

DISIDENCIA CULTURAL EN CLAVE JONDA: reivindicación social y política en los textos del flamenco

Sara Pineda Giraldo
Universidad de Sevilla

Resumen:

El estudio de la disidencia desde el ámbito musical, no ha sido frecuentemente trabajado por la historiografía contemporánea. La siguiente propuesta nace de la intención de analizar cuáles fueron los factores que sustentaron la resistencia antifranquista, llevada a cabo por los protagonistas del mundo del flamenco durante el tardofranquismo y los albores de la Transición. A través de la aproximación a los recursos y fuentes que este ámbito ofrece, se puede llegar a reconstruir cuáles fueron los avatares que tanto este colectivo, como otros de similar procedencia social, tuvieron que afrontar durante su acontecer cotidiano en una de las épocas más oscuras de nuestra historia reciente.

Palabras clave: flamenco, resistencia, franquismo, sociedad, música.

Abstract:

The study of the resistance from the musical field, has not often been investigated in Contemporary History. This proposal has been created in order to analyze those factors that supported the antifrancoist resistance carried out by the flamenco stars during late francoism and the Transition beginning. Through the closeness to the sources that this sphere offers, it is possible to rebuild which were the historic avatars that this collective, or others from similar social procedence, had to face throughout one of the most dark periods of our recent History.

Key words: flamenco, resistance, francoism, society, music.

Introducción

El flamenco, entendido como género artístico que abarca las disciplinas del cante, el baile y el toque, ha disfrutado a lo largo de su historia de las más variadas y contrapuestas connotaciones que, bien lo ha arrastrado hasta la marginación y la miseria más absoluta o bien le han valido para hacerse un hueco entre los gustos y aficiones de aquellos más alejados de la forma de vida que lo vio nacer. Pero esa rama del flamenco que ha conseguido extender sus largos brazos hasta llegar a lugares tan recónditos como pintorescos, debe ser entendida únicamente como una cara de la moneda: aquello con lo que más se ha comercializado, esos palos que se han interpretado de forma más recurrente y ese flamenco que con mayor frecuencia se ha exportado a otros países, no es ni mucho menos todo lo que este género nos puede ofrecer.

La matriz primera de este arte no la configuraron precisamente los compases alegres de unas cantiñas, sino más bien los golpes de fragua y los ritmos del martinete. Surgió de la fuerza y el sentir que viven en el *ayeo* de la toná. Nació del alarido más primitivo de la soleá, con todas las connotaciones sociales que ello conlleva. *Cante jondo* es el sintagma empleado para denominar a esta vertiente del flamenco que encierra en sí misma la variedad temática y estilística en la que se dan cita todos y cada uno de los palos originarios de este género, otros que nacieron tras derivaciones que el tiempo trajo consigo y algunos que llegaron en épocas más tardías para contribuir asimismo en su posterior desarrollo y dignificación.

Es necesario recordar que precisamente por tratarse de palos en los que la seriedad y el lamento tienen cabida, son los que también se han venido prestando para albergar entre sus notas letras cargadas de contenido reivindicativo, social e incluso político. Sería falso afirmar que todas las letras de esta índole estuvieran cantadas en clave jonda, pero sí es cierto que la gran mayoría de las ocasiones en las que el artista ha decidido sumarse a una causa social o política lo ha hecho a través de los compases de algunos de estos cantes, dado que su acompañamiento sobrio o incluso nulo, su profundidad y lo rotundo de sus ritmos los convierten en los más idóneos para tratar este tipo de temas.

Es precisamente en esta temática sobre la que se ha puesto el foco de atención en el presente trabajo. El cante flamenco nació como vía de escape para aquellos individuos que, explotados en su día a día, encontraron en los compases más jondos algo parecido al alivio para su pesada carga. No se creó con intención de convertirse en espectáculo, ni mucho menos como fin para ganarse la vida, sino que el flamenco nació en la más absoluta intimidad y allí vivió durante mucho tiempo

custodiado por el celo de algunas familias gitanas. Asimismo y pese a que en el haber del cante flamenco se abordan temas de todas clases, han sido expresamente seleccionadas para este texto aquellas letras que se cargaron primero de lamento, después de ira contenida y más adelante de crítica y reivindicación político-social.

Éste es un género que nació de esa parte del pueblo andaluz que sobrevivía bajo el yugo de la opresión y la miseria y, como no podía ser de otra forma, no ha olvidado cuál fue su matriz y ha ido madurando a través de los siglos sin soltarse de la mano de aquél que necesitaba expresar, entre otras cosas, su impotencia. El flamenco se ha comprometido con las causas sociales desde sus orígenes, se ha involucrado en la lucha política para poner de manifiesto cuales han sido las desigualdades y las injusticias que históricamente han acosado a sus protagonistas y, en épocas más tardías, también sumó sus fuerzas para contribuir al derrocamiento de un régimen que se le antojaba inagotable.

*Las lindes del olivá,
anchas pa' los don mucho,
estrechas pa' los don ná.*

*En el viaje de la vida
van los ricos a caballo,
los caballeros a pata
y los pobres arrastrando.¹*

Así pues, se ha prestado especial atención a la labor algunos de los cantaores que llevaron su trayectoria artística por el sendero del llamado “flamenco-protesta”, señalándose políticamente prácticamente desde el comienzo de sus carreras profesionales. La perseverante labor de estos cantaores, supuso algo más que una simple molestia para la anhelada tranquilidad social que perseguía el franquismo, dado que la celebración de cualquier evento en el que intervinieran se traducía en una auténtica movilización de masas, sobre todo entre los jóvenes (en su mayoría estudiantes universitarios) y aquellos trabajadores que se sentían identificados con los mensajes de sus letras. No son pocos aquellos que se suman a la causa y, sin prestar atención tanto a las voces que los alertaban de lo peligroso de su labor, como a aquellas otras que criticaban con saña esta forma de hacer flamenco, suman sus fuerzas y sus gargantas a la lucha activa contra el régimen franquista.

No obstante, es preciso aclarar que el posicionamiento ideológico de los protagonistas del

¹ Cristina CRUCES ROLDÁN: *Más allá de la música (II). Antropología y flamenco. Más allá de la música (II)*, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, 2003, p. 54

flamenco no es algo que surgiera a partir de la llegada de la dictadura sino que, muy al contrario, se pueden rastrear testimonios de reivindicación desde prácticamente los albores de este género. Si bien es verdad que en sus orígenes el lenguaje empleado era sutil y en ocasiones el mensaje podía llegar a resultar confuso, no deja de ser cierto que el corpus temático de aquel flamenco primitivo del que nos han llegado algunos vestigios, estaba centrado en su mayoría en la plasmación de los sinsabores de aquella parte oprimida del pueblo andaluz.

*Ya te lo he dicho, María
que en casita de los pobres
dura poco la alegría.²*

Por tomar un punto de partida en el que los textos del flamenco adquieren un cariz netamente político, arrancaremos desde la II República, momento en el que gran parte del mundo flamenco se tiñe abiertamente y sin ambages de los tonos de la tricolor. No son pocos aquellos que se declaran afines al nuevo sistema político, cuya llegada celebran con euforia en casi todas sus manifestaciones. La relevancia de estas figuras no tiene parangón: desde la más que conocida Pastora Pavón “Niña de los Peines”, pasando por el galardonado con la Llave de Oro del Cante Manuel Vallejo, José Cepero, Corruco de Algeciras o el Chato de las Ventas, entre otros. Sus letras ya no se limitan a la sutil insinuación, como en épocas anteriores, sino que exponen sin miramientos cuál es su posicionamiento político y su afinidad ideológica. Su legado es inmenso y las consecuencias, aunque aún desconocidas por ellos, no lo serían menos.

*Triana, Triana
que bonita está Triana
cuando le ponen al puente
banderas republicanas.³*

*Al grito de viva España
después de escuchar el himno
canto el fandango gitano
y en el que llevo puesta mi alma
como buen republicano.⁴*

2 José Luis BLANCO GARZA, José Luis RODRÍGUEZ OJEDA y Francisco ROBLES RODRÍGUEZ: *Las Letras del Cante Flamenco*, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, 1998, p. 18

3 Juan PINILLA: *Las voces que no callaron. Flamenco y revolución*, Sevilla, Ed. Atrapasueños, 2011, p. 25

4 Manuel CERREJÓN: *Cantes y cantos de la II República. Una memoria que es historia*, Sevilla, Marita Ediciones, 2011, p. 48.

Supervivencia y represión: años 40

Los artistas flamencos siguen trabajando después del estallido de la Guerra Civil. Pero la que sobrevive tras de la contienda es una España muy diferente, tanto por las nuevas reglas que rigen los aspectos políticos y que repercuten en la sociedad, como por aquellas otras que se encargan de perseguir cualquier atisbo de insurrección desde la esfera de la cultural. Fue este ámbito uno de los más vigilados y maltratados por el nuevo código impuesto tras la instauración del régimen franquista, tanto por la repercusión que su llegada tuvo sobre aquellos intelectuales que habían sido abiertamente contrarios al mismo durante y después de la guerra, por la fuga de cerebros masiva que supuso la victoria del bando nacional, como por las nuevas y encorsetadas normas por las que se tenía que regir cualquier manifestación cultural que aspirara a ver la luz. Son estos los años de la “cultura de pandereta”, de la apuesta por las distracciones banales que desviarán la atención de la devastadora situación en la que había quedado España después de la guerra, en lugar de la apuesta por una cultura sólida, seria y de calidad.

En el mundo del flamenco no ocurrió ninguna excepción. Las repercusiones sobre sus protagonistas, así como en las letras flamencas que se publicarían a partir de este momento, fue considerable y, el mecanismo que en años venideros se encargaría de acabar con cualquier atisbo de disidencia, actúa implacable contra cualquier creación en la que pudieran entender que había mensajes subversivos ocultos. El bloqueo cultural se hace patente en todos y cada uno de los aspectos de este ámbito y, el flamenco, quedó asimismo bajo el férreo control y la rigurosa vigilancia que el Régimen ejercía sobre cada una de las manifestaciones artísticas que pretendiera devolver los colores del arco iris a la España gris del NO-DO. No obstante, y pese a que el futuro venía pintado de negro, los cantaores que durante la República se habían mostrado afines a ella y se definían contrarios al Régimen, no contemplaban apagar sus voces y agachar la cabeza sin más.

*Que de qué me mantenía
un juez me preguntó
que de qué me mantenía;
y yo le contesté, robando,
como se mantiene Usía,
pero yo no robo tanto.⁵*

⁵ Antonio ORTEGA: *Voz de canela. Bosquejo biográfico de El Bizco Amate*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla. Distrito Este, 2003, p.68

Pero aquellos que durante los años en que se mantuvo en vigor la II República se mostraron afines a la misma, tuvieron pocas opciones para seguir ejerciendo su actividad profesional: los hubo como Carmen Amaya o Angelillo que partieron al exilio desde primera hora, otros como Juan Valderrama que decidieron sufrir el exilio interior de una España que se vestía del más intenso de los azules o los que, por desgracia, pasaron a engrosar las listas de fusilados por el franquismo, como El Corruco de Algeciras (muerto por fuego republicano en la Batalla del Ebro portando el uniforme nacional. Ironías del destino) o El Chato de las Ventas (muerto en Cáceres de un ataque cardíaco cuando se enteró de que iba a ser fusilado al día siguiente, según algunas fuentes). Otros, consiguen preservar la vida aunque fueron condenados al ostracismo y prácticamente a la muerte, como José Cepero quien había logrado cierto grado de popularidad por lo afiladas de sus acusaciones contra altos cargos del Movimiento, emitiendo críticas nada sutiles contra figuras como Queipo de Llano o el propio dictador. Es tras la victoria nacional, cuando sufre su condena en forma de veto en cualquier acontecimiento social que pudiera traducirse en sustento para el cantaor. Las repercusiones que trajo consigo el apelativo “republicano” no fueron menores para quienes formaban parte del mundo del flamenco y, en mayor o menor medida, tuvieron que sufrir la represión a la que era sometido todo aquél que, en su momento, se hubiera posicionado en contra del ideario del Movimiento.

En este entorno de represión y muerte, el flamenco sigue construyéndose poco a poco en torno al ideal de denuncia y crítica social, aunque en sus comienzos fuera tan velada que prácticamente se limitara a la mera descripción con segundas lecturas. No cesa en su empeño de mantenerse al lado de aquellos que recurren a él como única vía posible para expresar cuál es el peso de la carga que soportan a diario y es ahora, durante la dictadura, cuando más que nunca se vuelca en la labor de ejercer de proyectil que estalle “los cristales del Pardo”.

Del nacionalflamenquismo al flamenco-protesta

La década de los 50 se antoja para el mundo del flamenco como una de sus etapas más oscuras, en las que la dictadura prácticamente logra que pierda esa calidad de género social, de crítica y denuncia de lo cotidiano. Empleándolo como herramienta en un burdo intento de fraguar a la fuerza una suerte de imagen nacional unitaria, el franquismo reduce hasta el absurdo aquellos principios que le dieron sentido al flamenco en sus orígenes.

Nace el “nacionalflamenquismo” como género farandulero, estereotípico, cuajado de tópicos

y de escaso o nulo valor artístico o cultural. Ahora pasa a ser moneda de cambio para que el resto de Europa construyera una imagen de nuestro país que, por desgracia, aún pervive en muchos sectores incluso de fronteras hacia dentro: lo castizo, los toros, el vino y el “nacionalflamenquismo” son lo más llamativo de una España secuestrada por un Régimen al que poco le importaba que este género estuviera sufriendo estertores de muerte.

Aun así, el flamenco se siguió cultivando en el ámbito privado además de en algunos reductos de lo público, volcado en el mismo objetivo que lo había venido haciendo a lo largo del tiempo y permitiendo que durante la década de los 60 se tomaran las riendas de lo que había sido un sutil flamenco de compromiso para llevarlo a las cotas más altas de denuncia, crítica y llamamiento a la unidad popular para derrotar a un régimen que parecía inquebrantable. Si en épocas pasadas el flamenco había sido un género que había mostrado sin ambages su adhesión a la II República y había concentrado entre sus textos un buen número de letras cargadas de contenido explícitamente político, es durante esta época cuando se convierte en una de las herramientas de la disidencia cultural.

Ahora la música, faceta que había estado prácticamente olvidada por el aparato censor dado el escaso nivel de repercusión que ejercía sobre la sociedad, atrae hacia sí el punto de mira. La carga de mensaje político y comprometido aumenta exponencialmente, convirtiéndose en el fenómeno de mayor alcance social de los 60 y 70, dado el ingente número de jóvenes que se mostraron dispuestos y receptivos a consumir obras musicales cargadas de contenido contra el Régimen.⁶

En estos momentos en los que cualquier arma era buena para ejercer resistencia e intentar abrirle paso a una sociedad libre y a una cultura de calidad, los cantautores se erigen como nuevos “soldados” de una lucha que viene ya durando 21 años. Su campo de batalla, la música; sus armas, tanto las letras comprometidas como sus voces para hacerlas llegar a un público que, si bien al principio era minoritario, con el paso de los años se hace tan numeroso y sigue tan de cerca sus actuaciones que enciende las alarmas de los guardianes de la paz nacional. Haciendo frente a la censura (tanto a la de mercado que dictamina lo que es “vendible” y lo que no, como a la institucional), surge la “canción protesta” como fenómeno de masas y como nuevo objetivo a batir por un Régimen cuyo afán no era otro que el de acabar con los signos de identidad popular.

Se emplean además aquellos elementos enraizados en la cultura del pueblo para verter su ideología y despojarlo de sus raíces, por lo que la incursión de la poesía culta y de elementos de compromiso social en las creaciones de los cantautores de los 60 y 70 debe entenderse como la

⁶ Xavier VALIÑO: *Veneno en dosis camufladas. La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*, Lleida, Ed. Milenio, 2012, pp. 11-12

firme intención de dotar de nuevo a la canción del carácter cultural que antaño había poseído. Y es por este proceso de “reculturación” por lo que se hila más fino a la hora de examinar las letras de las canciones, cuyo contenido polémico no resultaba casi nunca evidente.

Como en el resto de las artes, en la canción también se recurre al lenguaje críptico y metafórico para jugar con la censura, a la sombra de la que se creó “(...) *incluso un estilo de decir las cosas que ha hecho pensar a más de uno en la posibilidad del hallazgo de un estilo original cuando la realidad es que hemos de movernos todos en el lamentable mundo de la elipsis. De ahí viene que nos reprochan cuando decimos la verdad sencillamente, como es la verdad de sencilla, que somos panfletarios. ¡Como si la verdad fuera un panfleto...!*”⁷ lamentaba amargamente Elisa de la Serna, cantautora española de primera línea durante la década de los 70. Luis Mariano Torrego Égido en su obra *Cancion de autor y educacion popular (1960-1980)*, incide también sobre este tema cuando afirma que “*estas canciones de lenguaje multívoco sirven para abordar, fundamentalmente, dos temas: la situación política y la sexualidad (...). El peso de la censura o de la moral imperante son motivaciones que pueden llevar a esta utilización de planteamientos metafóricos*”⁸

La música protesta encuentra en el flamenco un fiel aliado, cuyas letras venían durante los 60 cargadas con un contenido aún más explícito, con un número de seguidores nada desdeñable en un principio y que iría aumentando con el tiempo hasta alcanzar cifras sin precedentes en el género: es innegable que esta década trajeron consigo la inmersión en la realidad política del momento y, dado que sus raíces están imbricadas en lo netamente humano, el flamenco vuelca su esfuerzo en convertirse en otro altavoz de la lucha contra la dictadura. El flamenco-protesta⁹, como de aquí en adelante nos referiremos a esta rama del género, se erige como un fenómeno nuevo en el momento que más necesidad había de aire fresco en el panorama cultural español. No exento de polémica, el flamenco-protesta sirvió para sacar a relucir aquellos puntos más débiles del Régimen, para que la sociedad del momento descubriera este género que hasta entonces había permanecido reservado a un público más reducido y, sobre todo, para convertirse en un dolor en el costado de la dictadura que provocó más de un altercado rompiendo la aparente mansedad de sus aguas.

Rompe además con los estereotipos fijados: nada de *queja abstracta*, nada de *cante*

7 Francisco LÓPEZ BARRIOS: *La nueva canción en castellano*, Madrid, Ed. Júcar, Colección Los Juglares, 1976, p. 94

8 Luis Mariano TORREGO ÉGIDO: *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1999, p.101

9 De entre toda la nomenclatura que se ha acuñado para el estudio de este fenómeno de entre las que destacan “canción popular”, “canción de autor”, “el otro cantar”, “movimiento de la canción social y antropológica” o “canción protesta”, me he decantado por de “canción protesta” por la proximidad a otros términos como “canción política” y “canción testimonial”, al acercarse en mayor medida al objeto de este trabajo.

conformista. Encuentra asimismo un sinnúmero de trabas por el camino, destacando una por encima de todas las demás: la censura musical se ensaña con sus textos como nunca lo había hecho antes, analizando con lupa cada expediente que recibía cargado de letras que aspiraban a ser grabadas, afilando su lápiz rojo para echar abajo cualquier rima que arbitrariamente decretaran fuera de lugar y, sencillamente, cortando las alas de la libre expresión de la que debe gozar cualquier manifestación artística. La censura es el mayor enemigo de aquellos cantaores que decidieron prestar sus gargantas a la causa de la lucha contra el franquismo, jugándose la vida con cada disco, con cada actuación. La persecución a la que fueron sometidos carecía de precedentes, la opresión es brutal y la intención abierta de acabar con sus carreras profesionales es incuestionable. Pero el deseo de trabajar para conseguir el final de una ya demasiado larga etapa de oscuridad y terror es mucho mayor.

Procedentes de diferentes lugares de la geografía andaluza, son algunos los nombres que marcaron un antes y un después dentro de la historia del flamenco, desarrollando una labor que se convirtió en un fenómeno único que, aunque no aislado dentro del panorama musical, no tenía unos antecedentes tan explícitos, tan radicales y, por supuesto, tan significativos.

Los nombres y apellidos de la protesta flamenca

Manuel Fernandez Gerena, más conocido popularmente como **Manuel Gerena**, se convierte desde su infancia en espectador de cómo trata el poder a aquellos que le rodean en su Puebla de Cazalla natal y va comprendiendo con el paso de los años que el mal reparto de la riqueza, la administración arbitraria de la justicia y los abusos de poder, se producen más allá de las fronteras de su pueblo.

El artista morisco comienza desde muy joven a escribir letras dado que, como él mismo afirma, la única vía de expresión que encuentra para el dolor que le producía su presente, es cantarlas a los cuatro vientos en clave *jonda* y, de esta manera, se inicia en el mundo del flamenco escogiendo para el desarrollo de su carrera esa vertiente del mismo cuyos textos no dan puntada sin hilo:

*No bajará de los cielos
quien te libre de los golpes
del verdugo, compañero:
librate de quien te amarra,
que no bajarán del cielo.*

*Emigrantes compañeros,
dejasteis a nuestra España
para sudar mejor pan
por estas tierras extrañas.*

*Yo también dejé mi pueblo,
porque a mi voz mensajera
le ponen cárcel y no puedo ¹⁰*

Pero airear unos principios que van contra el Régimen tiene un precio: la prohibición constante actuaciones se traduce en la tónica general de la carrera profesional del cantaor quien, finalmente, tiene que emigrar de su Andalucía natal para refugiarse en Cataluña. En Barcelona se asienta, encuentra el calor que no le permiten tener en casa¹¹ y se consolida allí entre vítores de emigrantes blanquiverdes y abucheos de puristas que reniegan de este cante “desarraigado”.

Aunque se había convertido en objeto de innumerables críticas, la temática de sus letras no perdió de vista su objetivo: la prédica de la lucha por la consecución de la igualdad social, la abolición del Régimen que parece no tener fin y la denuncia de las injusticias no cesa, ni cesará durante toda su labor artística. Para eso se erige como el altavoz de aquellos más desfavorecidos. Las referencias a la oscuridad de la sociedad y a los entresijos podridos de la misma son constantes, llevando por bandera el dolor de los trabajadores; grupo social desfavorecido por excelencia y eternamente explotado por un sistema contra el que Gerena lucha con uñas y dientes. Es precisamente por esta actitud de rebeldía y denuncia constante por lo que mantiene en alerta al departamento encargado de la censura del Régimen.

*Dicen que cavo mi fosa
cuando le canto a mi pueblo
pero forjo libertad
y por esta causa muero.*

Sigo cavando mi tumba

10 Manuel GERENA: *Escribir para cantar. Flamenco con otro sentido*, Sevilla, Ed. Cantaores y poetas D.L., 2007, p. 302

11 Tanto es así que llega a afirmar que “*la parte de Andalucía que más me interesa es Hospitalet*”, en un intento de agradecer a los catalanes su acogida y al mismo tiempo recordar que sus orígenes sureños siguen vivos. Véase Luis DÁVILA: “Manuel Gerena: El otro cante jondo”, *Triunfo*, 484 (1972), pp. 36-37.

*pero, pueblo, he de librarte
de las manos del verdugo
que te sigue a todas partes.
Y lo tuyo ha de ser tuyo
aunque del mundo de aparte [...] ¹²*

La censura se ceba con su trabajo aunque sin éxito: nada más lejos de minar la perseverancia del artista que continúa escribiendo corrosivas letras que van desangrando, aunque muy poco a poco, al Régimen y a la estructura de poder que organiza la distribución del trabajo y la riqueza, aunque la censura intente poner todas las trabas que puede en el camino. No son pocas las solicitudes de grabación que son denegadas y, en otras ocasiones, su contenido se autorizaba pese a que el censor intuía que, entre líneas, se estaba atacando al Régimen:

En esta y en casi todas las letras de Manuel Gerena hay una sibilina alusión vengativa contra algo: ¿los políticos? ¿los que mandan? ¿los patronos?. El veneno viene en dosis camufladas.

Todas parecen AUTORIZABLES¹³

Si bien es cierto que el cantautor se ve afectado por la persecución a la que está siendo sometido, el veto del Gobierno se traduce en un triunfo total en lo que al baño de masas se refiere. La represión es simiente de mitos antifranquistas: cada cancelación es comentada, cada acto censurado despierta la curiosidad del público y cada actuación interrumpida en pleno discurrir es un motivo más para que los aficionados se vuelquen con él. Tanta atención se estaba volviendo en contra de los preocupados censores y demás personal dedicado a salvaguarda de la moral y los principios del Régimen, pues lejos de ocultarlo de la atención del pueblo, estaban consiguiendo que cada vez más y más seguidores acudieran raudos a las puertas del teatro en cuestión para verlo cantar y, no muchos menos, para ver si suspendían la actuación incluso después de haberla empezado.

*Un pan por una pistola,
menos cárcel y más bienes.
Por este cambio yo lucho
aunque a la muerte me lleve.*

12 Manuel GERENA: *Escribir para cantar...* p. 344

13 Expediente de autorización de textos literarios de canciones, “Solicitud de autorización para grabar discos”, 18 de noviembre de 1972, Archivo General de la Administración (AGA), TOP-73-45-CA-67673-02798.

*Más golpes estoy recibiendo
que arenita lleva un río,
pero tan solo a la muerte
yo me daré por vencío.
El trigo que están segando,
y la sangre del segador
pal gachó que esta mirando.*

*Son de muerte y no de alivio
mis pasos en esta lucha,
pero he de conseguirlo.
Tu pare no quiere carrera
tu pare te está enseñando
a que su látigo muevas.¹⁴*

Al morir Franco las cosas no cambian de la noche a la mañana. De hecho, la censura permanece hasta 1978 y las presiones sobre los artistas siguen siendo duras, casi más que antes de la muerte del dictador. Ejemplo de lo implacable del sistema, podría ser uno de los conciertos que se convierte en el más comentado de los que había ofrecido Gerena hasta el momento, tanto por las consecuencias personales que trajo consigo, como por la repercusión mediática.

El 17 de enero de 1976 es el Teatro Lope de Vega de Sevilla el que tiene programado acoger una de sus actuaciones pero, como era de esperar, días antes del concierto Gerena recibe una carta en la que es informado de que no puede actuar el día previsto.¹⁵

No obstante, las entradas estaban ya todas vendidas y los aficionados estaban dispuestos a asistir, al menos para ver cómo se solucionaba aquello. Efectivamente, cuando llega la hora del concierto son más de 4.000 las personas que se agolpan ante las puertas cerradas del teatro sevillano, a la espera de una solución. Gerena llega sin su guitarrista y, megáfono en mano, habla con franqueza a la gente que espera para escucharle. Ante la expectante mirada de miles de personas agarrotadas por el frío, informa de que el concierto había sido suspendido por una orden

14 Manuel GERENA: *Manuel Gerena*, "Más golpes estoy recibiendo", Belter, 22.564, 1971.

15 *En contestación a su escrito de fecha 12 de los corrientes, por el que solicita autorización gubernativa para la celebración de tres recitales de flamenco, los días 17 y 18 del actual, en el Teatro Municipal Lope de Vega, de esta Capital, debe significársele que, al no acreditar la disponibilidad del expresado local perteneciente al Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, no puede este Gobierno Civil conceder la autorización solicitada. Lo que se le comunica para su conocimiento y efectos.*

Archivo General de la Jefatura Superior de Policía de Andalucía Occidental, Sevilla, 17 de enero de 1976, exp. 485, 4800/25.

municipal, que el precio de la entrada les sería devuelto a todos y que prometía actuar incluso en mitad del campo si para la próxima ocasión volvían a prohibirle cantar. Alegando que “*me he encabezonado en cantar en mi tierra antes que en ningún sitio y voy a hacerlo*” (Burgos, 1976, pp. 24-25), canta un tema, que no puede seguir porque la acústica no acompañaba y el micrófono tampoco y por fin, se despide. Todos corean su nombre y gritan con él las dos palabras con las que empieza su particular alegato: “*¡Amnistía y libertad!, ¡Amnistía y libertad!*”.

Se produjeron algunas detenciones de asistentes tras la llegada de la policía y, al día siguiente Gerena es trasladado a la temida comisaría sevillana de la Gavidia, en donde permanece encerrado 48 horas. Cuando el día 22 del mismo mes es puesto en libertad e inicia el camino para Barcelona, es informado de que además de la detención, el incidente del Lope de Vega le costaría una multa de 250.000 pesetas.

*Defendiendo al hombre explotado
por el verdugo patrón,
vuestra sangre se ha derramado
por el mismo asesino que a España rompió.*

*Se sabe que en esta tierra
largo tiempo gobernó la metralla,
y hasta este día de hoy,
ya vemos que a la verdad callan.*

*Hermano de la buena leche,
defensor de la paz y la justicia,
las manos del criminal
no callará tu voz tan precisa.*

*El eco de tu ardiente voz
escapó de esta noche negra,
las palomas de la paz del mundo
al corazón del pueblo lo lleva.¹⁶*

Y así hasta el día de hoy en que Manuel Gerena sigue actuando por diferentes lugares del mundo sin perder un ápice de la esencia que lo catapultó a la fama: la protesta sigue haciendo acto de presencia en todos y cada uno de los textos a los que el cantaor sigue poniendo voz a la edad de

16 Manuel GERENA, Manuel. *Escribir para cantar...* p. 352

71 años.

José Menese caminó del brazo de Francisco Moreno Galván, poeta y pintor, al que se debe la autoría de todas y cada una de las letras a las que Menese puso la voz durante la dictadura. Su constante deseo de cantar temas nuevos, así como su posicionamiento de izquierdas, hacen que Moreno Galván tenga carta blanca a la hora de concebir letras de lo más comprometidas. Se erige así como una suerte de “cronista” que, con el pincel en una mano y la pluma en otra, va pintando su particular historia sobre el lienzo del flamenco: la queja es una constante y la denuncia social es su eterna compañera.

*Los años mil novecientos
treinta y seis al treinta y nueve
saltaba España la comba
de la vida y de la muerte.
Escarnecida la tierra
rota y abierta en canales
porque no quedaron piedras
ni vergeles ni eriales
que no pisara la guerra¹⁷*

Si bien era cierto que la censura no llegó a actuar contra sus manifestaciones artísticas, la Guardia Civil sí lo vigilaba de cerca acudiendo a cada uno de sus conciertos. Y no es de extrañar: el contenido reivindicativo era más que considerable y la queja abstracta la relega a un último plano para soltar toda su bilis sobre objetivos concretos.

Menese es también uno de esos pocos cantaores que acerca el flamenco a las aulas universitarias: en palabras de Francisco Gutiérrez Carbajo, el flamenco entró en las aulas “*a través del discurso político de izquierdas y se quedó por derecho propio. No exageramos al decir que la cultura universitaria española quedaría coja sin el flamenco. La voz de Menese la primera, protegido por algunos miembros de la contracultura de izquierdas*” (Gamboa, 2005, p.41)

El dúo Menese - Moreno Galván demuestra a lo largo de los años que el flamenco volcado en lo social y político fue posible. Nada más lejos de aquellos que, en la línea del anteriormente citado Fernando Quiñones, afirman que la mezcla con los aspectos de la realidad más inmediata no daría un buen resultado o, al menos, no un resultado que pudiera recibir el apelativo “flamenco”. Lo “*jondo*” es el existencialismo en estado puro, la llamada a la libertad individual más primitiva y el

17 José MENESE. *Andalucía 40 años*, “De la vida y de la muerte”, RCA Víctor, D-FLA-977,1978.

germen de la necesidad de expresar esos sentimientos que tan solo se experimentan en tierras del sur, no importa si es recogiendo trigo o algodón. Así pues, una vez más y aunque en clave diferente a la de Gerena, estos dos artistas han demostrado cómo se puede volver a poner el flamenco al servicio de la vida cotidiana, de su verdadera matriz: el pueblo.

Por lo que respecta a **Enrique Morente**, para muchos ha dejado de necesitar carta de presentación. El granadino no se volcó en el cante reivindicativo como sus compañeros de profesión, pero la provocación viene dada desde otro ángulo. Imbuido de la obra de Miguel Hernández, Morente ejerce su arte con una libertad de la que hace gala en cada una de sus actuaciones, especialmente cuando a la altura de los 70 pone voz a diferentes obras del poeta de Orihuela, autor prohibido por excelencia en este momento de la dictadura¹⁸

El granadino permanecerá ligado al Colegio Mayor San Juan Evangelista (Madrid) para siempre, participando en más de 50 actuaciones a lo largo de toda su carrera¹⁹. La idea de acercar el flamenco a las aulas se ve reforzada por la gran aceptación que los estudiantes muestran hacia el flamenco y, Morente, encuentra en ellos un medio para dar rienda suelta a la oportunidad de enseñar todo lo que él mismo ha venido aprendiendo en los últimos años y lo que, por circunstancias de la vida, se le negó la posibilidad de aprender de niño. Participa en coloquios en otros colegios mayores como Alfonso X el Sabio o Isabel de España, destacando en todos ellos por el carácter controvertido de sus intervenciones y por la promoción del debate para aclarar posibles dudas que los estudiantes albergaran acerca de algún aspecto del flamenco²⁰, así como sobre cualquier otro relativo a la situación reinante en España, pues a la hora de reafirmar su posicionamiento de izquierdas, Enrique nunca tuvo pelos en la lengua. Si había algo que de verdad le llenaba, era difundir su pasión por el flamenco entre los jóvenes universitarios que, en aquellos momentos, eran como proyectiles que se preparaban para atacar a los ya no tan sólidos cimientos del franquismo. Debatir, comentar e incluso discutir con ellos, hacía que Enrique encontrara en sus participaciones en los colegios mayores una suerte de meca intelectual.

Morente no provoca al sistema dictatorial con letras cargadas de contenido que aludan expresamente a cuestiones concretas o a personalidades del Régimen, lo hace cuando trae al mundo

18 Ministerio de Presidencia: *Escritores censurados en la radio franquista*, Devuélveme la voz, Universidad de Alicante, 2013, en <http://devuelvemelavoz.ua.es/es/censura/escritores-censurados-en-la-radio-franquista.html#miguel-hernandez> [consulta 25 de abril, 2017]

19 Alejandro REYES: *Una mirada al arte inmaterial de Morente*, por Alejandro Reyes, Club de música y jazz San Juan Evangelista, marzo 2011, en http://www.sanjuanevangelista.org/agenda/noticias/morente_reyes.html [consulta 25 abril, 2017]

20 Francisco ALMAZÁN: “La escalada del flamenco”, *Triunfo*, 402, (1970), p. 45

la adaptación flamenca de algunas de las letras del poeta más prohibido en aquellos años. No es un provocador como Menese o Gerena, cuyas creaciones son concebidas expresamente para hablar de manera abierta del acontecer cotidiano de la vida bajo el yugo de la dictadura franquista, sino que canta llevando a la libertad por bandera, lo que le apetece, lo que le pide el cuerpo. Y si el cuerpo le pide *meter por* malagueñas un poema de uno de los hitos literarios de su juventud, lo hace.

Durante la dictadura franquista, no fue considerado como uno de los objetivos prioritarios cuya actividad artística hubiera que vigilar día y noche, pero desde luego no porque el anduviera con medias tintas a la hora de expresarse: pese a que la libertad de expresión brillara por su ausencia, el granadino no tuvo pudor en alumbrar obras de cariz marcadamente tendencioso. Su participación en charlas universitarias, festivales o conciertos en colegios mayores, no son más que algunos de los avales que lo respaldan para argüir que, efectivamente, su labor artística debe ser entendida como otra piedra en el zapato de la dictadura.

Luis Marín, afiliado desde su juventud a la Organización Revolucionaria de Trabajadores (ORT) y practicante del llamado flamenco-protesta. Su implicación con la causa y el compromiso en el fomento de esta rama del género era total: a partir de textos de Miguel Hernández, Alberti, el catedrático Carlos Álvarez y alguno de cosecha propia, Marín sacaba toda la hiel que albergaba concentrada contra la dictadura y, como sus compañeros de profesión, prefería pagar el precio que le impusieran antes de ver mermada su libertad. No era un cantaor de grandes festivales, recoger premios u ofrecer conciertos multitudinarios, sino que más bien disfrutaba compartiendo sus cualidades vocales con los aficionados flamencos de diferentes barriadas obreras o en las aulas de la universidad.

Lamentablemente para el rondeño el precio que tuvo que pagar por cantar bien alto fue el más elevado de todos: Luis Marín fue brutalmente atropellado a la edad de 29 años, aunque las versiones de los hechos aún no gozan de unanimidad. Según algunas fuentes como *El País*, que publica una reseña el día después de su muerte, Luis Marín fue brutalmente atropellado por un coche que circulaba a alta velocidad por el antiguo Paseo de Calvo Sotelo, hoy conocido como Paseo de Recoletos. En este sentido, Fernando González Lucini, añade en su blog *Cantemos como quien respira* que Marín salía de una exposición de Joan Miró cuando tuvo lugar el atropello. Igualmente, Álvaro Feito recoge esta versión en su artículo “Luis Marín, in memoriam” publicado en *Triunfo* el 1 de julio de 1978.²¹

“Luis Marín, cantante popular andaluz, de veintinueve años de edad, murió ayer, hacia las

21 Álvaro FEITO: “Luis Marín, in memoriam”, *Triunfo*, 805, (1978), p. 58

dos y media de la madrugada, en la Ciudad Sanitaria La Paz, a consecuencia de las heridas sufridas al ser atropellado por un coche en el paseo de Calvo Sotelo de Madrid. Según el subdirector del centro, doctor Cabeza, el cantante ingresó con múltiples contusiones, fracturas y rotura de brazo [sic], y falleció tras una intervención quirúrgica para intentar extirparle el citado órgano”²²

Por su lado, el cantaor e investigador Juan Pinilla en su reciente obra *Las voces que no callaron*, afirma que Marín salía del cine en el Paseo de la Castellana con su novia y que fue allí donde se desencadenaron los hechos.²³

Luis Marín nos dejó su legado en forma de dos discos que lo sitúan en el lugar que merece: el primero de ellos, publicado en 1976 recibe por nombre *Cantata de Andalucía* y se constituye como una declaración de intenciones en una época en la que la censura se recrudecía pese a haber fallecido ya el dictador. Es por ello por lo que el trabajo de este cantaor comprometido no tuvo apenas difusión ni repercusión en el momento, más allá de los círculos que él mismo frecuentaba, debido a que el disco quedó totalmente prohibido para su difusión en los medios de comunicación.²⁴

En él, Marín hace un variado repaso por los palos del flamenco, a través de los que introduce textos de contenido más que crítico. La denuncia de la situación es clara y las letras, tajantes. Como muestra esta petenera.

En la plaza de mi pueblo
dijo el jornalero al amo.
'La riqueza que yo creo
te hace dueño y a mi esclavo'.

Esta tierra que no es mía
esta tierra que es del amo.
la riego con mi sudor
la trabajo con mis manos.

Que mi voz sube a los montes
que mi voz baje a los tanos.
¡Que todos los jornaleros
sean dueño de sus campos! (Marín, 1976)

22 José Manuel COSTA: “Muere en accidente el cantante Luis Marín”, *El País*, 21 de junio de 1978 (Edición digital)

23 Juan PINILLA: *Las voces que no callaron...* p. 99

24 Francisco LÓPEZ BARRIOS: “Luis Marín. El anarquismo andaluz”, *Triunfo*, 797, (1968) p. 76

El mismo sino que Luis Marín compartió el asimismo cantaor y bailar flamenco Juan Antonio Cuevas, conocido artísticamente como **El Piki**, comprometido con la lucha antifranquista y representante a través de su obra de un andalucismo sin medias tintas. José Antonio Cuevas Pérez, más conocido en el mundo del flamenco como Antonio Cuevas “El Piki”, es otro de esos muchos cantaores que arriesgaron su vida en pos de una meta que se antojaba inalcanzable.

Nacido en Alhama de Granada y criado en el barrio del Albaicín, El Piki crece rodeado por los compases y los quejíos que emergían de las cuevas del Sacromonte. Su pasión por el flamenco no viene de cuna, pero poco tarda en irse fraguando en él un gusto por el género que va más allá de la mera afición.

En una suerte de oda al andalucismo, El Piki canta a la memoria del “Padre de la patria andaluza” en su primer y único disco, una obra que no quedará exenta de polémica, ya que si su tendencia ideológica siempre había sido abiertamente de izquierdas y se había comprometido en la lucha por el reconocimiento de los derechos del pueblo gitano en espectáculos como *Camelamos Naquerar*, con esta obra pone la guinda al pastel de su carrera artística que, por desgracia, no gozaría de muchos más momentos de gloria.

Esta joven promesa del cante que el propio Francisco Moreno Galván definía como “[...] terrible; es un lujo del cante; da un pellizco* que le deja a uno para el arrastre”²⁵, muere asesinado en extrañas circunstancias el 3 de marzo de 1980. Del suceso tan solo se sabe que salió de cantar del Café de Chinitas y que, horas más tarde, su cuerpo fue encontrado en muy mal estado en la cuneta de la autopista Madrid-Barajas, hacia el kilómetro 12²⁶. De la misma manera que ocurrió con la muerte de Luis Marín, los culpables nunca fueron encontrados (ni buscados tal vez), nunca hubo castigo y aquel delito atroz quedó diluido en el tiempo.

*Ni la cantan los poetas,
ni la miran los extraños,
no está en las zambras, ni está en las fiestas,
la Andalucía que canto.*

*Convivir en los cortijos,
con esclavos de mi tierra,
con mujeres que, en tinajos,*

25 Eduardo CASTRO: “Entierro del cantaor Antonio Cuevas 'El Piki’”, *El País*, 6 de marzo de 1980 (Edición digital)

26 Juan PINILLA: *Las voces que no callaron...* p. 86

*paren lo mismo que las bestias.
Con gañanes enfermizos,
que viven bajo las cuevas,
con los niños harapientos
y sin maestros de escuela.*

*Nunca durmieron en cama
nunca comieron en mesa,
ni estrenaron nunca un traje,
en un domingo de fiesta.*

*La Andalucía que canto,
Es la flamenca de veras,
que llorando está por dentro
y se rebela por fuera.²⁷*

Otro de estos casi desconocidos del flamenco-protesta es Francisco de Asís Fernández Moyano, más conocido entre los aficionados a este género como **Paco Moyano**. Este granadino también nacido en Alhama de Granada en 1951, viene al mundo en el seno de una familia en la que no había ningún tipo de tradición flamenca, por lo que su acercamiento al género tiene lugar a través de la radio.

Como casi todos sus compañeros de profesión, Moyano debe dejar su pueblo natal para volar hacia la capital, a donde se dirige con alguna que otra reticencia y con “*Miguel Hernández y Federico en la cabeza y Antonio Mairena y Miguel Ávila en el sentido*”²⁸, siguiendo sus estilos de cerca. Es allí donde comienza su verdadera andadura flamenca, mezclando una vez más la poesía culta con el género. La ideología política de izquierda también juega un papel protagonista dentro de sus trabajos, en los que la carga de crítica y denuncia social es altísima.

*Los rosales que mi patio tiene
rocío a rocío floreciendo están.
Si la noche asesina una rosa
al alba se abren un puñado más.²⁹*

²⁷ *Ibid*, p. 86

²⁸ *Ibid*, p. 88

²⁹ Paco MOYANO: *El cante de Paco Moyano*, CFE, ES-34115, 1975.

En su primer trabajo fechado en 1975, ya se cantan letras de poemas de Miguel Hernández o Atahualpa Yupanqui y lleva por nombre sencillamente *El cante de Paco Moyano*. En él se incluyen además otros muchos cuya autoría le corresponde y, como no podía ser de otra forma, el nivel de contenido subversivo es considerable:

*Y ahora que soy martillo
te podría machacar,
pero el martillo de un pobre
no es martillo de matar.
Canta tú, martillo canta.*

*Canta mi pena,
que machacando mis huesos,
un hombre dentro se temple.³⁰*

Por sus trabajos, así como por su militancia en el PCE, Paco Moyano es perseguido, censurado, humillado y torturado por el franquismo. Pero su intención de cantar para conseguir la libertad y acabar con el sistema que los oprime va mucho más allá del miedo a ser detenido y represaliado por las autoridades. En 1978 publica otro disco, cuyo nombre es *Yo os canto* y que contiene otra serie de temas plagados de alusiones, dobles lecturas, metáforas e ironías acerca de la situación imperante.

*Mi cante por ser sencillo
me lo quisieran matar,
y antes que lo puedan lograr
se lo ofrezco a un campesino
pa' ayudarle a batallar.³¹*

La que sigue, titulada “Soleá de la firmeza”, es una de sus letras más famosas por contener en ella anécdotas personales como la del fusilamiento de su abuelo. Trabajador del puerto de Málaga, fue asesinado cuando Carlos Arias Navarro (conocido también por el sobrenombre de “el carnicero de Málaga”)³² ejercía de juez Togado Militar en dicha ciudad:

30 Paco MOYANO: *El cante de Paco Moyano*, CFE, ES-34115, 1975.

31 Paco MOYANO: *El cante de Paco Moyano*, “Malagueñas de la Trini”, CFE, ES-34115, 1975.

32 I. MARTÍNEZ: “Piden a Gallardón que el Carnicero de Málaga no tenga parque en Madrid”, Federación Estatal de Foros por la Memoria, *El Plural*, 26 julio de 2010 (Edición digital)

*Ni me achico ni me crezco,
canto a lo justo por justo
y a los cobardes desprecio.*

*Las fatigas de mi abuelo,
ya se van quedando atrás.
Quiero una tierra que emana
a chorros de libertad.*

*Un sillón tendrá en el cielo
aquél que en un jueves santo
mandó matar a mi abuelo.
Píele al viento firmeza
y que el río vuelva atrás
y no pías al verdugo
que no te tire a matar.
Pajarillos a volar
lo que es del pueblo es del pueblo
y que aguante lo verá³³*

Como muestra última, citaré estos tangos titulados “Coplas de don Manué”, incluidos igualmente en su disco *Yo os canto*. Si bien es cierto que en ningún sitio añade el apellido, me atrevería asegurar que se refiere a Manuel Fraga Iribarne por las alusiones a su trabajo como embajador de España en Londres, su colaboración con el Régimen y su posterior incorporación a la vida democrática durante el proceso de Transición.

*Dígame usted don Manuel
Qué aprendió en la Gran Bretaña
Que el capital en España
Confía tanto en usted.

En un país liberal
Yo me dediqué a pensar
Qué es lo que había que cambiar*

33 Paco MOYANO: *Yo os canto*, “Soleá de la firmeza”, CFE, ES-34128, 1978.

*Pa' que no cambiara ná.
Mira que me hace a mí gracia
Esto no hay quién lo entienda
Que ahora nos venga esta menda
Con cuentos de democracia.*

*Que no nos vengan ahora
Con cuentos de democracia
Que ya no engañan a nadie
Después de tanta matanza.³⁴*

Para terminar este somero repaso por el flamenco-protesta, es necesario incidir sobre una última figura que por su carácter polémico, su posicionamiento ideológico más allá de la izquierda, su pasión por el flamenco y su peculiar personalidad, lo han convertido en uno de los más fuertes pilares de esta rama del género.

José Domínguez Muñoz, más conocido como **El Cabrero**, siempre ha sentido muy poco respeto por las leyes que le prohibían ejercer su cante con libertad y, en la actualidad, es uno de esos pocos artistas que sigue volcado en el proyecto de llevar a cabo la reivindicación política o social a través del cante flamenco. Es, como muchos lo catalogan, algo más que un cantaor. Su fama y su repercusión mediática han sido tales, que algunos ya utilizan para referirse a él el término de “fenómeno social”³⁵.

Natural del municipio sevillano de Aznalcóllar, El Cabrero viene al mundo rodeado de un entorno de lo más humilde, ya que sus padres y abuelos se habían dedicado al pastoreo de cabras de toda la vida y, dada la precariedad que se vivía en su casa, el cantaor se ve obligado a abandonar la escuela de párvulos a la edad de seis años para ayudar a su padre con el rebaño. Trabajando en el campo de sol a sol desde pequeño, escucha los primeros compases flamencos gracias a su madre, Carmen, que era una gran aficionada al cante de Manolo Caracol. Es así como se despierta en él un gusto por este género que, con el tiempo, derivará en el cante comprometido, contundente y sin medias tintas al que nos tiene acostumbrados.

No es hasta 1975 cuando El Cabrero saca a la luz su primer disco, *Así canta El Cabrero*. En él, hace un repaso por un variado número de palos flamencos y no pierde la oportunidad de cantar

34 Paco MOYANO: *Yo os canto*, “Coplas de Don Manué”, CFE, ES-34128, 1978.

35 *El Cabrero*, De flamenco en <<http://www.deflamenco.com/revista/cante/el-cabrero1-3.html>> [consulta 25 de abril, 2017]

alto y claro por aquellos temas sobre los que el consideraba que no se debía pasar solo de puntillas: desde el trabajo en el campo, pasando por las pésimas situaciones que vivían sus protagonistas, hasta un canto al maltrato al que se somete a Andalucía por parte de aquellos que la gobiernan. El Cabrero pone todo su empeño en hacer llegar al pueblo estos mensajes cargados de contenido subversivo, una sacudida sin manos a esas personas que, sin saberlo, protagonizan la mayor parte de sus letras.

*Tú segando, segador
tú verdeando aceitunas.
Tú arando de sol a sol,
sin esperanza ninguna
¡Ay! Que esto cambie pa' mejor.*

*Ya tenemos libertad,
según los inteligentes.
Yo digo que no es verdad,
que eso lo dice la gente
que vive sin trabajar.*

*Pueblo labrador y minero,
Andalucía, qué mal vives.
Estas en manos de rateros
que a su voluntad te exprime
siendo tan rico tu suelo.³⁶*

Tanto y tan claro fue el clamor popular en cada una de sus actuaciones, que solo un año más tarde la discográfica Belter lo contrató para otras tres grabaciones: *A esta tierra que es mi mare* (1976), *Tierras duras* (1976) y *A paso lento* (1978).

Sus composiciones nacen de la contemplación de la naturaleza, de la observación del curso de las aguas de un río o del acontecer diario de su rebaño de cabras. Pero hay algo más que la semilla de la vida contemplativa y, como bien señala al hablar de “aguantar las espinas”, sabe que sus versos valen más por lo que callan que por lo que cuentan. A partir de ahí, que cada uno lo interprete a su gusto.

*La salud de los mineros
se cambian por los metales.*

³⁶ José DOMÍNGUEZ MUÑOZ. EL CABRERO: *Así canta El Cabrero*, “Andalucía, qué mal vives”, Belter. ND-1311 CD, 1975.

*Del metal sale el dinero,
motivo de tantos males
en este mundo embustero.
El labrador y el minero,
los dos trabajan la tierra.
Son duros como el acero
y viven en la miseria
ganando poco dinero.³⁷*

A El Cabrero se le conoció como el “cantaor rojo” y no quiso desligarse de ese apelativo por nada del mundo. No solamente se lo debe a sus cantes de contenido altamente censurables durante la época franquista, sino por su compromiso desde muy joven en la recuperación de las vías pecuarias y la lucha contra la apropiación del campo público por los terratenientes, de la que fue pionero.³⁸ Desde los años 70 colabora con el Movimiento Anarquista y con la Confederación Nacional del Trabajo (CNT-AIT), a la que también perteneció. Un cóctel explosivo si nos trasladamos a la España de 1970 y, claro está, el cantaor no se libró de la persecución y de las múltiples detenciones y visitas al calabozo de la Guardia Civil.

El Cabrero es de los pocos cantaores que hoy en día siguen en la lucha por la consecución de una justicia equitativa para todos. Su corazón y su alma flamenca, toda la vida a caballo entre el cante y su rebaño de cabras en su Aznalcóllar natal, han sido los que le han dado la fuerza suficiente para perseverar en su tarea pese a todas las vicisitudes que se le han puesto en el camino. Ha puesto su garganta y su vida al servicio de aquellos cantes más difíciles; tanto por la complicación técnica, como por la osadía de pregonar a los cuatro vientos según qué verdades.

*Tengo las ideas claras
como buen republicano.
Ya está bien de tanta lacra,
que llevan miles de años
viviendo de otras espaldas.

Que no hablen de igualdad
donde haya un solo hambriento.
Ya se encarga el capital,*

37 José DOMÍNGUEZ MÁRQUEZ. EL CABRERO: *Tierras duras*, “Los dos trabajan la tierra”, Belter, DB-048.

38 Ángel MUNÁRRIZ: “Yo canto como ando, escuchando el paisaje”, *Público*, 1 de enero de 2010. (Edición digital)

*la monarquía y el clero
de que haya desigualdad.*

*Aunque sea de muy viejo
quisiera verlo algún día.*

*Ni un céntimo para el clero,
menos pa' la monarquía
y más beneficio al pueblo.³⁹*

39 Martine VOYEUX y Beytout LISERON: *El Cabrero. El canto de la sierra*, LA SEPT, 1989.