

LITERATUROZNAWSTWO I KULTUROZNAWSTWO

NINA PIELACIŃSKA*

ORCID: 0000-0002-4839-9335

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Szczecińskiego

ANÁLISIS DEL FENÓMENO DE LOLA FLORES EN LA ESPAÑA FRANQUISTA

El objetivo principal del siguiente artículo es presentar el fenómeno de Lola Flores explicando la forma de consecución de su fama, el significado de su música y la influencia que tuvo en la sociedad española. Para una mejor comprensión del asunto, nos situaremos en el contexto histórico, tomando en cuenta la importancia de la relación estado-arte. También abordamos el tema de la función del arte como expresión de la ilusión y el instrumento de lucha. En consecuencia, intentaremos acercarnos a la situación del folklore español durante aquel tiempo y explicar la noción de artista folklórica como encarnación de “superespañola”. Para poder entender mejor el surgimiento de todo ello, nos serviremos del ejemplo más adecuado de la época: la jerezana María Dolores Flores Ruíz (1923–1995), conocida como Lola Flores, que apareció en el mundo artístico después de la Guerra Civil y consiguió el aprecio de sus compatriotas a lo largo de los siguientes cincuenta años.

Al principio, parece más que conveniente situarnos en el contexto socio- histórico, ya que hasta hoy en día existen varias teorías y cuestiones que despiertan polémica debido a que muchos españoles vivieron diferentes experiencias entre 1939 y 1975. Tras formarse el nuevo gobierno surgió la necesidad de crear también otro tipo de arte. Se trataba del arte que participase en la nueva cultura de país y se relacionara con el Estado. Según diversas opiniones acerca del tema, el franquismo, igual que otros totalitarismos, intentó convertir el arte en política: “Como en otros regímenes

* Nina Pielacińska, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Pracuje w Katedrze Iberystyki i Latynoamerykanistyki Uniwersytetu Szczecińskiego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół literatury i kultury Półwyspu Iberyjskiego. Autorka monografii *Fenomen fado na przykładzie Polski. Poetyka i performance*; e-mail: nina.pielacinska@usz.edu.pl.

fascistas, en el español la cultura oficial se convirtió en propaganda y en instrumento de una política de dominación” (Llorente Hernández, 1995, p. 45). Podemos decir que para ampliar la cultura del Estado, Franco se sirvió del arte de masas difundido a través de la radio y el cine. Todos los medios de comunicación estaban estrechamente controlados en materia informativa y a menudo eran censurados. Servían también de herramientas para establecer las bases del nuevo régimen, mantener su posición y manipular a la gente.

Como resultado de esta política hubo un grave retraso cultural que de algún modo fue cubierto por un arte populista. Una buena parte de las producciones eran de baja o nula calidad artística, pero constituían lo único que el Estado quería mostrar de España en el extranjero. El omnipresente proceso de aculturación intentaba sustituir la cultura de la República e imponer lo tradicional y folklórico para borrar el pasado y fingir una realidad estable, feliz y alegre. De ahí que tengamos como símbolos de la nueva España los toros, la copla, Andalucía como típica tierra española y el folklore. Se formó un arte carente de problemas políticos y preocupaciones intelectuales, pero al mismo tiempo de gran popularidad y difusión entre la gente, con el objetivo principal de enmascarar el fracaso y la desilusión. Una sociedad miserable, degradada, privada de dignidad y honor, tuvo que recuperarse y reanudar la vida diaria a partir de lo que había quedado y de aquello que el nuevo poder consideraba adecuado y posible. Había que simular la miseria física y las carencias materiales de la gente.

Las autoridades establecieron censura y nuevas leyes que permitieron controlar la libertad de expresión con eficacia. Siguiendo este camino y para dar la cohesión a la sociedad, Franco apoyó un tipo de música condicionada por una determinada idea de las peculiaridades españolas. El régimen intentó afianzar el uso de géneros típicamente españoles, que al mismo tiempo impedían la entrada de elementos externos opuestos a la dictadura. En la posguerra, la copla y el folklore funcionaban como señas de identidad de lo español, y en consecuencia, el concepto de españolidad tuvo un papel significativo en aquella época.

Teniendo en cuenta los factores arriba mencionados la más digna de estudio parece ser la canción nacional, es decir, la canción española, que al principio se construyó sobre la lírica tradicional y la tonadilla. Su pleno desarrollo tuvo lugar gracias a letristas como Antonio Quintero, Valerio y, sobre todo, Rafael de León. Cabe mencionar que todos eran partidarios del orden político establecido. En efecto tenemos la canción nacional que “se aplica a glosar todo lo oficialmente peculiar español: individualismo (en oposición al colectivismo), peculiaridades raciales, exaltación del destino histórico, excelencias de todo lo nuestro” (Vázquez Montalbán, 1972).

Indudablemente, el género más popular que manifestaba todas estas características fue la copla española. Como forma poética es una estrofa de cuatro u ocho versos de arte mayor o menor, generalmente octosílabos. Por lo regular los versos en las coplas suelen rimar. En los años cuarenta, y hasta la mitad de los cincuenta,

la mayoría de los artistas empezó a interpretarla para ganarse el cariño y la simpatía de las autoridades. Los pioneros del género que aparecieron en escena fueron Concha Piquer, Estrellita Castro, Imperio Argentina, Miguel de Molina y Juanita Reina. Luego hubo muchas figuras “que aprovecharon la comercialidad de la copla y abandonaron el flamenco para hacer incursiones en ésta. Realmente, el mundo de la copla y el flamenco se tocan en muchas ocasiones” (Boyero Gómez, 2000). En este último caso, debemos mencionar a Pepe Marchena, Pepe Pinto, La Niña de los Peines, La Niña de la Puebla, Juanito Valderrama y Angelillo. Otro grupo consiste en una serie de artistas que enriquecieron la escena con sus bailes y actuaciones, pero que aparecieron más adelante, es decir, como una “novedad”. Entre ellos destacan Lola Flores y Manolo Caracol, Carmen Morell y Pepe Blanco, Antoñita Moreno, Antonio Molina, que supuso una revolución en la forma de cantar, Carmen Sevilla, Paquita Rico, Marujita Díaz y Lolita Sevilla. Todos jugaron un papel muy significativo para los españoles popularizando la copla a través de la radio, las películas, los pequeños espectáculos de los cafés cantantes y las grandes producciones teatrales.

Los versos, que contaban historias de amores desgraciados, ocurrían fuera del tiempo y del espacio. “De eso se trataba, de ofrecer a los españoles un dolor suplente, vicario, literario, para que olvidasen por un rato el verdadero dolor general y particular de la posguerra” (Umbral, 1999). En este sentido la copla española no se podía comparar con otros géneros. Ayudaba al régimen franquista a cambiar el pensamiento de los sumisos ciudadanos y reorganizar su vida diaria, llena de dificultades y problemas.

Hablando de la música y el papel que desempeñó el folklore bajo el régimen, debemos presentar también la imagen de la “supermujer de España”, es decir, la folklórica¹ que dominó el mundo artístico y fue objeto de deseos masculinos e ideal inalcanzable de las mujeres:

La folklórica es algo así como la superespañola, y por eso los españoles machos aman a las folklóricas. Peineta loca, cara crispada, pechos violentos, piernas de araña furiosa con bata de cola, brazos / serpiente y manos neo / neomudéjar. Eso es una folklórica [...] la mujer del Sur, del hondo Sur, [...] es un malentendido glorioso de arte y pasión, de sexo y barullo (Umbral, 1986).

1 “La mujer folclórica es un nuevo tipo de mujer que nunca antes habíamos visto en el cine; son una minoría en punta, pioneras de algunos valores que ahora se adjudican al sexo femenino, aunque también en ellas se aprecian valores ligados tradicionalmente a la mujer, como los referentes a la moral y la religión, pero además son mujeres definidas por un erotismo soterrado, aunque existente. Y en algunos casos se le añade un tono más gracioso cuando se le incorpora un toque picaresco. Son criaturas a la vez por encima y por debajo de lo humano y desde luego en ningún caso equiparables, ni menos iguales, al hombre. Este tipo de mujer se caracteriza también por venir marcada por la fatalidad. El amor es el origen de esa fatalidad, y cuando la mujer y el hombre entran en contacto, engendran fatalidad para ambos. El hombre malo hace caer a la mujer buena en los burdeles; la mujer mala empuja al hombre a su destrucción” (Rodríguez Fuentes, 2001, p. 275).

Estas mujeres hacían soñar a sus oyentes, y con sus actuaciones pasaron a formar parte de la memoria colectiva de la sociedad española. Contaban historias de amores desafortunados, desdichados, hacían llorar a sus conciudadanos durante los espectáculos o los hacían reír escuchando la interpretación de una copla. Se dedicaban a *españolizar* a los compatriotas a través del folklore comercial, gozando de los beneficios que se les ofrecía. Se creían auténticas falsificando al mismo tiempo la “autenticidad” de Andalucía y la situación dentro del país.

En estos tiempos tan difíciles para la cultura española encontramos una artista cuyo nombre se popularizó y se hizo famoso en España a lo largo de los siguientes cincuenta años: una mujer conocida al principio bajo el nombre de Imperio de Jerez, pasando luego a La Faraona, La Lola de España, La Salvaora, o simplemente Lola Flores.

Su popularidad en aquella época fue inmensa. Empezando por las canciones populares, que tarareaban millones de personas, pasando por los espectáculos teatrales, los programas de radio o la prensa del corazón, y terminando con la bastante amplia colección de películas que protagonizó. Parece obvio que en dicha época muchos escritores, periodistas y artistas abordaran el tema de este fenómeno. Se hicieron entrevistas con Lola, se escribieron biografías y siempre aparecían opiniones favorables en la prensa después de los conciertos. Pero todos los que querían acercarse a la cuestión, desarrollarla o simplemente contar la historia de su vida, al principio tenían que responder a una pregunta: “¿Por dónde coger a Lola Flores?” No era una tarea fácil de conseguir, como nos explica Juan Ignacio García Garzón (2005, p. 15) en su libro:

Lola es uno de los personajes de más arrolladora espontaneidad, más intuitivos y también más complejos de cartografiar de la España del siglo XX. Un fenómeno abierto a todos los excesos, la abanderada de las esencias del tópico nacional, la artista genial que escapa a las definiciones [...].

Está claro que estuvo en la cumbre durante décadas. Los españoles experimentaron una intensa corriente de simpatía hacia el modo de ser y de expresarse que le eran propios. Según dicen algunos críticos, diversas generaciones establecidas en los años cuarenta se sentían representadas por ella. Lola Flores ha sido durante muchos años el ajustado retrato de una cierta España. Desgraciadamente, hay que darse cuenta que estamos hablando de un país en el que se sustituía el trabajo cerebral por la improvisación ingeniosa y donde eran más apreciadas las gracias de la picaresca que la industria o la ciencia. La jerezana surgió en un momento de la vida nacional en que todo lo regional, lo local y lo considerado español formaba la casi única diversión existente, además elogiada de forma cansina. En aquellos tiempos lo natural era sustituir la crítica por la glosa. En efecto, no había libertad, no se profundizaba en el personaje, ni se estudiaba el fenómeno, sólo se glosaba. Incluso los críticos titulaban

las secciones de prensa *Crítica y glosa*, para alabar solamente. A lo mejor esta fue la razón para no afejar la actividad artística de Lola Flores durante décadas, de tal modo que fue una de las figuras más glosadas del momento. Sea lo que sea, no podemos limitar el fenómeno de Flores a una simple carencia de crítica. Si fuera así, hoy en día no tendríamos programas como el realizado por Ayanta Barilli (2008), que en su sección *Mujeres en la historia*, nos la presenta del siguiente modo:

Artista de enorme carisma y con una presencia singular y única en los escenarios, muchos decían de ella que no sabía ni cantar, ni bailar, ni puñetera falta que le hacía, puesto que salía a escena y acababa con todo. Después de mantenerse en la brecha durante más de cincuenta años el talento de Lola Flores, su personalidad arrolladora, la fuerza para combatir todo tipo de desgracias familiares y personales y la capacidad de renovar su arte a lo largo del tiempo están fuera de discusión. Por eso, muchos años después de su muerte, todavía sigue ocupando las portadas de la prensa del corazón por nuevos descubrimientos sobre su agitada vida sentimental y profesional [...].

Este programa demuestra el gran interés por la jerezana, no sólo durante el régimen, sino también después de la época franquista. Podemos sacar conclusiones que su vida privada, igual que la obra artística, fue uno de los temas de discusión más emocionantes para los españoles. ¿A qué se debe tanta popularidad? ¿Al éxito que obtuvo Lola a nivel artístico con sus creaciones? ¿Al éxito obtenido a nivel social al asimilarse tanto al pueblo como a las elites? ¿O, ya a nivel personal, enamorando y casi ilusionando a la gente con su encarnación de dos mitos femeninos? La misma Lola decía, que había algo más importante que cantar y bailar. Se trataba quizás de su fuerte personalidad. Esta es la característica más relevante de la artista. Francisco Umbral la llamaba “criatura movible”, destacando su movilidad y movimiento como virtud típica de los andaluces, la cual aparece también en la poesía de Manuel Machado, en el arte de los toros o en el baile de esa región. La primera oportunidad que dieron a Flores para expresar toda su movilidad en el escenario fue en el Teatro Villamarta de Jerez (10 de octubre de 1939), donde hizo de telonera abriendo el espectáculo *Luces de España*, encabezado por la pareja de baile formada por Rafael Ortega y Custodia Marchena. Pero el verdadero despegue artístico tuvo lugar en 1942 en el Café Arrieta de Gijón, donde una niña anunciada como Lolita Flores “Imperio de Jerez” cantó el “Lerele”.

A partir de entonces era este “Lerele”, esta movilidad, esta improvisación lo que le hacía triunfar. Aprendió los pasos del flamenco en la academia del famoso Realito, pero luego bailaba a su manera, es decir, con un estilo propio. Estaba claro, que pertenecía a la raza de los inventores, de los heterodoxos. Como dice Umbral (1977, p. 10): “es la raza de Rimbaud y Lola Flores, del Cordobés y Joan Miró, de Armstrong y Henry Miller. La raza del Lerele”. Ella poseía una personalidad, un carácter, intuición y ritmo. Con su espontaneidad y naturalidad consiguió lo suyo, es decir, un

tipo de arte único, que no fue el más profesional ni estudiado como subrayaba ella misma reconociendo sus defectos, pero siempre fue muy peculiar, incomparable al de otros artistas. Como decía ella misma: “Creo que hasta ahora no he tenido rivales. Esa es la realidad. Pasará bastante tiempo antes de que vuelva a salir otra Lola Flores” (Casas, Umbral, 1969, p. 93). El tiempo parece haberle dado la razón, porque no tenemos ejemplos ni de sus precedentes ni de sus discípulos. No se conoce a ninguna artista parecida en la España del siglo XX. Bien dijo el poeta del régimen, José María Pemán en su cuartilla: “Torbellino de colores / no hay en el mundo una flor / que el viento mueva mejor / que se mueve Lola Flores“. Esta es la definición de la niña del “Lerele” y al mismo tiempo la clave del secreto de su éxito. Era como una explosión de colores que no se dejaba llevar por nadie. Una persona imprevisible, espontánea y sorprendente con una presencia singular y única en los escenarios, que conquistó a los españoles con su genio y enorme carisma.

Cabe añadir que en el éxito de todas las folklóricas se daba gran importancia no sólo al arte que presentaban, sino también al estilo de vida que llevaban, la manera de existir en el mundo real. En el caso de Lola Flores se trata de dos polos opuestos. Una de las encarnaciones más destacables de la artista fue la de la Petenera nacional². Como nos cuenta una copla tradicional, es el mito de una mujer cruel con los hombres: “Quién te puso petenera no te supo poner nombre, que debía haberte puesto la perdición de los hombres”. Esta es también la versión andaluza de Doña Juana, el donjuanismo femenino deseado por los hombres solitarios e insatisfechos. Un tipo de mujer fuerte, que igual que la *femme fatale* atrae y devora a sus amantes:

El mito de Petenera, mito andaluz y gitano que encarna más que nada una apetencia imposible del hombre hispánico, es la configuración de la mujer voraz, donjuán, un fantasma nacido en la imaginación viril como reacción a la convivencia de siglos con mujeres árabes y cristianas de bienes eróticos amortizados, de frigidez secularizada, de acceso inverosímil. El macho fatigado de atacar y asediar durante siglos sueña con la mujer atacante, asediante (Casas & Umbral, 1971, p. 18).

2 La petenera es un tipo de cante flamenco con estrofas de cuatro versos octosilábicos, de carácter melancólico y majestuoso. También es un tipo de baile flamenco practicado por mujeres. El origen de este nombre, según la teoría más acreditada, viene de la cantaora La Petenera, muy popular en el siglo XIX, oriunda de Paterna de la Rivera (Cádiz), cuyo apodo dio lugar al cante mismo. Según José Blas Vega y Manuel Ríos (Diccionario Flamenco, 1985) el término lo podemos explicar de la siguiente forma: Petenera es apodo gentilicio de una cantaora nacida en Paterna de Rivera (Cádiz). Petenera se transformó posteriormente en petenera aplicado al cante. Cante con copla de cuatro versos octosilabos que al cantarse se convierten generalmente en seis por repetición de uno de ellos y el añadido de otro ajeno a la copla. De entonación pausada, melódica, sentimental y majestuosa. Se distinguen en él varias modalidades, por lo que el término petenera debe considerarse como genérico, aunque las distinciones entre unas y otras sean, a veces, significativas. 2. Baile flamenco que se acompaña con la petenera corta y propio de mujer. La bailaora utiliza pasos muy semejantes a los de la seguiría y cubre la cabeza con mantón [...] (Blas Vega, Ríos, 2007).

En su arte Lola Flores siempre tenía esa imagen de mujer agresiva que supuestamente fascinaba al hombre español. Por eso sus canciones obtenían tanto éxito. Los hombres la admiraban y deseaban, sin fijarse en los nombres que adoptaba en sus canciones. De ahí tenemos a la Zarzamora (“ella que siempre reía y presumía de que partía los corazones”), o a la Salvaora (“Quién te puso Salvaora / qué poco te conocía, / el que de ti se enamora / se pierde pá toa vía”). En esta última copla la mujer enamora a un adolescente y a su padre al mismo tiempo. Lola supo encarnar bien el personaje de la Petenera, el personaje de mil cabezas con el que soñaban hombres desencantados con su vida cotidiana. La mujer que exige, que busca, que ataca y seduce. El Don Juan español quiere entrar en combate con ella y es consciente de las consecuencias. Prefiere mujeres devorahombres, que esposas pasivas, inexpertas y recatadas. Necesita una Doña Juana, una Zarzamora, una Petenera, una Salvaora, una Lola Flores.

Sin embargo, el pueblo español era muy conservador y tradicionalista, por tanto no aceptaba solamente a una Petenera. Necesitaba también a una mujer doméstica y sumisa. Lola Flores, en todas sus encarnaciones y con el estilo de vida que llevaba, ha fluctuado entre esta imagen de la “mujer fatal”, de la Eva bíblica, opuesta al arquetipo del ángel del hogar, de la mujer sometida a su esposo y a la vez madre amantísima y sacrificada. En la vida privada la artista se parecía más a una mujer perfecta, con un marido extraordinario y tres hijos, según ella, ideales. Ya dejó de ser Salomé, que con sus bailes sensuales llevaba a los hombres a la perdición. Incluso empezó a dar consejos a sus paisanas, como en el programa *Estudio abierto*, durante el diálogo con José María Iñigo en el que recordó que lo importante en una mujer española es planchar bien una camisa almidonada, lo cual requiere mucha experiencia, paciencia y enseñanza (Casas & Umbral, 1971, p. 30–31). Según declara la folklórica, citada por Umbral (1977, p. 15): “A ezte mundo hemos venío a ser madres [*sic!*]”. Lola promovía la imagen de esposa querida, excelente cocinera, buena madre, y gracias a eso se asimilaba a la visión ideal de la mujer del pueblo. Al mismo tiempo era una artista que pertenecía a la elite. Por consiguiente, podemos afirmar que las distancias entre el pueblo y la elite parecen disminuir en el caso de la figura de Lola Flores, conformando todo un fenómeno social. Las elites españolas de dicha época compartían algunas aficiones y gustos con la gente del pueblo. Se trata de los toros, las diversiones flamencas y la copla, que de alguna manera unían a la sociedad.

Sin embargo, no podemos olvidar de las discrepancias sociales que impedían el entendimiento total. Por eso, la jerezana, invitando a las mujeres a ser madres, en vez de a leer algún libro, a votar, a estudiar o a viajar (cuestiones discriminatorias fundamentales para el régimen), se aproximaba con su mentalidad a la gente del pueblo, lo cual le facilitaba el diálogo y la comprensión con las personas de la susodicha clase social. Una mujer agresiva, pero que al mismo tiempo supiera planchar una camisa de almidón, era el sueño del hombre español y el modelo a seguir para sus esposas. Es decir, a nivel social, ella indudablemente triunfó.

Cabe mencionar que la política siempre formaba parte del mundo artístico, así que hablando del éxito de las folklóricas también deberíamos subrayar la importancia de sus preferencias políticas. “Lo artista a entretené a la gente y lo político a jasé política, como debe sé [*sic!*]” (Umbral, 1977, p. 3). Son palabras de Lola Flores citadas por Umbral en *El País*, con las que afirma que son campos independientes y no hace falta mezclarlos. Sin embargo, como es bien sabido, no se puede vivir, trabajar, crear, actuar y estar en la cumbre de la popularidad en un país dominado por un régimen dictatorial sin saber nada de política. Para sobrevivir a la censura y las leyes estrictas había que colaborar con las autoridades, de forma consciente o no. A Lola Flores muchos la consideran el mejor reflejo de la época franquista. Durante la dictadura el público la bautizó como “Lola de España”, pero con la llegada de la democracia algunos se atrevieron a añadir una palabra más: “Lola de España”, pero de la España franquista. Lola aseguraba que no era política, ni mucho menos franquista. No alababa ni endiosaba la figura del Caudillo, como hacían multitud de personajes públicos como Raphael (“Soy un fanático de Franco”) o Carmen Sevilla (“Franco fue una gran personalidad. ¡Era maravilloso! ¡Cómo apoyaba todo lo auténticamente español!”).

La jerezana no se declaró franquista, pero con su actitud, actividades y trabajo, hizo mucho para el régimen. Mantuvo muy buenas relaciones con las autoridades que le otorgaron toda clase de condecoraciones, y favorecieron su carrera dentro y fuera del país. Hasta mediados de los años 70 no paró de actuar, rodar películas, salir en la televisión y en la prensa rosa. Se podía afirmar que Franco simplemente le dejó hacer su trabajo, pero hay que establecer a qué tipo de labor nos estamos refiriendo. Evidentemente, Lola Flores, igual que otras folklóricas, se dedicaba a *españolear*. Falseaba la imagen de la España de los años cuarenta como mandó el Caudillo, asistía a las fiestas de la Granja de San Ildefonso³, dónde durante la dictadura, hasta el año 1975, Franco solía invitar al cuerpo diplomático y a altos dignatarios del régimen. Todos gozaban del espectáculo, en que predominaba el toque folklórico. En él participaron los artistas más importantes, como Juanita Reina, Raphael, Paquita Rico, Carmen Sevilla, Marisol, Sara Montiel, Concha Velasco y muchos más.

Otro acontecimiento significativo fue la boda de la jerezana en el año 1957 que tuvo lugar en la basílica del Valle de los Caídos, delante de la tumba de José Antonio Primo de Rivera. Allí, la folklórica dejó de ser la Petenera nacional y se transformó en Lola Flores, señora de Antonio González, guitarrista conocido bajo el nombre de “el Pescaílla”.

3 El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, llamado también San Ildefonso o La Granja. Se trata de una localidad situada en la provincia de Segovia, que durante la época franquista estaba fuertemente relacionada con las celebraciones del 18 de julio. Era la fecha de la “iniciación del glorioso alzamiento” de 1936, la sublevación militar dirigida contra el gobierno de la Segunda República Española que terminó con el establecimiento del régimen franquista. Este día fue declarado Fiesta Nacional, celebrada mediante numerosos actos conmemorativos y festivos en todo el país.

No obstante, negando su supuesta condición de franquista, al mismo tiempo Lola Flores estaba orgullosa de todas sus actividades y éxitos durante el régimen, siempre subrayando que uno de los más destacables e importantes fue El Lazo de Dama de Honor de la Orden de Isabel la Católica⁴. El 12 de abril de 1962, José Solís Ruiz, ministro secretario general del Movimiento, impuso en su pecho la medalla diciendo: “Se le ha concedido tan alta condecoración por haber llevado a tierras lejanas el vuelo de su arte y porque además supo llevar también la verdad de España, disipando dudas y provocando entusiasmos, a los que España no podía permanecer ajena” (García Garzón, 2002, p. 207).

Actuar ante Franco y cantar canciones tan nacionales y tan españolas significaba apoyar al gobierno y ser franquista. Los artistas se justificaron, como Flores, señalando que lo hacían por puro pragmatismo y para poder seguir trabajando, ya que eran el momento y la circunstancia adecuados, y no se podía rechazar el obligatorio privilegio de asistir a dicho espectáculo:

A mí me tocó vivir donde me tocó vivir, y punto. Esa era mi época, y no había otra. Fue entonces cuando yo me hice famosa, rica, lo que soy. ¿Qué culpa tengo de haber nacido cuando nací? Yo no soy política, no soy de nadie, ni de derechas ni de izquierdas, sencillamente soy una mujer del pueblo, que le tocó vivir su vida en el tiempo que dicen que había una dictadura. ¿Y a mí qué me quieren decir con eso? Bailé para Franco, que ya lo contaré, como bailarían para el Papa o para Felipe González, si me lo pide (...). Yo soy una artista que se debe a su público, y punto (Medina, 1990, p. 256).

Lola Flores durante el régimen bailaba y cantaba *españolizando* al pueblo, diciendo que era del *partido lolaflorista*, es decir, del partido que le daba de comer y no tenía nada que ver con la política. Sin embargo, desde otro punto de vista, con sus actividades apoyaba a las autoridades y se aprovechaba para su propio beneficio.

Cabe señalar que la música jugaría un importante papel en aquella época, de tal modo que el régimen trató de afianzar el uso de la copla y el flamenco (géneros musicales considerados típicamente españoles) como posible barrera de entrada a elementos externos. Hay que constatar que durante el régimen, en Andalucía el verdadero arte flamenco se sustituyó por su vulgarización, muchas veces representada por las folklóricas. Se mostraba una imagen artificial y falsa de la realidad interna, pero que atraía al turismo que tanto beneficiaría la economía española, bajo la máxima de

4 Se trataba de una condecoración con mucha historia y tradición. Originalmente creada por el Fernando VII, mediante el Real Decreto de 24 de marzo de 1815, con el deseo de “recompensar la acrisolada lealtad, el zelo y patriotismo, desprendimiento, valor y otras virtudes, que tanto los individuos de la milicia como los de todas las clases y gerarquías del Estado han mostrado y mostraren en adelante, en favor de la defensa y conservación de aquellos remotos países” (Stair Sainty, 1997). En el caso de Lola, se premiaba su españolear dentro y fuera del país, convirtiéndose entonces en la cuarta española con el título de “Muy Ilustrísima Señora”.

“Spain is diferent”. Sin embargo, el régimen franquista popularizó la canción española a través de las folklóricas, que utilizaron los parámetros estéticos propios de la “canción popular”, trivializaron sus contenidos y formas melódicas y construyeron un producto de recepción masiva, tan famoso en aquella época, que fue utilizado por la dictadura franquista de manera demagógica e incluso propagandística. Por ello, al llegar la democracia, la mayoría de españoles relacionaba la “canción popular” y las folklóricas con algo anticuado, rancio o retrasado.

Me atrevo a decir que la cultura alternativa, tan opuesta a todo lo tradicional, intentaba dejar atrás la falsa imagen de la España andaluza. Con todo, tal y como hemos visto al analizar el fenómeno de Lola Flores, la figura de la folklórica no desapareció del mundo del espectáculo. La jerezana rodó hasta su muerte películas, otros artistas le brindaron homenajes, actuaba en los programas de la televisión y la radio, y fue uno de los temas preferidos de la prensa del corazón. No debiera por tanto extrañar que la andaluza pudiera ser considerada el símbolo nacional, la “Lola de España”. Se trataba del símbolo de un país en el que era imposible llevar a cabo otro tipo de arte que el autorizado por el régimen, y donde ella (beneficiada por las autoridades) *españoleaba* a la sociedad. Pero el hecho que los españoles, después de la transición, de la llegada de nuevos géneros musicales, pensamientos e ideas, consideren que Lola Flores es la encarnación de lo español y lo tradicional, igual ahora que hace cuarenta años, obliga a la reflexión.

Evidentemente, fue una artista de enorme carisma y con una presencia singular, que con su movilidad y espontaneidad atraía al público. Indudablemente tenía un genio y una fuerte personalidad que merecen aprecio y estima. Pero no podemos olvidar que desde el punto de vista político representaba un modelo estereotipado y sin duda falsante. Una sentencia de Machado proclama: “la emoción no es libre; siempre es reflejo de un sentir cultural.” Quizás la andaluza fuera el reflejo de un sentir cultural de la España franquista, de ahí que no pueda seguir siendo el símbolo nacional, la “Lola de España”. Dicho con todo el respeto que merece su persona, debe considerarse ya el retrato de un espejo retrovisor. La España moderna del siglo XXI ya no puede, o por lo menos no debería, continuar atada a su rancio pasado de espíritu burlón y de alma quieta.

Bibliografía

- Barilli, A. (2008). *Mujeres en la historia: Lola Flores*. En línea: http://archivo.lamanana.com.es/index.php/lamanana/vermujeresenlahistoria/lola_flores_repeticion (25.02.2018).
- Blas Vega, J., Ríos Ruiz, M. (2007). Ampliación al Estudio de los Estilos Flamencos basada en el Diccionario Enciclopédico Ilustrado de 1985. *Amigos del Cante*. En línea: [fjaa/paginas/formacion/estilos/ampliacionstilos.htm](http://web.usal.es/~fjaa/paginas/formacion/estilos/ampliacionstilos.htm) <http://web.usal.es/~fjaa/paginas/formacion/estilos/ampliacionstilos.htm> (25.04.2018)
- Boyero Gómez, P. (2002). La copla: recuperación de un Patrimonio común. 1.ª parte. *Revista Alcántara*, 4 (57). En línea: http://ab.dip-caceres.org/alcantara/alcantara_online/57/57_002a.htm (25.02.2018).
- Casas À., Umbral F. (1971). *Lola, sola / Lola Flores: Sociología de la Petenera. Nuestros Contemporáneos*, 3. Barcelona: Dopesa.
- García Garzón, J. (2002). *Lola Flores. El volcán y la brisa*. Madryt: Biografías vivas ABC.
- Grimaldos, A. (2010). *Historia social del flamenco*. Barcelona: Ediciones Península.
- Llorente Hernández, A. (1995). *Arte e ideología en el franquismo (1936–1951)*. Madryt: La Balsa de la Medusa, Visor.
- Medina, T. (1990). *Lola, en carne viva. Memorias de Lola Flores*. Madryt: Mujeres de Hoy, Temas de Hoy.
- Rodríguez Fuentes, C. (2001). Las actrices en el cine español de los cuarenta. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, En línea: <https://eprints.ucm.es/4517/1/T25442.pdf> (26.04.2018)
- Saint-Saens, A. (1996). *Historia silenciada de la mujer: la mujer española desde la época medieval hasta la contemporánea*. Madrid: Editorial Complutense.
- Stair Sainty, G. (1997). La Real y Americana Orden de Isabel La Católica. Great Orders of Chivalry. En línea: <http://www.chivalricorders.org/orders/spanish/isabcatl.htm> (19.04.2018).
- Umbral, F. (1977) Lola Flores. *El País*, 1 de marzo. En línea: http://www.elpais.com/articulo/sociedad/FLORES/_LOLA/Lola/Flores/elpepisoc/19770301elpepisoc_4/Tes/ (25.04.2018).
- Umbral, F. (1986). El español y las folklóricas. *El País*, 8 de diciembre.
- Umbral, F. (1999). La copla. *El Mundo*, 1 de noviembre.
- Vázquez Montalbán, M. (1972). *Introducción a cancionero general*. En línea: <http://www.vespito.net/mvm/intcanc.html> (19.04.2018).

ANALYSIS OF THE PHENOMENON OF LOLA FLORES
IN FRANCOIST SPAIN

Abstract

This article is an attempt to analyze the phenomenon of popularity of the Spanish singer and dancer – Lola Flores. The artist appeared on stage in the 1940s, after the civil war and the victory of General Francisco Franco, who significantly influenced the culture and art of Spain. A very important role in this process was played by the mass media, particularly radio and cinema, in part, by contributing to the reinterpretation of the type of song known as the *copla*. This kind of music, performed by Lola Flores, was a manifestation of the most stereotypical ideas about the culture of the country, it contributed success to the artist's, but at the same time it became a tool of propaganda in the hands of the authorities. However, in addition to the political factors that facilitated Flores career development, it was also important to combine two female myths to guarantee the respect and recognition of the society for the next fifty years.

Keywords: *copla*, Lola Flores, *folklórica*, *copla*, Francisco Franco, folklore

ANALIZA FENOMENU LOLI FLORES W HISZPANII
ZA CZASÓW FRANCO

Abstrakt

Niniejszy artykuł jest próbą analizy fenomenu popularności hiszpańskiej śpiewaczki i tancerki Loli Flores. Artystka pojawiła się na scenie w latach czterdziestych, po wojnie domowej i zwycięstwie generała Francisco Franco, który to w sposób znaczący wpłynął na kształt hiszpańskiej kultury i sztuki. Niezwykle ważną rolę odegrały przy tym środki masowego przekazu, w szczególności radio i kino, które przyczyniły się do reinterpretacji tego rodzaju pieśni jaką jest *copla*. Muzyka ta, będąca manifestacją najbardziej stereotypowych wyobrażeń o kulturze kraju, przyczyniła się do popularności Loli Flore i stała się jednocześnie narzędziem propagandy w rękach władzy. Jednak oprócz czynników politycznych, które ułatwiły Flores rozwój kariery, istotne było także połączenie dwóch kobiecych mitów, z którymi identyfikowało się społeczeństwo hiszpańskie, zapewniając artystce szacunek i uznanie nawet po okresie transformacji.

Słowa kluczowe: Lola Flores, *folklórica*, *copla*, Francisco Franco, folklore