efervescencia popera, pero con las mismas ganas de triunfar, se estaba gestando ya, en Andalucía, la música de los que luego abrirían la brecha de los “jóvenes flamencos,” el rock gitano de los Pata Negra<sup>22</sup> que nace en los arrabales de Sevilla, Veneno y Lole y Manuel, entre muchos otros, que trabajaron con el productor Ricardo Pachón.<sup>23</sup> Estos grupos de jóvenes andaluces encontraban en la mezcla del rock y el pop con el flamenco la mejor forma de expresar su experiencia de la vida en los barrios, entre la droga y la marginación. Pero en las grandes ciudades como Madrid la onda iba por otro sitio, o, simplemente, los espacios estaban ocupados ya en las diferentes es-

calas sociales que el mundo de la moda y de la música abarcan unidos. El grupo de intelectuales y artistas universitarios, de clase media y alta, que componían la vanguardia cultural tenían puesta su atención en el pop y el rock. La gran masa de la población juvenil de clase obrera que tenía sus centros de reunión en las calles y discotecas de los barrios periféricos como San Blas, Vicálvaro y Vallecas, estaban, por entonces, imbuidos por el rock duro de Barón Rojo y Obús. Además, había otra línea del flamenco ligero que tenía una larga trayectoria en España, era la línea rumbera, que por aquellos tiempos tenía el sonido Caño Roto que representaban Los Chorbos, Las Grecas, Los Chichos, Los Chunguitos y El Luis. Las letras y la imagen de estos grupos no iban encaminadas tanto a mostrar la imagen de una nueva españolidad moderna como a narrar y satisfacer los deseos de unos jóvenes, hijos de los campesinos que emigraron del campo a la ciudad en los años sesenta, que sin haberlo buscado se vieron atrapados en barrios inundados de droga y paro. La imagen y el mensaje de estas canciones emergían, a la vez que la construían, de una clase social que no es a la que va a representar el flamenco que se prodiga en los noventa, sin embargo, nadie puede dudar que con el flamenco de Caño Roto se estaban llevando a cabo renovaciones que luego serían aprovechadas por la nueva onda.

Sería interesante estudiar cuáles fueron las causas que llevaron a la desintegración y desaparición de la mayoría de los grupos "poperos" que captaron la atención de muchos universitarios durante los ochenta. Las razones probablemente tienen tanto que ver con las leyes del mercado como con situaciones personales, pero su esclarecimiento nos ayudaría a

conocer un poco mejor los mecanismos del mercado musical y la estrecha interrelación entre éste y la cultura dominante. Lo que es cierto es que la decadencia de la música pop española fue uno de los factores fundamentales para que la nueva onda del flamenco se expandiera entre los jóvenes postmodernos y desencantados que componían, y construían, la vanguardia cultural de la España de la Transición. De que la nueva versión, o recepción, del flamenco se gesta en los mismos centros, y bajo los mismos presupuestos ideológicos y culturales en los que se gestó la "movida," tenemos varias pruebas en los debates sobre flamenco que se han llevado a cabo en las revistas que fueron su vehículo de expresión.<sup>24</sup> Así, en el debate sobre la cultura de la "movida" que se desarrolla en las páginas de *Sólo se vive una vez*, Borja Casani relaciona la entrada de las multinacionales con la caída del pop español y ésta con el papel que va a jugar el flamenco en los noventa. Por lo tanto, es el mismo grupo que pone en marcha a Madrid como espectáculo el que va a empezar a ver en el flamenco una música vanguardista con la que productores y artistas estarán dispuestos a experimentar.

De esta manera tenemos que diferentes formas del flamenco coincidían al mismo tiempo en diferentes sectores y con diferentes connotaciones de clase. Así, mientras el flamenco de Caño Roto servía de expresión a los jóvenes de barrio, otra versión ligera del flamenco, la copla, también llamada "canción española," que originariamente se asociaba con la clase obrera de origen rural, es usada por diferentes sectores de los que luego compondrán esa vanguardia cultural que va a triunfar en los ochenta. La copla y el atuendo de la mujer andaluza serán instrumentos que utilizará el espectáculo de

travestís para subvertir las relaciones de género/sexualidad (Labanyi 401). En relación a esta subversión de los instrumentos tradicionales de representación, que algunos críticos han denominado pastiche y otros “vampirización,” encontramos una manifestación feminista en la figura de Maribel Quiñones, Martirio (Labanyi 405) quien con una imagen mezcla de punk y folklórica se atrevía a salir al escenario con traje de flamenca, gafas de sol y, por peineta, una Giralda. Las letras de su disco *Estoy mala* (1986), cargadas de sátira, se hacían eco de los problemas del ama de casa en una sociedad patriarcal como la española.

Entre el ritual de la ceremonia flamenca y la heterodoxia que impone la comercialización se fraguaron, a lo largo de los años setenta, dos figuras del flamenco que van a abrir fronteras a nivel internacional y crear escuela a nivel nacional: Paco de Lucía y Camarón de la Isla, nombre artístico de José Monje Cruz. Antes de grabar con Camarón por primera vez, Paco de Lucía ya había sido reconocido internacionalmente tras tocar en 1965 en las giras europeas del Festival Flamenco Gitano que organizaron Lippman y Rau (Calvo y Gamboa 29). En 1969 Camarón de la Isla graba su primer disco con Paco de Lucía, la imagen que los representaba en la portada, al igual que el estilo del cante y el toque, seguía las normas tradicionales. Con esa unión de dos artistas que habían bebido en las fuentes tradicionales del flamenco y que estaban dispuestos a todo con tal de salir de la miseria iba a iniciarse un cambio en la música flamenca que marcaría a toda una generación. Juntos grabaron en 1976 el tango “Rosa María” a partir del cual “Camarón y Paco de Lucía, así como más tarde Ricardo Pachón y Pepe de Lucía en-

tre otros, encuentran la fórmula que hará posible el acercamiento a los esquemas del pop: cantes rítmicos (tangos, bulerías, rumbas, cantiñas y fandangos de Huelva) con estribillos fácilmente memorizables” (Espinola 20). Pero el giro definitivo se produjo en 1979, año en que Camarón de la Isla pasó a ser sólo Camarón, acompañado por la guitarra de Tomatito. Para entonces Paco de Lucía ya era conocido en el mundo entero y en España había roto las barreras que separaban al flamenco de la alta cultura tocando en 1975 en el Teatro Real. En la primera grabación de su disco en solitario, *La leyenda en el tiempo*, Camarón aparecía con barba, lo que en la época era un signo de rebeldía, y entre sus temas aparecía “Volando voy” que, según Paco Espinola y Pedro Calvo, supuso el comienzo de una revolución. Al lanzamiento de Camarón como dios de los gitanos y de los jóvenes payos contribuiría su imagen construida con fuertes elementos de malditismo, que acentuaban su condición de gitano y de drogadicto (Hernando 83-84). Esta imagen elaborada partiendo de una personalidad tímida y retraída que nació y murió en la más absoluta pobreza, ayudaba a recrear la nostalgia por la “pureza” con la que tanto se han identificado, e identifican, los románticos más radicales que habitan este mundo postmoderno. En cuanto a la romantización de la figura y la obra de Camarón encontramos varios testimonios en el homenaje que le dedica la revista *La Caña* en el verano de 1993; exponemos aquí sólo un ejemplo:

Esa soberana capacidad camaronera de emocionar hizo que su público rompiera las estrictas barreras de la audiencia flamenca para convertirse en un mestizaje febril de adoradores de toda

clase y condición. Fue desde el disco "La leyenda en el tiempo," obra publicada en 1979 que enlazaba la modernidad de "Volando voy" con el poético "Viejo Mundo" de Omar Kayan, cuando José Monje (Camarón) empezó a conquistar a los jóvenes, unos jóvenes que en muchos casos lo único que conocían del mundo flamenco era a este dios que les cantaba: "Volando voy, volando vengo, vengo. Por el camino yo me entretengo. Enamoro de la vida aunque a veces duela. Si tengo frío, busco candela..." El público enloquecía nada más verle. Los gitanos, familias enteras vestidas con sus mejores galas y joyas, rompían a gritar y alborotar. Un padre calé subía a su churumbel sobre sus hombros para que recibiera algo muy parecido a la bendición divina del compadre José. Otros gitanos preferían formar un piquete y se lanzaban al asalto de las primeras filas. Los payos jóvenes vivían de una manera más pacífica pero igualmente entusiasta el advenimiento mágico del monstruo. El pasmo camaronero afectaba también a intelectuales con sentido común y a modernos de corazón.... Madrid se volcaba cada vez que Camarón y Tomatito venían. Las multitudinarias actuaciones en el Palacio de los Deportes de la Comunidad tenían una transcendencia de celebración tribal alrededor del ídolo venido de otra galaxia. (Pedro Calvo 80)

Camarón revolucionó doblemente el flamenco; formalmente, al introducir instrumentos y estrofas antes excluidas de este tipo de música, y socialmente, al sacarlo de los ámbitos estrictamente flamencos y acercarlo a los jóvenes (Hernando 83-84). La gran novedad fue sacar el flamenco de los recintos tradicionales. Camarón no sólo lo llevó a estadios de fútbol y plazas de

toros, también inauguró el flamenco en vivo en las discotecas. Según Paco Espinola:

Los días 16 y 17 de marzo de 1989 Camarón escribía otra página en el flamenco: por primera vez un cantaor actuaba en una sala dedicada exclusivamente al rocanrol. (24)

A partir de entonces el flamenco en las discotecas dejaría de ser inusual. Durante una larga temporada, la sala Revólver, una de las discotecas de moda de Madrid, se llenaba los lunes de jóvenes que seguían con asiduidad el programa flamenco de cante y baile. En los ochenta Camarón no sólo consiguió ser "el Joe Cocker de San Fernando o el Mick Jagger gitano," como le calificó la crítica francesa (Espinola 24), sino que además se convirtió, sin quererlo, en un símbolo étnico para los jóvenes gitanos (Espinola 26). Muchos jóvenes payos, que se iniciaron en el flamenco escuchando a Camarón,<sup>25</sup> volverían su interés hacia las figuras clásicas del cante, tratando de conocer los orígenes de esa música antigua y moderna a la vez. De esta forma no sólo los ya renombrados "jóvenes flamencos" se pusieron de moda, sino que el interés abarca a las figuras tradicionales, incluso a las ya desaparecidas.<sup>26</sup>

Tras la muerte de Camarón en 1992 las compañías de discos y los aficionados permanecen ansiosos y nostálgicos en busca de un sustituto; algunas figuras como El Potito o Miguel Poveda parecen prometer pero no acaban de cuajar. Mientras tanto, se han erigido como la cabeza de la vanguardia flamenca dos figuras, una mujer y un hombre, que habiendo practicado, como Camarón, el flamenco más ortodoxo durante los años sesenta, se alinean ahora con el grupo

lanzado como "Jóvenes Flamencos." Carmen Linares y Enrique Morente han adaptado las canciones de origen popular, en el caso de Linares,<sup>27</sup> y los versos de los poetas, en el caso de Morente,<sup>28</sup> para revitalizar el flamenco y darle nuevos visos. Entre los jóvenes que optan por una renovación en la línea iniciada por Camarón se encuentran el grupo Ketama, Pata Negra, El Potito, Sorderita, José, "El Francés," Aurora y, muy recientemente, Niña Pastori, entre un sinnúmero de nuevas revelaciones. Algunos de los guitarristas renovadores son Tomatito, Vicente Amigo, Rafael Riqueni y Juan Manuel Cañizares. También el baile cuenta con nuevas figuras como La Tati, Antonio Canales y Joaquín Cortés. Entre los seguidores de los cauces tradicionales siguen estando José Mercé, José Menese, El Lebrijano, Agujetas y Fosforito, entre ellos los hay también jóvenes como Miguel Poveda.

Aquéllos que, al morir Camarón, estaban empeñados en encontrar una voz masculina que les permitiera seguir en la brecha con el flamenco, se debieron llevar una sorpresa cuando los promotores del nuevo flamenco pop encontraron en una mujer la imagen que terminaría por entronizar el flamenco, de forma masiva, en la cultura juvenil y discotequera. La imagen era la de una joven gitana de origen tan flamenco como el de la familia Flores. Era Rosario, quien con la colaboración de su hermano Antonio publicaba en 1992 su disco *De Ley*.<sup>29</sup> Su imagen y su música eran una mezcla de modernidad y etnicidad gitana, y con ambas, en el verano de 1993, "acaparó el circuito musical" (Calvo y Gamboa 288).

Si en los ochenta el lanzamiento del flamenco como música para los jóvenes va a beneficiarse de la crisis del pop, en los noventa se van a dar una serie de cir-

cunstancias nacionales e internacionales que lo van a terminar de definir como la nueva música de España. A nivel nacional todo el despliegue de recursos para el lanzamiento de 1992 como el año de España no dejó de afectar al flamenco (Álvarez Caballero, "Flamenco '92"), y, si normalmente éste había sido uno de los atractivos turísticos de Andalucía, en el año de la Exposición Universal el número de festivales y espectáculos en los que el flamenco era la estrella principal se multiplicaron. También en Madrid,<sup>30</sup> proclamada en ese mismo año "Capital europea de la cultura," y en Barcelona,<sup>31</sup> sede de los Juegos Olímpicos, el flamenco tuvo un lugar importante dentro de los programas culturales.

A nivel internacional la música étnica domina el mercado mundial discográfico. Lo minoritario, marginal y periférico ha pasado a institucionalizarse como cultura alternativa y, a pesar de las quejas de las casas discográficas y sus empresarios, ésta es la línea que está de moda. Los grandes festivales de música a nivel internacional no se componen ya de rockeros al estilo de Woodstock, esas concentraciones al estilo *hippy* se asocian con otro tipo de nostalgia. Lo que se impone hoy como opción de vanguardia son los festivales de música étnica, donde la multitud de jóvenes del Primer Mundo intentan conseguir un encuentro armónico con el Tercer Mundo a través de los ritmos y grupos que pretenden representarlo. Así, las figuras del flamenco más innovadoras, no sólo buscan la mezcla con las músicas contemporáneas como el rock o el pop, sino que graban discos en los que pretenden resaltar la idoneidad del flamenco, como música étnica,<sup>32</sup> para entablar lazos con otras músicas tradicionales. En 1987 una de las figuras consagradas del cante

tradicional, Juan Peña “El Lebrijano,” graba un disco con la Orquesta Andalusi de Tánger que pone en evidencia las raíces árabes del flamenco.<sup>33</sup> En esta misma onda de mestizaje cultural el grupo Ketama<sup>34</sup> grabó, en 1988, con el malinés Tumai Diabate<sup>35</sup> el disco *Songhai*<sup>36</sup> que iba a ser proclamado por la crítica británica como el mejor disco de música étnica del año. El éxito llevó a los gitanos españoles a reunirse de nuevo con el mandinga Diabate en la grabación del *Songhai II*<sup>37</sup> que lleva, como otros discos de Ketama, el sello del V Centenario. A partir de que el grupo se popularizó internacionalmente empezaron a grabar con la multinacional Poligram y, desde entonces, las necesidades del gran público llevaron a los gitanos a suavizar los ritmos más jondos dando cabida a otros más salseros.<sup>38</sup> Últimamente ha aparecido Radio Tarifa,<sup>39</sup> que se ha puesto a la cabeza del nuevo mestizaje cultural mezclando el flamenco, no sólo con la música tradicional del norte de África, sino también con otras músicas tradicionales de la península como romances, coplas castellanas o muñeiras gallegas.

A nivel internacional, y en una versión más dominante del mestizaje, debemos considerar el importante papel que han jugado las compañías de discos francesas en la apertura del mercado internacional para el flamenco tradicional y para el más comercial que representa el grupo Gypsy Kings. La creciente repercusión ganada por el grupo de gitanos franceses fue mucho anterior que la de ninguno de los españoles y, por supuesto, va a servir a los españoles para mostrarles el camino a seguir. Tras ellos se estableció el llamado *Nouveau Flamenco*<sup>40</sup> en Estados Unidos, donde han hecho escuela con el grupo Novamenco. También es importante citar a Azúcar Moreno,<sup>41</sup> dos mujeres

gitanas que provienen del flamenco que se hacía en los barrios de Madrid durante los años setenta y alcanzan hoy repercusión internacional con unas letras y una imagen adaptadas al nuevo público. En este mismo sentido de comercialización a nivel mundial no podemos olvidarnos del fenómeno “Macarena” que, con sus múltiples versiones, se convierte en un ejemplo de cómo la adaptación de la música al baile, es una garantía de éxito. La lista es interminable y últimamente han aparecido otros fenómenos comerciales como el del puertorriqueño Ricki Martin con la canción “María” y el español Alejandro Sanz con “Corazón partío.” Todos son ejemplos de la popularización masiva de ciertos ritmos flamencos, procedentes de la rumba, dentro del mercado mundial de la “música latina.”

En los noventa<sup>42</sup> el flamenco, en sus múltiples variedades, se expande, nacional e internacionalmente, dando cabida a un nuevo discurso sobre la hispanidad, adaptado a los nuevos tiempos, que se reitera a través de diferentes medios de producción cultural. En la música ya hemos citado algunas de las figuras del cante, el toque y el baile que salen al extranjero. En el cine<sup>43</sup> es de destacar la trilogía flamenca de Carlos Saura compuesta por las películas: *El Amor Brujo*, *Bodas de Sangre* y *Carmen*. En 1995, Saura consigue, en su película *Flamenco*, que sean los propios artistas los que cuenten, con sus diferentes interpretaciones, la larga marcha del flamenco a través de la historia. La película acaba con el nuevo flamenco de Ketama acompañado por el multitudinario baile de jóvenes españoles de diferentes edades. La película de Almodóvar, *La flor de mi secreto*, tiene como uno de sus protagonistas al bailarín vanguardista Joaquín Cortés quien, en uno de los momentos cumbres de la pelí-

cula, interpreta una de las adaptaciones del flamenco al jazz por Gil Evans con Miles Davis en el disco *Sketches of Spain*. Los periódicos, revistas y libros especializados también han participado en esta expansión del flamenco como música y como imagen. Los debates entre renovadores y ortodoxos del flamenco que ocupan tanto espacio en los diferentes medios de comunicación construyen, a la vez que formas diferentes de entender la música, diferentes definiciones de España y de su relación con el nuevo orden mundial.

La interrelación entre música e imagen, fruto de las exigencias del mercado, cumplen una doble función, económica e ideológica, que tiene que ver con el lugar que le ha tocado a España en la rearticulación del mercado en esta era de globalización. Lugar que no es otro que el de un país turístico del Sur. Para seguir cumpliendo y perfeccionando dicho papel tradicional es importante reforzar las marcas de identidad que lo han configurado tradicionalmente como país exótico dentro de Europa. Los diferentes analistas del flamenco, moderno o clásico, que están interesados en exaltar los valores tradicionales o comerciales del flamenco como música española, mencionan pocas veces la estrecha relación existente entre el flamenco y el espectáculo, es decir, su comercialización según las exigencias de los tiempos. De esta forma, el flamenco que hoy conocemos es el que se codifica en el siglo XIX para el entretenimiento de la audiencia que por aquel entonces empezaba a frecuentar los cafés cantantes. Este tipo de espectáculos, unido a los que se debían de celebrar en las fiestas privadas de la vieja oligarquía terrateniente aliada de los primeros inversionistas ingleses, debía de ser el medio de vida por el que subsistían un puñado de familias gitanas

de Andalucía y Madrid. En la adaptación del flamenco a las nuevas exigencias culturales y comerciales de finales del siglo veinte es donde se encuentra la raíz de las innovaciones y variaciones que muchos comentan como si la música fuera un ente autónomo que se regenerara por iniciativa propia. Que la música tiene sus creadores y sus productores comerciales lo entendemos como consustancial cuando nos referimos a las músicas modernas que nacen con la expansión de los medios de comunicación y la cultura de masas como el pop o el rock; pero, cuando hablamos de músicas ancestrales como el flamenco, asociar el acto de interpretación-creación con el de producción y comercialización es algo que, para la mayoría, no es fácil. Y es, precisamente, de la dificultad para establecer esta relación, por obvia que sea, de lo que se sirven los productores y buscadores de músicas exóticas que ayudan a renovar las necesidades de un mercado tan precario como el de la música. Con un despliegue de áreas asociadas a él,<sup>44</sup> el mercado musical es uno de los pilares de la industria del entretenimiento, y como todas las que se relacionan con este sector de la economía, su única ley contra la saturación es la constante renovación de fuentes y estilos. Para ello las empresas discográficas multinacionales invierten un enorme caudal humano y monetario en la recopilación de nuevas músicas que emerjan con un signo de identidad que las haga ser elegidas por ese creciente grupo de "connoisseurs" que son los más abundantes y "exigentes" consumidores de música a nivel mundial. La estrategia, según yo la entiendo, es simple: una vez encontradas las fuentes prístinas de renovación en una música popular de las sociedades o grupos "pre-industriales", hay que adaptarla a las exigencias del gusto



del momento, para que sus rasgos de identificación exóticos no lo sean tanto que la hagan difícil de asimilar por los intelectuales, estudiosos o productores del Primer Mundo. En este proceso de lanzamiento juegan un papel importante las casas de discos locales—descubridoras de nuevos talentos para la satisfacción del mercado nacional o regional—y los festivales internacionales de música celebrados periódicamente en las grandes capitales del mundo como París, Londres o Nueva York. Este mismo proceso de lanzamiento es el que la mayor parte de los comentaristas sobre el flamenco, por ejemplo, idealiza, convirtiéndolo en un logro individual o nacional, ocultando en dicha idealización la estrecha relación que existe entre la moda musical y el proceso de globalización capitalista. Las repercusiones ideológicas de dicho proceso de conocimiento y ocultamiento no son sólo las de la mistificación de las leyes capitalistas, sino que genera, a su vez, una concepción del mundo a nivel global según premisas, que si no son las de la cultura dominante, ayudan a la reafirmación de las mismas.<sup>45</sup>

## Notas

<sup>1</sup>Falla en la música y Lorca en la poesía.

<sup>2</sup>En la tesis doctoral de Sandie Eleanor Holguín encontramos una explicación de esta función progresista de lo tradicional. La autora analiza el papel que jugó, en el proyecto político de la II República, la difusión popular del teatro del Siglo de Oro en el intento de construir una nueva cultura que fuera capaz de eliminar las tensiones religiosas, socio-económicas y regionales que había causado el proceso de modernización económica.

<sup>3</sup>José María Caballero Bonald y Félix Grande, poetas de la generación del 50 y 60, han escrito sendas historias del cante flamenco.

<sup>4</sup>En relación a esto es interesante la obra de Manuel Vázquez Montalbán.

<sup>5</sup>Según la síntesis que sobre la historia del flamenco publicó Ángel Álvarez Caballero “La nueva edad de oro del flamenco.”

<sup>6</sup>En mi opinión, lo que ocurre en los ochenta es que el “desencanto” llega al poder con el Partido Socialista Obrero Español (PSOE).

<sup>7</sup>José B. Monleón propone el año de 1962 como el antecedente cercano de este proceso de modernización y democratización. Es cuando el gobierno español solicita la entrada en la Comunidad Europea y, curiosamente, es también el año en el que las fuerzas democráticas pactan en Munich lo que el franquismo calificó como “Contubernio de Munich”:

A partir de Munich una cosa queda en evidencia: gobierno y oposición comparten una misma básica visión de futuro. La meta a conseguir es el desarrollo económico y la incorporación a los nuevos ordenamientos mundiales que se estaban gestando.... Lejos quedaban, en 1962, los peligros revolucionarios de las primeras décadas del siglo... la guerra fría servía para consolidar la victoria franquista y sólo quedaba, pues, o bienestar o “tercermundismo”. (12-13)

<sup>8</sup>Que se gestaron en la marginalidad de la cultura franquista, y que estaban destinadas, en su mayoría, a morir como tales. En este grupo debemos incluir la cultura homosexual que Almodóvar puso de moda en sus películas, y las diferentes “tribus urbanas” que por aquel entonces se disputaban las calles de Madrid, con sus atuendos y músicas correspondientes: *poperos*, *rockeros*, *rockers*, *heavy metals*, *macarras* y *punkies*, entre otros.

<sup>9</sup>También fueron importantes las movidas gallega y valenciana. El papel cultural de Barcelona fue importante, pero su tradición cultural vanguardista, incluso durante el franquismo, me parece que la alinea con un tipo de cultura más modernista, en el sentido tradicional de la palabra. Posteriormente, con la celebración de los Juegos Olímpicos y el V Centenario, se haría dominante,

por ejemplo, el teatro vanguardista de grupos como "La fura del Baus." También es importante prestar atención al fenómeno del "diseño," que en Barcelona tuvo su furor durante los ochenta, como comenta Emma Dent Coad (376-80).

<sup>10</sup>El primer Alcalde de la Democracia, conocido popularmente como "el viejo profesor." Durante el franquismo jugó un papel importante en la lucha por la democracia. En 1965 fue expulsado de su puesto de catedrático de la Universidad Complutense por apoyar las manifestaciones estudiantiles. Junto con él, tuvieron que dejar la cátedra José Luis Aranguren, Agustín García Calvo y José María Valverde, que dimitió como gesto de solidaridad. Como defensor del socialismo marxista Tierno fue fundador del Partido Socialista Popular (PSP), partido que intentaba recoger el ala izquierda del PSOE, en cuyas filas acabó por perderse el PSP y el aliento utópico de su fundador.

<sup>11</sup>Prohibidos desde el comienzo de la Guerra Civil.

<sup>12</sup>El grupo "The Kings" tocó gratis en el *Rock-odromo*, y en el Palacio de los Deportes tocaban las figuras más importantes del panorama musical nacional e internacional por precios que iban desde quinientas a mil pesetas.

<sup>13</sup>Sobre el significado de este término, como sobre el de "desencanto," hay diferentes versiones. Para unos, la auténtica "movida" ocurrió al margen de los acontecimientos políticos de la Transición, y murió en 1979, con la llegada al poder de Tierno. Para otros, es precisamente "el viejo profesor" el padre de la "movida."

<sup>14</sup>Uno de los locales de moda en torno al cual se reunían las diferentes "tribus" urbanas.

<sup>15</sup>Revista editada en Madrid entre 1983 y 1985.

<sup>16</sup>Entre los estudios que hacen un análisis de la cultura de este periodo como liberadora son interesantes los de Jo Labanyi y Richard Maddox.

<sup>17</sup>Para un estudio más detallado de este protagonismo ver José Luis Aranguren.

<sup>18</sup>Las estadísticas de jóvenes afiliados durante la Transición a partidos políticos de extrema izquierda nos muestran el enorme interés entre los jóvenes por los cambios políticos. Según el testimonio de José Luis Velázquez y Javier Momba "la

militancia juvenil fue un fenómeno que se extendió hacia 1974 y 1975, alcanzando su cénit en 1977" (32).

<sup>19</sup>Debemos de remarcar que el papel que le tocó a España en la distribución internacional del trabajo no es muy diferente del que tenía durante el franquismo: España debe seguir vendiéndose como país exótico, ya que el turismo compone uno de los pilares básicos de su economía.

<sup>20</sup>En este sentido es posible hacer uso del concepto de "common sense" que desarrolla Stuart Hall en "Culture, the Media and the 'Ideological Effect.'"

<sup>21</sup>En el País Vasco es importante el grupo punk La Polla Records, en Barcelona el rock en catalán de Els Pets y, en Galicia, la música celta de grupos como La Banda. Estos son sólo algunos ejemplos de que la reivindicación de una identidad propia en relación con los cambios políticos y sociales que se estaban produciendo hizo aflorar en todas las comunidades este tipo de cultura *underground*; pero en mi estudio me limito a lo ocurrido en Madrid, no sólo por razones de espacio, sino porque en Cataluña, Galicia y el País Vasco este tipo de manifestaciones tenían un significado más marcadamente político, ya que se mezclaban con viejas reivindicaciones nacionalistas.

<sup>22</sup>Su primer disco se titulaba así, *Pata Negra*. Publicado por Mercury en 1981.

<sup>23</sup>Productor de la casa independiente Nuevos Medios. Pedro Calvo y José Manuel Gamboa le dedican un capítulo. Hablando de la importancia de la imagen y del formato del disco dice lo siguiente, refiriéndose a uno de los primeros grupos que hacían flamenco *pop*: "En el caso del primer disco de Ketama, recurrimos a un dibujo de Ceesepe para dejar claro que era música flamenca para los que no les gusta el flamenco. Poníamos el flamenco joven en el mismo plano de la movida del pop" (Calvo y Gamboa 133).

<sup>24</sup>*Sur Exprés, Ajoblanco, La Caña.*

<sup>25</sup>Del último disco de Camarón, *Potro de Rabia y Miel*, se llegaron a vender 70.700 copias.

<sup>26</sup>En la primavera de 1994 aparecía en los quioscos una historia del flamenco en fascículos coleccionables, y todos sabemos que estas ediciones siempre van precedidas de un sondeo que asegura su venta.

<sup>27</sup>En 1994 Carmen Linares graba un disco en el que lo popular y lo culto se mezclan en su interpretación de las “Canciones populares antiguas recopiladas por García Lorca” que le da título.

<sup>28</sup>Morente ha puesto música a los versos de Miguel Hernández, Antonio Machado, Nicolás Guillén y últimamente ha realizado uno de sus máximos retos cantando al Lorca de *Poeta en Nueva York*.

<sup>29</sup>El título hace referencia a una expresión que en España es sinónimo de “auténtico.” Grabado por Epic.

<sup>30</sup>Pedro Calvo y José Manuel Gamboa dedican un capítulo a Madrid donde hacen un recorrido por las salas de tipo tradicional y moderno.

<sup>31</sup>El significado que tiene el flamenco en Barcelona es bastante diferente del que tiene en Madrid, ya que allí ha sido asociado tradicionalmente con la cultura andaluza, charnegueta, que es la cultura de los emigrantes trabajadores. Su significado en Barcelona está más cargado de simbología étnica y marginal en el sentido de clase. Por todo ello, el hecho de que Peret cantara en la gala de inauguración de los Juegos Olímpicos, o que la Feria de Abril de Barcelona goce de la atención de multitud de catalanes es comentado hoy por los críticos como un acontecimiento político-cultural insólito.

<sup>32</sup>Sobre el importante papel que juega la imagen en la producción y comercialización del flamenco recojo las declaraciones de Juan Verdú, periodista y asesor de la productora “Grabaciones Accidentales,” quien ha editado discos de Vicente Soto, Gerardo Núñez y Carmen Linares:

El 95 por 100 de las producciones del flamenco son horribles y eso lo estamos pagando los aficionados y los propios artistas. El éxito actual del flamenco es el éxito de su imagen, las críticas de recitales flamencos son críticas de imagen, parece que nadie se entera de lo que suena en el escenario.... ¿Por qué triunfa el flamenco puro en Nueva York? Por su imagen. Son todos artistas gitanos. (Debate sobre flamenco en el número ocho de la revista *Sur Express*)

<sup>33</sup>El título del disco es *Encuentros* y fue editado por Ariola.

<sup>34</sup>Cuyos componentes son gitanos procedentes de familias que han vivido tradicionalmente del flamenco: Los Sordera de Jerez y los Habichuela de Granada.

<sup>35</sup>Representante de la cultura musical griot. También colaboró el contrabajista británico Danny Thompson quien introduce el sonido del jazz.

<sup>36</sup>Parece ser que haciendo referencia a un reino medieval del oeste africano que fue invadido por los españoles. Según la crónica de Pedro Calvo y José Manuel Gamboa este trabajo se ha editado internacionalmente en formato de vídeo bajo el epígrafe *Rhythms Of The World Presents*.

<sup>37</sup>Nuevos Medios, 1994.

<sup>38</sup>El primer disco grabado con esta compañía en 1991 lleva el título simbólico de “...Y es ke me han kambiao los tiempos”, donde encontramos un ejemplo de los efectos de la globalización en la música con la canción “Puchero light”, donde se mezcla el flamenco con el jazz, la salsa y la *bossa nova*.

<sup>39</sup>Ya tiene en su haber dos discos: *Rumba argelina*. BMG Ariola, 1994 y *Temporal*. BMG, 1996.

<sup>40</sup>Es un sonido predominantemente de guitarra que abunda en ritmos fáciles y ligeros.

<sup>41</sup>Dúo formado por dos hermanas, Encarna y Toñi Salazar. Parece ser que su música ha sido apropiada por la cultura gay.

<sup>42</sup>El crítico y conceptualizador de la movida que venimos citando, Borja Casani, conecta la exaltación de un nuevo nacionalismo en los noventa con las contradicciones de las generaciones jóvenes de la siguiente manera:

El nacionalismo en este país es una verdadera monomanía. Durante este tiempo, lo que se discute en todas las reuniones es la idea de España. Pero la movida, siendo en el fondo una idea de España absolutamente con mayúsculas—España sube—y absolutamente asimilada por todos, desde el gobierno hasta la gente joven, sigue, sin embargo en una cultura cuyos

elementos son básicamente anglosajones. Extrañamente, España es el único país del mundo donde llegas a un bar o pones la radio y no escuchas ni una canción de España. La figura de Ullán es muy importante durante todo ese periodo. Desde su conversión a lo español, es el primero que pega un papirotazo a la situación anglosajona y empieza a recuperar la canción española, lo ancestralmente español.... Este periodo ha terminado ya. Ahora mismo es cuando llega a España lo español. No durante el tiempo de la movida, sino en los años 90. Se empieza por las sevillanas, si quieres, se empieza por métodos un poco repugnantes, como siempre, pero es ahora cuando se va a implantar en España lo español. Es una paradoja realmente curiosa, siendo ahora mucho más americano que antes y antes mucho más español que ahora.... Y ese orgullo latino se produce, sobre todo, a partir de que viajas fuera y ves cómo ha cambiado la imagen de España en el exterior. Realmente, te da la impresión de que está muy bien ser de aquí y no de otro sitio". (Contraportada y 1)

<sup>43</sup>El número 7 de la revista *La Caña* (invierno de 1994) está dedicado al cine y el flamenco.

<sup>44</sup>Producción, venta, organización. Conciertos, radio, televisión, video, cine, festivales, equipos, bares, etc. Sin contar la implantación de determinados estilos en el vestir que van vinculados con los cambios de las modas musicales.

<sup>45</sup>En este sentido es interesante el análisis de Lawrence Grossberg:

Cultural production is increasingly sensitive to, even determined by, the exigencies of market demands and marketing possibilities. But such developments do not justify the claim that the line between culture and economics is collapsing, or that the relations are always the same. It does sug-

gest that economic agents are very aware that cultural relations are an important source of both capital and power, and that, in the face of the contemporary situation, new techniques of regulating culture and policing everyday life may be necessary. The effectiveness of such techniques depends precisely, not on their remaining hidden from view, but on the ways their very visibility enables their externality to remain hidden.... It is a question of the strategic deployment of the postmodern sensibility into everyday life, of the articulation of the very structures of everyday empowerment into larger structures of political disempowerment. By erasing anything but local antagonism, people are disempowered by their search for empowerment, demobilized by their very mobility. (361)

## Obras citadas

- Álvarez Caballero, Ángel. "La nueva edad de oro del flamenco." *País Semanal*. 7 de Julio 1996.
- . "Flamenco '92: una ruta para profanos." *La Caña, revista de flamenco*, número 3. Madrid: Asociación Cultural España Abierta. Junio 1992.
- Aranguren, José Luis. "Bajo el signo de la juventud." *España sin ir más lejos*. Ed. Luis Carandel. Barcelona: Laia, 1982.
- Caballero Bonald, José María. *Luces y Sombras del Flamenco*. Sevilla: Algaida Editores, 1988.
- Calvo, Pedro. "Camarón de la Isla: La catarsis flamenca." *La Caña, revista de flamenco*, número 6. Madrid: Ed. Asociación Cultural España Abierta. Verano 1993: 80.
- Calvo, Pedro y Gamboa, José Manuel. *Historia-Guía del Nuevo Flamenco: El Duende de Ahora*. Madrid: Guía de Música Ediciones, 1994.
- Coad Dent, Emma. "Designer Culture in the 1989s: The Price of Success." *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Ed. Graham, Helen and Jo Labanyi. New York: Oxford UP, 1995: 376-380.

- Espinola, Paco. "Días de vino y rosas." *La Caña, revista de flamenco*, número 6. Madrid: Ed. Asociación Cultural España Abierta. Verano 1993: 20-30.
- Gallero, José Luis. *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña. (testimonio colectivo)*. Madrid: Ediciones Ardora, 1991.
- Grande, Félix. *Memoria del flamenco I y II*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- Grossberg, Lawrence. *We Gotta Get Out of this Place*. New York: Routledge, 1992.
- Hernando, Ángel. "Un alma y un cuerpo". *La Caña, revista de flamenco*, número 6. Madrid: Ed. Asociación Cultural España Abierta. Verano 1993: 83-84.
- Hobsbawm, Eric. Introducción a *The Invention of Tradition* (ed. Eric Hobsbawm). Great Britain: Cambridge UP, 1992.
- Holguín, Sandie Eleanor. *The Conquest of Tradition: Culture and Politics in Spain during the Second Republic, 1931-1936*. Dissertation. Los Angeles: U of California, 1994.
- Labanyi, Jo. "Postmodernism and the Problem of Cultural Identity." *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Ed. Graham, Helen and Jo Labanyi. New York: Oxford UP, 1995. 396-406.
- Maddox, Richard. *El Castillo: The Politics of Tradition in an Andalusian Town*. Urbana: U of Illinois P, 1993.
- Monleón, José. "El largo camino de la transición." *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*. Madrid: Ediciones Akal, 1995.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Ed. Lumen, 1995.
- Velázquez, José Luis y Memba Javier. *La generación de la democracia: historia de un desencanto*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1995.
- Verdú, Juan. Debate sobre flamenco. "Poderío." *Sur Exprés* 8 (1988).