

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos (1958-1970):
hispanidad, “folklore musical” y representación**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan Gutiérrez Ruiz

Directores

José María Faraldo Jarillo
Francisco Javier Suárez Pajares

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



Tesis Doctoral

Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos (1958-1970): hispanidad,
“folklore musical” y representación

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan Gutiérrez Ruiz

DIRECTORES

José María Faraldo Jarillo

Francisco Javier Suárez Pajares

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA



Tesis Doctoral

Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos (1958-1970): hispanidad,
“folklore musical” y representación

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan Gutiérrez Ruiz

DIRECTORES

José María Faraldo Jarillo

Javier Suárez Pajares

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA



Tesis Doctoral

Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos (1958-1970): hispanidad,
“folklore musical” y representación

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan Gutiérrez Ruiz

DIRECTORES

José María Faraldo Jarillo

Javier Suárez Pajares

Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría agradecer a mis directores, con quienes siempre estaré en deuda, José María Faraldo Jarillo y Javier Suárez-Pajares. Sin su agudeza intelectual, acertada orientación y constante apoyo simplemente hubiera sido imposible culminar esta tesis doctoral. Inestimable resultó, además, la contribución de un grupo de profesores y profesoras a ambos lados del Atlántico, ya fuese por el intercambio de ideas, indicarme la ruta adecuada a seguir para algún tema en específico, asistirme en trabajos de traducción y edición, u ofrecerme contratos laborales: Carolina Rodríguez López, Sandra Pujals, Katarzyna Stoklosa, Ketty Wong, Pedro L. Ramos, Rosa María Lázaro Lugo, Noel Torres-Rivera y Pedro I. Segarra-Sisamone. Expreso también mi gratitud a los hermanos Juan de la Cruz Gutiérrez Gómez y Francisco de Borja Gutiérrez Gómez, periodistas cacereños (entre otras facetas), hijos del escritor y folclorista Valeriano Gutiérrez Macías, figura destacada en el desarrollo de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos en su labor de primer teniente de alcalde del Ayuntamiento de Cáceres y jurado del certamen, por su gentileza al contactarlos, transmitirme sus memorias de los festivales (particularmente Juan de la Cruz que participó como miembro de los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Cáceres) e informarme de pertinentes aspectos de su organización. De la misma manera, manifiesto mi aprecio a Aida Castro (y a su hijo Ignacio Castro) por reunirse conmigo para explicarme el contexto en el que se desarrolló la Agrupación Folklórica Asturiana “Los Xustos”, fundada y dirigida por su padre Mariano Castro Ordieres y de la que Aida era miembro al presentarse la agrupación en el certamen cacereño. Valiosos fueron sus recuerdos de entonces como los materiales que me proveyó de Los Xustos y su padre. Esta disertación tampoco se hubiese materializado sin unos generosos mecenas del siglo XXI. A títi Jesse, títi Coral, títi Fela, tío Jaime, Rafo, Tito, Pedro, Jean, Joaquín Miguel, Zoan y mi madre, Zoraida, les agradezco por permitirme realizar un doctorado al otro lado del charco. Finalmente, para completar una actividad inherentemente solitaria como lo es la investigación y redacción de una tesis doctoral, los recuerdos y las palabras de aliento de familiares y amistades fueron indispensables. Algunas personas muy queridas han fallecido en este periodo –¡cuánto me hubiera gustado que abuela Fina viera a este jíbaro doctorarse!– y de otras me separó un océano, pero a pesar del transcurrir del tiempo y de la inmensidad de la distancia si me sostuve hasta el final fue en gran medida por siempre llevarlas conmigo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 1

- 0.1 Un estudio abarcador e interdisciplinario de un festival 19
- 0.2 Metodología 51

CAPÍTULO 1. LA ORGANIZACIÓN DE UN “MODERNO” FESTIVAL “HISPANOAMERICANO” EN LA ALTA EXTREMADURA: TURISMO, DIPLOMACIA Y POLÍTICAS CULTURALES 54

- 1.1 Creación del festival y la Ruta de los Conquistadores: la promoción de una
Extremadura “moderna” 60
- 1.2 Primera etapa (1958-1962) 77
- 1.3 Los Festivales de España: un proyecto sociocultural
y de promoción turística 103
- 1.4 Segunda etapa (1964-1970) 114
- 1.5 Conclusiones 137

CAPÍTULO 2. LA TRANSMISIÓN DE LA IDEOLOGÍA DE LA HISPANIDAD EN SU “PLAZA MAYOR”. AFIRMACIÓN DE LA “PRIMACÍA” ESPAÑOLA VIS A VIS LO AMERICANO 142

- 2.1 Los fundamentos ideológicos de la hispanidad 147
- 2.2 Cáceres, Plaza Mayor de la Hispanidad 157
- 2.3 El himno-canción *Hispanidad* 172
- 2.4 La Virgen de Guadalupe, “Reina y Patrona de la Hispanidad” 180
- 2.5 Posturas de los participantes latinoamericanos
respecto al discurso de la hispanidad 188
- 2.6 Conclusiones 194

CAPÍTULO 3. TRASATLÁNTICAS NOCIONES FOLKLÓRICAS: AUTENTICIDAD, RAZA Y DETERMINISMO GEOGRÁFICO 199

- 3.1 Franquismo y folklore: el caso extremeño 204
- 3.2 Folklore en América Latina: el jurado latinoamericano 222
- 3.3 La pretensión por la autenticidad en los festivales 236
- 3.4 El discurso sobre el folklore musical durante los festivales 253
- 3.5 Conclusiones 264

CAPÍTULO 4. LOS “FOLKLÓRICOS” REPRESENTANTES “NACIONALES”: HETEROGENEIDAD E INCOHERENCIAS

268

- 4.1 El predominio de las élites en los representantes latinoamericanos
y filipinos 276
- 4.2 Los *ranchos folclóricos*, conformados por aldeanos,
tutelados por el *Estado Novo* 287
- 4.3 Las agrupaciones folklóricas españolas: los Coros y Danzas de la Obra Sindical de
Educación y Descanso y las no encuadradas en la Falange Española
de las JONS 291
- 4.4 Mujeres y folklore: ambivalencias y estereotipos 303
- 4.5 Conclusiones 312

CAPÍTULO 5. UN REPERTORIO SELECTIVO EN LO NACIONAL, MODERNO EN LO FOLKLÓRICO

31

- 5.1 De géneros, zonas geográficas, y grupos étnico-raciales
y sociales privilegiados 325
- 5.2 Posibles cuestionamientos a la coherencia del repertorio “nacional” a partir de
elementos contrahegemónicos 341
- 5.3 El “folklore musical” “elevado” por medio de la modernidad cultural 346
- 5.4 Conclusiones 356

EPÍLOGO

359

REFERENCIAS

Bibliografía	367
Archivos	395
Prensa	395
Revistas	396
Audiovisuales	396
Webgrafía	397

RESUMEN

398

ABSTRACT

401

Introducción

En la película española *La cuarta carabela* (1961), escrita y dirigida por el zamorano Miguel Martín y producida por Producciones Miguel Mezquíriz, la trama se desarrolla primordialmente alrededor de un grupo de estudiantes latinoamericanos (que a excepción de la actriz italiana María Piazzai, son representados por actrices y actores españoles) del Colegio Mayor de Nuestra Señora de Guadalupe, ubicado en la Ciudad Universitaria de Madrid, que viajan a Cáceres, Alicante y Palma de Mallorca por motivo del Festival de Folklore Hispanoamericano.¹ Este viaje, aparte de dar ocasión para que se formen los acostumbrados vínculos amorosos de este género de películas, conocidas como folklóricas, se presta para que se transmita el discurso de la ideología de la hispanidad a través de un contexto ambientado por el “folklore musical”² español, filipino y latinoamericano. En los créditos de la película se atestigua que esta se había realizado con la colaboración del Instituto de Cultura Hispánica (ICH), la institución franquista encargada de la política cultural hacia América Latina, y del Ayuntamiento de Cáceres, los principales organismos estatales responsables en un principio de la implantación de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos,³ creados en 1958. En la película, sin embargo,

¹ *La cuarta carabela*, 35 milímetros (1961; España: Producciones Miguel Mezquíriz).

² El término inclusivo “folklore musical” era el que principalmente se empleaba por entonces en España para referirse a la música (instrumental y/o cantada, con o sin danza o baile) que se interpretaba en el ámbito folklórico (en un sentido abarcador). En la tesis el término se utilizará sin comillas cuando remite a un discurso y con comillas para la música escenificada, en sus distintas vertientes, en el contexto de los festivales. Se utilizan las comillas para resaltar el carácter problemático del término dado el contraste entre ambos (discurso y práctica), tema que se tratará particularmente en el último capítulo.

³ Aunque las denominaciones oficiales en la primera etapa (1958-1962) y segunda etapa (1964-1970) serían Festival de Folklore Hispanoamericano y Festival Folklórico Hispanoamericano, respectivamente, en último término ambos festivales se conocerían como los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos. Así, por ejemplo, los llama en su autobiografía Blas Piñar, el principal responsable de su creación, quien era el director del ICH para entonces; el intelectual cacereño Ricardo Hurtado de San Antonio en sus memorias de Cáceres durante el franquismo; y el historiador extremeño Manuel Vaz-Romero Nieto, estudioso de la historia de Cáceres. La razón fundamental para ello sería que el periódico cacereño *Extremadura*, la publicación de referencia sobre su gestión, a partir de la segunda edición los llamaría básicamente de esta manera. Una notable excepción es cuando *Extremadura* en varios reportajes, especialmente en 1962, los nombra Festivales Folklóricos Hispanoamericanos-Luso-Filipinos, nombramiento que, si bien concordaba con la regular participación portuguesa y filipina, es muy probable estuviera motivado por intereses diplomáticos del régimen, pues en 1962 el presidente de Filipinas, Diosdado Macapagal, visitó España en las fechas en que se celebraba la edición de dicho año. Blas Piñar, *Escrito para la Historia* (Madrid: FN Editorial, 2000), 18; Ricardo Hurtado de San Antonio, *Cáceres durante el franquismo. Memorias* (Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 2009), 22; Manuel Vaz-Romero Nieto, *La ciudad de Cáceres y sus alcaldes, en el siglo XX* (Cáceres, M. Vaz-Romero, 2003), 486; “En el ayuntamiento. Clausura de los V Festivales folklóricos hispanoamericanos-luso-filipinos,” *Extremadura*, 6 de julio de 1962, 10; “En la catedral. Salve solemne y ofrenda de flores a la Virgen de Guadalupe, Reina de la Hispanidad,” *Extremadura*, 29 de junio de 1962, 8; “El

se muestra, además, la implicación de entes privados, como el Extremadura Hotel de Cáceres o la por entonces prestigiosa agencia de viajes fundada por el valenciano José Meliá Sinisterra, Viajes Meliá, que asimismo se verían involucrados en la organización de estos festivales.

Desde el inicio de la película, en el que se representa el primer viaje expedicionario de Cristóbal Colón de 1492 mediante dibujos animados, encontrándose personajes con las características estéticas picassianas que definirían a su creador Pablo Núñez, “angulosos y narizones”,⁴ queda claro cuál era el mensaje que se quería transmitir respecto a la “significación” de España para América a través de una voz en off, que al referirse a este viaje “descubridor” asegura que “está desarrollándose el acontecimiento más importante en la historia del mundo”. El ensalzamiento de esta “hazaña”, como del periodo de conquista y colonización de América, fundamental en la ideología de la hispanidad, también se hace presente cuando el personaje de Angélica, una profesora de historia mexicana interpretada por Gisia Paradís, les declara a los estudiantes, mientras dirige un recorrido histórico por Cáceres, que de esta ciudad “salieron los dioses de las grandes gestas”. Según se discutirá, en el discurso de la hispanidad difundido en el marco de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, esta deificación y preminencia atribuida a los conquistadores cacereños se emplearía para varios propósitos: a fin de enorgullecer a los cacereños contemporáneos dado su contexto de atraso socioeconómico; como argumento de apoyo para conceder a Cáceres el lema de “Plaza Mayor de la Hispanidad”, lema recurrentemente utilizado con el que se resumía la alegada idoneidad de esta ciudad para llevar a cabo los festivales (Angélica es un ejemplo de ello al valerse de él durante el recorrido histórico); y para representar a España como el “Padre Patrio”, el hombre “superior” en género, “raza” y cultura que había promovido el mestizaje, la civilización y cristianización a “beneficio” de los indígenas americanos.

La nostalgia por el pasado conquistador e imperial español, particularmente el del Siglo de Oro, también se percibe en las imágenes del ceremonial con que da inicio el festival. Parecido al que regularmente inauguraría los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, un reflejo de la centralidad que tendría para el franquismo este tipo de actos con miras a transmitir a la masa sus ideales, comienza con una procesión en la que desfilan guardias engalanados con plumeros,

presidente de Filipinas ofreció anoche una cena de honor de S. E. el Jefe del Estado”, *Extremadura*, 3 de julio de 1962, 1; “Cáceres, «Plaza Mayor de la Hispanidad», fue sede incomparable de cinco Festivales Folklóricos hispano-americano-luso-filipinos,” *Extremadura. 25 años de PAZ*, 29 de junio de 1964, 20.

⁴ Raúl González-Monaj, “Pablo Núñez. Los créditos de la imaginación,” *Con A de animación*, n.º 6. Especial Motion Graphics (2016): 32.

maceros ataviados con gramallas carmesí y damas de honor de la reina del festival vestidas de blanco, mientras son flanqueados y aplaudidos por miembros de las agrupaciones folklóricas concursantes en el festival luciendo sus trajes “típicos”⁵ y un público multitudinario. Posteriormente se ve, escoltada por dos maceros, a la reina del festival, igualmente vestida de blanco”, sentada en un trono, cuyo espaldar está conformado por un águila bicéfala (símbolo imperial de los Austrias), situado frente al escudo del Instituto de Cultura Hispánica. El ceremonial finaliza con la interpretación del himno nacional español, la *Marcha granadera*, por una banda (muy probablemente la Banda Municipal de Cáceres, que sería la que ejecutaría los himnos nacionales de los países participantes en las ceremonias de inauguración de los festivales, cuya colaboración figura en los créditos de la película), escuchado de pie solemnemente por todos, a la vez que se izan las banderas de los países de la “comunidad hispánica” en el balcón, adornado por una colgadura con los colores de la bandera española, de un edificio adyacente. Justo en la imagen postrera del izamiento se sobreimpresiona una carabela.

Sin embargo, con el significado que se le da al título de la película, *La cuarta carabela*, también se expone una noción de hispanidad que, desde el giro de su política exterior durante la Segunda Guerra Mundial (motivado por el avance de los Aliados) y hasta finales de la década de 1950, el gobierno central franquista quiso resaltar, particularmente por medio del ICH, para procurar alejarse de su imagen fascista e imperialista asociada en América Latina al Consejo de la Hispanidad, el organismo antecesor del ICH.⁶ En una de las escenas finales, en la que tienen a la vista el avión en que habrían de partir los miembros de las agrupaciones folklóricas latinoamericanas, el Embajador (interpretado por Rafael Bardem), otro de los personajes principales, le comenta a su nieta, que había desempeñado el rol de la reina del festival (Marta Reyes), que, en vez de tres carabelas, haciendo referencia a la Niña, la Pinta y la Santa María, las embarcaciones utilizadas por Cristóbal Colón en su primer viaje expedicionario, existía una

⁵ Las agrupaciones folklóricas participantes en *La cuarta carabela* concuerdan con las que asistieron a los II Festivales Folklóricos Hispanoamericanos de 1959. Por lo que, si bien en *Extremadura* se informaba que “gran parte” de la película se había filmado en Cáceres en marzo de 1961, debió de haber sido durante la gira realizada por las agrupaciones tras finalizar dicha segunda edición, en la que se visitó Alicante, Elche, Valencia, Palma de Mallorca, Barcelona y Zaragoza, cuando se filmarían las escenas en las que estas intervenían. “Programa del Festival,” *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 153 (junio 1959): 25; “Próximo estreno de “La IV Carabela,” *Extremadura*, 19 de junio de 1961, 10.

⁶ Lorenzo Delgado Gómez Escalonilla, “La política latinoamericana de España en el siglo XX,” *Ayer*, n.º 49 (2003): 140-148; María A. Escudero, *El Instituto de Cultura Hispánica* (Madrid: Editorial MAPFRE, 1994).

cuarta carabela de relevancia para el vínculo existente entre España e “Hispanoamérica”:⁷ “La cuarta es la mejor de todas, hija mía. Es el espíritu que flota sobre las otras tres cada día más fuerte, navegando de orilla a orilla de Hispanoamérica”. Al responderle su nieta que al mencionar la cuarta carabela creía que se refería a “otro barco”, el Embajador le explica: “¡Claro que lo es! A bordo de esa nave espiritual han traído estos muchachos lo más hermoso de sus bailes y de sus canciones”. El balance que se daría entre una y otra perspectiva del discurso de la hispanidad, la hispanidad espiritual con un sentido cultural y la hispanidad conquistadora con connotaciones imperialistas, es clave para comprender el ambiente ideológico en el que se desarrollarían los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos. Volveremos sobre el asunto, pero cabe adelantar que en la tesis se argumenta que en los festivales la inclinación se daría hacia la hispanidad conquistadora con connotaciones imperialistas, creándose así un desfase, que dio lugar a tensiones, con el discurso favorecido entonces por el gobierno central. Esta inclinación se atribuye a los distintivos socioeconómicos, políticos, culturales e históricos de la región extremeña, los cuales contribuyeron a la elaboración y enaltecimiento de una identidad de Extremadura condicionada por la relevante contribución de sus habitantes a la conquista y colonización de América.

De hecho, por ser el objetivo rector de esta investigación ofrecer un panorama abarcador, si bien a la vez pormenorizado, de estos festivales, al analizarse como temas principales, aparte de su dimensión ideológica, su organización, las nociones folklóricas vigentes, la representatividad de los participantes y el repertorio interpretado, se patentiza que el hilo conductor de la disertación es el choque que se daría entre “tradición” y “modernidad”. La vigencia de este discurso desfasado de la hispanidad no sería sino una de sus tantas constataciones. Naturalmente este es un choque que con diferentes designaciones e intensidades existe perennemente a lo largo de la historia, pero por ser estos festivales transnacionales, dedicarse al “folklore musical” y celebrarse, en su mayor parte en la década de los sesenta, en una región caracterizada por su subdesarrollo durante el “desarrollismo” de una dictadura

⁷ El hecho de que en la película y en varias ediciones de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos participaran agrupaciones folklóricas de Brasil y Haití, motiva que utilicemos el término América Latina en vez de Hispanoamérica (que conforme al discurso de la hispanidad era el que se utilizaba en el contexto de los festivales) para referirnos al área geográfica de donde provenían los asistentes del continente americano. En consecuencia, utilizaremos también el término latinoamericano (la excepción será el caso de los miembros de la agrupación Los Conquistadores de Bradenton, provenientes de los Estados Unidos, presentes en la edición de 1962). Esto se hace reconociendo que ambos términos, Hispanoamérica y América Latina, conllevan una carga ideológica y que ninguno delimita perfectamente el objeto de estudio.

europea, se vuelve especialmente perceptible en su contexto. Sin embargo, no se puede establecer simplemente que la tesis defendida es la comprobación de una propensión de manera general hacia un lado de la balanza, pues esta oscilaría en función del aspecto considerado, y, además, en alguno se dificulta establecer definitivamente cuál era la proclividad. Pero, a través, por ejemplo, de los desencuentros entre un organismo estatal que perdía calado y otro que se encontraba en apogeo, las contrariedades que despertaban al enfrentarse las nociones folklóricas conservadoras y etnocéntricas y las innovadoras e incluyentes, la problemática que surgía de pretender representar en un escenario internacional a los “auténticos” exponentes del “folklore musical” local (en una época en que este había trascendido las fronteras nacionales) por medio de miembros de las élites de los respectivos países, o la expansión del “típico” repertorio “folklórico” “nacional”, al incorporarse géneros e hibridaciones antes prescindidos o rechazados, se demostrará la recurrencia de tal choque.

Volviendo a la película, el hecho de que fueran personajes latinoamericanos interpretados por actores españoles o europeos blancos quienes transmitieran divisas de la ideología de la hispanidad o que participaran de un ceremonial con sus símbolos,⁸ ilustra lo que Isabel Santaolalla ha señalado sobre el cine contemporáneo español en general, respecto a que “the ‘ethnic Other’ (...) has so far been the object, not the originator, of representation”⁹ y específicamente en cuanto a este tipo de personajes descontextualizados del cine del periodo franquista que proyectaba hispanidad, en el sentido de que eran escasamente representativos “de la variedad étnica y cultural del continente americano”.¹⁰ Sin embargo, en los festivales sí se

⁸ En la película no se indica la nacionalidad del Embajador o de su nieta, pero, al tener en consideración que en la primera etapa de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos (1958-1962) todas las reinas nombradas fueron hijas de diplomáticos latinoamericanos, es muy probable que estos personajes fueran asimismo concebidos como latinoamericanos.

⁹ Isabel Santaolalla, “Ethnic and Racial Configurations in Contemporary Spanish Culture,” en *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, ed. Jo Labanyi (Oxford: Oxford University Press, 2002), 68

¹⁰ Isabel Santaolalla, *Los «otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005), 70. Esta apropiación de la otredad por el grupo étnico-racial hegemónico igualmente permite comprender por qué Jo Labanyi argumenta, al analizar de qué manera las películas folklóricas de las dos primeras décadas del franquismo (la época de apogeo de este género) contribuyeron al proyecto nacionalista unitario de este régimen, que tal tipo de representación se prestaba para la negación de la diferencia racial en España, diferencia que se suponía primordialmente como externa a su sociedad. Pues, según Labanyi, por medio de este recurso interpretativo lo racial se mostraba como algo superficial, que por no ser inherente se podía imitar, de ahí que no se concibiera como problemático que se dejara fuera de la imagen a los verdaderos “otros”. Específicamente la idea de que la negritud era ajena a la sociedad española se exhibe en *La cuarta carabela* cuando Beethoven (Alfonso Gallardo), un musicólogo colombiano, se sorprende al ver personas de piel “morena” en Cáceres, algo que en un principio achaca a un defecto de sus gafas. A continuación, Beatriz (María Piazzai), una folklorista argentina, le explica: “Vamos hombre, no son las gafas, es que estás viendo al grupo de Haití y son

darían casos en que latinoamericanos sustentarian de forma expresa la ideología de la hispanidad, sobre todo embajadores y reinas del festival que provenían de países en que sus gobiernos defendían doctrinas afines al franquismo. Así como en la película, el ceremonial de inauguración sería un momento ejemplar de ello, pues, como se expondrá, por medio de la reina del festival, en la mayoría de las ediciones hija de un diplomático latinoamericano, y su enlace con alguna eminente autoridad española masculina, se simbolizaría la noción de la “preeminencia” española, tanto racial como de género, del mestizaje ocurrido en América. Además, se podría razonar que la simple presencia de agrupaciones folklóricas latinoamericanas (en un menor grado la de los filipinos y portugueses, pues el discurso de la hispanidad en los festivales estaría fundamentalmente dirigido hacia América) legitimaría postulados de la hispanidad, como el de presentar a la España franquista, singularmente a Cáceres, como el lugar privilegiado para el encuentro de los hombres y mujeres del “mundo hispánico”. M. Serrano (muy probablemente el escritor y poeta cacereño Miguel Serrano Gutiérrez) en unos versos de su poema *Salutación de la madre a sus hijos*, escritos con ocasión de la tercera edición, declaraba manifiestamente cuál era el provecho propagandístico que se entendía se obtenía de los festivales en términos de la participación latinoamericana: “Todos los años a estas fechas, / os espero para lo mismo. / La casa es grande y quiero poblarla de vuestro ruido.”¹¹ / Así, que os vea, para que vean que estáis conmigo, / sacar de las viajeras maletas / las banderas de vuestro destino, / ante la Gran Plaza / del Palacio Mayor de nuestro nido.”¹² A su vez, que el “folklore musical” de América Latina fuese escenificado en los festivales predominantemente por sus élites,¹³ es indicativo, teniendo

morenos los que bailan.” Jo Labanyi, “Miscegenation, nation formation and cross-racial identifications in the early Francoist folkloric film musical,” en *Hybridity and its Discontents. Politics, Science, Culture*, eds. Avtar Brah y Annie Coombes (Londres: Routledge, 2000), 68-69; Helen Graham y Jo Labanyi, “Culture and Modernity: The Case of Spain,” en *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*, eds. Helen Graham y Jo Labanyi (Oxford: Oxford University Press, 1995), 4-5; Sobre la invisibilización de los afrodescendientes en España, véase: Miguel Ángel Rosales, *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra*, Intermedia Producciones, S. L. (prod.)/3boxmedia (distrib.), 2016, Documental. 72'. Color.

¹¹ Quizás el uso de este término de connotaciones negativas fuera simplemente impuesto por la rima, pero teniendo en cuenta que en el contexto de los festivales no era extraño que al “folklore musical” latinoamericano se lo caracterizara por su “exotismo” y “disonancia” para desestimarlos en su comparación con el español, aspecto tratado en el tercer capítulo, no se debe descartar que Serrano al seleccionarlo hubiera estado influido por tal caracterización.

¹² “Salutación de la madre a sus hijos,” *Extremadura*, 17 de junio de 1960, 8.

¹³ Por élites nos referimos a grupos minoritarios de personas, no homogéneos, pero con un alto grado de exclusividad y coherencia, que poseen poder preeminente e influencia sobre el resto de la población de una sociedad. Tal poder e influencia son productos del imperante control que tienen sobre valorados recursos sociales, ya sean estos económicos, políticos o culturales. Su posición hegemónica, por otro lado, no se explica simplemente por disponer de medios coercitivos, sino que, por medio de ideologías que presentan su autoridad como algo natural, las élites pueden llegar a persuadir a la mayoría de la población para que le otorgue su apoyo. Históricamente las

en cuenta la característica relación entre clase, etnia y “raza” en la historia del subcontinente, de que sus diversos grupos étnicos-raciales subalternos tuvieron minoritaria presencia al interpretarse números que se tenían por sus “típicas” expresiones culturales. Una problemática representativa de índole similar sería compartida por los filipinos.

Pero mientras que *La cuarta carabela* corrobora, por una parte, cómo durante el franquismo este género de películas folklóricas servía para el adoctrinamiento de la población española de una manera sutil y banal (en comparación con estrategias más explícitas),¹⁴ por otro lado, demuestra que aún en un espacio intercultural transnacional en donde primaba la hegemonía ideológica y la asimetría étnico-racial, podían encontrarse manifestaciones subalternas que, aunque excepcionales, híbridas y descontextualizadas, posiblemente retasen las nociones dominantes. En la película los créditos se sobreimprimen a imágenes documentales del rito del palo volador llevado a cabo en el primer festival de 1958 en la Plaza Mayor de Cáceres, nombrada por la dictadura como Plaza General Mola,¹⁵ por los Indios Voladores del Espinal (Veracruz), cuyos miembros eran indígenas (muy probablemente fuesen totonacos),¹⁶ entretanto son acompañados desde el suelo por el Ballet Azteca y Maya de Javier de León ejecutando danzas¹⁷ y música¹⁸ al estilo indigenista. Pese a ser un rito que, si bien ha motivado múltiples

élites han consistido preponderantemente en hombres provenientes del grupo racial dominante. Véase: Shamus Rahman Khan, “The Sociology of Elites,” *Annual Review of Sociology* vol. 38 (agosto 2012): 361-377; Eduardo Torres Alonso, “Elite. Aproximaciones a un concepto,” *Espacio I+D, Innovación más Desarrollo* vol. 8, n.º 21 (octubre 2019): 32-44; François Denord, Mikael Palme y Bertrand Réau, “Introduction,” en *Researching Elites and Power: Theory, Methods, Analyses*, eds. François Denord, Mikael Palme y Bertrand Réau (Cham: Springer, 2020), 1-14.

¹⁴ Claudio Hernández Burgos, “Franquismo suave: el nacionalismo banal de la dictadura,” en *Ondear la nación: nacionalismo banal en España*, eds. Alejandro Quiroga y Ferran Archiles (Granada: Editorial Comares, 2018), 141-145; José Ángel Ascunce Arrieta, *Sociología cultural del franquismo (1936-1975). La cultura del nacional-catolicismo* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2015), 22.

¹⁵ En honor a Emilio Mola Vidal, general de brigada, uno de los principales líderes del golpe de estado de 1936 que provocó la Guerra Civil española. Murió en 1937 en un accidente de aviación.

¹⁶ Gerardo Moyano, “Danza en las nubes,” *Pausa Periódico Digital*, 29 de noviembre de 2013, <https://www.pausa.com.ar/2013/11/danza-en-las-nubes/> (consultada el 24 de junio de 2020).

¹⁷ Al examinar también su interpretación de la obra *el Sacrificio de la princesa*, una “evocación” de un ritual “azteca”, que sería incluida en el documental del NO-DO *Folklore Hispanoamericano* dedicado al primer festival, se observa que los danzarines del Ballet Azteca y Maya incorporaban una variedad de movimientos corporales de distintos estilos de danza para simbolizar lo “indio”: saltos, giros, carreras, brazos extendidos, contorsiones, postraciones, posturas rígidas y pisoteos rítmicos en círculo. *Folklore Hispanoamericano*, 1958, RTVE, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/folklore-hispanoamericano/2858658/>, (consultada el 24 de octubre de 2022).

¹⁸ La música era interpretada específicamente por el conjunto familiar Los Güiligiüs, creado y dirigido por el músico indígena oriundo de Chilacachapa (Guerrero), con formación en el Conservatorio Nacional de Música de México, Zacarías Segura Salinas. Este conjunto se caracterizaría por emplear en su participación cacereña métodos compositivos del indigenismo musical académico (énfasis en el ritmo, ostinatos, disonancias, etc.) y una instrumentación “india” (tambores, maracas, flautas, etc.), “auténticamente” “azteca” (teponaztli, huehuetl,

interpretaciones, existe el consenso que gira en torno a un mito cosmogónico de origen prehispánico, ligado a los ciclos agrícolas y cósmicos, que tenía por finalidad renovar la fertilidad de la naturaleza,¹⁹ lo que se había resaltado de este en el documental del NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos) sobre el primer festival, *Folklore Hispanoamericano*, había sido la acrobacia de los voladores y el riesgo que conllevaba su “difícil y arriesgado ejercicio”.²⁰ Descripción que establecía un paralelismo con la manera en que las autoridades españolas lo manejaron en el periodo colonial, pues, según Martha Ilia Nájera Coronado, una de las razones para que lograra persistir hasta nuestros días, a pesar de las prohibiciones que se le impusieron en este periodo, se debió al atractivo de su espectacularidad, que facilitó su sincretismo con el catolicismo (demostrado especialmente por ser durante las fiestas patronales una de las fechas escogidas para celebrarse) propiciándose, por consiguiente, su toleración.²¹ ¿Sería entonces con la intención de adaptarlo al contexto cristiano español que la

ayoyotes, tlapitzalli). Es de notar que, aunque Los Güiligüis reproducían las fórmulas musicales y escénicas con las que se imaginaba al mundo prehispánico, su participación no dejaba de complejizar la representación indigenista del “indio” mexicano, ya que si por una parte repetían estereotipos, en contrapartida, asumían en buena medida control de tal representación, algo fuera de la norma para entonces, lo cual les significó, por ejemplo, oportunidades de viaje y de grabación en el extranjero (en 1959 publicaron *A travers le mexique. Danses et chants azteques et mayas* con la compañía discográfica francesa Ducretet Thomson). Por otro lado, la manera en que se describía a Segura Salinas en *ABC* en una entrevista realizada a miembros del Ballet Azteca y Maya y de los Indios Voladores se presta para constatar la estereotipación durante el franquismo, y específicamente en el contexto de los festivales, del “indio”. Pues a alguien que la coreógrafa y bailarina Xóchitl Medina Ortiz, que había sido su compañera en el ballet, catalogaba de “orgulloso de su condición de indígena (...) orgulloso de ser músico, de su capacidad musical, de sus conocimientos, de su responsabilidad en el espectáculo” y de ser “una persona risueña”, el periódico español lo calificaba de ser un “indio puro” que hablaba “con timidez”. Enrique Jiménez López, “Zacarías Segura,” en *Homenaje. Una vida en la danza. Segunda época*, ed. Elizabeth Cámara (México: Cenidi Danza José Limón/INBA/CONACULTA/Amateditorial, 2010), 248-253; “El «Ballet» Azteca y Maya,” *ABC*, 6 de junio de 1958, 44.

¹⁹ Rosemary Gipson, “Los Voladores, The Flyers of Mexico,” *Western Folklore* vol. 30, n.º 4 (oct. 1971): 269-278; Martha Ilia Nájera Coronado, “El rito del «palo volador»: encuentro de significados,” *Revista Española de Antropología Americana* vol. 18 n.º 1 (2008): 51-73; Héctor López de Llano, “Ritual a la venta: la capitalización de lo inmaterial en el rito del palo volador de Veracruz, México,” en *Anais I Coloquio em Musica do Brasil e America Latina*, eds. Jessé Ramires Lopes y Glauber Machado (Porto Alegre: UFRGS, 2016), 123-132.

²⁰ Entre otras frases con que se describía en el documental se encontraban: “tio vivo humano”, “prueba acrobática”, “número (...) excepcional e impresionante”. A su vez, se comparaba el acompañamiento rítmico de tambor con “el redoble” que “subraya (...) en las pistas de los circos el ejercicio peligroso”. En el artículo arriba citado del *ABC* “El «Ballet» Azteca y Maya” se incluía algún tipo de explicación de lo que implicaba el rito al hacerse referencia a la invocación “a los cuatro puntos cardinales” realizado por el caporal en lo alto del palo antes de iniciarse el vuelo y a las “trece vueltas alrededor del palo antes de llegar a tierra, hasta totalizar cincuenta y dos vueltas” de los cuatro voladores. Sin embargo, no se discutía a profundidad la significación de tales prácticas. *Folklore Hispanoamericano*, 1958, RTVE, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/folklore-hispanoamericano/2858658/>, (consultada el 24 de octubre de 2022); “El «Ballet» Azteca y Maya,” *ABC*, 6 de junio de 1958, 44.

²¹ Martha Ilia Nájera Coronado, “El rito del «palo volador»: encuentro de significados,” *Revista Española de Antropología Americana* vol. 18 n.º 1 (2008): 51-73.

“princesa azteca Teo Xóchitl”²² luciera un traje blanco, conjuntamente con una mantilla, para realizar el rol de la sahumadora?²³ ¿Podría haber sido para simular a una virgen María o a una maya de las fiestas primaverales españolas, considerando que en el documental del NO-DO al palo se lo llamaba “mayo”?²⁴ Destaca su atuendo dado su contraste con sus compañeros del Ballet Azteca y Maya que iban vestidos de “indios” (tilmas, taparrabos, copillis, collares, aretes, etc.). Esta difuminación de su significación cosmogónica con propensión a un espectáculo elaborado, centrado en la ceremonia final del vuelo de un rito que originariamente duraba varios días, no era, sin embargo, particular a esta presentación en el festival, ya que en México “aproximadamente desde la década de 1940” se representaba como exhibición turística.²⁵ Así y todo, que se tuviera noticia que era un rito de raíz prehispánica, que los voladores fueran indígenas, y que fuera plantado, literalmente, en la “Plaza Mayor de la Hispanidad”, bien pudo motivar que se cuestionase en algún grado la efectividad de la cristianización, del mestizaje y la potestad practicados por los españoles en América. En otras palabras, que se pensara que la hispanidad había tenido sus límites.

²² A la “princesa azteca Teo Xóchitl”, que era la bailarina principal del Ballet Azteca y Maya, se la presentaba, con la intención de transmitirle al público una atmósfera “auténtica” del México prehispánico, como una descendiente de la realeza azteca, al estilo de la por entonces célebre soprano peruana Yma Sumac, que se promovía, explotando la atracción por lo exótico, como una princesa inca, sin mencionar el nombre de la persona detrás del personaje, Zoila Augusta Emperatriz Chávvarri del Castillo. ¿Sería Teo Xóchitl la bailarina Xóchitl Medina Ortiz, que formaba parte del elenco del ballet? “El «Ballet» Azteca y Maya,” *ABC*, 6 de junio de 1958, 44; “A Mexican Fiesta.” *Javier de Leon’s Mexican Dance Company*. London: Piccadilly Theatre, 18 de julio de 1960. Notas de programa; David Toop, *Exotica: Fabricated Soundscapes in a Real World* (London: Serpent’s Tail, 1999), 71-77; Fernando Ríos, “La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción,” *Latin American Music Review* vol. 29, n° 2 (Fall/Winter 2008): 149.

²³ Que fuera una mujer la persona que sahumara, era algo que, al parecer, particularmente chocaba con una de las creencias en que se fundamentaba el rito, a saber, que por ser uno de “energías masculinas” la cercanía femenina al palo se tomaba como “contaminante”. Tal vez, el hecho de que en la “danza azteca” el rol de sahumador fuese mayoritariamente llevado a cabo por una mujer influyese en este diseño del “rito”. Con “danza azteca” aquí nos referimos al género derivado en el periodo posrevolucionario mexicano de la danza de los concheros cuyos practicantes, rechazando los elementos sincréticos procedentes del catolicismo encontrados en esta última danza, buscaron recuperar sus raíces indígenas precolombinas. Ilia Nájera Coronado, “El rito del «palo volador»,” 66; Héctor López de Llano, *Los voladores de Papantla. Una mirada desde la etnomusicología* (México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Estudios de Posgrado, 2015), 35; Elisa Diana Huerta, “Embodied Recuperations: Performance, Indigeneity, and Danza Azteca,” en *Dancing across borders: danzas y bailes mexicanos*, eds. Olga Nájera-Ramírez, Norma E. Cantú, Brenda M. Romero (Chicago: University of Illinois Pres, 2009), 3-18; María Teresa Ceceña, “Creating Agency and Identity in Danza Azteca,” en *Dancing across borders: danzas y bailes mexicanos*, eds. Olga Nájera-Ramírez, Norma E. Cantú, Brenda M. Romero (Chicago: University of Illinois Pres, 2009), 83-84.

²⁴ Sobre el tema de la maya y el mayo, véase: Julio Caro Baroja, *La estación de amor: fiestas populares de mayo a San Juan* (Madrid: Taurus, 1979).

²⁵ López de Llano, “Ritual a la venta,” 124.

¿Si la celebración del rito del palo volador, una manifestación “folklórica” indígena, era una excepción (uno de los trascendentes cuestionamientos a la sazón entre los folkloristas americanos, que tendría su repercusión en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, era si los indígenas podían considerarse como parte de lo folklórico), cuál sería entonces el “folklore musical” que predominaría en *La cuarta carabela*? Al interpretar, por ejemplo, la Asociación de Universitarios Chilenos la resbalosa *Diablito de Talamí*, música de Margot Loyola y letra de Cristina Miranda, el Grupo Universitario de Panamá el tamborito *El tambor de la alegría*, música de Carmen Lagnón y letra de Juan Pastor Paredes, el Centro Peruano de Estudiantes el huayno *Quisiera ser picaflor* de Rosendo Huirse, la Asociación de Universitarios Mejicanos la *Danza de los viejitos*, los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Cáceres la jota *El redoble*, y los Grupos A y B de la Far Eastern University el *Tinikling*, reproducían géneros “folklóricos” canonizados como “típicamente” nacionales por los folkloristas de sus respectivos países durante la primera mitad del siglo XX. Esta apreciación, para la cual contarían con un notable apoyo estatal por motivos unitaristas, de gobernanza e identitarios, estaría determinada, sin embargo, por las nociones de folklore, las ideologías nacionalistas, y la condición social y étnico-racial de los folkloristas. Implicando que se trataría de un proceso de selectividad por el que se procuraría prescindir del folklore “inadecuado”.

En *La cuarta carabela* el ambiente de autenticidad, imprescindible para legitimar lo “folklórico”, se genera por medio de los representativos trajes “nacionales”, la visualización del lugar de “origen” de lo interpretado o la asimilación de un paraje español a uno latinoamericano, la presentación de los números por los folkloristas “nativos” en donde se los cataloga de danzas o bailes “típicos”, y la vigilancia del especializado jurado calificador. Pero la tensión con los conceptos paradigmáticos de los folkloristas, respecto a lo que podía ser considerado como folklore puro (tradicionalismo, anonimato, ruralidad, popular, oralidad, etc.), era patente al ejecutarse el “folklore musical”, pues, por ejemplo, los intérpretes no eran sus “auténticos” representantes, no se escenificaba en su contexto tradicional, y, como se ha visto arriba, múltiples números tenían compositores y autores.²⁶ Era una tensión que había sido provocada por factores modernizadores, como lo eran el “blanqueamiento” de los géneros, el transnacionalismo, y la expansión de la industria musical (radio, discografía, medios audiovisuales, festivales), los

²⁶ Otros ejemplos son el joropo *Alma Llanera* de Pedro Eliás Gutiérrez y los estilos *Cocorocó* y *Galopa, Galopa* de Nicanor Molinare Rencoret.

cuales estimularían una ambigüedad sobre lo que podía designarse como “folklórico”. En una escena desarrollada en la ventana de un dormitorio de una planta superior del Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, Óscar (Antonio Ozores), un estudiante venezolano, recrimina a un trío romántico que toca un vals con dos guitarras gritándoles: “¡Eh, los de abajo! ¡Ya está bien de folklore!”. Recriminación que, aparte de introducir una actitud de fastidio por el folklore que posteriormente se transformará en aprecio (evolución habitual en la trama de las películas folklóricas a fin de cumplir uno de sus objetivos, a saber, que se revalorizara el folklore), constata la diversificación por entonces de lo “folklórico”, que difuminaba particularmente la frontera con lo “popular”, teniendo en cuenta que el trío romántico era un fenómeno urbano que se había propagado desde México al resto de América Latina a partir de la década de 1940 gracias a los medios de comunicación de masas.²⁷

Tal vez, la modernización del “folklore musical” latinoamericano fuera más evidente al incluir números con compositores que se habían popularizado en décadas recientes y estilos musicales surgidos en el siglo XX, o en el caso del filipino por su estilización influenciada por la estética del ballet.²⁸ Pero, como se ha examinado, el repertorio “tradicional” de los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange sería, a su vez, “refinado” para convertirlo en un espectáculo propicio para escenificarse (vistosidad en el vestuario, coreografía con numerosas figuras, precisión en el tiempo de duración, censura de letras profanas, etc.), e inclusive, aunque excepcionalmente, se harían pasar como parte de este repertorio piezas de reciente invención.²⁹ Además, según ha argumentado Jo Labanyi, referente de los estudios culturales españoles, su presencia en las películas folklóricas del primer franquismo “makes relatively few gestures to the ‘purist’ concept of folklore (...) for, in opting for the modern mass-cultural medium of film as a tool for manufacturing national consensus, early Francoism is accepting a concept of the

²⁷ León Felipe García Corona y Daniel E. Sheehy, *Los Tres Reyes. Romancing the past*. Notas de album (Washington, D.C.: Smithsonian Folkways Recordings, 2011).

²⁸ Barbara S. Gaerlan, “In the Court of the Sultan: Orientalism, Nationalism, and Modernity in Philippine and Filipino American Dance,” *Journal of Asian American Studies* vol. 2, n.º 3 (octubre 1999): 256 y 270.

²⁹ Juan Francisco Murcia Galián, “El «folclore oficial murciano». Los viajes a América de Coros y Danzas de Sección Femenina,” en *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*, eds. Belén Vega Pichaco, Elsa Calero Carramolino y Gemma Pérez Zalduondo (Granada: Editorial Libargo, 2019), 220-243; Carmen Ortiz, “Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange,” *Gazeta de Antropología*, n.º 28 (3) (2012). Artículo en línea, <http://www.gazeta-antropologia.es/wp-content/uploads/GA-28-3-01-CarmenOrtiz1.pdf>, (consultada el 16 de diciembre de 2022).

‘national-popular’ marked by hybridity and by modernity”.³⁰ Es, claro está, un argumento aplicable a *La cuarta carabela*, pero a través de esta se demuestra que, cuando fue filmada, en el periodo posterior de declive de este género de películas, la transformación experimentada en el ámbito “folklórico” español era aún más marcada, lo cual concordaba con los cambios culturales experimentados en la España del desarrollismo.

Ya se ha mencionado que la película comienza con la técnica de los dibujos animados, que Susana Rodríguez Escudero en su tesis doctoral sobre el dibujo animado en España califica de toda una “novedad” por su incorporación y duración.³¹ Un aspecto que Rodríguez Escudero no menciona y que es relevante en este análisis, es que, cuando se avista América, los marineros lo celebran bailando con música de jazz en el estilo de swing. Ello es relevante no solo porque el jazz sería empleado propagandísticamente por el franquismo, incluyendo el ICH, a partir de la década de 1950, y especialmente en los sesenta, para mostrar a España como un país moderno, sino también a causa de que inicialmente este género musical había sido definido oficialmente como la antítesis de la música española, particularmente respecto a la tradicional. Iván Iglesias, especialista en el jazz bajo el franquismo, expone cómo de ser condenados en los años de la posguerra sus estilos bailables, siendo el swing uno de ellos, por tenerse por degenerados, salvajes, negroides, afeminados (entre otros epítetos denigrantes que se contraponían a la “virilidad” y “casticidad” de las danzas y melodías españolas), progresivamente se irían suavizando los dictérios en su contra desde la Segunda Guerra Mundial dada la necesidad del régimen de congraciarse con los Estados Unidos. Ahora bien, el jazz no dejaría de ser un problema para el régimen en sus estilos bailables (debido a su asociación con el placer y la liberación corporal, que estaban enfrentados a la compostura promovida por el franquismo), el mayor grado de aceptabilidad lo tendría el “intelectual”, “contemplativo” e innovador “jazz moderno” (estilos como el be-bop, hard-bop, cool jazz y flamenco jazz).³² O sea, *La cuarta*

³⁰ Jo Labanyi, “Musical Battles: Populism and Hegemony in the Early Francoist Folkloric Film Festival,” en *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, ed. Jo Labanyi (Oxford: Oxford University Press, 2002), 210.

³¹ Susana Rodríguez Escudero, “El dibujo animado en España hasta 1975: los estudios Macián y proyectos cinematográficos de Francisco Macián” (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017), 117.

³² Iván Iglesias, “El jazz en la política cultural del segundo franquismo (1959-1968),” en *Musicología global, musicología local*, eds. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013), 429-441; Iván Iglesias, “Swinging Modernity. Jazz and Politics in Franco’s Spain (1939-1968),” en *Made in Spain: studies in popular music*, eds. Silvia Martínez y Héctor Fouce (New York: Routledge, 2013), 101-111; Iván Iglesias, “Hechicero de las pasiones del alma: el jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959),” *Trans: Revista Transcultural de Música*, n.º 17 (2013): 1-23.

carabela admitía una música que en el pasado había sido antípoda al “folklore musical” que le era privativo a las películas folklóricas y que, si bien para entonces el franquismo la valoraba o se servía de ella por ser símbolo de modernidad (aunque parezca contradictorio, muy probablemente, fuera por este estatus que formara parte de un sonido diegético que reafirmaba lo “tradicional”) ello no le suponía la inexistencia de recelo de parte de ciertos sectores del régimen; aún el Sindicato Nacional del Espectáculo y la Dirección General de Cinematografía y Teatro mantendrían, indica Iglesias, su desconfianza hacia el jazz en la década de los sesenta.³³

Como se tratará en el cuarto capítulo las integrantes de los Coros y Danzas de la Sección Femenina provendrían de un amplio contexto socioeconómico y sus instructoras nacionales de música estarían entre las mujeres que bajo el franquismo experimentarían un estilo de vida independiente. Por consiguiente, en estas también se encontraría una representatividad que no coincidía con las nociones de folklore puro, aparte de que podía ser divergente con el modelo de maternidad hogareña propugnado por la Sección Femenina. El tema de la mujer moderna en el ámbito del folklore no es algo que en *La cuarta carabela* se muestre específicamente mediante los Coros y Danzas de la Sección Femenina, pero sí se manifiesta en distintos personajes femeninos. Angélica, además de ser profesora de historia, es miembro del jurado,³⁴ a Beatriz, la directora del grupo argentino, se le atribuye la iniciativa en las relaciones de pareja, y Carmiña (Marta Padovan), la jefa del Departamento de Viajes del ICH es una mujer directa y decidida. Su puesta a la moda se hace ostensible, adicionalmente, por vestimentas que muestran el cuerpo: trajes escotados y pantalones cortos. Para el caso de las filipinas el vestido correspondiente sería el terno, que una de las connotaciones que tenía llevarlo en su país era la de mujer progresista.³⁵ Sin embargo, la continuidad de valores machistas trasnochados se evidencia cuando Beethoven le comenta a Angélica ante su indiferencia aventurera: “Desde luego habéis nacido para quedaros en casita. Se comprende que todos los capitanes de barco seamos hombres.” Que en las películas

³³ Iván Iglesias, “El jazz en la política cultural del segundo franquismo,” 435.

³⁴ El choque que su carrera supone para las convenciones sociales de género de la época se exhibe, en la que es la escena en que se introduce su personaje, cuando Óscar les indica a sus compañeros estudiantes que les está dando la primera lección de un curso de historia para estudiantes “hispanoamericanos” a causa de la “indisposición del catedrático, compañero”. Cuando posteriormente llega al aula Angélica, Óscar de forma paternalista y condescendiente le ordena que ocupe un lugar entre los estudiantes, diciendo: “Pase de una vez, señorita. ¡Vamos no se quede ahí con esa cara de tonta!”. El momento embarazoso ocurre enseguida al corregírsele que Angélica es la “señora profesora”.

³⁵ Su consideración como símbolo de femineidad moderna se debía en gran medida por ser un vestido empleado por las sufragistas filipinas. Lucy Mae San Pablo Burns, “Your terno’s draggin’: Fashioning Filipino American performance,” *Women & Performance: a journal of feminist theory* vol. 21, n.º 2 (July 2011): 199–217.

folklóricas se revirtiera las convenciones sociales de género al ser común que incluyeran papeles de mujeres que desarrollaban una carrera próspera, además de que las actrices estrellas que desempeñaban estos papeles fueran asimismo mujeres trabajadoras y exitosas, son algunos de los factores que han llevado a problematizar la visión de este género de película como uno simplemente reaccionario. Eva Woods Peiró,³⁶ Jo Labanyi³⁷ y Inmaculada Sánchez Alarcón³⁸ han llamado la atención sobre la contradicción de esta representación, potenciada en la década de 1960, con el rol secundario que tenía la mujer en el orden social franquista (mejorado paulatinamente), lo que ha inducido a que, sin desestimar una trama en que se resaltaban valores conservadores moralizantes, se conciba la posibilidad de que la audiencia, ante todo la femenina, hiciera una lectura contestataria de este discurso alternativo y que por ello se identificaran con él.³⁹

Dado que, en la época de apogeo de las películas folklóricas, las décadas de 1940 y 1950, España se identificaba sobre todo con una Andalucía estereotipada (gitanos, flamenco, toreros, bandoleros, terratenientes, etc.),⁴⁰ en sus tramas se destacaría lo rural.⁴¹ Ello compaginaba en cierto grado con los postulados folkloristas respecto a que la “auténtica” esencia de la nación no estaba contaminada por la intromisión urbana moderna y que, por lo tanto, era deber del régimen franquista defender al folklore de tal intromisión si quería mantener la pureza cultural española.⁴² Es de destacar, sin embargo, que aun cuando el régimen haría uso de las películas folklóricas para apoyar su proyecto nacionalista unitario, esta imagen española de cliché tendría sus detractores, estando entre ellos intelectuales franquistas que proponían que el Estado le hiciera contrapeso y que tenían a los Coros y Danzas de la Sección Femenina como el modelo correctivo.⁴³ Pero en *La cuarta carabela* a Extremadura y a Cáceres no se los representaría como un entorno bucólico, sino moderno. Mientras se encuentran caminando por el casco antiguo de

³⁶ Eva Woods Peiró, “Rehearsing for Modernity in ¡Bienvenido Mister Marshall! (Luis García Berlanga, 1952),” en *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*, eds. Joan Ramon Resina y Andrés Lema-Hincapié (Albany: State University of New York Press, 2008), 14.

³⁷ Labanyi, “Miscegenation, nation formation and cross-racial identifications,” 66-67.

³⁸ Inmaculada Sánchez Alarcón, “Las películas folclóricas como manifestaciones más características del cine musical en España,” *FOTOCINEMA: Revista Científica de Cine y Fotografía*, n.º 1 (2010): 37.

³⁹ Labanyi, “Musical Battles,” 206.

⁴⁰ Sánchez Alarcón, “Las películas folclóricas,” 33; Julio Arce, “Irony, esperpento, and Parody in the Music of ¡Bienvenido Mister Marshall!,” *Diagonal. Journal of the Center for Iberian and Latin American Music* vol. 7 (2011): 7-8.

⁴¹ Labanyi, “Miscegenation, nation formation and cross-racial identifications,” 59.

⁴² Eva Moreda, “‘La mujer que no canta no es... ¡ni mujer española!’: Folklore and Gender in the Earlier Franco Regime,” *Bulletin of Hispanic Studies* vol. 89, n.º 6 (2012): 629.

⁴³ *Ibid.*, 640-641.

Cáceres, Angélica, mostrando cansancio, le pregunta a Óscar si falta mucho para llegar al hotel “Extremadura Palace”, a lo que este le contesta en tono burlesco: “¡Es igual! A usted que tanto le gusta la Ruta de los Conquistadores puede tomar una litera que pase libre”. Seguidamente Angélica cuestiona: “¿Es que no hay taxis aquí?” Entonces Óscar, que por sus gestos da entender que interpreta el cuestionamiento como ingenuo o absurdo, le discrepa: “¿Taxis aquí? ¡Taxis!” El símbolo de progreso aparece al instante chillando gomas y el taxista se pone a la disposición de una sonriente Angélica: “¿Me ha llamado?” Con la Ruta de los Conquistadores Óscar se refería a la ruta a través de la cual el régimen promocionaría turísticamente a la Alta Extremadura, incluidos los festivales, desde finales de la década de 1950. Dos serían sus principales objetivos: estimular económicamente a la región, y transmitir la idea de que a esta, superando su notable atraso socioeconómico y estancamiento cultural, había llegado la modernidad.⁴⁴ Así pues, a Cáceres, la plaza “emblemática” del “folklore musical” de la hispanidad, se la representaba de un manera que se distanciaba de lo que los folkloristas entendían que debía ser la localidad ideal de dicho folklore.

La utilidad de recurrir a *La cuarta carabela* para esta introducción es que, por estar su guion inspirado en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, en su contenido se encuentran presentes la mayoría de los principales temas analizados en esta tesis. Ciertamente es que, ya sea por la “discutible calidad artística” de la película,⁴⁵ los límites propios del medio o tratarse de un nacionalismo banal, no se profundiza en ellos, sino que se reducen a imágenes, frases, lemas, símbolos, pasajes o personajes estereotipados y descontextualizados. Pero, para empezar, en esta se percibe la diversidad de actores, estatales y no estatales, que estarían implicados en los festivales (régimen franquista, empresarios, diplomáticos, agrupaciones folklóricas, público asistente, a los que habría que añadir la no representada Iglesia católica). Cómo confluyeron los intereses particulares de estos actores, que convendrían y discordarían, es el tema abordado en el primer capítulo. Especial atención se le presta a las continuidades y discontinuidades entre la primera etapa (1958-1962) y segunda etapa (1964-1970) de los festivales, que estarían marcadas por las distintas visiones que sobre estos tendrían el Ayuntamiento de Cáceres, el ICH y el Ministerio de Información y Turismo (MIT) (el organismo central que en 1964 a instancias del

⁴⁴ Como se abordará en el primer capítulo sería una ruta turística que, respecto al turista extranjero estaría especialmente dirigida a los “hispanoamericanos”, y que como se desprende de su nombre, estaría vinculada con los personajes y lugares que en la historia extremeña habían participado de la conquista y colonización de América.

⁴⁵ Joaquín López González, “Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz” (Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2009), 278.

ayuntamiento se incorporaría en su organización a fin de que los incluyera, para reforzar el fomento turístico de su ciudad, en su Plan Nacional de Festivales de España y que paulatinamente los acapararía).

A su vez, que se aprovechara para difundir variantes del discurso de la ideología de la hispanidad mediante distintos recursos (dibujos animados, ceremonia, expresiones, arquitectura) concuerda con la impregnación que en los festivales tendría esta ideología. A investigar su transmisión en la “Plaza Mayor de la Hispanidad” se dedica el segundo capítulo, en el que se pone de manifiesto que los festivales son un ejemplo de lo que el historiador Juan García Pérez ha aducido sobre este tema para Extremadura durante las décadas de 1950 y 1960, escudriñado en la próxima sección, en el sentido de la divergencia que se daría entre el discurso de la hispanidad formulado en esta región y el propugnado por el gobierno central, debido a la relevancia dada a los tópicos jerarquizadores, raciales, combativos, conquistadores e imperialistas. En los festivales serían usuales las alusiones a estos tópicos, que el ICH desde su establecimiento en 1945 había cuidado evitar para no herir las sensibilidades latinoamericanas.⁴⁶ Esto no quiere decir, por otro lado, que no que se diera un abanico de perspectivas entre las anteriormente mencionadas, hispanidad espiritual con un sentido cultural e hispanidad conquistadora con connotaciones imperialistas, por ejemplo, la hispanidad espiritual católica de misión ecuménica, o incluso que se invirtieran, es decir, que se hallaran planteamientos de imperialismo cultural y de conquistadores benevolentes. De hecho, una finalidad esencial del “revisionismo” historiográfico (más bien era una construcción historiográfica) impulsado por los ideólogos y promotores de la hispanidad, asimismo expuesto en los festivales, sería la de desacreditar la Leyenda Negra gracias a una favorable formulación de los conquistadores como seres transmisores de cultura, progreso, civilización, etc. que negaba, pasaba por alto, minusvaloraba o justificaba las atrocidades cometidas por estos contra la población indígena.⁴⁷

⁴⁶ Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953* (Madrid: CSIC, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia Contemporánea, 1988), 116 y 123; Escudero, *El Instituto de Cultura Hispánica*, 140 y 145.

⁴⁷ En la película se encuentra lo que podría interpretarse como un llamado al revisionismo historiográfico en general del proceso de conquista y colonización de América cuando Óscar declara, dirigiéndose a otros “estudiantes hispanoamericanos”, la susceptibilidad de que la historia tenga “distintas interpretaciones”, la posibilidad de que los matices de “algunos pasajes históricos” sean diferentes de lo que “se cuenta en los libros”, mientras sostiene en sus manos un libro ficticio con el título *Historia 4. Decapitación de Cristóbal Colón por hacer empeñar las joyas a la reina para una tontería*. David Marçilhacy, “La Hispanidad bajo el franquismo. El americanismo al servicio de un proyecto nacionalista,” en *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, eds. Stépanne

En *La cuarta carabela* la significación de las nociones de los folkloristas se manifiesta más bien implícitamente, y solo se hace perceptible una de las que en los festivales serían fundamentales. En una de las escenas por las que se nota la transformación que va experimentando el Embajador respecto a su estimación por el folklore, este tiene por lectura un libro con el título *Introducción al folklore*.⁴⁸ Existe un jurado calificador de especialistas que evalúa a las agrupaciones. Como ya se ha referido, la “autenticidad” del “folklore musical” interpretado se acredita de distintas maneras: tipismo, un supuesto nativismo y legitimación de la autoridad. En los festivales, por su parte, su certamen, que se celebró hasta 1966, sería juzgado por folkloristas españoles y latinoamericanos. Y, aunque en estos reinaría la flexibilidad en cuanto al tipo de participación, siendo los intereses propagandísticos y la ambigüedad de sus bases de participación clave para ello, el discurso de la autenticidad sería, a su vez, prevalente. En el tercer capítulo se explora desde una perspectiva trasatlántica de qué manera lo propugnado por los folkloristas, especialmente por los que conformaron el jurado y sobre tres nociones corrientes entre ellos, autenticidad, “raza” y determinismo geográfico, influyó en los festivales. De esta manera se evidencia, por un lado, que, debido al común eurocentrismo, se establecería una jerarquización discursiva entre el folklore musical español y el latinoamericano (asociado sobre todo con lo indígena), que conllevaría a que se diera una apropiación por el franquismo de este último, al concebirse que en su mestizaje el elemento “superior” había sido el español. Y, por otra parte, que, por más que la visión idealizada, motivada por esencialismos folklóricos e identitarios nacionalistas, se viera comprometida por el “folklore musical” escenificado, provocando descontento y críticas, la pretensión de autenticidad sería, sin embargo, constante durante los festivales.

Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas (Madrid: Casa de Velázquez, 2014), 85; Delgado Gómez-Escalonilla, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica*, 30.

⁴⁸ Por las expresiones de Óscar y el Embajador en *La cuarta carabela* se da entender que para cuando se estrenó la película, 1961, en la sociedad española no existía la estimación por el folklore que el régimen había promovido. Aparte de la escena analizada en la que Óscar le grita al trío romántico para que dejen de tocarlo “¡Ya está bien de folklore!”, en otro momento de la película se queja por su carácter púdico: “¡Qué perro con el folklore! Que no entiendo cómo puede gustar una cosa que se baila separado”. Por su parte, el Embajador por estar continuamente rodeado de este señala su hastío: “A ver si es posible que ceda este dolor de folklore”. El tono de comedia que tiene por momentos *La cuarta carabela* sirve para disminuir en cierto grado la seriedad de estas expresiones, lo que permite que las mismas puedan ser empleadas para cumplir con la finalidad, ya mencionada, de revalorizar el folklore que tenía este género de película, al posteriormente transformarse esta actitud en aprecio, aspecto especialmente representado por medio del Embajador. Pero aun así podrían tomarse como indicativo de una desafección que existía entonces por el folklore.

Aunque, como señala Isabel Santaolalla, la interpretación de personajes latinoamericanos por actores españoles era una falta de representación, que los personajes fueran estudiantes universitarios en la Ciudad Universitaria de Madrid, intelectuales y folkloristas concuerda con el tipo predominante de participante latinoamericano elitista en los festivales. Compagina, asimismo, que las filipinas fueran presentadas siendo hispano hablantes, vistiendo el terno y formando parte de un ballet folklórico con el contexto socioeconómico privilegiado de donde, muy probablemente, provenían los integrantes de las agrupaciones filipinas. Por su parte, ya se ha comentado la también disconformidad de miembros de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, y en general de las mujeres modernas, con la procedencia arquetípica, “popular” y campesina, de los practicantes del folklore. En el cuarto capítulo junto con constatar el marcado contraste del imperante elitismo o cosmopolitismo de los latinoamericanos, filipinos y de mujeres dirigentes con dicho arquetipo, se expone, además, que la representatividad de los distintos países, ya estuviese conformada significativamente por los grupos “raciales” dominantes o principalmente de grupos subalternos (como el caso de los integrantes aldeanos de los *ranchos folclóricos* portugueses tutelados por el *Estado Novo*), no era demostrativa de la diversidad étnica y social de sus respectivos Estados-nacionales. Este estudio se complementa, por otro lado, con uno de género, por el que se demuestra que, pese a tenerse a la mujer como la consumada depositaria de la tradición y al ámbito de transmisión del “folklore” como uno adecuado para que esta se desarrollase, en los festivales, no obstante a su abundante colaboración, ello no se traduciría en una superación de su rol socialmente supeditado.

Finalmente, el propósito del último capítulo es poner de relieve el carácter constructivo de los repertorios “nacionales” reproducidos en los festivales, que en *La cuarta carabela* se trasluce al interpretarse géneros “folklóricos” canonizados por los folkloristas, y a ilustrar por qué el término “folklore musical” podía ser incongruente para referirse a este repertorio, teniendo en cuenta que debido a una modernización modificadora este se caracterizaría por su hibridez, por la dificultad en establecer fronteras entre lo tenido por “folklórico”, “popular” y “culto”, aspecto que como se ha visto igualmente se percibe en la película. Se procura así comprender el motivo para que se favorecieran como “típicos” ciertos géneros, y no otros, y los procesos de “elevación” que experimentaron para que se tuviesen como “dignos” representantes de la nación.

Al enumerar los principales temas analizados en los capítulos muy probablemente se vislumbra que en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos primaría la hegemonía y el

oficialismo. Pero, así como en *La cuarta carabela* hacía acto de presencia la subalternidad del rito del palo volador, en estos también se producirían intersticios de manifestaciones excepcionales que pondrían en entredicho lo normativo. Entre estos se encontrarían reclamos de los participantes latinoamericanos por lo que entendían eran deficiencias en su organización, cuestionamientos a postulados de la ideología de la hispanidad, la defensa de principios indigenistas, la concurrencia de indígenas y afrolatinoamericanos, la interpretación de canciones en kichwa por indígenas otavaleños y la presencia de agrupaciones españolas no encuadradas en el partido único, la Falange Española de las JONS, con posturas contestarias ante el régimen franquista. Por lo que, aun cuando se celebraron bajo el autoritarismo de una dictadura no se debe perder de vista las capacidades de agenciamiento individuales o colectivas que motivaron tensiones o negociaciones respecto a lo que se pretendía prescribir.⁴⁹

0.1 Un estudio abarcador e interdisciplinario de un festival

⁴⁹ Ante estos actores que con sus acciones interrumpían, alteraban o impugnaban las narrativas oficiales o convencionales, pero que al mismo tiempo, para lo que desconocemos sus motivos individuales, estaban dispuestos a colaborar en un festival llevado a cabo en una dictadura que propugnaba ideologías autoritarias y reaccionarias de jerarquización racial, social y de género, es útil tener en mente la noción de “implicated subject” desarrollada por el profesor Michael Rothberg, especialista en estudios de la memoria, que conceptualiza el rol de individuos que, no encajando específicamente en las categorías de víctima, perpetrador o espectador, se ven implicados, consciente o inconscientemente, en la reproducción de contextos de injusticia no legislados que generalmente tienen tanto una dimensión diacrónica como sincrónica. Un contexto en el que especialmente aplica la noción es el que habilita que individuos blancos se beneficien de una jerarquización racial en el presente, perpetuando así desigualdades que tienen un trasfondo histórico. Rothberg explica que los modos de implicación tienden a ser cambiantes, complejos y, en ocasiones, contradictorios, a ocupar lo que Primo Levi llamó la “zona gris” (en referencia al variado grado de complicidad en la victimización de los campos de concentración y exterminio nazis que convertían en cómplices a las propias víctimas volviendo así borrosa la distinción entre estas y los perpetradores), de ahí que personas que siendo en un momento o situación determinada los perjudicados pasen a ocupar en otra coyuntura la posición de dominio. Por ejemplo, y a modo de hipótesis, considerando el eurocentrismo prevalente en América Latina es muy posible que la posición “racial” subordinada de los latinoamericanos en los festivales pudiese prestarse posteriormente para que en sus propios países fuesen celebrados dada una exitosa participación en el certamen español. Aquí se vuelve pertinente lo advertido por Teun A. van Dijk, referente a los análisis de discurso, cuando declara que las complejas relaciones sociales de negociación, connivencia y coproducción entre los grupos dominantes y los subordinados “no deberían, sin embargo, oscurecer la tendencia general en las relaciones de poder, como ocurre en la mayoría de las formas de poder basadas en el género o la filiación étnica, en las cuales un grupo (varones, blancos) es claramente dominante y tiene más poder porque controla la mayor parte de los recursos económicos, sociales y simbólicos, incluyendo el acceso preferencial al discurso público. Es decir, la complejidad de las relaciones o incluso la colaboración o, en la vida cotidiana, la ‘producción conjunta’ de diferencias de poder, no debería hacernos concluir, como a veces ocurre, que no ‘existe’ ningún poder social, o que la noción ha perdido significación en la sociedad occidental moderna”. Michael Rothberg, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrator* (Stanford: Stanford University Press, 2019), 1-41; Teun A. van Dijk, “El discurso como interacción en la sociedad,” en *El discurso como interacción social* (Barcelona: Gedisa, 2000), 48-49.

En 1972 el folklorista académico Robert Jerome Smith, estudioso del festival (en términos generales), argumentaba que debido a que este era una “complex entity, a structural whole (...) cannot be understood without an understanding of the interrelation of its components”, lo cual lo llevaba a lamentarse que los análisis en el pasado hubiesen tratado sus diversos elementos “out of context” y no de manera integral.⁵⁰ Por su parte, en el 2010 Donald Getz, especialista en los *event studies*, en los que se han enmarcado la cantidad creciente de investigaciones sobre festivales a partir de la década de 1990, proponía que para avanzar en su comprensión “greater interdisciplinarity is essential”, como también señalaba que hasta entonces “this has been quite limited in festival studies”.⁵¹ Y es que lo convencional ha sido que los trabajos se enfoquen desde ciertas perspectivas principales con una reducida interconexión entre ellas. En un principio se partiría de las folklóricas, sociológicas y antropológicas, con su preocupación por temas como los mitos, los roles, lo liminal, los ritos, los símbolos, la celebración, lo carnavalesco, la autenticidad, lo identitario y la *communitas*, para posteriormente, en los últimos treinta años, prestársele atención a las turísticas y de gestión, con lo que se atendía cuestiones como la repercusión económica, las motivaciones del consumidor, el mercadeo de un lugar, la gobernanza y la evaluación de impacto.⁵²

Obviamente esta diferencia de enfoques estaría relacionada en buena medida por cuales eran las corrientes intelectuales de los investigadores,⁵³ pero, a su vez, ello se debe a la

⁵⁰ Robert Jerome Smith, “Festivals and celebrations,” en *Folklore and Folklife: An Introduction*, ed. Richard M. Dorson (Chicago: University of Chicago Press, 1972), 168-170.

⁵¹ Donald Getz, “The nature and scope of festival studies,” *International Journal of Event and Management Research* vol. 5, n.º 1 (2010): 22.

⁵² Jane Ali-Knight et al., eds., *International Perspectives of Festivals and Events: Paradigms of Analysis* (Oxford: Elsevier Science, 2009); Waldemar Cudny, “The Concept, Origins and Types of Festivals,” en *Festivalisation of Urban Spaces. Factors, Processes and Effects* (Suiza: Springer Geography, 2016), 11-42; Waldemar Cudny, “The Phenomenon of Festivals Their Origins, Evolution, and Classifications,” *Anthropos* vol. 109, n.º 2 (2014): 640-656; Richard Bauman, “Folklore and the Forces of Modernity,” *Folklore Forum* vol. 16, n.º 2 (1983): 156-157.

⁵³ Los trabajos pioneros y las primeras obras de referencia sobre festivales fueron realizados sobre todo por reconocidos antropólogos y folkloristas (por ejemplo, Arnold Van Gennep, Victor Turner, Clifford Geertz, Alessandro Falassi, Roger D. Abrahams). Por lo que, ante la propensión de estos hacia los que parecían apartados de la modernidad, el boom internacional de festivales ocurrido luego de la Segunda Guerra Mundial, fuertemente influenciado por el crecimiento del turismo de masas, a su vez, dependiente de las mejoras de los medios de transportación y del aumento de la clase media, se desatendería. Así pues, ante el hecho del fenómeno de la festivalización de la cultura, los *events studies* gracias a su carácter multidisciplinario (turismo, gestión, ciencias políticas, economía, estudios urbanos, derecho, por mencionar algunas) expandieron posteriormente las metodologías y los marcos conceptuales para considerar, además de los aspectos ya mencionados de su interés, las políticas culturales, las dinámicas institucionales, la relación entre patrimonio cultural y turismo, las características tipológicas, entre otros. Getz, “The nature and scope of festival studies,” 4; David J. Puglia, “Hon Culture Wars: Revering and Reviling the Vernacular in Baltimore and Beyond” (Tesis Doctoral, The Pennsylvania State

multiplicidad de tipologías de festivales a través del tiempo. Al variar el tamaño, los distintivos del lugar en que se realizan, la duración, el tipo de ritual, arte o espectáculo que se celebra o escenifica, la audiencia, los actores participantes, la institucionalidad, los objetivos, etc., se comprende que se haya preferido estudiar algunos componentes en particular. Su complejidad, que asimismo implica la gran cantidad de actividades heterogéneas que suelen llevarse a cabo, ha motivado, además, que se dificulte delimitar qué es un festival, algo que ha sido notado en repetidas ocasiones.⁵⁴ Sin embargo, dada su recurrencia, la literatura especializada enumera varias características generales.

Características generales del festival

Un festival frecuentemente toma lugar periódicamente en un tiempo liminal que se distingue de la cotidianeidad, si bien esto no significa que no exista una repercusión entre este tiempo extraordinario y el ordinario. Según ha sido indicado este contraste temporal suele iniciarse “with a bang” o con discursos de presentación,⁵⁵ elementos que en Cáceres se darían al incluir la ceremonia inicial fuegos artificiales y discursos de bienvenida que marcaban la pauta en la transmisión de la ideología de la hispanidad. Su cierre, el retorno a la “normalidad”, igualmente tiende a especificarse por medio de un acto,⁵⁶ siendo regularmente la interpretación de la jota *El redoble* por los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Cáceres, acompañados

University, 2015), 193-196; Donald Getz y Stephen J. Page, *Event Studies. Theory, research and policy for planned events* (New York: Routledge, 2016).

⁵⁴ María Devesa Fernández, “Repercusiones económicas y sociales de los festivales de música: sistemas de medición e indicadores de impacto,” *Trans: Revista Transcultural de Música*, n.º 23 (2019): 2-3; Cudny, “The Phenomenon of Festivals Their Origins,” 641; Emmanuel Négrier, “La festivalización de la cultura: una dialéctica de los cambios de paradigma,” en *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*, eds. Lluís Bonet y Héctor Schargorodsky (Campins, Sant Celoni: Bissap Consulting SL, 2011), 28; Lluís Bonet, “Tipologías y modelos de gestión de festivales,” en *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*, eds. Lluís Bonet y Héctor Schargorodsky (Campins, Sant Celoni: Bissap Consulting SL, 2011), 43-44.

⁵⁵ Victor Turner, “Introduction,” en *Celebration. Studies in Festivity and Ritual*, ed. Victor Turner (Washington: Smithsonian Institution Press, 1982), 27; Francisco Cruces, “Entrañables tradiciones, popularísimas fiestas y otras cosas de la modernidad,” *Etnografía y comunicación*, n.º 4 (2007): 103; Erin K. Sharpe, “Festivals and Social Change: Intersections of Pleasure and Politics at a Community Music Festival,” *Leisure Sciences* vol. 30, issue 3 (2008): 2017-2019; Roger D. Abrahams, “The Language of Festivals: Celebrating the Economy,” en *Celebration. Studies in Festivity and Ritual*, ed. Victor Turner (Washington: Smithsonian Institution Press, 1982), 167-168; Josep Martí, “Práctica festiva y tradición en las celebraciones urbanas actuales,” *Jentilbaratz*, n.º 11 (2008): 174.

⁵⁶ Alessandro Falassi, “Festivals: Definition and Morphology,” en *Time out of Time*, ed. Alessandro Falassi (Albuquerque: University of New Mexico: 1987), 6.

por los participantes extranjeros bailando, la que ponía punto final a los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos.

Es acostumbrado, por otro lado, que los lugares públicos en los que privilegiadamente se llevan a cabo (plazas, calles, estadios, plazas de toros, teatros, jardines, etc.) se transformen con una decoración efímera (banderas, arcos, adornos florales, tarimas, etc.) para así resignificarlos y resaltar lo especial del evento.⁵⁷ Como se trasluce al hablar de la ceremonia de inauguración en *La cuarta carabela*, Cáceres asimismo engalanaría su arquitectura, particularmente la de los espacios primarios de los festivales, con colgaduras y otros ornamentos especialmente acordes a la ideología de la hispanidad, pero cuyo propósito, ya se verá, era también que los extranjeros tuvieran una acogedora experiencia que les propiciara su favor.

Otro de sus rasgos, arriba mencionado, es que no se trata de una sola actividad, sino que se efectúan múltiples como parte de un calendario variado y denso.⁵⁸ En el estudiado el espectáculo artístico principal sería el certamen de “folklore musical” celebrado en la Plaza de Toros cacereña, pero su programación comprendería muchos más eventos: juegos florales, cenas de galas, capeas, desfile de carrozas, viajes al Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, por nombrar algunos. Pero es de subrayar que, aunque exista tal abundancia de actividades, comúnmente estas giran alrededor de una temática predominante. Lo cual tiende a estar relacionado con el hecho de que se aproveche el festival para desplegar intensamente cuáles son los valores “esenciales” de la comunidad con el fin de cohesionarla socialmente.⁵⁹

De ahí que sea habitual que se conmemore las figuras y los hechos históricos “trascendentales”, se enaltezca el patrimonio cultural tangible e intangible y se exhiban los que se tengan por los símbolos e iconos más importantes del lugar. En resumen, que se represente positivamente la “identidad” local, regional o nacional.⁶⁰ Ahora bien, como se ha advertido, en muchas ocasiones en realidad los valores que se promueven son los de los grupos sociales y políticos dominantes. Por lo que, ante las consiguientes marginaciones y los diversos intereses

⁵⁷ Honorio M. Velasco, Francisco Cruces y Ángel Díaz de Rada, “Fiestas de todos, fiesta para todos,” *Antropología*, n.º 11 (1996): 157; Falassi, “Festivals,” 4.

⁵⁸ Robert Cantwell, “Feasts of Unnaming. Folk Festivals and the Representation of Folklife,” en *Public Folklore*, eds. Robert Baron y Nick Spitzer (Jackson: University Press of Mississippi, 2007), 263-265; Devesa Fernández, “Repercusiones económicas y sociales de los festivales de música,” 2.

⁵⁹ Cudny, “The Phenomenon of Festivals Their Origins,” 642-644; Turner, “Introduction,” 14-16; Falassi, “Festivals,” 2; Smith, “Festivals and celebrations,” 167; Getz, “The nature and scope of festival studies,” 7.

⁶⁰ Valdimar Tr. Hafstein, “Intangible Heritage as a Festival; or, Folklorization Revisited,” *Journal of American Folklore* vol. 131, n.º 520 (Spring 2018): 127-149; Turner, “Introduction,” 14; Falassi, “Festivals,” 4; Bonet, “Tipologías y modelos de gestión de festivales,” 60-61.

particulares de los propios actores participantes, no es de sorprender que siendo el objetivo el consenso comunitario puedan surgir conflictos.⁶¹ En el contexto de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos la identidad cacereña y extremeña exaltada, teniendo como sus principales promotores a los intelectuales, políticos y religiosos de la región, marcadamente franquistas, sería la identificada preponderantemente con el periodo de conquista y colonización de América, con una repercusión complementaria a lo atribuido al influjo del dominio imperial romano y de los nobles y caballeros del medievo.⁶² Así pues, las “cualidades” de los conquistadores (arrojo, donjuanismo, altivez, honradez, fiereza, religiosidad, etc.), sobre todo de los más reconocidos de Extremadura (Hernán Cortés, Francisco Pizarro, Hernando de Soto, Pedro de Valdivia, entre otros), se expondrían como un modelo para los extremeños del presente; la Virgen de Guadalupe tendría protagonismo, ya fuese mediante visitas a su monasterio (Real Monasterio de Santa María de Guadalupe), el traslado de su imagen desde el monasterio a la concatedral cacereña de Santa María o resaltando su rol en el proceso de cristianización de América; se haría notar que la tradición imperial de Cáceres se remontaba a los romanos; y a la arquitectura medieval de piedra construida en su Casco Antiguo se la valoraría. Pero aun cuando esta representación se ajustaba a los postulados de la dictadura ello no evitaría que se produjeran algunas tensiones respecto a ella (por ejemplo, la disputa entre los partidarios de la Virgen de Guadalupe y la Virgen del Pilar por cuál advocación mariana era merecedora de denominarse como “Patrona de la Hispanidad”, la polémica en torno a si Cáceres era la ciudad ideal para llevar el título de “Plaza Mayor de la Hispanidad” o las reconvenciones sufridas por Ricardo Becerro de Bengoa, autor del himno-canción *Hispanidad*, compuesto con motivo de los festivales, ante su radical defensa de un discurso de la ideología de la hispanidad anticuado).

Este tipo de intensificación identitaria ha ocasionado, además, que se prevenga que la visión idealizada de los festivales que reúnen culturas de distintos países como una ocasión privilegiada de entendimiento y respeto mutuo, que contribuye a dismantelar prejuicios (la cual era una que particularmente se tenía para los intercambios musicales durante el siglo XX fomentados por la diplomacia por tenerse a la música como apolítica), no se vea plasmada en la

⁶¹ Sharpe, “Festivals and Social Change,” 219; Velasco, Francisco Cruces y Ángel Díaz de Rada, “Fiestas de todos,” 153.

⁶² Juan García Pérez, “Publicística e ideología en la Alta Extremadura, durante el Primer Franquismo (1940-1960). La revista *Alcántara* y la *Biblioteca Extremeña* del Movimiento,” *Norba: Revista de historia*, n.º 8-9 (1987-1988): 151.

realidad.⁶³ Gracias especialmente a la aportación de los estudios postcoloniales a los análisis de las relaciones internacionales se ha puesto en evidencia que en estas se reproducen jerarquizaciones de raza, clase y género, primordialmente por continuar poniendo en práctica los Estados occidentales ideologías que, ya fueran erigidas en la época de dominio imperial o con posterioridad, construyen al “tercermundismo” y sus habitantes como la “otredad”.⁶⁴ Ello se ilustra patentemente en el discurso, difundido en los festivales, que personifica a la Europa blanca como superiora por su masculinidad, intelectualidad y moralidad, en contraparte al Oriente, el África y la América nativa feminizados e incivilizados.

Se vuelve pertinente entonces lo señalado por el etnomusicólogo Oskár Elschek al tratar específicamente la relación entre políticas culturales y “música tradicional” (otro término que usa para esta es “folklore musical”) en el ámbito internacional (siendo los festivales folklóricos uno de sus ejemplos), cuando declara: “Cultural politics as practiced in general are national and specific with pronounced national and nationalist features. Only in this egocentricity do foreign ethnic musical traditions gain their importance. They become political vectors of an egocentric view of culture”.⁶⁵ Un señalamiento similar es planteado por el antropólogo y etnomusicólogo Josep Martí cuando al exponer una de las características del folklorismo, un cuestionado concepto,⁶⁶ indica que su “visión fuertemente subjetiva (...) se manifiesta asimismo no tan sólo

⁶³ Max Peter Baumann, “Festivals, Musical Actors and Mental Constructs in the Process of Globalization,” *The World of Music* vol. 43, n.º 2-3 (2001): 23-24; Jessica C. E. Gienow-Hecht, “Sonic History, or Why Music Matters in International History,” en *Music and International History in the Twentieth Century*, ed. Jessica C. E. Gienow-Hecht (New York: Berghahn Books, 2015), 19; Óscar J. Martín García y Rósa Magnúsdóttir “Machineries of Persuasion: European Soft Power and Public Diplomacy during the Cold War,” en *Machineries of Persuasion: European Soft Power and Public Diplomacy during the Cold War*, eds. Óscar J. Martín García y Rósa Magnúsdóttir (Berlín: De Gruyter, 2019), 7.

⁶⁴ Geeta Chowdhry y Sheila Nair, “Power in a postcolonial world: race, gender, and class in international relations,” en *Power, Postcolonialism and International Relations. Reading race, gender and class* eds. Geeta Chowdhry y Sheila Nair (Londres: Routledge, 2002), 1-32; Edward Said, *Cultura e imperialismo* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1996), 43.

⁶⁵ Oskár Elschek, “Traditional Music and Cultural Politics,” en *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional music and Cultural Policy*, ed. Max Peter Baumann (Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1991), 45.

⁶⁶ Según ha definido Josep Martí: “El «folklorismo» presupone...la existencia de una conciencia de tradición, su valoración positiva a priori y una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se quiere dar a esta tradición. Esta intencionalidad, básicamente, puede ser de índole estética, comercial o ideológica. Folklorismo, en su versión activa, implica, pues, «manipulación». Martí matiza que “manipulación” no se debe entender en un sentido negativo, sino en el sentido neutro de “«operar» o «manejar»”. Sin embargo, con regularidad el concepto se ha empleado para denotar un disgusto por la “alteración” de la tradición al entenderse que esta la “falsifica”. Esto es, el concepto fue desarrollado por los folkloristas para diferenciar valorativamente entre el folklore en su estado “prístino” y el practicado fuera de su contexto “originario” por motivos distintos de los consuetudinarios. Al observarse las transformaciones “contraproducentes”, formales y semánticas, que este último experimentaba, culpándose de ello a la modernidad (entre las que Martí enumera se encuentran tipismo, pulimentación, simplificación, complejización, conservacionismo y etnocentrismo), se lo menospreciaba por entenderse que era inauténtico. Esta visión esencialista

en la idealizada mitificación del propio legado cultural sino que implica muchas veces un claro etnocentrismo que subvalora otras culturas –y con ellas a sus portadores por razones claramente ideológicas”. Es este etnocentrismo, añade Martí, el que “permite la instrumentalización nacionalista” del folklorismo.⁶⁷ Como ha sido ampliamente discurrido el intrínseco nexo entre folklore y nacionalismo era palmario desde que en el siglo XIX floreció la recopilación de las “antiguas” “tradiciones” con el propósito de demostrar la riqueza cultural “nativa” que justificaba el enaltecimiento del orgullo patrio. Era una tarea con la que no tan solo se pretendía validar la inveterada “existencia” de la nación, ya que desde entonces también sería un recurso comparativo para con otros países. Pero no sería hasta su uso por parte del nazismo para respaldar su extremado racismo xenofóbico desencadenante de un genocidio, cuando se notaría ostensiblemente las connotaciones negativas, nefastas en el caso alemán, de la faceta propagandística chauvinista del folklore.⁶⁸

La etnomusicóloga Joaquina Labajo Valdés en su ensayo “Política y usos del folklore en el siglo XX español” indica que en España el folklore musical se había enlazado con la noción de raza desde finales del siglo XIX (ilustrado en escritos del polígrafo Marcelino Menéndez Pelayo y del folklorista y compositor Felipe Pedrell), que este enlace se prestaría para establecer valorativas diferencias culturales e incluso argumenta que esta sería la razón de ser de la promoción en el país de “algunos concursos internacionales de cantos y bailes populares”. España, como sería de esperar, se vería consecuentemente favorecida al comparar su “riqueza” folklórica con la de otras naciones, pues esta emanaba de su “gran raza”.⁶⁹ Por lo que, si se tiene en cuenta que Martí al examinar el anacronismo y estancamiento conceptual y metodológico de los estudios del folklore musical y la etnomusicología durante el franquismo afirma que las

y romántica se contendría empero, especialmente a partir de la década de 1980, argumentándose que la supuesta pureza e inalterabilidad del folklore “primario” era inexistente por lo que se volvía irrelevante establecer una distinción entre este y el folklorismo. Otra razón dada para invalidar la distinción es la retroalimentación que se ha llevado a cabo a estas alturas, lo que provoca que al hablar de “folklore” se esté hablando de “folklorismo”. Josep Martí, *El folklorismo: uso y abuso de la tradición* (Barcelona, Ronsel, 1996), 19; Venetia J. Newall, “The Adaptation of Folklore and Tradition (Folklorismus),” *Folklore* vol. 98, n.º 2 (1987): 131-151; Guntis Šmidchens, “Folklorism Revisited,” *Journal of Folklore Research* vol. 36, n.º 1 (enero-abril 1999): 51-70; Regina Bendix, *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies* (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1997), 13; Josep Martí, “La tradición evocada: folklore y folklorismo,” en *Tradición oral*, eds. Eloy Gómez Pellón et al. (Santander: Universidad de Cantabria, 1999), 87-100; Regina F. Bendix y Galit Hasam-Rokem, “Introduction,” *A Companion to Folklore*, eds. Regina F. Bendix y Galit Hasam-Rokem (Malden, MA: Wiley.Blackwell, 2014), 29.

⁶⁷ Martí, “La tradición evocada,” 86 y 102.

⁶⁸ Šmidchens, “Folklorism Revisited,” 59; Newall, “The Adaptation of Folklore,” 134.

⁶⁹ Joaquina Labajo Valdés, “Política y usos del folklore en el siglo XX español,” *Revista de Musicología* vol. 16, n.º 4 (1993): 36-45.

nociones sostenidas por Pedrell continuaban estando vigentes,⁷⁰ y que la musicóloga Beatriz Martínez del Fresno, estudiosa de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, demuestra que en los concursos y exhibiciones de esta organización (influenciados por el aparato ceremonial de los regímenes fascistas), modelos del certamen cacereño, se afirmaba la nación (si bien marcando la transición de principios de la década de 1940 desde el ultranacionalismo imperialista y fascista al nacionalcatolicismo reaccionario que se aduce no ocurrió en Extremadura como en el resto del país),⁷¹ se corresponde que en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos se emplease el folklore musical español para mantener la supuesta superioridad cultural y racial española frente a lo producido en América y Filipinas. Un eurocentrismo que, por lo demás, no era privativo de los folkloristas españoles, pues folkloristas latinoamericanos que fungieron como jurado, conservadores, desatendidos de las posturas de avanzada entre sus colegas americanos con las que se comenzaba a superar tenaces prejuicios hacia los grupos “raciales” subalternos, también lo habían reproducido en sus escritos para seleccionar, en base a la influencia “civilizatoria” española que apreciaban en ellos, a géneros y representantes folklóricos que canonizarían como “típicos” de sus países. Se acredita así lo observado respecto a la flexibilidad en el folklore de los mismos procedimientos para servir distintas agendas políticas,⁷² considerando la supeditación en Cáceres de estos estimados “distintivos” culturales “nacionales” latinoamericanos que se le

⁷⁰ Como se verá, en las obras de folkloristas españoles que fungieron como jurado en el certamen de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, como Manuel García Matos, Bonifacio Gil García y Nieves de Hoyos Sancho, se demuestra que nociones tradicionales sobre el folklore como el determinismo geográfico, este siendo un reflejo de la esencia racial y nacional, la jerarquización racial y civilizatoria fomentadora de eurocentrismo, la dicotomía campo/ciudad que significaba una visión romántica del campesino y un anti-modernismo, transmitidas en las obras de antecesores folkloristas españoles trascendentales, ya fuese Felipe Pedrell o Luis de Hoyos Sainz, padre de Nieves, seguían imperantes. Otro distintivo de las investigaciones dedicadas al folklore musical bajo el franquismo, que Martí asimismo atribuye a la “undeniable marginalization” durante la dictadura de los desarrollos teóricos en las pertinentes disciplinas en otras partes del mundo, fue la preeminencia otorgada a la recopilación de un producto, ejemplificada por los cancioneros, en detrimento del análisis de los procesos socioculturales del objeto estudiado. Pero, aunque el establecimiento de la dictadura franquista evidentemente perjudicó notablemente la posibilidad de estar a la vanguardia de los conocimientos científicos, siendo los exilios, como en el caso de los folkloristas de avanzada Eduardo Martínez Torner y Baltasar Samper, otro de los motivos para ello, no hubo un completo aislamiento intelectual en el campo de los estudios folklóricos españoles. Lo cual se ilustrará por la asistencia de Nieves de Hoyos y Antonio Castillo de Lucas (otro folklorista español, estudioso del folklore medicinal, que también fungió como jurado en los festivales –en sus primeras tres ediciones–) al Congreso Internacional de Folklore celebrado en São Paulo, Brasil en 1954; la sustentación de posturas indigenistas en los festivales; el conocimiento de Nieves de Hoyos, Castillo de Lucas y Gil García de escritos de folkloristas latinoamericanos y su colaboración en publicaciones especializadas americanas que trataban temas folklóricos. Josep Martí, “Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain,” *Yearbook for Traditional Music* vol. 29 (1997): 107-140.

⁷¹ Beatriz Martínez del Fresno, “Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952)” en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, coord. Pilar Ramos López (Logroño: Universidad de La Rioja, 2012), 229-254.

⁷² Dorothy Noyes, *Humble Theory. Folklore's Grasp on Social Life* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2016), 68.

atribuían “cualidades” hispánicas, pero que no dejaban por ello de juzgarse de mestizos, al proyecto de la ideología de la hispanidad que proclamaba la “preeminencia” de la “universalidad” española.

Los estudios de festivales celebrados durante el franquismo

Al explorar concretamente el estado de los estudios sobre festivales de música en España (o incluso de cualquier tipo) llama la atención lo limitado de su bibliografía. Aunque en los pasados quince años han surgido valiosas iniciativas encaminadas a su atenuación,⁷³ si se tiene en cuenta el cuantioso aumento de estos eventos desde que se creó en 1954 el Plan Nacional de Festivales de España por el MIT, es innegable que aún queda un extenso camino por recorrer para comprender el impacto que ha tenido la festivalización de la cultura en la sociedad española. Durante la dictadura, el libro que hay que destacar sobre un festival en particular, que emplea la perspectiva que ha predominado al analizar los celebrados bajo este régimen, es decir, la de

⁷³ Por ejemplo, en 2019 se editó el dossier “Aproximaciones al estudio de las dinámicas e impactos de las celebraciones musicales en España y Portugal” por la *Revista Transcultural de Música*, con antropólogos y etnomusicólogos como colaboradores principales, en el que por medio de unos análisis interdisciplinarios (reflejando las tendencias actuales) centrados en las características, usos e impactos de festivales y fiestas musicales de diverso tipo, se tratan una variedad de temas como lo son los sociopolíticos, económicos, turísticos, performativos, la patrimonialización y el transnacionalismo cultural. Sin embargo, sus estudios de caso se centran en celebraciones que surgieron en el contexto democrático de la Península Ibérica a partir de la década de 1990, por lo que no se atiende al periodo de la dictadura franquista. Unas actas que asimismo se enfocan, principalmente desde la perspectiva del turismo musical, en el estudio de festivales de música de España y Portugal (específicamente en el caso español en la región de Extremadura y también en el periodo posterior a la dictadura), aunque además incluyen artículos de Argentina, Italia, Cuba y Ecuador, son las editadas por Martín Gómez-Ullate, Pilar Barrios Manzano y Juana Gómez Pérez por motivo del “I Congreso Internacional de Turismo Musical y Festivales” llevado a cabo en 2015 en la Universidad de Extremadura, Cáceres. Finalmente el libro impreso en 2011 *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*, surgido del proyecto de cooperación interuniversitario entre la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Barcelona en materia de la administración de la cultura, basado en el fenómeno de la festivalización en Argentina, España y Francia y en el que colaboran tanto académicos especialistas en el tema como directores y administradores de festivales en estos países, está orientado a analizar la heterogeneidad de las tipologías de gestión de los festivales escénicos (música, danza o teatro). Por lo que, se examina particularmente su planificación, financiación, misión, programación artística, territorialidad, institucionalidad y operación. De pertinencia para la tesis es el artículo de los profesores Jaume Colomer y Tino Carreño “El paisaje de los festivales escénicos en España” en el que se hace un adecuado recorrido panorámico del Plan Nacional de Festivales de España desde sus inicios a principios de la década de 1950, exponiéndose cuál era la finalidad del plan en el ámbito interno y externo y su modelo organizativo. Susana Moreno Fernández, “El estudio de las celebraciones musicales en España y Portugal: explorando nuevas perspectivas,” *Trans: Revista Transcultural de Música*, n.º 23 (2019): 1-15; *Actas del I Congreso Internacional de Turismo Musical y Festivales*, eds. Martín Gómez-Ullate, Pilar Barrios Manzano y Juana Gómez Pérez (Extremadura: Consejería de Educación y Cultura, Junta de Extremadura, 2016); Jaume Colomer y Tino Carreño, “El paisaje de los festivales escénicos en España,” en *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*, eds. Lluís Bonet y Héctor Schargorodsky (Campins, Sant Celoni: Bissap Consulting SL, 2011), 127-132.

examinar el carácter propagandístico de la política cultural centralista franquista, es *El Festival Internacional de Santander (1932-1958). Cultura y política bajo Franco* del historiador Jesús Ferrer Cayón. Acentuándose lo meritorio de este si como el autor indica tuvo que ajustarse a carencias de documentación por los impedimentos que le pusieron los encargados de los archivos institucionales al procurar investigarlos, no queriendo ello denotar que esta no sea extensiva gracias a la consulta de otra diversidad de fuentes (archivos locales y nacionales, prensa, entrevistas orales, documentos visuales, libros, revistas, páginas web institucionales). A través del festival santanderino (creado en 1952), y por consiguiente del Plan Nacional de Festivales de España (lo que se entiende al ser el santanderino uno de los festivales pioneros que daría el impulso necesario, como consecuencia de sus inicios exitosos, para que se estableciera este ambicioso proyecto), Ferrer Cayón revela que las principales finalidades de dicha política estatal eran fomentar la cohesión interna de las masas recurriendo a los valores del nacionalcatolicismo y la legitimación internacional por medio de la proyección de una imagen del país de desarrollo cultural. Una contribución importante se debe al hecho de que se haya demostrado en este asunto la impronta de programas promovidos por la Segunda República (por ejemplo, las Misiones Pedagógicas, la Universidad Internacional de Verano de Santander, la Orquesta Nacional y la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos). Pero los antecedentes inmediatos a los que se les presta atención (que se debe señalar no son los únicos contemplados al enmarcarse el festival santanderino dentro de la tradición de festivales europeos en un retroceder hasta la época greco-romana) no se limitan a los republicanos, al exponerse especialmente además el conocido referente para el franquismo de la instrumentación política nazi de la cultura y la inspiración que supuso el californiano *Hollywood Bowl* para el carácter populista de los Festivales de España. Un carácter populista que se vuelve perceptible por los precios asequibles, los lugares monumentales al aire libre en que mayormente se llevaban a cabo (lo cual se relaciona íntimamente, a su vez, con la intención de incentivar al turismo, tanto por motivos económicos como por el ya mencionado de producir una representación atractiva hacia el exterior) y la programación, que, aunque orientada a la “alta” cultura (primariamente teatro, música y danza), no entrañaba priorizar las corrientes innovadoras (al menos en la década de los cincuenta). Esta orientación queda ejemplificada en el Festival Internacional de Santander por el sentido que tomó la oferta artística, que, si en sus primeros años “se debatía entre lo culto y lo popular”, ya para 1955 el “ballet y la música clásicos continentales a cargo de intérpretes de altura se convirtieron en los

verdaderos protagonistas”. Un protagonismo que Ferrer Cayón explica como la clave para la celebrada admisión del festival, por lo que implicaba para el restablecimiento internacional del régimen en el concierto europeo, en 1956 en la Asociación Europea de Festivales de Música. Artistas que encarnarían este tipo de repertorio en el escenario santanderino de la Plaza Porticada durante el periodo en que se circunscribe la investigación serían Ataúlfo Argenta, director de la Orquesta Nacional, y el bailarín Antonio (Antonio Ruiz Soler) con su compañía Antonio Ballet Español, lo que compagina con que ambos se encontrarían entre las figuras a quienes se les confirió un destacado perfil (otras a las que Ferrer Cayón alude son las bailarinas Rosario – Florencia Pérez Padilla–, Pilar López, y Mariemma –Guillermina Teodosia Martínez–, y singularmente, el compositor Joaquín Rodrigo) para contrarrestar la supeditación que se apreciaba fuera de España a los intelectuales franquistas al ser comparados con sus contrapartes republicanos.⁷⁴

Obviamente lo relevante para esta tesis es lo documentado por Ferrer Cayón con relación al Plan Nacional de Festivales de España, al que, como se ha indicado, los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos pasaron a formar parte en 1964. Su aportación sobre este proyecto ha sido complementada por los profesores Jaume Colomer y Tino Carreño en el ya citado ensayo “El paisaje de los festivales escénicos en España”, la musicóloga Gemma Pérez Zalduondo, pionera y una de las principales referentes en el estudio de la música bajo la dictadura franquista, en “«Spain Is a Fiesta» / «Spain Is a Festival»: Music and Dance in Spanish Festivals (1953-1963)”,⁷⁵ la excelente tesis doctoral de Inés San Llorente Pardo “Música y política en la España del desarrollismo (1962-1970)”⁷⁶ y los historiadores Carlos Sanz Díaz y José Manuel Morales Tamaral en “Selling a Dictatorship on the Stage: ‘Festivales de España’ as a Tool of Spanish Public Diplomacy during the 1960s and 1970s”.⁷⁷ Coincidiendo en su planteamiento de la

⁷⁴ Jesús Ferrer Cayón, *El Festival Internacional de Santander (1932-1958). Cultura y política bajo Franco* (Granada: Libargo, 2016). Las citas sobre la oferta artística se encuentran en las páginas 260 y 261.

⁷⁵ Gemma Pérez Zalduondo, “«Spain Is a Fiesta» / «Spain Is a Festival»: Music and Dance in Spanish Festivals (1953-1963),” en *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, eds. Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco (Turnhout: Brepols, 2017), 141-174

⁷⁶ Inés San Llorente Pardo, “Música y política en la España del desarrollismo (1962-1970)” (Tesis Doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018).

⁷⁷ Carlos Sanz Díaz y José Manuel Morales Tamaral, “Selling a Dictatorship on the Stage: ‘Festivales de España’ as a Tool of Spanish Public Diplomacy during the 1960s and 1970s” en *Machineries of Persuasion: European Soft Power and Public Diplomacy during the Cold War*, eds. Óscar J. Martín García y Rósa Magnúsdóttir (Berlín: De Gruyter, 2019), 39-60.

instrumentación política, ya sea para el ámbito interno o externo,⁷⁸ en estas obras, además, se expanden aspectos tratados por Ferrer Cayón como también se hacen nuevas contribuciones en temas que nos conciernen, como lo son: las secciones internas del MIT involucradas en la organización de los Festivales de España y las transformaciones que estas experimentaron a través del tiempo, la faceta absorbente del MIT para con otros organismos franquistas, el impulso dado a finales de la década del cincuenta a la colaboración con las empresas privadas, el establecimiento de una administración centralizada que aspiraba a la eficacia, las categorizaciones de los festivales, la programación, la búsqueda por mejorar la calidad de los espectáculos con agrupaciones reconocidas, los presupuestos y contratos, y los cuestionamientos e inconvenientes que se presentaron para celebrarse los festivales. Algunas de estas características del funcionamiento del MIT y de los Festivales de España correspondientes a la fase tecnocrática del régimen, particularmente las acaparadoras y reguladoras, ayudan a explicar en gran medida el tipo de transición que se da entre la primera etapa “amateur” de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos y su segunda etapa “profesional”, que tras una progresiva relegación del ICH, que por entonces decaía en trascendencia ante las prioridades diplomáticas

⁷⁸ La tesis de San Llorente Pardo se encuentra también entre los tres escritos que en líneas generales desde esta perspectiva tratan los Festivales de Música de América y España (1964-1970), que, siendo resultado de los acuerdos culturales alcanzados entre España y Estados Unidos con motivo de la renovación de los Pactos de Madrid en 1963 y en el marco de la corriente aperturista promovida durante la década de cambios socioeconómicos de 1960 por sectores del franquismo, especialmente por el MIT tras el nombramiento en 1962 de Manuel Fraga Iribarne como su ministro, fueron tres festivales de música “cultura” organizados en Madrid por el ICH y la Organización de Estados Americanos (OEA), con la colaboración de otros organismos franquistas, entre ellos el MIT, que sirvieron como punto de encuentro entre los compositores españoles y americanos más reconocidos. En su tesis doctoral Alyson Payne presenta el primero de ellos, que es al que se circunscribe, como una continuidad de la política cultural de Estados Unidos hacia América Latina, política ejecutada en la década del 60 por medio de la Alianza para el Progreso, al exponer que la OEA consideraba que España podía ser una influencia positiva para los países latinoamericanos en su esfuerzo por combatir el comunismo en el contexto de la Guerra Fría. Entretanto por el lado de España argumenta que se veía el festival como una oportunidad de demostrar el progreso que había alcanzado para entonces la dictadura, tanto en términos políticos, por su actitud “conciliadora” hacia los exiliados (ejemplificado por la participación del compositor Rodolfo Halffter, quien se había exiliado en México al concluir la Guerra Civil española), como en la esfera cultural, dado su interés por impulsar las corrientes musicales de vanguardia “occidentales”. Los aspectos del punto de vista español son desarrollados por el ensayo de Daniel Moro Vallina (que es un buen resumen de lo que fueron estos festivales, aunque se ve limitado al fundamentarse únicamente en fuentes de hemeroteca) y más detalladamente por San Llorente Pardo, que además de ampliar los arriba señalados, presentan cual fue la música programada, las confrontaciones estéticas que surgieron debido primordialmente a un choque generacional de los compositores participantes, y el escepticismo del público y la crítica ante la música contemporánea. Alyson Payne, “The 1964 Festival of Music of the Americas and Spain: A Critical Examination of Ibero-American Musical Relations in the Context of Cold War Politics” (Tesis Doctoral, Universidad de California, Riverside, 2012); Daniel Moro Vallina, “El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas,” *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 24 (2012): 143-174; Inés San Llorente Pardo, “Música y política en la España del desarrollismo (1962-1970)” (Tesis Doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018).

européistas, culminaría con el total control del MIT como el ente estatal nacional responsable de su organización. Es el análisis de la dinámica entre el ICH, el MIT, en conjunto con su concertación con el Ayuntamiento de Cáceres, sin dejar de lado la incidencia de la Diputación Provincial de Cáceres, lo que amplía el conocimiento de cómo se gestionaban los Festivales de España, pues, aun cuando en esta se siguen tendencias generales, en algunas vertientes se desvía de la norma debido a lo particular de esta interrelación.

En esta discusión es importante, por otro lado, tener en cuenta que los aspectos organizativos y propagandísticos no serían gestionados únicamente por los organismos estatales franquistas. Según ha advertido el historiador Claudio Hernández Burgos no se debe perder de vista, a pesar del evidente dirigismo “desde arriba”, la contribución de actores no estatales, o contingentemente relacionados con el Estado, en la producción de la cultura “nacional” durante la dictadura.⁷⁹ Al respecto es ampliamente conocida la estrecha colaboración de la Iglesia católica, manifiesta en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, al nacionalcatolicismo (si bien no libre de tensiones, las cuales, además, aumentarían progresivamente durante esta década de los sesenta en el contexto de *aggiornamento* resultante del Concilio Vaticano II), pero igualmente habría que atender el rol desempeñado por individuos particulares, ya fuesen empresarios, músicos no encuadrados en las agrupaciones del partido único o intelectuales comprometidos con celebrar a Cáceres y Extremadura. Esta advertencia compagina con el llamamiento de la Nueva Historia Diplomática a expandir, más allá de los gubernamentales, el espectro de agentes investigados que se involucran en las relaciones internacionales y a considerar los intereses privativos de cada uno. Ya sea a través de los conceptos de diplomacia pública, poder blando, diplomacia cultural, entre otros (empleados en ocasiones como eufemismo de propaganda, dadas las connotaciones peyorativas de este término por su asociación con la difusión de ideologías antidemocráticas e informaciones fraudulentas de los regímenes totalitarios) se ha resaltado que el fomento, no siempre por motivos altruistas, de una opinión favorable en el extranjero hacia el país natal, o de acogida, ha sido una causa también emprendida por diplomáticos “informales” con agendas que no necesariamente coinciden con las

⁷⁹ Claudio Hernández Burgos, “Franquismo suave: el nacionalismo banal de la dictadura,” en *Ondear la nación: nacionalismo banal en España*, eds. Alejandro Quiroga Fernández de Soto y Ferran Archilés i Cardona (Granada: Comares, 2018), 137-157.

estatales.⁸⁰ Entre los concurrentes a los festivales se desplegarían distintas modalidades participativas que incluirían, por ejemplo, las incentivadas por la diplomacia oficial, tanto franquista como de países extranjeros, las que buscaban establecer un contacto cultural con España ante la inexistencia de una diplomacia oficial de su país con el gobierno de Franco, las patrocinadas por intereses comerciales y las practicadas por ciudadanos privados, algunas de las cuales impugnarían el nacionalismo cultural promulgado.

Por su parte, como síntoma del déficit de publicaciones dedicadas a festivales particulares bajo el franquismo, sobre los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, aparte del ensayo editado en 2018 producto de lo investigado hasta entonces para esta tesis doctoral, “Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos de Cáceres (1958-1970): folklorismo, hispanidad y raza en el folklore musical latinoamericano durante el franquismo”,⁸¹ no se ha realizado otro análisis histórico crítico.⁸² Hay varias razones que explican este vacío bibliográfico. En primer

⁸⁰ Martín García y Rósa Magnúsdóttir “Machineries of Persuasion,” 4-9; Kenneth Osgood y Brian C. Etheridge, “The New International History meets the New Cultural History: Public Diplomacy and U. S. Foreign Relations,” en *The United States and Public Diplomacy. New Directions in Culture and International History*, eds. Kenneth Osgood y Brian C. Etheridge (Boston: Martinus Nijhoff Pub., 2010), 1-14; Jessica C. E. Gienow-Hecht, “What are we searching for? Culture, Diplomacy, Agents, and the State,” en *Searching for a Cultural Diplomacy*, eds. Jessica C. E. Gienow-Hecht y Mark C. Donfried (New York: Berghahn Books, 2010), 3-12; Jessica C. E. Gienow-Hecht y Mark C. Donfried, “The Model of Cultural Diplomacy: Power, Distance, and the Promise of Civil Society,” en *Searching for a Cultural Diplomacy*, eds. Jessica C. E. Gienow-Hecht y Mark C. Donfried (New York: Berghahn Books, 2010), 13-30.

⁸¹ Juan Gutiérrez Ruiz, “Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos de Cáceres (1958-1970): folklorismo, hispanidad y raza en el folklore musical latinoamericano durante el franquismo,” *Iberic@l*, n.º 14 (otoño 2018): 197-210.

⁸² Recientemente se ha publicado de Jorge Pastor Royo “Los viajes de descubrimientos ultramarinos. I Festival Folklórico Hispanoamericano (1958), en Cáceres, y «La cuarta carabela»” que surge de su participación en los LI Coloquios históricos de Extremadura organizados en 2022 por la Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, y que según el autor lo presentado forma parte de su Trabajo de Fin de Máster en la Universidad Internacional de Valencia. Pero, aunque en el escrito se informa sobre distintos aspectos de esta primera edición (por ejemplo, las localidades visitadas, los miembros del Comité de Honor, Comité Ejecutivo y Jurado, quienes fueron los solistas y grupos participantes, actos llevados a cabo durante la inauguración, la gran asistencia del público, los ganadores del certamen, los reconocimientos otorgados a autoridades franquistas por su rol determinante para su consecución y la amplia difusión de la ideología de la hispanidad por motivos propagandísticos), lamentablemente es muy notoria la falta de un análisis crítico de sus fuentes, lo que lo lleva a reproducir parte de los propios discursos difundidos durante el festival, ya sea respecto a la ideología de la hispanidad o sobre el folklore musical. En este sentido en la introducción del texto indica que el “Descubrimiento de América por la Expedición colombina (1492-1493) fue el hecho geográfico más importante de la Historia de la Humanidad” y que por motivo del festival Cáceres se convertía “durante unos días (...) en la capital mundial de la Hispanidad”. Posteriormente, en el próximo apartado, se hace eco de la idea de Extremadura como el “marco idóneo para este festejo”, dado “el pasado histórico de esta región con «la gesta del descubrimiento, de la conquista y de la evangelización del nuevo mundo”. Por su parte, con relación al folklore musical reafirma la supuesta autenticidad del escenificado, su “calidad musical”, por lo establecido en las bases de participación y por quienes se encontraban entre los participantes y miembros del jurado, que como veremos sería algo que se cuestionaría por algunos de estos mismos actores: “Siguiendo las bases, el resultado final se tomó de acuerdo con el criterio principal de autenticidad y conservación de la pureza del folklore que se interpretaba, además de la correcta ejecución.”; “En las bases, se insistía en la valoración de un

lugar, no se debe descartar que las posturas políticas estén implicadas, ya sea por querer evitar vincular lo cultural con el contexto ideológico de una dictadura, con la repercusiones negativas que ello podría entrañar para los involucrados, como expuesto por Ferrer Cayón,⁸³ o por no resultar “progresista” estudiar unos eventos en que no se hacían unas reivindicaciones identitarias al estilo de las “fiestas populares” desarrolladas tras finalizar la dictadura, las cuales “podían ser interpretadas como sinónimo de espontaneidad y libertad”, según se desprende del artículo de 2006 de los sociólogos Antonio Ariño Villaroya y Pedro García Pilán “Apuntes para el estudio social de la fiesta en España”, en que se hace un recorrido del estado de la cuestión del estudio de la fiesta en España desde las perspectivas antropológicas y sociológicas.⁸⁴ El desconocimiento de lo que significó el Plan Nacional de Festivales de España también ha podido haber influido (hay que tener en cuenta que las investigaciones más detalladas sobre este proyecto datan de la última década), desconocimiento que llevó a que Emmanuel Négrier, académico especialista en políticas culturales, en su escrito de 2011 “La festivalización de la cultura: una dialéctica de los cambios de paradigma” declarase que era “evidente que los festivales españoles (...) eran escasos antes de la transición democrática”,⁸⁵ declaración que no concuerda con el considerable incremento a través de los años de la cantidad de festivales del plan, que para 1970 totalizaban 105. Pero, además, habría que contemplar las tendencias de otras corrientes historiográficas en las que se enmarca nuestro trabajo.

folklore lo más auténtico y puro con sus raíces. Además, muchos de los participantes eran considerados de referencia en su campo, y el jurado estuvo integrado por algunas de las personalidades más relevantes del folklore musical español.” Este planteamiento de autenticidad también lo traslada a *La cuarta carabela* cuando escribe que esta película “supone una fuente gráfica de gran valor para evocar la atmósfera que se generaba en la ciudad durante esos días, puesto que parecía más un documental de folklore por las abundantes escenas de música y baile de los conjuntos por las calles de Cáceres.” Un señalamiento adicional que habría que hacer es que básicamente reproduzca gran parte de un párrafo de nuestro ensayo (el concerniente al atraso socioeconómico de Cáceres y lo que ello implicó para la acogida de la ideología de la hispanidad) sin la debida cita. Otras obras en las que los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos apenas son mencionados o se les dedica algunos breves comentarios, son: *El octavo pecado de la capital. El cine en el Cáceres de los años 50* de Angélica García-Manso, *La plaza de toros de Cáceres. Apuntes históricos* de César García González, *Cáceres durante el franquismo. Memorias* de Ricardo Hurtado de San Antonio y *La ciudad de Cáceres y sus alcaldes, en el siglo XX* de Manuel Vaz-Romero Nieto. Jorge Pastor Royo, “Los viajes de descubrimientos ultramarinos. I Festival Folklórico Hispanoamericano (1958), en Cáceres, y «La cuarta carabela»,” en *LI Coloquios Históricos de Extremadura* (Trujillo: Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, 2023), 545-564; Angélica-García-Manso, *El octavo pecado de la capital. El cine en el Cáceres de los años 50* (Mérida, España: Gobierno de Extremadura. Consejería de Educación y Cultura, 2013), 22-23; César García González, *La plaza de toros de Cáceres. Apuntes históricos* (Cáceres, España: Caja de Extremadura, 2011), 62; Hurtado de San Antonio, “Cáceres durante el franquismo,” 191; Manuel Vaz-Romero Nieto, *La ciudad de Cáceres y sus alcaldes, en el siglo XX* (Cáceres: Gráficas Cacereña, S. L., 2003), 486.

⁸³ Ferrer Cayón, *El Festival Internacional de Santander*, 226-227.

⁸⁴ Antonio Ariño Villaroya y Pedro García Pilán “Apuntes para el estudio social de la fiesta en España,” *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, n.º 6 (2006): 14.

⁸⁵ Négrier, “La festivalización de la cultura,” 17.

Desde que Gemma Pérez Zalduondo defendió en 1993 su tesis doctoral “La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)”⁸⁶ se comenzó a prestar mayor atención al estudio de la música en la dictadura, sobre todo a partir del nuevo siglo. Encontrándose entre sus principales referentes, aparte de Pérez Zalduondo, los también musicólogos Javier Suárez Pajares, Germán Gan Quesada, Iván Iglesias y Beatriz Martínez del Fresno, aquí igualmente los trabajos se han enfocado en el rol de la música como un medio de propaganda ideológica. Sin embargo, aunque Martínez del Fresno,⁸⁷ Pérez Zalduondo,⁸⁸ Carmen Ortiz,⁸⁹ Eva Moreda,⁹⁰ Juan Francisco Murcia Galián,⁹¹ Antonia Luengo Sojo,⁹² Beatriz Busto Miramontes⁹³ y Carolina Hernández Abad⁹⁴ han hecho una contribución significativa sobre esta faceta del “folklore musical” español, particularmente al investigarse los Coros y Danzas de la Sección Femenina, aportando a la comprensión de una diversidad de temáticas (entre ellas, la labor de su “recuperación” y “estilización” para volverlo más atractivo; su instrumentación a

⁸⁶ Gemma Pérez Zalduondo, “La música en España durante el franquismo a través de la legislación: 1936-1951” (Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 1993).

⁸⁷ Beatriz Martínez del Fresno, “La danza en España durante el franquismo,” en *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, eds. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 2013), 347-385; Martínez del Fresno “Mujeres, tierra y nación,” 229-254; Beatriz Martínez del Fresno, “Las armas de Terpsícore en la recuperación diplomática del franquismo: Coros y Danzas de España en la Argentina de Perón (1948),” en *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century* ed. Massimiliano Sala (Turnhout: Brepols, 2014), 243-264.

⁸⁸ Gemma Pérez Zalduondo, “El imperio de la propaganda: la música en los fastos conmemorativos del primer franquismo,” en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, ed. Pilar Ramos López (Logroño: Universidad de La Rioja. Servicio de Publicaciones, 2012), 339-361; Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García, “La unidad: concepto referencial para las artes y la música en el primer franquismo,” *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 35 (2004): 183-196.

⁸⁹ Carmen Ortiz, “Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange” *Gazeta de Antropología*, n.º 28 (3) (2012). Artículo en línea, <http://www.gazeta-antropologia.es/wp-content/uploads/GA-28-3-01-CarmenOrtiz1.pdf>; Carmen Ortiz, “The Uses of Folklore by the Franco Regime,” *Journal of American Folklore* 112, no. 446 (Otoño, 1999): 479-496.

⁹⁰ Moreda, “La mujer que no canta,” 627-644.

⁹¹ Juan Francisco Murcia Galián, “El «folclore oficial murciano». Los viajes a América de Coros y Danzas de Sección Femenina,” en *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*, eds. Belén Vega Pichaco, Elsa Calero Carramolino y Gemma Pérez Zalduondo (Granada: Editorial Libargo, 2019), 227-253.

⁹² Antonia Luengo Sojo, “La Sección Femenina, actividad musical” (Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 1998).

⁹³ Beatriz Busto Miramontes, “El poder en el folclore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948),” *Trans: Revista Transcultural de Música*, 16 (2012): 1-30.

⁹⁴ Carolina Hernández Abad, “La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña: dimensiones políticas, sociológicas, folclorísticas y vivenciales” (Tesis Doctoral, Universidade de Vigo, 2014).

nivel nacional en eventos multitudinarios para captar a las masas o siendo un recurso en el extranjero para amortiguar las críticas de los opositores del régimen; su concepción como un medio aséptico de expresar las particularidades regionales y locales pero que supuestamente no retaba la unidad nacional; la reproducción de las divisiones de género en su ámbito de práctica; la procedencia de diversos contextos ideológicos y socioeconómicos de sus practicantes) no deja de ser evidente que, como advierte Iglesias, “la gran mayoría de la musicología sobre el franquismo ha privilegiado la música clásica como referencia e hilo conductor del período”.⁹⁵

Por otro lado, si bien es cierto que en la última década se comenzó a examinar la vertiente musical de la política exterior franquista con los países americanos, antes desatendida por haberse dedicado las obras interesadas en los intercambios musicales internacionales del régimen principalmente al periodo en el que este mantuvo una profusa colaboración artística con las Potencias del Eje y las que se ocupan específicamente del ICH primordialmente a sus aspectos institucionales e ideológicos (circunscribiéndose a analizar su política cultural por medio de sus publicaciones editoriales o por el fomento dado a la estancia de estudiantes e intelectuales latinoamericanos en las universidades españolas), los trabajos que examinan tal vertiente respecto al “folklore musical” se centran en los primeros veinte años del régimen.⁹⁶ A su vez, que estos trabajos investiguen sobre todo el componente español, particularmente a los Coros y Danzas de la Sección Femenina en su función diplomática, provoca que la dimensión latinoamericana no se haya indagado pormenorizadamente. Así pues, se vuelve pertinente revisar

⁹⁵ Iván Iglesias, *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017), 13

⁹⁶ Carolina Hernández Abad, “Andanzas y contradanzas de Sección Femenina: el viaje a Cuba de Coros y Danzas en 1956,” en *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*, eds. Belén Vega Pichaco, Elsa Calero Carramolino y Gemma Pérez Zalduondo (Granada: Editorial Libargo, 2019), 255-272; Gemma Pérez Zalduondo, “Música, danza e hispanidad en las relaciones hispano-argentinas durante el «peronismo clásico» (1946-1949): diplomacia, instituciones y sentimientos,” en *Música y danza entre España y América (1930-1960). Diplomacia, intercambios y transferencias*, coords. Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2021), 56-95; Beatriz Martínez del Fresno, “«Igual que cincuenta rosas». Bailes y trajes en el homenaje de las provincias españolas a Eva Duarte de Perón (1947),” en *Música y danza entre España y América (1930-1960). Diplomacia, intercambios y transferencias*, coords. Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2021), 96-140; Beatriz Martínez del Fresno, “Cantos y bailes para María Eva Duarte de Perón. El viaje a España de 1947 y la puesta en escena de la hispanidad,” *Resonancias* vol. 21, n.º 41 (julio-noviembre 2017): 87-119. Considérese, además, los ya citados ensayos de Beatriz Martínez del Fresno y Juan Francisco Murcia Galián, respectivamente, “Las armas de Terpsícore en la recuperación diplomática del franquismo: Coros y Danzas de España en la Argentina de Perón (1948)” y “El «folklore oficial murciano». Los viajes a América de Coros y Danzas de Sección Femenina,”.

qué han planteado los que han estudiado el transnacionalismo del “folklore musical” latinoamericano en Europa después de mediados del siglo XX.

Análisis acerca del transnacionalismo del “folklore musical” latinoamericano en Europa

El etnomusicólogo Fernando Ríos en “La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción”,⁹⁷ el también etnomusicólogo Stefano Gavagnin en “Andanzas italianas de *El humahuaqueño* en los años 50. Contribución a una biografía social de la canción”⁹⁸ y la musicóloga Belén Vega Pichaco en “América Latina y España en las «Olimpiadas» artísticas del Teatro de las Naciones (París, 1957-1969): aspectos de identidad y política durante la Guerra Fría”⁹⁹ iluminan asuntos como el cosmopolitismo de unos difusores que no provenían del mismo contexto étnico-racial en el que se enraizaba en cierta medida su espectáculo, que la estereotipación del “indio” americano como “melancólico”, “monótono”, “dócil”, etc. no se limitaba a los europeos, sino que asimismo era formulada por los intelectuales y folkloristas latinoamericanos, la interculturalidad e hibridismo de su repertorio, o la aspiración de “enriquecer” el folklore empleando recursos modernos. Respecto a Ríos habría que, sin embargo, impugnar, en base a los concurrentes de los países andinos en el festival cacereño, su declaración de que “Contrary to what one might expect, artists from Chile and/or the Andean countries (Bolivia, Ecuador, Peru) did not play a key role in the initial diffusion of Andean music to Europe”,¹⁰⁰ lo cual muy probablemente se deba a que su ensayo aborde esencialmente el medio artístico europeo de París. Este medio artístico, por lo demás, constata el anacronismo de la vinculación del “folklore musical” andino con el pensamiento de derechas de la hispanidad, pues sería en la década contracultural de los sesenta

⁹⁷ Fernando Ríos, “La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción,” *Latin American Music Review* vol. 29, n.º 2 (Fall/Winter 2008): 145-189.

⁹⁸ Stefano Gavagnin, “Andanzas italianas de *El humahuaqueño* en los años 50. Contribución a una biografía social de la canción,” en *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, eds. Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018), 427-450.

⁹⁹ Belén Vega Pichaco, “América Latina y España en las «Olimpiadas» artísticas del Teatro de las Naciones (París, 1957-1969): aspectos de identidad y política durante la Guerra Fría,” en *Música y danza entre España y América (1930-1960). Diplomacia, intercambios y transferencias*, coords. Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2021), 567-615.

¹⁰⁰ Ríos, “La Flûte Indienne,” 146.

cuando la estrecha identificación en Europa entre este y la izquierda política se asentaría, “‘casi automática asociación” a la que también se refiere Gavagnin.¹⁰¹

Estas observaciones demuestran, por repetirse notoriamente en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, tanto para los latinoamericanos como para los filipinos (con la salvedad de lo dicho sobre el “indio” americano), cuán relevantes son para este estudio lo advertido por académicos del transnacionalismo en el sentido de que no se debe ser acrítico ante las modificaciones identitarias nacionales promovidas por la movilidad internacional, por el hecho de que a menudo estas se producen en un contexto de asimetría de poder en cuanto a quiénes son los grupos sociales y étnico-raciales que las ejecutan *vis a vis* los simbolizados. Un factor que se subraya principalmente para esta diferenciación es que sean individuos de la élite minoritaria, con una educación y perspectiva “global” (que en realidad tiende a ser eurocéntrica u occidentalizada), quienes fuera de su país se encarguen o tengan la oportunidad de escenificar la cultura “nativa”. Para el ámbito específico de la música Thomas Turino ha sido un etnomusicólogo que ha resaltado cómo durante el siglo XX por impulso de cosmopolitas nacionalistas se fusionaron estéticas “modernas” con expresiones locales “indígenas” o “tradicionales” a fin de “reformularlas” y que así pudiesen ser aceptadas en el extranjero (aceptación que manifiesta, a su vez, inducía a elevar su prestigio en el interior).¹⁰²

La deconstrucción de los repertorios “folklóricos” “nacionales”

Pero, aunque se potenciasen en el extranjero por los obstáculos inherentes a la movilidad, como han demostrado los estudios, proliferados en los pasados treinta años, que han deconstruido los repertorios “folklóricos” “nacionales”, ya sea para poner en evidencia su índole ideológica o de folklorización (en referencia a los cambios morfológicos y de sentido que experimentaron para que fuesen consumidos fuera de su contexto acostumbrado, pero aún como

¹⁰¹ Lo anacrónico para entonces de la idea del “folklore musical” “hispanoamericano” se remarca aún más considerando que Pablo Palomino expone que sería para esta década de los sesenta cuando la noción discursiva “Latin American music”, promovida especialmente a partir de la década de 1930, había quedado consolidada. Gavagnin, “Andanzas italianas de *El humahuqueño*,” 444; Pablo Palomino, *The Invention of Latin American Music: A Transnational History* (New York: Oxford University Press, 2020), 7-21.

¹⁰² Cheryl McEwan, “Transnationalism”, en *A Companion to Cultural Geography*, eds. James S. Duncan, Nuala C. Johnson y Richard H. Schein (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004), 506-507; Thomas Turino, “Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music,” *British Journal of Ethnomusicology* vol. 12, n.º 2 (2003): 51-79.

“folklore”), estas dinámicas representativas se venían experimentando en sus propios países en el proceso de convertir géneros musicales tradicionales en “dignos” y “típicos” emblemas “autóctonos” (algunos de los cuales de hecho eran transfronterizos). Por ser géneros que corrientemente provenían de los grupos subalternos fue la norma que se les practicara un “blanqueamiento” para que pudiesen ser aceptados por los grupos sociales y “raciales” hegemónicos. Serían especialmente los folkloristas, regularmente miembros de las élites, quienes seleccionarían, contando con el apoyo estatal para contribuir al objetivo de unificar territorios de poblaciones heterogéneas, el “folklore musical” canónico, con lo que se establecía una colección de “costumbres” regionales “comunes”. Sin embargo, esta recopilación, aunque con el paso del tiempo sería más inclusiva como consecuencia de posicionamientos políticos y económicos integradores o de visiones más abarcadoras de lo que significaba folklore, estaría determinada por los valores identitarios y conceptuales de los colectores, lo que llevó a que se prefiriesen ciertas prácticas musicales sobre otras, lo que implicaría una jerarquización o invisibilización en el repertorio, ya fuese por motivos “raciales”, sociales, de género, geográficos o de “autenticidad”.¹⁰³ Este movimiento folklórico, motivado en alto grado por el deseo de resguardar los hábitos consuetudinarios “populares” (concebidos hasta mediados del siglo XX fundamentalmente con los del campo) de las intromisiones “perjudiciales” del mundo contemporáneo, produciría empero una gran paradoja. Pues, por entenderse que para evitar que cayese en el olvido era necesario que se difundiese y que el difundido debía representar lo “mejor” del folklore inventariado, se fomentó, consciente o inconscientemente, aquello que se estaba procurando prever: la injerencia de lo “moderno” en lo “tradicional”.

¹⁰³ Por citar algunas obras, véase: Sydney Hutchinson, “The Ballet Folklórico de México and the Construction of the Mexican Nation through Dance,” en *Dancing across Borders. Danzas y Bailes Mexicanos*, eds. Olga Nájera-Ramírez, Norma E. Cantú y Brenda M. Romero (Urbana: University of Illinois Press, 2009), 206-225; Alfredo Colman, *The Paraguayan harp: from colonial transplant to national emblem* (Maryland: Lexington Books, 2015); Karen Donoso Fritz y Carolina Tapia Valenzuela, “(De) construyendo el folclor: historia de su conceptualización en la academia universitaria chilena durante el siglo XX,” *Mapocho*, n.º 82 (2017): 130-161; Oscar Chamosa, *The Argentine Folklore Movement: Sugar Elites, Criollo Workers, and the Politics of Cultural Nationalism, 1900-1955* (Tucson: The University of Arizona Press, 2010); Julio Mendivil, “Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica,” *Resonancias* vol. 16, n.º 31 (noviembre 2012): 61-77; Amanda Minks, “Reading Nicaraguan Folklore Through Inter-American Indigenismo, 1940–1970,” *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* vol. 9 n.º 3 (2014): 197-221; Monica Fides Amada Santos, “Philippine Folk Dances: A Story of a Nation,” *Narrativizing Dancing Bodies. Journal of English Studies and Comparative Literature* vol. 18, n.º1 (2019): 1-38; Josefina Roma, “La jota aragonesa: la construcción de un emblema,” en *Actas del I Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Barcelona, 9-10 de marzo de 1995*, ed. Jordi Raventós (Sabadell: La Mà de Guido, 1996), 69-78; Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Jorge Freitas Branco, “Folclorização em Portugal: uma perspectiva,” en *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*, eds. Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Jorge Freitas Branco (Lisboa: Etnográfica Press, 2003), 1-21.

La etnomusicóloga Ana María Ochoa en *Músicas locales en tiempos de globalización* expone la ambigüedad fronteriza que se generó en América Latina entre las músicas “populares” (al referirse a las “locales”, “tradicionales” o “folklóricas”) y las músicas “populares” (en su sentido masivo o urbano) durante la primera mitad del siglo XX debido a que el nacimiento de estas últimas estuvo ligado crucialmente a la grabación de las primeras.¹⁰⁴ Por lo que, a pesar de las transformaciones formales introducidas por los medios tecnológicos de comunicación y el deslinde que se produjo del ámbito social y cultural de donde dimanaban, géneros dirigidos al consumo comercial “siguieron siendo considerados como folclore”, incluso si se comerció con ellos a nivel internacional.¹⁰⁵ Ante el hecho de que en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos esta ambigüedad híbrida se haría presente, compartimos igualmente su planteamiento de que lo importante no es establecer fronteras entre una y otra música,¹⁰⁶ algo que también se justifica en base al carácter constructivo de la noción de género musical, ya que a través de la historia se ha variado en delimitar cuáles son los parámetros estéticos aceptables y los no deseables,¹⁰⁷ en otras palabras, que no han sido estables las convenciones “naturales” que definían su “autenticidad”, sino más bien presentar las polémicas o contradicciones surgidas producto de las conceptualizaciones y prácticas de la época. Es de tener en cuenta, al mismo tiempo, que aun cuando su análisis del impacto que ha tenido la modernización en el “folklore musical” se dirige a América Latina, investigaciones dedicadas a festivales folklóricos han remarcado, asimismo, la contradicción que ha supuesto la escenificación del patrimonio cultural en estos a fin de protegerlo, habida cuenta de las recontextualizaciones resultantes. Reiteradamente se ha señalado que el convertirlo en espectáculo, en muchos casos como una herramienta de atracción turística, ha involucrado una “estilización” de su performance, una enajenación de su dimensión ritual, un acicate para su profesionalización, un ajuste a directrices de certámenes, su tipificación estereotípica, entre otras mudanzas.¹⁰⁸ Se debe entender, por lo tanto, que en Cáceres la introducción de elementos de “refinamiento” “culto” se llevaría a cabo en el “folklore musical” de los distintos países participantes, siendo los ballets folklóricos provenientes de América Latina, Filipinas y España los ejemplos sumamente notables.

¹⁰⁴ Ana María Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización* (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003).

¹⁰⁵ *Ibid.*, 45.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 14.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 83-90.

¹⁰⁸ Hafstein, “Intangible Heritage as a Festival,” 134-143; Cantwell, “Feasts of Unnaming,” 295; Thomas Turino, “Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations,” *Latin American Music Review* vol. 24, n.º 2 (Fall/Winter 2003): 185.

Estado de la cuestión historiográfica sobre Extremadura durante el franquismo

Para comprender por qué sobre los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos no se había escrito ninguna monografía extensa habría que, por último, considerar que, según ha sido constatado por distintas fuentes y quizás siendo la razón de mayor peso, el estado de la historia contemporánea acerca de Extremadura, y Cáceres en específico, está lejos de ser la ideal.¹⁰⁹ Reconociendo esta realidad, por ejemplo, en el 2016 el Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura (GEHCEx), asociación cultural dedicada a promocionarla, declaraba lo siguiente (declaración quizás un tanto desmedida pero no por ello improcedente para contextualizar la visión tenida respecto a lo limitado de esta historiografía) en su informe correspondiente a los primeros diez años de sus actividades: “si dejamos al margen los proyectos de investigación de la Universidad de Extremadura relacionados con la Historia Contemporánea de nuestra región (a los que por cierto acceden muy pocos investigadores ajenos a dicha institución) y algún importante premio, el panorama es realmente desolador”.¹¹⁰ Pero más que la insuficiencia de investigaciones el mayor desafío a superar, examinando el periodo del franquismo, es la circunscripción a enfoques tradicionales en los trabajos realizados. Como ya ha sido observado en los ensayos historiográficos de José Ramón González Cortés y Raúl Aguado Benítez,¹¹¹ Guillermo León Cáceres y José Hinojosa Durán,¹¹² y Julián Chaves Palacios,¹¹³ el de

¹⁰⁹ Juan García Pérez, “Recesión económica y estancamiento social durante el primer franquismo. Una aproximación desde Extremadura,” en *Mecanismos de control social y político en el primer franquismo*, coord. Julián Chaves Palacios (Barcelona: Anthropos, 2019), 267-273; Guillermo León Cáceres y José Hinojosa Durán, “Producción historiográfica sobre el franquismo en Extremadura (1960-1975): bosquejando un itinerario,” en *Extremadura de 1960 a 1975. Actas del VI Encuentro Historiográfico del Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura*, coords. Guillermo León Cáceres y José Hinojosa Durán (Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2012), 87-88.

¹¹⁰ *X Aniversario del Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura (GEHCEx)* (Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura), 5, http://www.todoslosnombres.org/sites/default/files/version_2_xii_2016_x_aniversario_gehcex.pdf, (consultada el 18 de septiembre de 2023). Se hace referencia al premio de investigación cultural Arturo Barea convocado por la Diputación Provincial de Badajoz.

¹¹¹ José Ramón González Cortés y Raúl Aguado Benítez, “La Historiografía sobre el Primer Franquismo en Extremadura: notas para un estado de la cuestión,” en *Extremadura durante el Primer Franquismo (1939-1959). Actas del IV Encuentro del Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura*, coords. José Ramón González Cortés y Raúl Aguado Benítez (Badajoz: Diputación de Badajoz, 2010), 27-50.

¹¹² León Cáceres y José Hinojosa Durán, “Producción historiográfica sobre el franquismo en Extremadura (1960-1975),” 62-88.

los primeros dedicado al primer franquismo, el de los segundos a los últimos quince años de la dictadura, y el del último a la totalidad del régimen, incluyendo la Guerra Civil española, las perspectivas que han predominado al tratarse este periodo han sido (en mayor o menor medida dependiendo de la etapa) las militares, políticas, biográficas, económicas y sociales.

Concretamente para las décadas de los cincuenta y sesenta, la época que nos atañe, los análisis económicos se han preocupado por explicar el manifiesto atraso de una Extremadura de marcados contrastes sociales. Empleando distintos datos estadísticos (entre otros, la renta per cápita, el producto interno bruto, el valor añadido bruto, el porcentaje de activos por sector – primario, secundario, terciario–, el peso relativo de los sectores) ponen en evidencia que la región, si bien experimentaría un proceso de terciarización (sobre todo en los sesenta), continuaba siendo predominantemente agraria. Particularmente por medio de su sector más débil, una industria que por dedicarse mayormente a la transformación de productos agrícolas y ganaderos era de poco valor añadido, y a pesar de sus relativos avances en estas décadas (ya sea en términos de diversificación, activos, volumen o tecnificación), se contrasta el subdesarrollo de la economía extremeña respecto a la nacional.¹¹⁴ Es primordialmente a base de este contraste, o sea del fracaso para vigorizar su industria, uno de los objetivos vitales por el que fue elaborado, que se concluye que el Plan Badajoz, el principal proyecto socioeconómico impulsado por la dictadura para que la región progresase, fue inefectivo. Como causas fundamentales del alejamiento de las pautas modernizadoras que se experimentaban por entonces en la España del desarrollismo, además de la falta de industrias, exponen el latifundismo oligárquico, que provocaba que existiese una gran masa de campesinos empobrecidos, ya fuesen propietarios de pequeños terrenos o sin tierra, lo que repercutía, a su vez, para que la clase media fuese

¹¹³ Julián Chaves Palacios, “Nuevo siglo y nuevas obras: protagonismo de las publicaciones relacionadas con la Guerra Civil y el Franquismo en Extremadura,” *Política y sociedad durante la Guerra Civil y el Franquismo: Extremadura*, coord. Julián Chaves Palacios (Badajoz: Diputación de Badajoz, 2012), 105-129.

¹¹⁴ Algunos datos ilustrativos. Por ejemplo, en 1955 “la renta extremeña per cápita era de 7.368 pesetas y representaba poco más de la mitad, el 54,88 por 100, de la española”. En 1960 “el 69% de la población activa extremeña estaba dedicada al sector primario, el 13%, al secundario, y el 18%, al sector de servicios” (porcentaje del sector de servicios que para 1975 había aumentado al 33%). En cuanto al peso relativo de la industria “su participación en el conjunto de las producciones generadas por la economía regional pasó de un 16 % en 1960 al 19,5 por ciento en 1970, mientras su alcance en la manufactura española avanzaba desde un 0,7 % a comienzos de los años sesenta a un 1,1 por ciento en los primeros compases de la década de los setenta”. Enrique Llopis Agelán, *La industria en la España atrasada durante el ‘Primer Franquismo’: el caso extremeño* (Madrid: Fundación Empresa Pública, 1994), 76; Vaz-Romero Nieto, *La ciudad de Cáceres*, 489; Juan Manuel Palazuelos, “El subdesarrollo extremeño: diferentes enfoques metodológicos y análisis de su evolución durante los años 60,” *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacerenses*, n.º 22 (1991): 222; Juan García Pérez, “La industria extremeña en el siglo XX. Del avance moderado a la crisis y el distanciamiento de las pautas nacionales,” *Revista de Estudios Extremeños* vol. 60, n.º 2 (200): 841.

minoritaria; la baja densidad poblacional, población que a diferencia de las capitales provinciales, Badajoz y Cáceres, vivía ante todo en núcleos rurales comparativamente pequeños; la deficiencia de las redes ferroviarias y de carreteras, con sus implicaciones negativas para el comercio interprovincial, exportador y turístico; el alto porcentaje de analfabetismo y la escasez de mano de obra cualificada (no sería hasta 1973 cuando se satisfaría la demanda de un centro de estudios superiores propiamente extremeño con la creación de la Universidad de Extremadura).¹¹⁵

Dado este contexto se entiende la “sangría migratoria” que experimentaría Extremadura (para entonces una de las mayúsculas en el territorio español). Región que desde comienzos de la década del cincuenta y hasta finales de la del setenta perdería alrededor de la mitad de su población (entre 1950 y 1974 la pérdida sería de unas 688.632 personas, siendo el quinquenio de mayor éxodo el “desarrollista” de 1961-65, en torno a 230.866 extremeños).¹¹⁶ De ahí que haya sido preeminente la demografía en los análisis sociológicos de la época, cuyos dos principales referentes, los historiadores Moisés Cayetano Rosado y María Montserrat Pastor Blázquez, aparte de la exposición cuantitativa, especialmente abordan la tipología de los migrantes (sobre todo jóvenes solteros poco cualificados provenientes de zonas rurales), sus posibles motivaciones (la desigual repartición de tierras, la incidencia de la climatología en las labores agrarias, el paro agrícola, la falta de industrias competentes, atracción de la vida urbana) y los polos de atracción, prioritariamente españoles (principalmente Madrid y Cataluña, y en menor medida el País Vasco, Asturias y Valencia) y secundariamente europeos (Alemania, Suiza y Francia).¹¹⁷

Aunque con menos incidencia que las anteriores, la otra corriente central en la vertebración de los estudios historiográficos de la Extremadura del desarrollismo ha sido la política. Fundamentales para enmarcar el ambiente ideológico en el que se celebrarían los

¹¹⁵ María Montserrat Pastor Blázquez, “Desarrollismo en Extremadura: 1955-1975. Aproximación historiográfica,” *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacerenses*, n.º 21 (1990): 67-111; Palazuelos, “El subdesarrollo extremeño,” 211-223; Fernando Sánchez Marroyo, “Cambios y permanencias de una sociedad en constante evolución. Sociedad y política en Extremadura en el siglo XX,” *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXXIII, n.º II (2017): 821-860; García Pérez, “La industria extremeña en el siglo XX,” 803-867.

¹¹⁶ Moisés Cayetano Rosado, “La hemorragia migratoria extremeña,” *Revista de Estudios Extremeños* vol. 40, n.º 3 (1994): 590; Moisés Cayetano Rosado, “Cuantificación de la emigración extremeña desde la posguerra a los comienzos del siglo XXI (1940-2005),” *Revista de Estudios Extremeños* vol. 63, n.º 3 (2007): 1264.

¹¹⁷ Cayetano Rosado, “La hemorragia migratoria extremeña,” 589-592; Cayetano Rosado, “Cuantificación de la emigración extremeña,” 1261-1273; María Montserrat Pastor Blázquez, “Estado de la cuestión de los movimientos migratorios. Extremadura,” *Revista de Estudios Extremeños* vol. 52, n.º 1 (1996): 199-221; María Montserrat Pastor Blázquez, “Los años del desarrollismo en Extremadura, 1955-1975: Aspectos demográficos y socioeconómicos” (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1994).

Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, al concordar con lo comprobado en nuestra investigación, son los ensayos publicados por Juan García Pérez, profesor de historia contemporánea en la Universidad de Extremadura, en los que examina, dentro de las nociones identitarias desarrolladas por intelectuales foráneos y locales sobre los extremeños y su tierra desde las últimas décadas del siglo XIX hasta la democracia, el tipo de discurso de hispanidad que imperaría en la región a lo largo de la dictadura franquista.¹¹⁸ En términos globales García Pérez expone que las imágenes extremeñas que se propagarían dependerían, con sus debidas excepciones, de la coyuntura política en que se vivía, siendo las positivas y grandilocuentes las favorecidas en periodos de regímenes conservadores o de derecha, y las deslustradoras y críticas las prevalentes en tiempos de gobernanza ilustrada, liberal, y democrática, o cuando los regímenes de naturaleza contraria comenzaban a resquebrajarse. Se conviene entonces que, durante el franquismo, si bien García Pérez demuestra que en su mayor parte los siguientes imaginarios “simplificadores” y “propagandísticos” antecedian al régimen, a la “raza” extremeña se la idealizara como la consumada, debido a sus “cualidades” patrióticas, caballerescas, religiosas, románticas y civilizatorias, que en su paroxismo llegaron a ser sobrehumanas, para llevar a cabo las “gestas” “epopéyicas” del “descubrimiento”, conquista, colonización y evangelización de América.¹¹⁹ Consecuentemente se justificaba, por ejemplo, que los defensores de esta identidad regional emplearan “con giros diferentes” de forma “machacona”, a partir de que fuese pronunciado por primera vez en 1949, el lema que “marcaría toda una época de la

¹¹⁸ A García Pérez habría que criticarle que, así como Jesús Ferrer Cayón en algún momento califica de manera reduccionista al ambiente musical español de las primeras dos décadas de la dictadura, desfasado de las vanguardias internacionales, de “páramo” y “ramplón”, emplee en varios de sus ensayos una frase maniquea, con algún giro, para describir al primer franquismo, e incluso al régimen “hasta mediados de los años sesenta”: “larga y oscura noche”, “noche larga y oscura” o “noche larga”. Ferrer Cayón, *El Festival Internacional de Santander*, 209 y 217; Juan García Pérez, “Imágenes y representaciones. El proceso de formación de la imagen de Extremadura en la época contemporánea,” en *Economías, élites y representaciones. Estudios sobre la Extremadura contemporánea* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000), 142; García Pérez, “Recesión económica y estancamiento social durante el primer franquismo,” 270 y 284; Enrique Moradiellos, “El franquismo no fue un páramo cultural,” *El País*, 30 de diciembre de 2014, https://elpais.com/cultura/2014/12/30/babelia/1419944327_087282.html, (consultada el 20 de septiembre de 2023).

¹¹⁹ García Pérez, “Publicística e ideología en la Alta Extremadura,” 141-155; García Pérez, “Imágenes y representaciones,” 141-162; Juan García Pérez, “El discurso americanista español a través del prisma extremeño. Entre la nostalgia por el «Imperio perdido» y la idea del «Encuentro de dos Mundos»” en *Economías, élites y representaciones. Estudios sobre la Extremadura contemporánea* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000), 163-199; Juan García Pérez, “El franquismo (1936-1975). La política unificadora del “nuevo” Estado. El renacimiento cultural de la posguerra. ‘Universalidad’ y ‘españolismo’: un concepto de Extremadura y los extremeños a la medida de la dictadura,” en *Entre la frustración y la esperanza. Una historia del movimiento regionalista en Extremadura (1830-1983)* (Mérida, Badajoz: Consejo Ciudadano de la Biblioteca Municipal Juan Pablo Forner, 1991), 189-254.

dictadura franquista” «*Extremadura es el auténtico solar de la Hispanidad*»,¹²⁰ que en los festivales correspondería con Cáceres, “Plaza Mayor de la Hispanidad”. Esta exaltación de las “peculiaridades” extremeñas se inscribía, sin embargo, en un “regionalismo sano”, “españolista”, (al no reivindicar una autonomía político-administrativa), coincidente con los postulados del franquismo de querer realzar los hechos de “proyección universal” de la historia nacional,¹²¹ correspondientes a los siglos XV, XVI y XVII, los imperialistas del “Siglo de Oro”.¹²²

Como es conocido, el dogma de imperio sería de especial importancia para los falangistas. En la “Norma programática” de la Falange Española de la JONS, redactada en 1934, esto quedaba meridianamente establecido. Su segundo punto proclamaba, “España es una unidad de destino en lo universal”. Mientras que el tercero, remachaba “Tenemos voluntad de Imperio. Afirmamos que la plenitud histórica de España es el Imperio”, punto que, además, especificaba: “Respecto de los países de Hispanoamérica, tendemos a la unificación de cultura, de intereses económicos y de Poder. España alega su condición de eje espiritual del mundo hispánico como título de preeminencia en las empresas universales”.¹²³ Por lo que, si se contempla que, como García Pérez manifiesta, los sectores fascistas ejercieron una “gran influencia” durante mucho tiempo en el ámbito político y cultural extremeño, “en detrimento de la correspondiente a la derecha conservadora”,¹²⁴ aclara significativamente el porqué de la continua vigencia de las ideas imperialistas dirigidas hacia América en este ámbito. El intelectual mediante el que se ilustran las doctrinas del fascismo extremeño, la nostálgica evocación del expansionismo español como modelo del intervencionismo que se debía ejercer en el presente, es el ya mencionado autor del himno-canción *Hispanidad*, Ricardo Becerro de Bengoa. En sus escritos de “tono exultante y apologético” y de “estilo farragoso y abstracto”¹²⁵ se expone el deseo de integrar en un único “espacio vital” cultural, religioso (se debe recordar que una de las distinciones primordiales del fascismo español del alemán e italiano fue su incorporación del catolicismo dentro de sus ideales cardinales), político y territorial a los países iberoamericanos (dado que tenía al romanismo como

¹²⁰ García Pérez, “Imágenes y representaciones,” 153.

¹²¹ Sobre el aprovechamiento del regionalismo no reivindicativo políticamente en el discurso nacionalista franquista, véase: Xosé M. Núñez Seixas, “La región y lo local en el primer franquismo,” en *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, eds. Stéphanne Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas (Madrid: Casa de Velázquez, 2014), 127-154.

¹²² *Ibid.*, 148-151; García Pérez, “Publicística e ideología en la Alta Extremadura,” 142-143.

¹²³ “El programa de Falange Española de las J. O. N. S.,” *ABC*, 30 de noviembre de 1934, 32-34.

¹²⁴ García Pérez, “El discurso americanista español a través del prisma extremeño,” 183.

¹²⁵ García Pérez, “El franquismo (1936-1975),” 222.

el elemento sustancial de la nacionalidad española y al imperio romano como arquetípico, la inclusión de Portugal también se tenía por esencial). Pero esta integración sería de carácter jerárquico en donde no se reconocía los nacionalismos americanos al perseguirse la rehispanización de las antiguas colonias, rehispanización que incluso tomaría un talante eugenésico en el proyecto de homogeneización racial que se impulsaba a través de un movimiento migratorio desde España, al concebirse que esta homogeneización debía de engendrarse de “una política de cruzamiento absorbente a partir de núcleos criollos puros cuyos linajes sean cuidadosamente seleccionados”.¹²⁶ No sorprende, por lo tanto, que a lo “indio” lo tuviese por “bárbaro” y “prehistórico”,¹²⁷ reflejando así el discurso americanista difundido por “la mayor parte de los intelectuales españoles” entre “fines del siglo XIX y el primer tercio del XX”, que, aparte de estos epítetos despectivos, lo calificaba de “ignorante”, “irracional”, “supersticioso”, etc., como manera de menospreciar o no “aceptar la existencia de cualquiera clase de manifestaciones culturales que no fueran las propias” o por simplemente estar interesado “en la exaltación civilizadora y misionera realizada por los españoles en el espacio americano a partir del siglo XVI”.¹²⁸ Esta “tabula rasa” precolombina serviría entonces para que Extremadura, por “tratarse de la cuna de los conquistadores”, se apropiara de la estirpe y temperamento de los pueblos al otro lado del Atlántico, ya que supuestamente en esta región “se encontraban tanto las raíces de la raza como los principios fundamentales” del “ser” y singular “carácter” americano.¹²⁹ Como se constata en el análisis de Jo Labanyi, ya sea de *Genio de España*, obra de uno de los ideólogos referentes del fascismo español, Ernesto Giménez Caballero,¹³⁰ o de la película dirigida por Arturo Ruiz Castillo *La manigua sin Dios* (1949), tal “superioridad” racial se apoyaría prevalentemente en la representación romantizada, al pasar por alto las violaciones cometidas, del mestizaje colonial americano, en la que el “viril” y “dominante” hombre blanco español, conquistador en más de un sentido, “concede generosamente su semilla a la mujer indígena”,¹³¹ inseminación que se plantea como redentora para la alteridad femenina “incivilizada” y “voluptuosa” y el ser procreado en conjunto. Sería una “redención” que se completaría con la “lógica” conversión al cristianismo (en la prédica de

¹²⁶ García Pérez, “El discurso americanista español a través del prisma extremeño,” 187.

¹²⁷ *Ibid.*, 188.

¹²⁸ *Ibid.*, 179-180.

¹²⁹ *Ibid.*, 188-189.

¹³⁰ Labanyi, “Miscegenation, nation formation and cross-racial identifications,” 58.

¹³¹ Jo Labanyi, “Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas,” *Archivos de la Filmoteca*, n.º 32 (junio 1999): 27.

la hispanidad extremeña gracias a la mediación de la Virgen de Guadalupe, lo que conllevaría una revalorización de su monasterio durante el franquismo), siendo la obra evangelizadora particularmente invocada, al asimismo idealizarse, para justificar el uso de la espada y los abusos cometidos por los conquistadores y misioneros, razonamiento que notoriamente se aprovecharía para desmontar la Leyenda Negra,¹³² una finalidad básica para los propulsores de la ideología de la hispanidad.

Ante el tipo de discurso expuesto en los dos párrafos anteriores García Pérez acertadamente escribe que el “corolario lógico e inevitable de esta particular caracterización de Extremadura y los extremeños no podía ser otro que el tratamiento de América y los americanos en un tono que a veces rayó en lo despectivo y, por lo general, apareció cargado de referencias paternalistas, efectuadas en muchas ocasiones con un singular estilo poético pero tras las cuales emergían aún inequívocos sentimientos de dominación y superioridad española”.¹³³ Se comprende, por consiguiente, que, en vista de la realidad del atraso socioeconómico en la que se encontraba la región durante el franquismo, observe que esta intensificación de la rememoración de su pasado “epopéyico” pudiese haber sido utilizada “con mucha frecuencia para potenciar el sentimiento de identidad regional y, por extensión, nacional entre la población extremeña”.¹³⁴

No se debe asumir, por otro lado, que el recalcitrante mensaje fascistizante de imperialismo político y supremacía racial/cultural (siendo este último dictamen, como se verá,

¹³² García Pérez, “El discurso americanista español a través del prisma extremeño,” 176 y 180; José Ángel Ascunce Arrieta, “Sociología cultural del franquismo, (1936-1975): la cultura del nacional-catolicismo” (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014), 399-401.

¹³³ García Pérez, “El discurso americanista español a través del prisma extremeño,” 194.

¹³⁴ Juan García Pérez, “Presentación,” en *Economías, élites y representaciones. Estudios sobre la Extremadura contemporánea* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000), 14. Este discurso extremeño de la ideología de la hispanidad es, por lo demás, un ejemplo particular de lo que se ha expuesto en términos generales de los discursos ideológicos. En el sentido de que cuando los grupos dominantes controlan las instituciones, los medios de comunicación y el contexto, lo que implica determinar quiénes participan y en qué rol, el discurso tiende a ser de “autopresentación positiva por parte del grupo dominante, y de heteropresentación negativa de los grupos dominados”, ya sea de manera explícita o atenuada. Ello se ve reforzado por el hecho de que los grupos minoritarios o subalternos tengan recursos limitados para transmitir su discurso alternativo o este se vea censurado. Así pues, si los receptores, aun reconociendo que no son sujetos pasivos, no poseen un conocimiento que contradiga o desafíe el hegemónico, es, muy probable, que este último se acepte consensuadamente como “natural” y “normal”, incluso siendo claramente etnocéntrico, racista, estereotipado, etc. Por otro lado, también es común que “para hacer que las acciones o decisiones negativas parezcan menos duras” se haga “hincapié que estas son, en realidad, beneficiosas para las víctimas”, una maniobra argumentativa que ha sido empleada especialmente para justificar los proyectos colonizadores. Teun A. van Dijk, “El análisis crítico del discurso,” *Anthropos*, n.º186 (septiembre-octubre 1999): 28; Teun A. van Dijk, Stella Ting-Tooney, Geneva Smitherman y Denise Troutman, “Discurso, filiación étnica, cultura y racismo,” en *El discurso como interacción social* (Barcelona: Gedisa, 2000), 252; Farazeh Syed, “Feminizing and Sexualizing the Orient as the Mysterious Other in Nineteenth Century Orientalist Art,” *Research in Arts and Education*, n.º 2 (2021): 1-29.

también compartido por la hispanidad de vertiente católica) fuese siempre bien visto por las autoridades provinciales, posiblemente por estar conscientes de las negativas repercusiones que podían tener para la política exterior española. Ello se ilustra por su “hostilidad” y suspensión de las subvenciones gubernamentales a la Asociación de Amigos de Guadalupe (parte de este sector de la política extremeña) para comienzos de la década de 1950.¹³⁵ En la tesis, además, se muestra que Ricardo Becerro de Bengoa venía recibiendo reconvenciones por este sectarismo idiosincrásico desde comienzos de la dictadura por parte de las autoridades estatales centrales. Sin embargo, García Pérez, señala que los doctrinarios del fascismo extremeño serían “reacios a seguir las recomendaciones efectuadas por los responsables de la política exterior española sobre el lenguaje que era más conveniente utilizar en los contactos diplomáticos y culturales con los países de la otra orilla del Atlántico”.¹³⁶ En consecuencia, no resulta insólito que en la hispanidad transmitida en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, en plena década del sesenta, fuesen comunes las “alusiones al imperio, a la raza y a la misión ecuménica”,¹³⁷ que continuase dotada de una “carga combativa” y “beligerante”, que era un tipo de vocabulario y tono evitados por el ICH ya desde sus inicios¹³⁸ (cautela que empero no siempre se aplicaría por sus dirigentes como se ilustra en los festivales en la figura de Blas Piñar) en correspondencia al nombramiento de Joaquín Ruiz Giménez como su primer director en 1946 y de Alberto Martín Artajo como Ministro de Asunto Exteriores en 1945, ambos miembros de Acción Católica española,¹³⁹ a fin de distanciarse de las posturas fascistas del Consejo de la Hispanidad (1940-1945) avenidas con la política exterior del para entonces ministro de Asuntos Exteriores, Ramón Serrano Suñer (1940-1942), alineado con las potencias del Eje.

Pero las continuidades en el discurso extremeño de la hispanidad no se limitarían a las pertinentes al fascismo. Si bien, García Pérez, hace referencia a los planteamientos críticos

¹³⁵ García Pérez, “El discurso americanista español a través del prisma extremeño,” 189-190.

¹³⁶ *Ibid.*, 186.

¹³⁷ Escudero, *El Instituto de Cultura Hispánica*, 140.

¹³⁸ Delgado Gómez-Escalonilla, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica*, 116-153.

¹³⁹ Sobre este apostolado seglar de gran influencia en la dictadura franquista durante la década posterior a la Segunda Guerra Mundial en la que a través de una marcada colaboración con el catolicismo se procuró alejar de su imagen fascista a fin de superar su ostracismo internacional, véase: Feliciano Montero, “Origen y evolución de la Acción Católica española,” en *Clericalismo y asociacionismo católico en España, de la Restauración a la Transición: un siglo entre el palio y el consiliario*, coords. Julio de la Cueva Merino y Ángel Luis López Villaverde (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005), 133-159.

sumamente excepcionales formulados desde finales de la década del cuarenta,¹⁴⁰ al arraigo que en la década siguiente logró la hispanidad “espiritual, lingüística y cultural”,¹⁴¹ y a la dulcificación y remisión de “las anteriores expresiones grandilocuentes” imperialistas y conquistadoras durante la década del sesenta,¹⁴² década en que, además, “poco a poco fueron tomando carta de naturaleza las opiniones de aquellos otros que hacían hincapié en el carácter de tierra marginal, periférica y subdesarrollada (...) y la condición de gentes sumidas en la pobreza y sujetas a la emigración”,¹⁴³ concluye que “a lo largo de los últimos quince años del franquismo, la valoración del concepto de Extremadura apenas presentó variaciones significativas con respecto a la ya realizada en el período inmediatamente posterior al conflicto bélico”.¹⁴⁴

Es por motivo de esta prevalencia por lo que resalta que el análisis encontrado en la detallada obra sobre los antecedentes y primera etapa del Instituto de Cultura Hispánica, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953* de Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, que presenta una evolución lineal del discurso de la hispanidad durante el franquismo, en el que tras un periodo inicial de connotaciones imperialistas pasaría, a partir de mediados de la década del cuarenta, a caracterizarse por la promoción de encuentros culturales, para culminar desde los primeros años de la década siguiente con una llamada a fomentar especialmente el intercambio económico, no es aplicable al ámbito extremeño.¹⁴⁵ Es un análisis que, con alguna variación, ha sido normativo al tratar esta ideología y al ICH como se comprueba con el libro de María A. Escudero, *El Instituto de Cultura Hispánica*¹⁴⁶ y el ensayo de David Marcilhacy “La Hispanidad bajo el franquismo. El americanismo al servicio de un

¹⁴⁰ Casos del escritor nacido en Cuba y criado en Cáceres Emilio Martín de Cáceres y Cruz, que en 1949 condenaba el concepto peyorativo tenido de lo americano, los “juicios de superioridad” y “hegemonía española”, y la visión grandilocuente mantenida de los conquistadores; el geólogo extremeño Enrique Ramírez y Ramírez que en 1952 situaba a la “apatía, la dejadez y el abandono, a la cabeza de los rasgos definitorios del hombre extremeño”; la opinión del polígrafo Carlos Callejo Serrano publicada en 1963 en la que imputaba a la glorificación del pasado heroico por el conformismo del presente, a su vez, causa del atraso socioeconómico de la región; y de la defensa en 1965 de una hispanidad de “doble dirección” entre América y la Península Ibérica que no confundiese “Hispanidad con Españolidad” del intelectual José María de la Peña Cámara. García Pérez, “El discurso americanista español a través del prisma extremeño,” 190 y 197-198; García Pérez, “El franquismo (1936-1975),” 231-232.

¹⁴¹ García Pérez, “El discurso americanista español a través del prisma extremeño,” 190.

¹⁴² *Ibid.*, 197.

¹⁴³ García Pérez, “El franquismo (1936-1975),” 231-232.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 238. En esta misma línea en otra parte escribe sobre “el obsesivo afán manifestado por la clase política, estudiosos, escritores o simplemente cronistas extremeños, al menos hasta finales de la década de los setenta, en orden al afianzamiento de la identidad de la región sobre un pilar fundamental: la extraordinaria «epopeya» realizada en Indias por un elenco de hombres, auténticos «héroes», originarios del territorio extremeño”. García Pérez, “El discurso americanista español a través del prisma extremeño,” 169.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 181-183.

¹⁴⁶ Escudero, *El Instituto de Cultura Hispánica*, 134, 140 y 145.

proyecto nacionalista”.¹⁴⁷ Se hace, por consiguiente, notorio cuán pertinentes son los estudios locales y regionales que por evidenciar divergencias o matices importantes problematizan conclusiones que siendo acertadas para la esfera internacional o del gobierno central no necesariamente corresponden con la realidad a una escala menor.¹⁴⁸ En este sentido no se debe asumir que el tan mencionado cambio de mentalidades en España, producto del desarrollo socioeconómico de la década del sesenta, se dio a un mismo tiempo y de manera homogénea en

¹⁴⁷ David Marcilhacy, “La Hispanidad bajo el franquismo. El americanismo al servicio de un proyecto nacionalista,” en *Imaginarios y representaciones en España durante el franquismo*, eds. Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas (Madrid: Casa de Velázquez, 2014), 73-102.

¹⁴⁸ Por ejemplo, en un posterior ensayo que el propio David Marcilhacy escribió juntamente con Marcela García Sebastiani se expone que, para el caso de las celebraciones conmemorativas del 12 de octubre organizadas por el ICH en Castilla y Andalucía durante los últimos 15 años de la dictadura, la idea del imperio español desempeñaba un rol muy importante: “The recreation of the empire was especially important in the commemorative ceremonial deployed by the ICH in Castile and Andalusia during the last 15 years of *tardofranquismo*, ‘Late Francoism’, after 1960. The ceremonies and events in these areas presented anew the idea of a Catholic Spain that had civilized the American continent, and extolled the myth of the central role of Castile within Spanish identity”. Marcela García Sebastiani y David Marcilhacy, “Celebrating the Nation: 12 October, from ‘Day of the Race’ to Spanish National,” *Journal of Contemporary History* vol. 52, n.º 3 (2017): 751-752.

toda la geografía española,¹⁴⁹ sino que dependió del lugar y de los individuos responsables de la transmisión ideológica.¹⁵⁰

En conclusión, por ser los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos un evento llevado a cabo bajo una dictadura que estaba impregnado de una ideología tanto etnocéntrica como

¹⁴⁹ En los rarísimos ensayos que estudian alguna dimensión específica de la cultura y la política cultural en la Extremadura franquista, cuyo estado de la cuestión para la década de los sesenta Guillermo León Cáceres y José Hinojosa Durán catalogan de un “páramo historiográfico”, como lo son “Poesía y sociedad en la Extremadura de posguerra (1936-1975)” del profesor, doctor en Literatura Española, Francisco López-Arza Moreno y “Cincuenta años de arte en Extremadura” del historiador Jesús Cano de la Iglesia, apuntan la tendencia hacia un anacronismo estético y el marcado sesgo ideológico de los favorecidos exponentes afines a la dictadura. Cano de la Iglesia lo ilustra mediante la pintura extremeña, de índole local y provincial, sobre la que indica que debido al “difícil contacto con las vanguardias”, que se veía reforzado por un “frente de resistencia respecto de las creaciones exteriores” sostenido por los “críticos y artistas (...) poseedores de la ortodoxia y la moral”, esta se caracterizaría por su costumbrismo. Sería un aislamiento que, indica, no se rompería determinadamente hasta la creación en 1976 del Museo Vostell Malpartida por el artista alemán Wolf Vostell en Malpartida de Cáceres, en el cual se celebrarían unas Semanas de Arte Contemporáneo en las que se darían a conocer corrientes artísticas innovadoras. Mientras que López-Arza Moreno señala que la poesía de la región, en una posición de “predominio absoluto” en las letras extremeñas, se definiría por su conservadurismo desfasado, tanto en la temática como en las formas, siendo deudora del modernismo juanramoniano “en el mejor de los casos”, lo cual lo atribuye a una diversidad de factores, entre los que se encuentran: la censura a intelectuales –que incluyó encarcelamientos, aperturas de expedientes, e inhabilitaciones–, la ausencia de una crítica literaria de altura y ecuaníme, el aislamiento de los poetas de las nuevas corrientes literarias, la falta de una universidad y la emigración. Sin embargo, aunque, por un lado, manifiesta que la “inopia cultural del franquismo” se reflejó en Extremadura “con toda su dureza”, por el otro, destaca que la década del cincuenta, en un marco de expansión moderada de actividades culturales primordialmente de naturaleza oficial, quizás haya sido el momento en que la región tuviese el mayor número de revistas (no todas ellas bajo la protección gubernamental), que, si bien “casi todas tuvieron una vida breve”, permitió “la mayor vitalidad poética” que esta “haya conocido” jamás. Sería una vitalidad que dice se agotaría empero en los sesenta, provocando que se diese un acentuado contraste con el animado ambiente literario que en esta década gozaría el resto del país. León Cáceres y José Hinojosa Durán, “Producción historiográfica sobre el franquismo en Extremadura (1960-1975),” 88; Jesús Cano de la Iglesia, “Cincuenta años de arte en Extremadura,” *Alcántara: Revista del Seminario de Estudios Cacerenses*, n.º 39 (1996): 60-67; Francisco López-Arza Moreno, “Poesía y sociedad en la Extremadura de posguerra (1936-1975),” *Revista de Estudios Extremeños* vol. 57, n.º1 (2001): 319-357.

¹⁵⁰ Los escritos del historiador Manuel Vaz-Romero Nieto, en los que contextualiza al Cáceres franquista a partir de la labor de sus alcaldes, aportan asimismo a esta observación, pues, aunque hace referencia a la expansión modernizadora de su infraestructura (social, turística, deportiva, educativa, de entretenimiento, de vivienda y de servicios esenciales), especialmente a partir de que Alfonso Díaz de Bustamante fuese nombrado alcalde en 1963 (un primer mandato que duraría hasta 1976), expone que aún en esta década de los sesenta la ciudad continuaba estancada en su conservadurismo ideológico y moral. Ciudad a la que describe como “levítica, donde el más puro nacional-catolicismo era testimonio de la España franquista”. Las memorias del polígrafo cacereño Ricardo Hurtado de San Antonio *Cáceres durante el franquismo. Memorias* aluden también a un ambiente provincial reaccionario. Por ejemplo, mantiene que “Cáceres se convirtió en un referente nacional franquista de total comunión con el nuevo orden basado en los principios incuestionables del Movimiento Nacional”. Referente que justifica por considerar a su población en esta época como “católicos de agua bendita, cera, incienso y limosna dominical, pero de poca justicia social, y todos amantes del orden público”, “mayoritariamente conservadora, como todas las pequeñas capitales de provincia del interior dependientes de un funcionariado y comercio tradicionales, e incomunicada con los agentes del progreso y reivindicaciones sociales y laborales”. Adicionalmente, alega que la censura habría estado “de más” en la ciudad puesto “que desde el primer momento apoyó la sublevación militar”, “porque cada cacereño era el mejor censor” y “el diario católico local *Extremadura* o el regional *Hoy*” se encargaban de denunciar “a través de las plumas de escritores entusiastas y comprometidos con el franquismo”. Vaz-Romero Nieto, *La ciudad de Cáceres*, 42 y 495-519; Manuel Vaz-Romero Nieto, *Alfonso Díaz de Bustamante. Un alcalde singular* (Cáceres: Familiares de Díaz de Bustamante, 2005), 43-77; Hurtado de San Antonio, *Cáceres durante el franquismo*,” 10, 13 y 168.

eurocéntrica; que tenía por actividad principal de su diversa programación un certamen de un “folklore musical” “nacional” conceptualizado y escenificado heterogéneamente, cuyo repertorio palmariamente manifestaría la prevalencia de nociones identitarias hegemónicas, pero también la tensión respecto a cual era tenido entonces por auténtico; en el que colaboraban actores con intereses singulares y comunes, nacionales y extranjeros, estatales y no estatales, de distinto género, provenientes de diferentes contextos étnicos-raciales y sociales (si bien entre los no europeos predominaría el elitismo); y en el que se involucraban factores particulares, que podían llegar a ser divergentes, de la esfera local, regional, nacional e internacional, se presta para ser analizado aplicando las aportaciones historiográficas y los varios conceptos disciplinares tratados en esta sección. Así pues, resumidamente, la tesis será una contribución a los estudios sobre festivales durante el franquismo, la diplomacia cultural entre España y América Latina, la ideología de la hispanidad, del “folklore musical” y sus representantes en un ámbito transnacional, y Extremadura, particularmente Cáceres, en la época del desarrollismo.

0.2 Metodología

Para que se pudiese materializar un estudio abarcador e interdisciplinario de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos fue indispensable la consulta de una diversidad de fuentes primarias. Dado que en su organización se involucraron el Ayuntamiento de Cáceres, la Diputación Provincial de Cáceres, el Instituto de Cultura Hispánica y el Ministerio de Información y Turismo, se investigó en los archivos correspondientes: Archivo Histórico Municipal de Cáceres, Archivo de la Diputación Provincial de Cáceres, Archivo del Instituto de Cultura Hispánica y el Archivo General de la Administración (AGA). Gracias a la gran cantidad de documentación heterogénea encontrada en estos (entre la que se incluyen cartas, programas oficiales, carteles, notas diplomáticas, informes ministeriales, boletines, actas, memorias, contratos, recibos y anteproyectos) se conoce el tipo de interrelación de los distintos niveles del régimen franquista respecto a la política cultural, turística y diplomática que a propósito fue aplicada. Pero su contribución va más allá de la implicación gubernamental, pues, además, se percibe el impacto, de variado grado, que tuvieron los demás actores colaboradores. Otra documentación propiamente estatal, que se encuentra disponible en línea, sumamente valiosa al reproducir, visual o sonoramente, un agregado de momentos de los festivales (entre ellos,

discursos, interpretaciones, expresiones de los participantes, ceremonias de inauguración y clausura) son los documentales del NO-DO y las grabaciones del Fondo Sonoro de la Biblioteca Digital AECID, que fueron las realizadas en aquel entonces por el ICH (estas últimas de una calidad variable, que va desde óptima, mediocre y extremadamente defectuosa, a consecuencia, básicamente, de incluir el sonido ambiental).

En la hemeroteca de la Biblioteca Nacional trabajamos con el periódico *Extremadura*, el diario cacereño de orientación católica que, por ser consonante con los dictámenes y disposiciones franquistas, sería junto con el badajocense *Hoy* los únicos periódicos extremeños que se divulgarían tras la purga editorial realizada al concluir la Guerra Civil española. Se revisó este periódico durante los meses en los que se celebraron los festivales, lo que es fundamental para nuestro análisis por ser, como ya se mencionó, la publicación de referencia en cuanto a la gestión, implicando que en sus páginas se perciben distintas cuestiones, como lo son: el interés propagandístico, la transversalidad del discurso de la hispanidad, la pretensión de autenticidad respecto al “folklore musical” ejecutado y los detalles de las múltiples actividades llevadas a cabo. También se emplean fuentes hemerográficas de tirada nacional, privativamente de manera suplementaria, siendo estas principalmente *Ya* y *ABC*. Para comprender el tipo de ideología difundida son relevantes, a su vez, las revistas, ya sean de órbita regional (como *Alcántara* y *Guadalupe*) o nacional (particularmente las editadas por el ICH, *Cuadernos Hispanoamericanos* y *Mundo Hispánico*).

Una revista que, en cambio, es clave para enmarcar las discusiones sostenidas a la sazón en América sobre folklore y folklore musical es *Folklore Americano* (publicación del Comité Interamericano de Folklore, vinculado con el Instituto Panamericano de Geografía e Historia, un organismo especializado de la Organización de los Estados Americanos), ya que en esta colaboraban los folkloristas de referencia del continente. Su relevancia no se limita tan solo a exponer nociones que sostenidas desde el otro lado del Atlántico tendrían un influjo en el certamen cacereño, sino que, además, aunque de forma singular, constata la propia dinámica trasatlántica entre folkloristas españoles y americanos al editar un artículo sobre los festivales, único en esta revista, redactado por Nieves de Hoyos Sancho dedicado a la primera edición. Pero, aunque en las bases de participación se evidencia la integración de un por entonces folklore de avanzada (caso del indigenista), por medio de los escritos de los folkloristas, latinoamericanos y españoles, que fungieron como jurado en el certamen, se evidencia que en estos primaría el

conservadurismo y el eurocentrismo, lo que los distanciaba de las pormenorizadas y emergentes posturas americanas incluyentes e innovadoras, provocando así tensiones con relación al “folklore musical” “inauténtico” escenificado por los participantes.

Para caracterizar a estos integrantes de las agrupaciones concurrentes en términos étnico-raciales, sociales y de género nos valemos de varios recursos complementarios. De tipo primario son las publicaciones de las propias agrupaciones, expresiones realizadas por sus integrantes o por miembros de la organización de los festivales, fotos, programas oficiales y tocantes documentos internos del ICH. A ello habría que agregarle estudios particulares ya realizados sobre algunas de estas agrupaciones e investigaciones que contextualizan el ámbito de donde ellas o sus componentes surgieron. Por último, a fin de ilustrar la índole ideológica y moderna del “folklore musical” “nacional” que interpretaron en los festivales, se deconstruye, con la ayuda de previos trabajos especializados que explican el porqué del canonizado y del subalterno, el repertorio seleccionado para varios países, el cual se desprende de los programas oficiales disponibles, los programas publicados en periódicos, las grabaciones sonoras del ICH y las crónicas de *Extremadura*.

Capítulo 1. La organización de un “moderno” festival “hispanoamericano” en la Alta Extremadura: turismo, diplomacia y políticas culturales

El 23 de febrero de 1965 el director general de Información, Carlos Robles Piquer (que era cuñado del ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne) le enviaba una carta a Pedro Salvador de Vicente, subdirector del ICH, para cuestionarle que, en una publicación de las bases de participación del certamen a celebrarse ese año, el ICH no hubiera hecho mención que los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos pertenecían al Plan Nacional de Festivales de España. “Me sorprende esta ausencia nuestra en lo que parecía debía ser conjunto, sobre todo porque vuestro Jefe de Departamento de Música, Manolo [Manuel] Orgaz, está perfectamente enterado de cómo son las reglas del juego que normalizan los ‘Festivales de España’ en todos sus aspectos”, le reclamaba Robles Piquer. Recalcaba su desconcierto al respecto añadiendo que la “publicidad que ha motivado esta carta me ha dejado un tanto perplejo”. El reclamo lo hacía, además, pues desde su punto de vista la Junta Coordinadora de Festivales del Ministerio de Información y Turismo no habría objetado mínimamente “el planteamiento de las bases y sus condiciones generales” según establecidas por el ICH. Continuaba el alegato expresándole que parecía “lógico” que el MIT hubiera “conocido previamente y antes de su publicación las citadas bases”, tomando en consideración la colaboración entre ambas entidades.¹⁵¹

Para Robles Piquer la postura del ICH se volvía incomprensible argumentando que, en el primer año de la fusión de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos con los Festivales de España, la edición anterior de 1964, había dado “un resultado espléndido, así reconocido por todos”. Le reafirmaba entonces el compromiso del MIT para con el ICH y la organización de los festivales, indicándole a Salvador de Vicente que en 1965 le prestaría “incluso mayor atención dentro de lo posible a este Festival, tanto en lo económico, en lo artístico y en la asistencia técnica.” Compromiso que le repetiría antes de concluir la carta al expresarle que “dada la entrañable colaboración” con el ICH, el MIT había “pensado en dar al Festival de Cáceres un tratamiento un tanto singular y deferente, valorando al máximo vuestra tradición folklórica hispanoamericana, tan admirable y querida por todos”.

¹⁵¹ Carta de Carlos Robles Piquer a Pedro Salvador de Vicente del 23 de febrero de 1965, en: Archivo General de la Administración (AGA), Fondo: 49.09, Caja: 38675, Carpeta: Cáceres.

Sin embargo, en la carta había sido terminante en cuál era el tipo de colaboración que debía existir si el ICH quería que los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, que en un principio había organizado en conjunto con el Ayuntamiento de Cáceres (con un rol destacado de la Diputación Provincial), continuaran siendo parte de los Festivales de España:

Te agradecería mucho me comunicaras si es que el Instituto ha querido voluntariamente prescindir de ser parte en Cáceres de los “Festivales de España”, operando con total independencia de estos. De lo contrario, creo imprescindible rectificar las bases publicadas haciendo honor a la verdad, es decir a la integración en una sola operación artística de los deseos del Instituto, del Ministerio y de la Corporación municipal de Cáceres.

Una colaboración en conjunto significaba, por lo tanto, que “los programas y condicionamientos generales” se debían elaborar “conjuntamente” por ambos entes, y que “nunca” se prescindía “en la publicidad o publicaciones de bases para certámenes una parte de la otra.”¹⁵²

La instrucción para que en la publicidad siempre se incluyera que el festival cacereño pertenecía a Festivales de España asimismo se la había hecho llegar Enrique de la Hoz, Subdirector General de Cultura Popular, (en palabras de Robles Piquer, su “íntimo y fraternal amigo”),¹⁵³ al delegado provincial del MIT en Cáceres, Luis Fernández Madrid, unas semanas antes:

Considero oportuno que orientes a la Prensa local y regional sobre la denominación que ha de aparecer siempre en toda referencia informativa, para evitar que se eluda el título de “Festivales de España” preciso en todas las operaciones artísticas que patrocina este Ministerio a través de Cultura Popular de la Dirección General de Información. Lo cual no es óbice para que aparezca como subtítulo, la denominación de VII Festival Folklórico Hispano-Americano, ya que es la especialización –con carácter de Certamen– que tiene ese Festival. Así lo venimos haciendo en nuestra propaganda nacional y extranjera, al estar incluido en nuestro Plan Nacional.¹⁵⁴

En la respuesta (con la que no contamos) dada por Fernández Madrid a esta instrucción al parecer le planteó a De la Hoz que desde el MIT no se tuviera una actitud monopolizadora o que

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ El tipo de relación existente entre Manuel Fraga Iribarne y Carlos Robles Piquer, y entre este último y Enrique de la Hoz, ejemplifica una de las características de la burocracia en organismos como en MIT durante el franquismo. Como explica Miguel Ángel Ruiz Carnicer: “Trazar un detallado resumen de la evolución del aparato de la prensa y propaganda en el franquismo, con sus cambios de nombres de los organismos y de quienes los personificaban, significa poner de manifiesto una característica de las burocracias en el fascismo: una multiplicación de nombres e instancias, con cambios frecuentes de estas que esconden una cadena de mando muy clara y sencilla de poder, pero que sirven para no solo alojar políticamente a los cercanos mediante cargos, sino para oscurecer las responsabilidades individuales.” Carlos Robles Piquer, *Memoria de cuatro Españas. República, guerra, franquismo y democracia* (Barcelona: Editorial Planeta, 2011), 153; Jordi Gracia García y Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, ed. Elena Hernández Sandoica, (Madrid: Editorial Síntesis, 2001), 72-73.

¹⁵⁴ Carta de Enrique de la Hoz a Luis Fernández Madrid del 8 de febrero de 1965, en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38675, Carpeta: Cáceres.

la misma no había sido aceptada de buen grado por alguno de los involucrados, pues De la Hoz le escribiría en la siguiente carta: “Perfectamente interpretado el problema. Nuestra posición no debe ser absorbente, pero tampoco quedar minimizada.”¹⁵⁵

Este posicionamiento de Carlos Robles Piquer y Enrique de la Hoz estaba en concordancia, por lo demás, con la manera en que el MIT impulsaba que se controlara la organización de los Festivales de España. Sin embargo, lo planteado por el delegado provincial debió repetirse por otros delegados provinciales ya que, en el “Boletín de Información Núm. 0 de Festivales de España” un informe de enero de 1967, “reservado al conocimiento de los Delegados y de sus inmediatos colaboradores”, se dedicaba una sección a atender este asunto. En el informe, que se había preparado para “disipar diversas dudas, aclarar aspectos que aparecen confusos en las provincias, afirmar conceptos sobre una política sociocultural y cualificada y exponer un repertorio de imposibilidades junto a otro de soluciones para los diversos problemas”, esta sección se titulaba: “¿Función absorbente?”

En la misma la entidad central justificaba su función “absorbente” para con los festivales, que era así como se la concebía por las Corporaciones locales según lo planteado en otro informe en posesión del ministerio, de la siguiente manera:

No se entiende bien qué quiere decir el término absorbente en este caso. Nadie absorbe nada que sea privativo de los demás. Estamos operando sobre un Plan Nacional que parte de unos órganos o servicios centrales.

(...) si una ciudad se inscribe en el Plan Nacional de “Festivales de España”, lo hace a conciencia de que hay unas normas y unos órganos ejecutivos nacionales que necesariamente tienen que realizar una serie de servicios fundamentales que no pueden estar en manos o criterios locales y dispersos, si se quiere que el Plan tenga orden, coherencia y eficacia, es decir, que sea un Plan y no muchos planecitos diversificados.

En una sección posterior, el tipo de intervención realizada para el caso que nos interesa se razonaba exponiendo: “Es obvio, que algo en que el nombre del Ministerio se pone en juego debe ser cosa propia para un Delegado y para sus colaboradores. En ningún caso habrá razón o motivo para quedar al margen.”¹⁵⁶

Que el MIT se adjudicara en la publicidad la organización de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos era, a su vez, una preocupación que tenía el propio ICH, aún en el primer año de la colaboración entre ambas entidades, según se desprende de un documento interno del

¹⁵⁵ Carta de Enrique de la Hoz a Luis Fernández Madrid del 15 de febrero de 1965, en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38675, Carpeta: Cáceres.

¹⁵⁶ “Boletín de Información Núm. 0 de Festivales de España” de enero de 1967, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.282, Carpeta Núm. 27.

ICH. “Hay que tener constantes contactos con Enrique de la Hoz y ver las pruebas en la imprenta, con tacto, para que el Festival aparezca organizado con igual relieve por el Instituto de Cultura Hispánica, Cultura Popular y Ayuntamiento de Cáceres”, se manifestaba en relación a la redacción del programa oficial.¹⁵⁷ Preocupación válida si consideramos que en la publicidad realizada en 1964 por el MIT de la campaña de los Festivales de España a nivel nacional en *ABC*, se nombraba al “Festival Folklórico Hispanoamericano de Cáceres” entre sus “muchas y muy notables atracciones” sin que se mencionara al ICH.¹⁵⁸ Lo cual concordaba con lo planteado por Robles Piquer en un documento interno, en el sentido que el ministerio contabilizaba “legítimamente” los Festivales de España “frente al propio país y al extranjero” para hacer “público el crecimiento de los niveles culturales” del país.¹⁵⁹ Es decir, se empleaban como propaganda de la labor realizada por el MIT.

El “tacto” que el ICH indicaba debía emplearse en la verificación de las entidades nombradas en la publicidad probablemente se debió al hecho de que la entrada del MIT en la organización del festival no había sido propuesta por su parte, sino por las autoridades de la provincia y el Ayuntamiento de Cáceres. Con lo cual se buscaba que este pasara a formar parte de los Festivales de España y que, además, gozara de “los beneficios de ser declarado de ‘interés turístico’”¹⁶⁰ (lo cual nunca llegaría a ocurrir). Por lo que se entendería entonces el cuidado tenido por ICH, al observar que su influencia se iba desplazando, y que era el MIT el organismo central que comenzaba a ocupar la preeminencia para el desarrollo del festival. Lo paradójico del caso, pero que a su vez demuestra qué era de mayor trascendencia para entonces respecto a la

¹⁵⁷ “Marcha de las gestiones sobre la participación de grupos de danza en el ‘VI Festival Hispanoamericano’ de Cáceres”, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892, Expedientes de Festivales y Certámenes.

¹⁵⁸ Otro ejemplo se encuentra el siguiente año en un ensayo apologético (firmado por Enrique Domínguez Millán) de los Festivales de España publicado en *Extremadura*. Ensayo que dado su contenido debió de ser encargado por el MIT. Incluía información detallada del número de espectáculos realizados desde sus comienzos, nombraba una gran cantidad de agrupaciones y artistas extranjeros que participarían en la campaña de 1965, y mencionaba diversos espacios históricos de España en los que se celebraban festivales. El comentario sobre su procedencia se hace, además, porque se empleaban extractos de un ensayo sobre los Festivales de España encontrado en la documentación del MIT. El “*Folklore Hispanoamericano (Cáceres)*” se nombraba (en el ensayo publicado en *Extremadura*) como uno de los “acontecimientos relevantes” de los Festivales de España en 1965, sin que se hiciera referencia al ICH. “Desarrollo de la campaña de Festivales de España”, *ABC*, 6 de junio de 1964, 100; “Los Festivales de España”, *Extremadura*, 15 de junio de 1965, 6-7; “Festivales de España”, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.279, Carpeta Núm. 23, Portafolios: Documentación general de la campaña “Festivales de España” 1966.

¹⁵⁹ Nota de Carlos Robles Piquer al Subsecretario del Departamento del 11 de junio de 1965, en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38675, Carpeta: Cáceres.

¹⁶⁰ Carta de Francisco Bocos Cantalapiedra a Gregorio Marañón Moya del 20 de enero de 1964, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892, Expedientes de Festivales y Certámenes.

política cultural del franquismo, es que el ICH perdía relevancia a manos de dos de sus exmiembros: Fraga Iribarne había sido secretario general y Robles Piquer jefe del Departamento de Información, en la época en que Alfredo Sánchez Bella dirigía el instituto.¹⁶¹

Progresivamente ocurriría una completa sustitución, quedando excluido el ICH, que provocaría cambios significativos en el festival (no todos siendo bien recibidos por los cacereños), si bien la temática “hispanoamericana” continuaría siendo el distintivo que lo caracterizaría. Determinante para esta continuidad sería el aprecio que el público local demostraría a través de los años por el “folklore musical” latinoamericano y el impacto que en su marco tendría la ideología de la hispanidad.

La absorción de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos dentro de los Festivales de España era, por lo demás, representativa de la modernización administrativa, que conllevó una mayor burocratización y unificación, ocurrida en términos generales en la dictadura durante la década de 1960. Sirve asimismo para entender el impacto que tuvo el turismo, tanto en términos económicos como culturales, en la sociedad española en este periodo. Sería la búsqueda por atraer turistas a su ciudad y provincia, al entenderse que estimularía su economía (además de concebirse como un signo de modernidad), lo que motivó que desde Cáceres se impulsara que los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos pasaran a ser uno más de la extensa red de Festivales de España. Pues se era de la opinión que tal fusión les ayudaría a conseguir sus objetivos en esta área. Objetivos turísticos para con los festivales que, habría que subrayar, las autoridades cacereñas tenían desde sus comienzos.

Provoca, a su vez, que se señale la importancia dada en su política internacional en la década del sesenta a Europa, motivada por el deseo de formar parte de la Comunidad Económica Europea (CEE). Por lo que el ICH no contaba con la relevancia que había tenido en su periodo trascendental en la esfera política internacional, el de su primera década de existencia, que había coincidido con el ostracismo del régimen y su superación. Si bien es de destacar que estos festivales demuestran cómo el impacto del ICH no se limitó al ámbito de las relaciones internacionales con América Latina, sino que también fue empleado por el régimen a nivel nacional. En este caso, un evento que en términos de la política cultural del franquismo hacia América Latina serviría de propaganda de los “logros” y los ideales del régimen ante los

¹⁶¹ Robles Piquer, 122; Manuel Fraga Iribarne, *Memoria breve de una vida pública* (Barcelona: Editorial Planeta, 1980), 25.

miembros de los grupos participantes extranjeros, también sería un instrumento para reafirmar la identidad cacereña y extremeña impulsada por el franquismo y estimular el turismo en Cáceres, tanto en la ciudad como en la provincia.

Esta polémica entre el MIT e ICH, en la que también quedaba implicado el Ayuntamiento de Cáceres, es una muestra, en última instancia, de la diversidad de intereses que confluyeron en los festivales y que impactaron su desarrollo. A estos habría que añadirle, por ejemplo, los promovidos por las agrupaciones participantes, los diplomáticos extranjeros (predominantemente latinoamericanos), la Iglesia católica, el comercio local, la diputación provincial y el público asistente. Por lo cual, en este capítulo se analizará de qué manera la multiplicidad de entes involucrados (locales, regionales, nacionales, internacionales, estatales y no estatales) influyó tanto en su organización como en el tipo de actos y actividades celebrados. Especial relevancia se dará a las distintas visiones, respecto a cómo se tenían que organizar, que tuvieron los tres principales organismos responsables de su desarrollo y a la manera en que fueron implementadas.

1.1 Creación del festival y la Ruta de los Conquistadores: la promoción de una Extremadura “moderna”

En el primer tomo de su autobiografía, *Escrito para la Historia*, Blas Piñar se atribuye la creación de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos. En este indica que originalmente tenía pensado que se celebrasen en Palma de Mallorca, pero que no tuvo éxito en las gestiones realizadas para que así fuese.¹⁶² Tal vez, la previa realización en la década de 1950 en dicha ciudad de varias ediciones de un Certamen Internacional de Folklore, que incluyó el nombrado Primer Congreso Internacional de Folklore en 1952, presidido este último por Manuel García Matos¹⁶³ (quien también sería el presidente del jurado en las dos primeras ediciones del certamen cacereño), fue un factor para que en un principio la tuviese en consideración. Ante el fracaso de esta gestión inicial, les presentó la propuesta a las autoridades provinciales y del Ayuntamiento de Cáceres, que incluía a su “gran amigo” Licinio de la Fuente, gobernador de la provincia, y en este caso manifiesta que la misma “no pudo tener mejor acogida”.

Lo planteado por *Extremadura* por motivo de su nombramiento como hijo adoptivo de la provincia en 1959 valida lo expuesto en su autobiografía, pues exponía que el nombramiento se le concedía a alguien a “cuyo aliento e iniciativa se deben los festivales folklóricos hispano-americanos celebrados en Cáceres”. La razón que impulsaba el reconocimiento no era otra que el aprecio por su gestión en favor de que la sede se materializara. Según se refleja en este artículo, el reforzamiento dado a la identidad extremeña en los festivales, estrechamente vinculado con el ensalzamiento de los conquistadores de la región, fue uno de los elementos que hizo que se tuviera en alta estima el rol desempeñado por Piñar. Al respecto, se indicaba que Piñar había “sabido valorar el alma extremeña y levantarla a nobles estímulos de más palpitante hermandad con aquellos pueblos que nacieron de tierras conquistadas por capitanes de la provincia, por cacereños de pro, gloriosos y valerosos, diplomados de legendario estilo imperial cuando en Extremadura nacían dioses.”¹⁶⁴ Lo significativo que fueron los festivales para Cáceres queda confirmado por el hecho que, además, se le nombrara hijo adoptivo de la ciudad en 1961. La

¹⁶² Blas Piñar, *Escrito para la Historia* (Madrid: FN Editorial, 2000), 18.

¹⁶³ Véase: Jaume Más Porcel, “II Certamen Internacional de Folklore. Desde Palma de Mallorca,” *Ritmo* vol. 21, n.º 237 (julio, 1951): 6-7; Enrique Cámara de Landa, “Spain: History, Culture and Geography of Music,” en *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture* ed. Janet Sturman (SAGE Publications: California, 2019), 2049; *Folklore internacional*, 1952, RTVE, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/folklore-internacional/2853780/>, (consultada el 19 de octubre de 2019).

¹⁶⁴ “D. Blas Piñar, Hijo adoptivo de la provincia,” *Extremadura*, 12 de junio de 1959, 12.

moción en esta ocasión fue presentada a la comisión municipal por el primer teniente de alcalde, Juan Pablos Abril, en “gratitud” a Piñar por “incardinar los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos en Cáceres”.¹⁶⁵

Quizá la amistad fuera un factor influyente, pero, por otra parte, es, muy probable, que lo que determinase la elección de Cáceres para la realización de los festivales fuera que, además de contar con el apoyo económico del ayuntamiento y organismos provinciales, ello permitía hacer realidad un proyecto que se tenía en mente desde la época del Consejo de la Hispanidad:

Las tierras que dieron vida a los hombres del Descubrimiento y colonización de América que aportaron la cultura y el sentido español, han de ser lugares preferentes en el interés del Consejo de la Hispanidad para su dignificación histórica, artística y turística ya que parece lógico pensar que los americanos de habla española que vengan a la Península visiten los pueblos donde nacieron los Fundadores de sus actuales naciones.

Esta era la idea encontrada en 1945 en una minuta de carta redactada por el Secretario General del Consejo de la Hispanidad para entonces, Álvaro Seminario y Martínez, cuyo destinatario era el alcalde de Trujillo. En la carta Seminario y Martínez afirmaba al alcalde el compromiso del consejo con las obras de restauración que se venían realizando de los edificios y espacios históricos de esta ciudad. El consejo se comprometía tanto “moral” como económicamente en esta tarea, pues Trujillo ocupaba “uno de los primeros puestos en los lugares de la Hispanidad” a los que este organismo había “decidido patrocinar” debido a que lo concebía como un atractivo destino turístico.¹⁶⁶ Según lo expuesto en el párrafo citado, era el vínculo con los conquistadores lo que se asumía atraería al turista hispanoamericano.

Si en Cáceres se habían comprometido económicamente con el festival había sido en gran medida porque a su vez sus autoridades políticas también compartían la noción planteada en esta minuta de carta, lo que llevaría a dirigir sus objetivos turísticos a finales de la década de 1950 hacia los visitantes hispanoamericanos, viéndose ello plasmado en la Ruta de los Conquistadores. En el “Informe general sobre el estado de la provincia en el aspecto turístico” redactado por el delegado provincial del MIT en Cáceres, Francisco Díaz Rey, en 1959, aprobado por la Junta Provincial de Información, Turismo y Educación Popular, se manifestaba:

Un sentimiento natural y hoy día muy avivado entre las clases de cierta cultura de los países de Hispanoamérica, es conocer el solar donde nacieron y al que volvieron en gran parte, los conquistadores de aquellas tierras. Así, se ha podido comprobar la seducción que tiene Extremadura

¹⁶⁵ “Fue aprobada una moción del doctor Pablos Abril para que se nombre Hijo Adoptivo de la ciudad a don Blas Piñar,” *Extremadura*, 23 de junio de 1961, 9.

¹⁶⁶ Minuta de carta del Secretario General del Consejo de la Hispanidad al alcalde de Trujillo del 23 de mayo de 1945, en: Archivo del Instituto del Cultura Hispánica, Caja: 8, Signatura: 246, Carpetilla: 2960, Correspondencia.

para los estudiantes hispanoamericanos residentes en Madrid; una excursión por la “Ruta de los Conquistadores” es para ellos un golpe al corazón.

Por lo tanto, cultivar este sentimiento, “vender” un poco en aquellos países el alma extremeña bajo este espejuelo de los antiguos palacios, puede ser un brillante negocio para la industria turística de Cáceres.

Unos párrafos más adelante se discutía la visión que se tenía de cómo los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos contribuirían a este plan turístico, lo cual servía de justificante para el apoyo económico a proporcionarles:

Debemos procurar por todos los medios que este Festival se celebre siempre en nuestra capital; si llegara el momento de tener que hacer un gran esfuerzo económico, no dudo en aconsejar que se hiciese. Resulta obvio enumerar las ventajas que dicho Festival representa, pero sí es de señalar que esta actividad enlazaría, como eslabón de una cadena perfecta, con lo que decíamos anteriormente sobre la política turística a desarrollar mirando a Hispanoamérica.¹⁶⁷

Si bien en el artículo del número especial de *Extremadura. 25 años de PAZ*¹⁶⁸ de 1964 dedicado a las primeras cinco ediciones de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, escrito por el periodista Enrique Baltar, se indicaba que escasamente “un mes antes de que comenzaran los II Festivales se había inaugurado en la provincia las llamadas Rutas Turísticas de la Alta Extremadura”,¹⁶⁹ con lo que se refería a la Ruta de los Conquistadores, esta “inauguración” se trataba de una táctica publicitaria para dar a conocer la ruta.¹⁷⁰ En realidad el régimen había comenzado en 1957 una amplia campaña propagandística turística de la Alta Extremadura, que incluía a la Ruta de los Conquistadores. Así se manifestaba en la “Memoria de la labor realizada durante el año 1957” de la Junta Provincial de Información, Turismo y Educación Popular: “Podemos considerar que en 1957, se ha iniciado la gran campaña por el resurgimiento turístico de la Alta Extremadura, observándose un decidido apoyo por parte de la Dirección General del

¹⁶⁷ Este enfoque turístico hacia los hispanoamericanos se hacía aunque, como se reconocía en el propio informe, estadísticamente “el contingente de turistas europeos y norteamericanos” iba “por delante”. Una tendencia que seguiría presente en 1961. En la ponencia “Turismo” que el propio Díaz Rey daría en 1962 en el Consejo Económico Sindical de Cáceres informaba, que del total de 12.557 de turistas extranjeros que habían visitado la ciudad de Cáceres en 1961 “pernoctando en la ciudad”, los países con mayor número de visitantes habían sido Francia (4.063), Estados Unidos (3.027) y Portugal (2.090). En el caso de los países latinoamericanos el total era de 808, siendo Argentina con 307, México con 118 y Chile con 104, los que aportaban mayor cantidad de visitantes. “Informe general sobre el estado de la provincia en el aspecto turístico” del 28 de enero de 1959, en: AGA, Fondo: (03)049.005, Caja: 26497; Ponencia “Turismo” del 7 de febrero de 1962, en: AGA, Fondo: (03)049.005, Caja: 26497.

¹⁶⁸ Número publicado el 29 de junio de 1964 que celebraba los logros alcanzados por la dictadura en la provincia de Cáceres en el periodo en el que llevaba en el poder tras su victoria en la Guerra Civil española.

¹⁶⁹ “Cáceres, «Plaza Mayor de la Hispanidad», fue sede incomparable de cinco Festivales Folklóricos hispanoamericano-luso-filipinos,” *Extremadura. 25 años de PAZ*, 29 de junio de 1964, 20.

¹⁷⁰ A esta inauguración asistirían invitados por la Junta Provincial de Información, Turismo y Educación Popular “directores de agencias de viajes, periodistas y altos cargos de la Dirección General del Turismo”. Acta de la sesión celebrada por la comisión plenaria de turismo el día 8 de mayo de 1959, en: AGA, Fondo: (03)049.005, Caja: 26497; “Plan de atracción turística, inauguración solemne de las rutas turísticas de Cáceres”, en: AGA, Fondo: (03)049.005, Caja: 26497.

Turismo y por las Autoridades provinciales y locales.”¹⁷¹ Una muestra de esta campaña era el artículo publicado en mayo de 1958 en *Extremadura* escrito por el periodista y escritor Francisco Casares, titulado “Carta abierta a un embajador”, con el subtítulo, “En la que se habla de la «Ruta de los Conquistadores»”. Se trataba de un artículo que al parecer había sido publicado originalmente en *Ya* y que también se publicaría en la edición de junio de ese año en *Mundo Hispánico*,¹⁷² una de las revistas editadas por el ICH.

En el artículo Casares le sugería a John Davis Lodge, el embajador de Estados Unidos en España, que visitara una de las rutas “más interesantes de España”, sobre la que indicaba que era una “lástima” que no se conociera mejor dado su “significado” y “belleza”. Le explicaba que la Ruta de los Conquistadores nombraba “con acierto de recuerdo y de síntesis, a la que, en la provincia de Cáceres, forma un triángulo, impregnado de esencias de nuestra raza, en donde se forjaron aquellos hombres gigantes que salieron a conquistar y descubrir, que alumbraron nuevos pueblos”. Especificaba que el triángulo de la ruta se trataba de “Trujillo, Cáceres y Plasencia”, a la vez que nombraba otros de los lugares visitados, como Yuste, lugar elegido “para morir” por Carlos V, y Guadalupe, donde se encontraba el monasterio de la advocación de la virgen “venerada en tierras de América”.¹⁷³ Eran lugares que para Casares permitían familiarizarse con “las fases gloriosas que cimentaron la historia de (...) la Hispanidad”.

El artículo, que permite mostrar cómo se sacaba provecho al restablecimiento de las relaciones diplomáticas con los Estados Unidos, a quien Casares llamaba “noble nación” y “amiga leal” de los españoles, se presta además para comprender cómo la promoción turística de la Alta Extremadura se asociaba con la supuesta superación del atraso socioeconómico y la llegada de la modernidad a esta región:

¹⁷¹ “En este año se ha realizado una gran campaña propagandística de la provincia de Cáceres por todos los medios informativos a nuestro alcance, contando con la colaboración de prestigiosas firmas provinciales y nacionales y así se ha tratado del turismo cacereño en los más importantes diarios nacionales que hemos citado así como en revistas y radios”. “Memoria de la labor realizada durante el año 1957”, en: AGA, Fondo: (03)049.005, Caja: 26497.

¹⁷² Francisco Casares, “Carta abierta a un embajador. Actualidad de una ruta histórica,” *Mundo Hispánico*, año XI, n.º 123 (junio 1958): 14-15.

¹⁷³ La elección de estos lugares había sido deliberada. Eran los lugares considerados como “epicentros de atracción” del turismo en la Alta Extremadura, los que se entendía poseían las mejores condiciones para impulsar la industria turística en la provincia, con la excepción de Guadalupe en materia de alojamientos. Por ello era que se declaraba: “toda actividad para el desarrollo y fomento del turismo en nuestra provincia debe centrarse en este triángulo que citamos, ya sea conjuntamente o tomando como base unos de sus vértices; otra cosa sería difuminar la provincia y realizar esfuerzos inútiles. En consecuencia también, debemos poner especial cuidado en todo aquello que se refiera a cada uno de los epicentros mencionados, revalorizándose cuanto pueda tener un interés turístico y esté ahora olvidado y acumulando en ellos, en lo que sea posible, los motivos de atracción.” “Informe general sobre el estado de la provincia en el aspecto turístico”, 28 de enero de 1959.

Estamos en tiempos en que el turismo es un ejercicio fundamental. Lo practican los hombres de todo el mundo. Es la satisfacción de una inquietud, de unos anhelos que antes se entumescían por las dificultades materiales. Hoy es distinto. Extremadura –y en ella, muy especialmente, la región cacereña– está dotada y preparada para el turismo. Faltaban, como en tantas partes y zonas, dos elementos sustanciales: la hostelería y los buenos caminos.

Como muestra de que se contaba con hoteles adecuados, nombraba el Hostal del Conquistador, inaugurado en ese mismo año, 1958, en Trujillo y el Extremadura Hotel en Cáceres, “establecimiento, de modernísima traza, digno de parangonarse con los mejores de España y de Europa”. Sin embargo, planteaba que respecto a las vías de acceso terrestre la región aún no contaba con la estructura deseada. Se había “mejorado en algo”, pero “las carreteras” no se hallaban “del todo en condiciones”.¹⁷⁴

De manera análoga al ensayo de Francisco Casares el reportaje del NO-DO difundido en mayo de 1959 por motivo de la “inauguración” de la Ruta de los Conquistadores, se empleaba para proyectar a la Alta Extremadura como una región “que gracias a las iniciativas” del régimen podía “ya dar un mentís a su condición de aridez y sequedad”. Con lo que se hacía referencia a las obras de regadíos e hidroeléctricas, los principales proyectos de infraestructura construidos en Extremadura durante la dictadura (en el documental se mencionaban los embalses de Valdecañas, Torrejón y Alcántara en el río Tajo, proyectos que para entonces aún no habían sido concluidos),¹⁷⁵ como a otros “adelantos” conseguidos. En consecuencia, al mostrarse unas imágenes del Hostal del Conquistador se declaraba: “En la transformación turística de España figuran confortables alojamientos que significan también notorio avance y mejora para la comodidad de los viajeros”. Como sería de esperar, a su vez, el reportaje no podía dejar de resaltar el vínculo de la región con la conquista y colonización de América. Aunque siendo consistente con la idealización de este proceso histórico por parte de la dictadura y conforme a la ideología de la hispanidad se hablara de “la maravillosa empresa de la evangelización y de la colonización”.¹⁷⁶

Pero como ha planteado María Montserrat Pastor Blázquez en su tesis sobre los años del desarrollismo en Extremadura, la región no se encontraba “dotada y preparada” para el turismo. Tanto respecto a la hostelería como a las vías de transporte. Al explicar por qué el turismo en Extremadura no jugó “un papel importante” en esta época, a diferencia de otras regiones

¹⁷⁴ “Carta abierta a un embajador,” *Extremadura*, 28 de mayo de 1958, 7.

¹⁷⁵ “La energía hidroeléctrica de extraordinario porvenir en la provincia,” *Extremadura. 25 años de PAZ*, 29 de junio de 1964, 12.

¹⁷⁶ *Ruta Turística, Noticiario español*, n.º 855 B, año XVII, 1959, RTVE, 3:11-5:19, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-855/1484899/>, (consultada el 24 de octubre de 2019).

españolas, indica que se debió a que no contaba con “un buen servicio de trasportes y alojamiento”. Cataloga de “grave problema” la “incorrecta infraestructura viaria” existente para entonces en la región.¹⁷⁷ Por lo que dada su posición geográfica hubiera sido fundamental que Extremadura contara con una infraestructura adecuada en estas áreas a fin de posibilitar que el turismo tuviera un impacto económico significativo. A manera de conclusión sobre este tema declara de manera un tanto categórica que el beneficio que Extremadura obtuvo por “los ingresos del turismo, prácticamente fueron nulos”.¹⁷⁸

Los propios Festivales Folklóricos Hispanoamericanos demostrarían la insuficiencia de albergues en Cáceres para hospedar a los participantes en este evento, al menos en la primera etapa (1958-1962).¹⁷⁹ En 1962 Enrique Suárez de Puga (Secretario General del ICH) le escribía a Juan Pablos Abril (primer teniente de alcalde del Ayuntamiento de Cáceres) para discutir el problema de alojamiento de los 400 participantes de esa edición. Por la discusión presente en la carta se demuestra además que era un problema que se había presentado en las cuatro ediciones anteriores provocando “quejas” y “descontento” entre los participantes. En la carta Suárez de Puga exponía que se prevía que de los 400 participantes, 150 se alojarían en hoteles y pensiones, y 100 en la “Residencia Delicias”. Mientras que para los 150 restantes aún no se contaba con un lugar definitivo para su estadía. Las opciones que se consideraban para estos últimos eran la Residencia del Instituto Nacional de Previsión o, de no poder contarse con este lugar, un “camping” en la Ciudad Deportiva.¹⁸⁰

¹⁷⁷ En el informe antes citado redactado por el delegado provincial del MIT, Francisco Díaz Rey, se reconocía el mal estado en que se encontraban las carreteras de la provincia. Al respecto declaraba: “Este un tema tan íntimamente ligado al fenómeno turístico que, al tocarlo, uno quisiera no tener que pormenorizar y decir simplemente tres palabras: “En inmejorables condiciones”. Pero como la realidad es otra, es obligado que nos detengamos un momento en el estudio del mismo.” En su discusión pormenorizada de las principales carreteras provinciales, aunque explicaba que las carreteras que enlazaban “los puntos más importantes para el tráfico turístico” satisfacían “las necesidades presentes”, en términos generales su estado colocaba a la provincia “en posición incómoda” en “la carrera en pro del fomento del turismo”. Concluía su discusión al respecto manifestando que “el panorama no es nada halagüeño”. “Informe general sobre el estado de la provincia en el aspecto turístico”, 28 de enero de 1959; María Montserrat Pastor Blázquez, “Los años del desarrollismo en Extremadura, 1955-1975: Aspectos demográficos y socioeconómicos” (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1994), 21-22.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 182

¹⁷⁹ Sobre la capacidad hotelera de la provincia de Cáceres en 1959 y 1962, véase el “Informe general sobre el estado de la provincia en el aspecto turístico”, 28 de enero de 1959 y la ponencia “Turismo” de Francisco Díaz Rey dada en el Consejo Económico Sindical de Cáceres el 7 de febrero de 1962.

¹⁸⁰ Por *Extremadura* también sabemos que la estadía de los participantes había presentado inconvenientes en años anteriores. En 1959 el periódico agradecía “la aportación de camas hechas por sanatorios, dispensarios y otros centros, así públicos como particulares”, incluyendo al “Grupo Escolar de las Delicias” y a la “Delegación Provincial de Sindicatos”, además de las ofrecidas por “personas particulares”, para emplearlas si surgía la necesidad, ya que el número de visitantes, que llegaba “muy cerca de los 600”, estaba “absorbiendo la capacidad de

La falta de estructuras que favorecieran el turismo era, por otro lado, reflejo del estancamiento que padecía la región en términos generales. Los estudios históricos que analizan el atraso socioeconómico extremeño durante el franquismo concuerdan en que este se debía sobre todo al latifundismo, la falta de industrias y a la emigración.¹⁸¹ Problemas relacionados entre sí, pues al depender la economía extremeña de los productos de un campo que se encontraba dominado por los terratenientes y ganaderos provocaba un nivel bajo en la calidad de vida de los campesinos, estimulando por consiguiente que estos buscaran una mejoría en zonas industriales de otras regiones españolas, principalmente en Madrid y Barcelona. La pérdida de población en la década de 1960 sería sustancial. Según, Pastor Blázquez tras haber alcanzado la mayor cantidad poblacional en su historia en 1960 con 1.479.593 habitantes, en 1970 había descendido a 1.145.336, cantidad inferior a la registrada en 1930. Pérdida de población que se debió fundamentalmente a la emigración, que en esta década alcanzó la cifra de 379.731 extremeños.¹⁸²

Condiciones socioeconómicas que no se transformarían por los proyectos de industrialización impulsados a nivel nacional por el gobierno estatal en esta década de 1960, los Planes de Desarrollo, ya que Extremadura no se seleccionaría para que fuera uno de los polos de promoción y desarrollo industrial. Las condiciones en las que se encontraba la región en esta década demuestran a su vez que el Plan Badajoz y el Plan Cáceres, que se habían elaborado respectivamente en 1952 y 1953 y estaban enfocados en la construcción de embalses y regadíos a fin de convertir zonas de secano en terrenos cultivables, no habían sido efectivos en su propósito de reactivar la economía extremeña. Por lo que, los estudiosos de la región comparten asimismo la opinión de que Extremadura no experimentó el tipo de progreso y modernización (producto de la industrialización, el urbanismo, el turismo, las remesas y las inversiones extranjeras), asociado

alojamiento de la ciudad”. “Más detalles sobre los magníficos Festivales Folklóricos hispanoamericanos,” *Extremadura*, 8 de junio de 1959, 12; Carta de Enrique Suárez de Puga a Juan Pablos Abril del 29 de mayo de 1962, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892, Expedientes de Festivales y Certámenes.

¹⁸¹ Véase: José Antonio Pérez Rubio, “Transformaciones sociales y política agraria en Extremadura (1960-1975),” en *Extremadura de 1960 a 1975. Actas del VI Encuentro Historiográfico del Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura* coords. Guillermo León Cáceres y José Hinojosa Durán (Badajoz: Gráficas Diputación de Badajoz, 2012), 11-59; Miguel Ángel González Pelaz, “El desarrollismo en la provincia de Cáceres (1960-1975). Aproximación socioeconómica,” en *Extremadura de 1960 a 1975. Actas del VI Encuentro Historiográfico del Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura* coords. Guillermo León Cáceres y José Hinojosa Durán (Badajoz: Gráficas Diputación de Badajoz, 2012), 113-143; Pastor Blázquez, *Los años del desarrollismo en Extremadura, 1955-1975*.

¹⁸² *Ibid.*, 203-205 y 324.

en la historia de España con este periodo, el del “desarrollismo”.¹⁸³ Sí habría que nombrar como excepciones de lo aquí planteado a las capitales provinciales, Badajoz y Cáceres. En el sentido de que no se redujo su población y experimentaron un moderado desarrollo urbano, si bien la estabilidad experimentada se debió principalmente por una economía de servicios y no por las industrias existentes.¹⁸⁴

Indicativo del estado en que se debía encontrar el campo extremeño en la década de 1960, es el artículo escrito por Narciso Sánchez Morales en el número especial de *Extremadura* celebrando los “25 años de PAZ” del régimen franquista, titulado “Visión de Extremadura. Sus nuevos regadíos han atraído las miradas de nacionales y extranjeros”. Ya que, en un número apologético de las obras realizadas por el régimen en la región, Sánchez Morales empleaba su artículo especialmente para “plantear los problemas de Extremadura”, para discutir “los complejos económicos y culturales que afectan a ambas provincias extremeñas”. Eran problemas que había que solucionar a fin de “evitar la emigración del campo a la ciudad”. Para ello proponía que se trasladase “el confort que exige la vida moderna” al campo, pues era de la opinión que el “campo sujetará a la masa campesina, cuando el campo ofrezca por lo menos idénticas comodidades que la ciudad”. Por consiguiente, “había que llevar al campo el agua, la luz, la radio, la televisión... En el aspecto cultural y religioso debería montarse escuelas y parroquias ambulantes. En lo social crear turnos de trabajo”. Añadiendo que, si “la ciudad volviera al campo a base de ingenieros y técnicos que tuvieran la obligación de vivir en él, como el médico, veterinario y sacerdote, los campesinos recibirían con verdadero placer este gesto de la ciudad y se considerarían honrados”.¹⁸⁵

¹⁸³ Juan García Pérez “La industria extremeña en el siglo XX. Del avance moderado y el distanciamiento de las pautas nacionales,” *Revista de Estudios Extremeños*, LX n.º 2 (mayo-agosto 2004): 803-867; Pérez Rubio, *Transformaciones sociales y política agraria en Extremadura (1960-1975)*, 36; Pastor Blázquez, *Los años del desarrollismo en Extremadura, 1955-1975*, 183.

¹⁸⁴ Jesús Manuel Figueredo Borrego, Juan Pedro Recio Cuesta y Jesús Valero Écija, “Estructuración socio-profesional de la ciudad de Cáceres en el año 1960: tipologías, variedad y clasificación de las diferentes profesiones,” en *Extremadura de 1960 a 1975. Actas del VI Encuentro Historiográfico del Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura* coords. Guillermo León Cáceres y José Hinojosa Durán (Badajoz: Gráficas Diputación de Badajoz, 2012), 148; Pérez Rubio, *Transformaciones sociales y política agraria en Extremadura (1960-1975)*, 57.

¹⁸⁵ No se debe entender por ello que Sánchez Morales fuera un detractor del franquismo. Por el contrario, siendo teniente coronel de infantería ocupó el puesto de Gobernador Militar de Cuenca. Fue, además, un férreo defensor de la ideología de la hispanidad, especialmente por medio de la Asociación de Caballeros de Yuste, de la que llegó a ser presidente. “Visión de Extremadura. Sus nuevos regadíos han atraído las miradas de nacionales y extranjeros,” *Extremadura. 25 años de PAZ*, 29 de junio de 1964, 16; “Banquete-homenaje a don Narciso Sánchez Morales,” *Ofensiva*, 10 de febrero de 1961, 3; “La Asociación de Caballeros de Yuste,” *ABC*, 1 de agosto de 1974, 82.

Dadas estas condiciones no sorprende el sentimiento de abandono que regularmente era expresado por escritores, intelectuales o autoridades de la región.¹⁸⁶ Es el “discurso victimista del regionalismo extremeño” señalado por César Rina Simón en relación a las últimas décadas del régimen franquista en su ensayo “La invención de la tradición regionalista extremeña”: “El regionalismo extremeño asentó sus bases argumentales en la marginalidad del territorio limítrofe y en el olvido institucional ejercido por el centro, debido al escaso nivel de desarrollo de una tierra abandonada”.¹⁸⁷ Un sentimiento de abandono que debió de ser uno de los motivos principales para la gran acogida que tuvo la ideología de la hispanidad en la región. Pues era una ideología que ensalzaba a los extremeños del pasado al mismo tiempo que transmitía la idea de un resurgimiento en el presente, de la superación del estado de postración, como consecuencia de poseer los extremeños de entonces las capacidades de grandeza de sus antepasados. Que fuese una ideología que no se limitara a transmitirse en escritos y discursos, sino que también se emplease en aspectos concretos de estímulo económico como en el caso de la Ruta de los Conquistadores ayuda a explicar asimismo su grado de aceptación en Extremadura.

Es de destacar, por otro lado, que el recorrido de la Ruta de los Conquistadores, según promovido por el régimen para finales de la década de 1950, parece ser que no fue en un principio una iniciativa del ICH o del MIT, aunque terminaran empleándola para sus intereses. En un artículo publicado en 1961 en *ABC* Fray Arturo Álvarez, archivero del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, indicaba que la Ruta de los Conquistadores había tomado auge como consecuencia de que Iberotours, una agencia de viajes, hubiera nombrado de tal manera uno de

¹⁸⁶ Es una idea que se encuentra en escritos de Miguel Muñoz de San Pedro (Conde de Canilleros), Gervasio Velo y Nieto, Narciso Sánchez Morales, Fray Arturo Álvarez y Juan Pablos Abril. Un claro ejemplo de ello se encuentra en una nota enviada por Robles Piquer a Fraga Iribarne en 1965 en la que le citaba parte de un discurso que el presidente de la Diputación Provincial, Martín Palomino Mejías, había pronunciado durante una comida que la diputación había ofrecido en honor de los embajadores en el festival de ese año en el que elogiaba la labor del ministro por promover el turismo de la provincia cacereña: “Entonces –dijo– le pedimos al Ministro muchas cosas, revelándole el abandono en que había estado la provincia de Cáceres. Yo tengo que dar las gracias y reconocer públicamente que las cosas pedidas a Fraga Iribarne están en marcha y algunas son ya plena realidad.

Continuó Palomino refiriéndose al futuro turismo que ha de conocer la bella región extremeña de la Vera, ignorada hasta que este Ministerio ha trazado unos magníficos planes que descubran rutas inéditas, enriqueciendo las posibilidades del turismo en aquella región.” Nota de Carlos Robles Piquer al “Excmo. Señor Ministro del Departamento” del 8 de julio de 1965, en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38675, Carpeta: Cáceres; “Cáceres ante el mundo,” *Extremadura*, 2 de julio de 1963, 10; “El origen y el nombre de Cáceres,” *Extremadura*, 14 de junio de 1963, 3; “Turismo: ideas y sugerencias,” *Extremadura*, 2 de julio de 1963, 6; “Ruta de Conquistadores,” *ABC*, 24 de junio de 1961, 31; “Cáceres y la Hispanidad,” *Extremadura*, 6 de junio de 1958.

¹⁸⁷ César Rina Simón, “La invención de la tradición regionalista extremeña,” en *Extremadura de 1960 a 1975. Actas del VI Encuentro Historiográfico del Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura* coords. Guillermo León Cáceres y José Hinojosa Durán (Badajoz: Gráficas Diputación de Badajoz, 2012), 292-299.

sus circuitos.¹⁸⁸ Un circuito turístico que había comenzado a promocionar, según la documentación con la que contamos en 1957, y que se enfocaba en la Alta Extremadura.¹⁸⁹ La pertenencia de esta agencia de viajes a la corporación Comercio y Turismo S. A.,¹⁹⁰ dirigida por el ingeniero cacereño José Acha, es una clara muestra de cómo podían llegar a corresponderse los intereses de empresarios con los del régimen, pues esta corporación era asimismo la propietaria del Extremadura Hotel¹⁹¹ y del Hostal del Conquistador,¹⁹² las dos hotelerías que se promocionarían con la ruta y que como se verá posteriormente serían seleccionadas para llevar a cabo diversas actividades durante los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos. El motivo por el que la agencia detendría en algún momento sus viajes por esta ruta es una muestra adicional, por su parte, de la deficiente infraestructura de la red viaria de la provincia, motivo que era señalado en el informe escrito en 1959 por Díaz Rey: “Hemos de lamentar que alguna agencia que había establecido viajes periódicos exclusivos para circuitos por la provincia con salida de Madrid, haya tenido que desistir de momento ante el mal estado de las carreteras”. A pesar de todo las autoridades provinciales no se detendrían en su empeño por que las agencias de viajes recorriesen la Ruta de los Conquistadores, por considerárselas como “el barómetro del

¹⁸⁸ “Ruta de Conquistadores,” *ABC*, 24 de junio de 1961, 31 y 33.

¹⁸⁹ El anuncio más temprano del que tengamos conocimiento en el *ABC* data del 21 de febrero de 1957. Era un viaje de cuatro días en el que se visitaba Guadalupe, Trujillo, Cáceres, Mérida, Plasencia y el Monasterio de Yuste por 925 pesetas. Por otros anuncios posteriores conocemos que no siempre se hacía el mismo recorrido. En ocasiones se iba también a Salamanca, Ávila, los Castillos de Oropesa, los Castillos de Jarandilla, o se añadía Portugal, visitando Lisboa, Batalha, Alcobaça o Fátima, variando consecuentemente los precios. Los lugares visitados constantemente por el recorrido eran, no obstante, los incluidos, con la excepción de Jarandilla de la Vera, en el reportaje del NO-DO de 1959: Guadalupe, Trujillo, Cáceres, Plasencia y Yuste. Existen, por otro lado, antecedentes aislados, al menos en el *ABC*, de promociones de recorridos turísticos por la región empleando este eslogan por empresas privadas. Este era el caso de un anuncio publicado en 1955 por Extremadura Hotel en colaboración con Atesa (empresa de transporte) en el que se promocionaba un viaje de fin de semana al Monasterio de Guadalupe, Cáceres y Trujillo por 800 pesetas. Por su parte, en 1956 Viajes Internacional Expreso promocionaba un viaje a Fátima y Guadalupe “por la Ruta de los Conquistadores” partiendo de Sevilla. Pero la empresa que establecería en un principio un recorrido recurrente por esa ruta fue Iberotours. “Sus viajes,” *ABC*, 21 de febrero de 1957, 41; “Ruta Conquistadores,” *ABC*, 13 de agosto de 1958, 32; “2 excursiones en 1,” *ABC*, 13 de junio de 1959, 50; “Ruta de ‘los conquistadores’,” *ABC*, 22 de julio de 1955, 22; “¡3 Grados Viajes!,” *ABC (Edición de Andalucía)*, 15 de agosto de 1956, 23.

¹⁹⁰ “Ministerio de Información y Turismo. Orden de 4 de abril de 1956 por la que se otorga el título-licencia de Agencia de Viajes del Grupo A) a favor de Iberotours,” *Boletín Oficial del Estado*, n.º 102 (11 de abril de 1956): 2385.

¹⁹¹ María del Mar Lozano Bartolozzi, *Patrimonio perdido. Paisaje sin memoria* (España: Control P, 2019), 45.

¹⁹² “Ayer, en Trujillo, quedó inaugurado el «Hostal del Conquistador»,” *Extremadura*, 2 de junio de 1958, 3.

turismo”,¹⁹³ y en este mismo año, 1959, llegaron a un acuerdo por el que se subvencionaba con 2.000 pesetas a Viajes Meliá por cada viaje en el que recorriera la ruta.¹⁹⁴

Sin embargo, la idea de nombrar la Ruta de los Conquistadores a un recorrido por Extremadura que visitase los lugares relacionados con los conquistadores de América no era originaria de Iberotours. Ya en 1949 “dieciséis estudiantes hispanoamericanos” universitarios recorrían la “Ruta de los Conquistadores” en Extremadura, acompañados por “jerarquías del Servicio de Formación Política y mandos provinciales” del Frente de Juventudes. En este caso sabemos que al menos visitaron Almendralejo, Zafra, y Medellín en la provincia de Badajoz. Posteriormente irían a Andalucía para asistir a una Jornadas Hispanoamericanas celebradas en el Monasterio de La Rábida (Huelva), y a la Semana Santa de Sevilla.¹⁹⁵ Mientras en 1955 “treinta y un periodistas hispanoamericanos (...) pensionados por sus respectivos países” recorrían la “ruta de los Conquistadores” en un viaje organizado por el ICH. Al momento de publicarse la nota en el *ABC* se encontraban en Cáceres, indicándose que posteriormente visitarían Mérida, Trujillo y Guadalupe.¹⁹⁶

Por su parte, un año antes, en 1954, el periodista español Waldo de Mier había publicado en la editorial del ICH, Ediciones Cultura Hispánica, *La Ruta de los Conquistadores. Vida nueva en la Extremadura donde nacían los dioses*. Libro que era una recopilación de unos reportajes que le habían sido encargados por el director del periódico *El Alcázar*, el “extremeño de Cabeza

¹⁹³ “Informe general sobre el estado de la provincia en el aspecto turístico”, 28 de enero de 1959.

¹⁹⁴ La petición de la subvención la haría inicialmente Viajes Meliá, lo que lleva a pensar que la ruta no tenía gran demanda turística. Tras aceptar la Junta Provincial de Información, Turismo y Educación Popular la propuesta, se dividió la cantidad de pesetas a aportar en la subvención entre distintos organismos: Diputación Provincial, 800 ptas.; Ayuntamiento de Cáceres, 400 ptas.; Ayuntamiento de Plasencia, 300 ptas.; Ayuntamiento de Trujillo, 100 ptas.; Cámara de Comercio, 200 ptas.; y Cámara de la Propiedad Urbana, 200 ptas. El acuerdo se renovaría en 1960 pero entonces Plasencia decidió no aportar a la subvención (desconocemos los motivos y cómo fue suplida la cantidad que había aportado el año anterior). Según una de las actas de la Comisión Permanente de la Junta Provincial en 1959 Viajes Meliá realizaría la ruta “todos los sábados, durante los meses de abril a octubre, ambos inclusive”. “Relación-resumen de las actividades desarrolladas por la Junta Provincial de Información, Turismo y Educación Popular de Cáceres, en materia de turismo, durante el año 1959” del 19 de enero de 1960, en: AGA, Fondo: (03)049.005, Caja: 26497; “Acta de la sesión celebrada por la Comisión Permanente de esta Junta Provincial el día 14 de septiembre de 1959”, en: Fondo: (03)049.005, Caja: 26497; “Acta de la sesión celebrada por el pleno de la Junta Provincial de Información, Turismo y Educación Popular de Cáceres el día 9 de diciembre de 1960”, en: AGA, Fondo: (03)049.005, Caja: 26497; “Meliá le ofrece las mejores excursiones de primavera,” *ABC*, 15 de marzo de 1960, 37; “Recuerde que...,” *ABC*, 4 de abril de 1961, 33.

¹⁹⁵ “Los estudiantes hispanoamericanos que recorren la Ruta de los Conquistadores, en Extremadura,” *ABC*, 13 de marzo de 1949, 9; “Los universitarios iberoamericanos que siguen la ruta de los conquistadores,” *ABC (Edición de Andalucía)*, 13 de marzo de 1949, 14; “Clausura de las Jornadas Hispanoamericanas,” *ABC (Edición de Andalucía)*, 10.

¹⁹⁶ “Periodistas hispanoamericanos en Cáceres,” *ABC*, 6 de marzo de 1955, 34.

de Buey” José Pizarro,¹⁹⁷ y que había escrito tras recorrer la región (sobre todo la provincia de Badajoz) en 1952.¹⁹⁸ Por medio de este, y los viajes discutidos en el párrafo anterior, se demuestra entonces que por parte del franquismo existía un especial interés (particularmente en el ICH) porque los latinoamericanos conocieran esta ruta y se identificaran con ella, pues al dedicárselo a “la juventud hispanoamericana” De Mier indicaba: “Para ellos fue pensado y escrito. Para que, al leerlo, se sintieran, por un motivo más, orgullosos de su ascendencia española; de saber que los solares patrios de aquellos fabulosos hombres de la Conquista no han quedado convertidos en simples símbolos y en viejas reliquias arquitectónicas, sino que en ellos late el vigoroso impulso de la nueva vida.”¹⁹⁹

Se observa por su contenido que De Mier pretendía especialmente conseguir dos objetivos. Se proponía, por un lado, revertir la idea “falsa y arcaica” que se tenía de Extremadura y de los extremeños (incluso por los propios españoles),²⁰⁰ demostrando la “transformación” modernizadora ocurrida en esta región gracias a la victoria del bando “nacional” en la Guerra Civil española. A la vez que deseaba estimular el turismo por un recorrido que consideraba de los “más interesantes, más emocionales, más sugestivos y también menos conocidos” de la geografía española.²⁰¹

¹⁹⁷ Waldo de Mier, *España cambia de piel* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1954), xii.

¹⁹⁸ Por otro lado, esta no era la primera obra que empleaba esta frase como título. En 1923 el escritor y periodista español Julio Cola había publicado su novela *La ruta de los conquistadores*. La trama de la novela, que imitaba el proyecto colonizador fallido en Argentina del escritor español Vicente Blasco Ibáñez a principios de la década de 1910, giraba alrededor del personaje de Pedro Vila, periodista que había tenido que emigrar de España al país suramericano luego de publicar un artículo que había sido denunciado y por el que iba a ser encarcelado. Las penurias experimentadas por Vila y la población emigrante española era empleada por Cola para criticar tanto la sociedad argentina por el trato de los criollos hacia estos, como al gobierno español por permitir que continuara la emigración conociendo el estado en que vivían sus ciudadanos en Argentina. En este caso, la ruta de los conquistadores era el contemporáneo recorrido seguido por los emigrantes españoles atraídos por la posibilidad de enriquecerse en América, siendo considerados como nuevos conquistadores los que habían llegado y vencido en su intento. La novela, sin embargo, tenía en común con el franquismo el llamado a revalorizar a los conquistadores de América, los realizadores de “uno de los acontecimientos más grandes del mundo”. Se transmitía la idea que era una vergüenza que la España de entonces y principalmente sus gobernantes no impulsaran el conocimiento de la “epopeya de América”. A su vez, al igual que en la ideología de la hispanidad se representaba al español como poseedor de una cultura superior a la americana. “¿Acaso existirían ellos como país civilizado, sin los esfuerzos y sacrificios llevados a cabo por los «gallegos»?”, cuestionaba Vila ante el empleo despectivo del término “gallego” por parte de los criollos hacia los españoles. En la novela América era el continente incivilizado, femenino, triste, superficial, mientras España era el país civilizado, masculino, alegre e impetuoso. Julio Cola, *La ruta de los conquistadores* (Madrid: Ediciones Ambos Mundos, 1923); Waldo de Mier, *La Ruta de los Conquistadores. Vida nueva en la Extremadura donde nacían los dioses* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1954), 114.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 11.

²⁰⁰ *Ibid.*, 19.

²⁰¹ *Ibid.*, 17.

Así, el decaimiento que se asociaba con esta región la contrastaba con la supuesta vitalidad que para entonces mostraba Extremadura. Progreso que para De Mier era palpable al observar que los elementos que vinculaba con la modernidad, como la radio, el cine, las revistas y los autobuses, eran parte de la vida diaria de los extremeños²⁰². Las obras de regadíos realizadas a fin de convertir las zonas de secano en zonas cultivables eran también resaltadas a propósito de evidenciar los avances logrados bajo el régimen.²⁰³

Desde su perspectiva era inconcebible que los extremeños fueran indolentes, un estereotipo difundido sobre ellos, ya que al considerarlos descendientes de los conquistadores se volvía una imposibilidad que esta fuera una cualidad que los distinguiera. Por ejemplo, sobre los habitantes de Jerez de los Caballeros, declaraba: “¿Cómo pueden ser abúlicos los descendientes de Vasco Núñez de Balboa, el hombre de mayor tesón y voluntad en la historia de la Conquista?”. Refutando de esta manera incluso la concepción que según De Mier los jerezanos tenían sobre sí mismos.²⁰⁴ Era un planteamiento que iba acorde con su intención de reivindicar a los extremeños de su tiempo al promover el orgullo por sus antepasados y transmitir la idea de que compartían sus aptitudes (planteamiento que también se transmitiría durante los festivales). Como se declaraba en el prólogo, a través de su obra quedaba patentizado “que en la Extremadura de los Conquistadores” seguían “naciendo diariamente hombres de Conquista para la gloria y la honra de su Patria”.²⁰⁵ Reivindicación que formaba parte del proyecto de mayor envergadura difundido en *España cambia de piel* (libro igualmente publicado en 1954), que como expuso Juan Aparicio (Director General de Prensa) en su prólogo, buscaba representar a España no como “el país más desengañado y desvencijado de Europa, sino el país más juvenil, más prometedor (...) de Occidente”.²⁰⁶

Por la propia obra conocemos, sin embargo, que las condiciones en Extremadura no eran las ideales para el turismo promovido por De Mier. Es decir, un turismo que visitara la región como resultado de la revalorización por parte de la dictadura de la figura de los conquistadores y que contara con una hospedería moderna. En esta criticaba el mal estado y el derribo de monumentos y edificios arquitectónicos en la Ruta de los Conquistadores, aparte de condenar que la población local encalara escudos nobiliarios que identificaban a las familias a las que

²⁰² *Ibid.*, 109-110.

²⁰³ *Ibid.*, 166.

²⁰⁴ *Ibid.*, 89.

²⁰⁵ *Ibid.*, 13.

²⁰⁶ De Mier, *España cambia de piel*, xiii.

originalmente habían pertenecido estos edificios, causando que se volvieran irreconocibles.²⁰⁷ Lo cual, por lo demás, mostraba cierta indiferencia de los extremeños por el historial de los conquistadores, y que tal vez el orgullo que de Mier indicaba que estos tenían por sus antepasados se les había inculcado desde el Estado franquista. Reconocía, a su vez, que para varios de los lugares que se vinculaban con los conquistadores en realidad no existía documentación histórica que validara tal vínculo: “Como siempre, como con todas las cosas de los Conquistadores, no se sabe de fijo...”.²⁰⁸

Hacía un llamado, por otro lado, para que se construyeran una mayor cantidad de hoteles y de una mejor calidad en la región. Llamamiento motivado en cierta medida por la dificultad para conseguir hospedaje durante su recorrido. “En cuantos pueblos visité fue una fortuna encontrar hospedaje”, atestiguaba sobre esta carencia. Pero era una carencia que argumentaba no era particular a Extremadura, sino que era “un mal general” que padecía la España de entonces.²⁰⁹

Por último, *La Ruta de los Conquistadores*, ejemplifica la contradicción relacionada con la manera en que se pretendía representar a Extremadura durante la dictadura. Esta consistía en la confrontación de Extremadura como un espacio bucólico, donde se conservaban las esencias del folklore (idea encontrada en los escritos de varios de los folkloristas que serían jueces en el certamen del festival, como Manuel García Matos y Bonifacio Gil García) *vis a vis* una región que alcanzaba la modernidad, dejando atrás el atraso socioeconómico asociado con la vida campesina. En su caso De Mier reafirmaba que Extremadura (y España en general) ya no era un lugar donde primaba la tradición, sino que era la modernidad lo que la caracterizaba. A través de la obra se encuentran distintas frases en las que de Mier enfatizaba este planteamiento. “Ni pellizas, ni trajes negros y chales: tabaco americano por doquier y vida moderna”.²¹⁰

¿Las pellizas, las gorras de visera, los trajes de luto? ¿Las mozas con chal? ¿Pero de qué España hablan algunos? ¡Eso ya no se ve ni en los pueblos de la mal llamada «Siberia Extremeña»!²¹¹

En los mismos términos declaraba:

¿La gorra de visera, la blusa, o el traje negro que uniformaba a los campesinos españoles?
¡Eso ya no existe!

²⁰⁷ De Mier, *La Ruta de los Conquistadores*, 192.

²⁰⁸ *Ibid.*, 162.

²⁰⁹ En esta discusión se reflejaba asimismo su nacionalismo y el orgullo que buscaba impartir en los españoles ya que reclamaba que los hoteleros trataran al turista español de la misma forma que al extranjero, y no con un “trato inferior”. Dejando entrever que la facilidad que tenían los turistas extranjeros para conseguir habitaciones se debía a una preferencia por estos de parte de los hoteleros debido a la cantidad de propina que dejaban. *Ibid.*, 123 y 136.

²¹⁰ *Ibid.*, 20.

²¹¹ *Ibid.*, 21.

Si se ve por las aldeas españolas algún campesino con el atuendo clásico regional, pensad que está haciendo folklore o que es un viejo que no sabe zafarse de sus prendas típicas.²¹²

No únicamente planteaba que el folklore en Extremadura y España era un anacronismo, sino que además no era característico de la España franquista. “Ni el paisaje, ni el contorno, ni la vida y costumbres de los pueblos son ya ahora lo que fueron antes de nuestra Cruzada”, declaraba luego de exponer ejemplos de contraste de la visión tradicional tenida del modo de vivir en los pueblos extremeños.²¹³ Estableciendo así un antes y después de la Guerra Civil española respecto a su estilo de vida.

El documental del NO-DO difundido en enero de 1959, titulado *De Yuste a Guadalupe: Cuna de Conquistadores* (dirigido por Alberto Carles Blat), es otro ejemplo de cómo la campaña de promoción turística de la región en esta década se empleaba para representar a una Extremadura que dejaba atrás su atraso socioeconómico y exaltar al mismo tiempo a los conquistadores extremeños. Consolida, además, lo planteado en el sentido de que se buscaba fomentar que los latinoamericanos que estudiaban en España recorrieran esta ruta, ya que el documental de casi 21 minutos de duración empleaba un guion en el que un estudiante universitario español servía de guía turístico a dos becarias del ICH por diversos lugares y ciudades de Extremadura.²¹⁴

En este documental, a diferencia del reportaje del NO-DO del mismo año en que se recorría específicamente la Ruta de los Conquistadores por la Alta Extremadura, se realizaba un recorrido de mayor amplitud en el que se visitaban en este orden: Yuste Plasencia, Cáceres, Mérida, Badajoz, Medellín, Trujillo y Guadalupe.²¹⁵ Esta ruta más amplia, que no se limitaba a la

²¹² *Ibid.*, 109.

²¹³ *Ibid.*, 110.

²¹⁴ Se refleja de esta manera el interés por parte del régimen de adoctrinar a los estudiantes universitarios latinoamericanos para que una vez regresasen a sus países se convirtieran en transmisores de los principios de la hispanidad y en testigos de la “calidad” de vida en que vivían los españoles bajo el régimen. Por otro lado, la representación de este deseo de las latinoamericanas por visitar las tierras de los conquistadores de América, que era un interés que, por lo visto, el régimen entendía que era “lógico pensar” que tuviesen, probablemente sirviera de legitimación para el público receptor español del ideal transmitido en el documental del hombre español caballeroso que se relacionaba o mezclaba con la mujer americana. Durante los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, como examinado en el capítulo 2, esta relación se transmitiría mediante la noción de mestizaje entre los conquistadores y las indígenas americanas, y en el ceremonial de coronación de la reina, en la cual esta iba de la mano de uno de los principales representantes del régimen. Respecto al primer planteamiento, véase: “Asamblea de directivos de Instituto de Cultura Hispánica,” *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 163-164 (julio-agosto 1963): 149-151.

²¹⁵ Era un recorrido en que se le prestaba atención a las obras arquitectónicas (palacios, castillos, catedrales, torres, teatro romano en el caso de Mérida) y a las vistas panorámicas del campo extremeño, en donde se aludía al Plan Badajoz indicándose que gracias a su red de canales se convertían en fértiles las tierras extremeñas y que por ello se estaba ante una “nueva era en desarrollo económico de la provincia”. En el que al igual que en el reportaje y el

Alta Extremadura, era parecida a la que Fray Arturo Álvarez promovía que se recorriera en su artículo antes citado (habría que añadirle Barcarrota y Jerez de los Caballeros en la provincia de Badajoz). Ya que argumentaba que la Ruta de los Conquistadores de la campaña turística, no representaba la “Ruta ‘histórica’ de los Conquistadores –la verdadera”, la cual a su entender era “mucho más amplia”. De realizarse esta ruta exponía que se visitarían los lugares de nacimiento de Pedro de Alvarado, Hernando de Soto, Vasco Núñez de Balboa, Hernán Cortés, Pedro de Valdivia, junto con los de Nicolás de Ovando, Francisco de Orellana, Francisco de Pizarro (cuyos lugares de nacimiento ya estaban incluidos en la ruta turística “oficial”). Evidentemente detrás de su llamado existían intenciones ideológicas, en términos de la promoción de la ideología de la hispanidad y la búsqueda por la reivindicación de la región extremeña,²¹⁶ que probablemente no fueran los factores determinantes al momento de las agencias de viaje diseñar su recorrido. Las cuales se atenían principalmente a los lugares que poseían condiciones “adecuadas” para recibir al turista, siendo esto, además, como mencionado, lo que les interesaba a las autoridades provinciales

De especial importancia para nuestra discusión es que la realización de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos fue el pretexto para que Álvarez escribiese este artículo. “Los festivales folklóricos hispanoamericanos que anualmente vienen celebrándose por estas fechas en la villa de Cáceres y en el monasterio de Guadalupe (...) nos brindan excelente oportunidad para hilvanar unas ideas que flotan en nuestra mente en relación con las Ruta de los Conquistadores”, declaraba en la primera oración del artículo.²¹⁷ Y es que la llegada de extranjeros a Cáceres por

artículo de Casares un hotel (pareciera que fuera el Hostal de Conquistador) era, asimismo, muestra que “el turista más exigente” podía “disfrutar de las comodidades de la vida moderna al borde de la historia”. Y que era utilizado, por supuesto, para glorificar a los conquistadores extremeños. Por ejemplo, Hernán Cortés era descrito como un “héroe casi mitológico”. El documental culminaba con una escena de culto a la Virgen de Guadalupe en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe (“Santuario de la Hispanidad”), indicándose que así se imitaba la veneración por esta advocación mariana de “aquellos hombres de antaño, los que partieran para incorporar a la fe de Cristo todo un Nuevo Mundo”. *De Yuste a Guadalupe: Cuna de Conquistadores*, 1 de enero de 1959, RTVE, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/yuste-guadalupe-cuna-conquistadores/2892856/>, (consultada el 30 de octubre de 2019).

²¹⁶ Para Álvarez era natural que la promoción turística de la región se realizara en torno a los conquistadores extremeños de mayor renombre pues eran sus “hazañas” lo que hacían “singular a Extremadura”. Una Extremadura que podía arrogarse que “sola arrulló a gran parte de los titanes que llevaron el nombre de España a las regiones que el genio de un ligur al servicio de Castilla engarzó a nuestra corona, y a los esforzados misioneros que allí trasplantaron la fe de Cristo”. Por otro lado, repitiendo las carencias discutidas en esta sección, planteaba que para que esta ruta turística se convirtiera en “unas de las más emotivas e interesantes de España” era a condición de que “tuviese una buena carretera que enlazase dignamente” los lugares a visitar, y que “dos o tres paradores o albergues ofrecieran al turista o al peregrino de la historia y del arte un mínimo de comodidades”. “Ruta de Conquistadores,” *ABC*, 24 de junio de 1961, 31 y 33.

²¹⁷ “Ruta de Conquistadores,” *ABC*, 24 de junio de 1961, 31 y 33.

motivo de los festivales se había convertido en ejemplo del potencial que el turismo podía tener para la región.

Este era el planteamiento expuesto por María Viñuelas por motivo de la primera edición de los festivales en 1958. “La ‘ruta de los conquistadores’ no es mito, ni elucubración de un sueño; ha sido siempre realidad perenne, aunque vengamos a descubrirlo hoy”, manifestaba en su artículo “Cáceres, espíritu y forma. En el I Festival de Folklore hispano-americano”, publicado en *Extremadura*. Pasaba luego a representar a la Ruta de los Conquistadores como la vía que había posibilitado la llegada de los participantes extranjeros a Cáceres: “Por esta ruta han llegado los Grupos de Folklore que ha contemplado Cáceres y verá toda España”. Y de manera optimista opinaba que “tras estos alegres Grupos llegarán los otros, los turísticos”. Entendía que así sería pues argumentaba que si en el pasado había sido “difícil” viajar por Extremadura “por falta de condiciones turísticas” en cambio para entonces el “abandono” estaba “casi vencido” y el turista “tanto modesto como exigente” podía hallar “acogida grata”. Una vez más el Hostal del Conquistador en Trujillo se nombraba como ejemplo del “progreso” alcanzado en esta área. La propia presencia de Viñuelas era, además, muestra de los propósitos turísticos que se tenía con el festival, puesto que asistía a este como vocal de la Asociación Española de Escritores de Turismo, entidad fomentadora del turismo.²¹⁸

El vínculo que se hacía entre este festival y la Ruta de los Conquistadores concordaba, desde luego, con un formato que se buscaba impulsar en la España franquista a fin de fomentar el turismo en las ciudades en que se realizasen festivales. Como se señaló en un artículo de 1957 en la *Revista Literaria Musical* en referencia a los Festivales de España:

No debiera cejarse en el empeño de confeccionar un concienzudo calendario que diera una pauta escalonada, estudiando, la mejor época, el sitio más adecuado, las distintas características y sobre todo una acertada organización en la conjunción de elementos de carácter internacional y todo ello hará lograr el que estos espectáculos, lleguen a ser un objetivo más pero muy interesante, si se coordina con una propaganda hábil, para situar entre las rutas oficiales del turismo, que de año en año va resultando más atrayente a propios y extraños.²¹⁹

Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos compartieron entonces desde sus comienzos, a pesar de ser el ICH y no el MIT el organismo central responsable de su organización, el objetivo patente en los Festivales de España (y en los celebrados en el resto del

²¹⁸ “Cáceres, espíritu y forma. En el I Festival de Folklore hispano-americano,” *Extremadura*, 10 de junio de 1958, 12.

²¹⁹ *Revista Literaria Musical*, año XI, n.º 89 (junio 1957): 5.

continente): el de ser servir como atractivo para los turistas.²²⁰ Sin embargo, sí existiría una diferencia marcada en el esfuerzo puesto en este sentido por las dos entidades. Lo cual iba acorde a las responsabilidades que tenían una y otra bajo el régimen. Para el ICH era prioritario su política cultural hacia América Latina y la difusión de la ideología de la hispanidad (tanto en el continente americano como a nivel nacional). Por lo que, su esfuerzo iba dirigido especialmente a que los latinoamericanos visitasen la región, más que en atraer a un turista de cualquier parte del mundo. Se podría argumentar que en este caso desde el ICH se fomentaba un turismo en que el aspecto económico estaba supeditado al aspecto político o al ideológico. La petición realizada posteriormente por parte de las autoridades cacereñas al ICH para que colaborase con el MIT con miras a que el festival pasase a formar parte de los Festivales de España y se calificase de “interés turístico”, muestra que desde Cáceres se entendía que bajo el MIT se podrían conseguir unos resultados en esta área que no eran alcanzables a través del ICH.

Tomando en consideración lo discutido en esta sección se debe entender, por lo tanto, que los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos formaron parte de un amplio proyecto por promover la región turísticamente, particularmente la Alta Extremadura, y que pretendía además demostrar que Extremadura había “alcanzado” la modernidad. Sería un proyecto que estaría estrechamente vinculado con el pasado de la región al girar alrededor de las figuras de los conquistadores extremeños (en conjunto con la Virgen de Guadalupe y Carlos V) tanto en términos de los lugares a visitar como en cuestiones de identidad. Por lo que muy probablemente estos fueran unos de los factores determinantes tenidos en cuenta por Blas Piñar para la selección de Cáceres como sede de los festivales por parte del ICH, dado el objetivo de este organismo por reivindicar la figura de los conquistadores junto con su interés por que los latinoamericanos visitasen los lugares extremeños vinculados con la ideología de la hispanidad.

1.2 Primera etapa (1958-1962)

El I Festival de Folklore Hispanoamericano (su nombre oficial originariamente) se llevó a cabo del 2 al 7 de junio de 1958. El comité ejecutivo encargado de su organización estuvo

²²⁰ Otro ejemplo se encuentra en el número especial de *Mundo Hispánico* de 1959 dedicado al folklore “hispanoamericano” y al II Festival. En este número se promocionaba la ruta en un anuncio de media página. “En la Ruta de los Conquistadores,” *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 135 (junio 1959): 10; Jesús Ferrer Cayón, *El Festival Internacional de Santander (1932-1958). Cultura y política bajo Franco* (Granada: Libargo, 2016), 47.

formado por: Luis Hergueta y García de Gadiana (Secretario Técnico del ICH), Manuel López Lagos (Vicepresidente de la Diputación Provincial de Cáceres), Diego de Silva Alcántara (Primer Teniente Alcalde y Presidente de la Comisión de Ferias del Ayuntamiento de Cáceres), Marcelo Tobajas López (Jefe de la Sección de Musicología y Folklore del ICH), y Augusto González-Besada Estévez (Jefe de la Sección de Radiodifusión del ICH).²²¹ Al mismo se invitó a grupos y solistas folklóricos, profesionales y aficionados, de “Hispanoamérica, Brasil, Portugal, Filipinas y España”. La formación de las agrupaciones se limitó a “un máximo de quince personas, entre bailarines, cantantes y músicos”, límite que podría haberse establecido por ser la organización del festival la responsable de cubrir “los gastos de transporte, estancia y manutención de los participantes” en el periodo de su realización. Los participantes por su parte debían costearse “los gastos de desplazamiento hasta Madrid, desde su país de origen y regreso”.²²² Al I Festival asistieron 25 agrupaciones de 13 países, siendo alrededor de 300 personas la cantidad de participantes.²²³

Serían las agrupaciones folklóricas formadas por universitarios latinoamericanos estudiando en España las que predominarían en los primeros cinco años de los festivales.²²⁴ Las

²²¹ Se nombró también un comité de honor formado por: Licinio de la Fuente (Gobernador Civil de Cáceres), Blas Piñar López (director del ICH), Pilar Primo de Rivera (Delegada Nacional de la Sección Femenina de F. E. T. y de las J. O. N. S.), José Murillo Iglesias (Presidente de la Diputación Provincial de Cáceres), Luis Ordóñez Claros (Alcalde del Ayuntamiento de Cáceres), Julián García de Gadiana y Artaloitia (Alcalde del Ayuntamiento de Trujillo), y Fernando Barona Vereá (Alcalde del Ayuntamiento de Plasencia). *I Festival de Folklore Hispanoamericano. Cáceres* (Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1958).

²²² En la Bases de Participación del II Festival se matizaba que los gastos de “manutención, alojamiento y transporte de los grupos en España” eran “por cuenta del Festival” durante el periodo de su realización. Por una documentación de los festivales de 1961 y 1962 se desprende que estos gastos se dividían entre el ICH y el Ayuntamiento de Cáceres. El ICH costaba los “transportes desde la frontera a Madrid y la estancia en Madrid antes y después de Cáceres” de los participantes, además de “los gastos totales en Cáceres de los Embajadores y personal del Instituto”. El Ayuntamiento de Cáceres era responsable de cubrir por su parte los “gastos de Hoteles de los Grupos en Cáceres” y los de su transportación de ida y vuelta entre Madrid y Cáceres, en conjunto con algunos de los viajes realizados en la provincia cacereña durante el festival. *Ibid*; “II Festival de Folklore Hispanoamericano. Extracto de las Bases,” *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 133 (abril 1959): 3; Contrato entre compañía de transportes HIFE e ICH del 22 de junio de 1961, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 120, Signatura: 2091, Carpetilla: 6977, Tipo documental: Cuentas Justificativas; Documento del V Festival de Folklore Hispanoamericano en el que se discute grupos participantes, alojamiento, jurado y presupuesto, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892, Expediente de Festivales y Certámenes.

²²³ “Cáceres, «Plaza Mayor de la Hispanidad», fue sede incomparable de cinco Festivales Folklóricos hispanoamericano-luso-filipinos,” *Extremadura. 25 años de PAZ*, 29 de junio de 1964, 20; “Con la Salve del maestro Lama en la Catedral dio comienzo esta mañana el Festival de Folklore en nuestra capital,” *Extremadura*, 2 de junio de 1958, 7.

²²⁴ “Cáceres, «Plaza Mayor de la Hispanidad», fue sede incomparable de cinco Festivales Folklóricos hispanoamericano-luso-filipinos,” *Extremadura. 25 años de PAZ*, 29 de junio de 1964, 21; Programa oficial del V Festival de Folklore Hispanoamericano, 1961, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892, Expedientes de Festivales y Certámenes.

otras presencias fijas en esta etapa serían los Coros y Danzas de la Sección Femenina provenientes de distintas provincias españolas, los Coros Extremeños de Educación y Descanso de Plasencia, y las agrupaciones de universitarios filipinos. Es probable que como argumentó Eduardo Tijeras en su crítica del V Festival la falta de agrupaciones “auténticas” provenientes de América se debiera por las dificultades económicas experimentadas en los países latinoamericanos, después de todo se trataba de una inversión sumamente costosa para una agrupación trasladarse a España.²²⁵ Pero el factor ideológico debió de ser asimismo una de las causas para que fuesen las agrupaciones de universitarios latinoamericanos la presencia predominante en los festivales.

No hay que olvidar que para cuando iniciaron los festivales el “folklore musical” latinoamericano ya contaba con figuras trascendentales muy vinculadas con la izquierda política en sus países, como Violeta Parra y Margot Loyola (colaboradoras con el Partido Comunista de Chile), y Atahualpa Yupanqui (afiliado al Partido Comunista argentino hasta 1953),²²⁶ y que a lo largo de la década de 1960 surgirían otros reconocidos grupos y solistas asociados con este “folklore” (caso de los representantes de la Nueva Canción Chilena y del Movimiento del Nuevo Cancionero argentino, por ejemplo, Inti-Illimani y Mercedes Sosa) que defenderían posturas políticas enfrentadas con las promovidas por la dictadura franquista.²²⁷ Y aunque, hipotéticamente, hubiesen podido emplearse cuestionamientos sobre su “autenticidad” para justificar su inasistencia, en muchas ocasiones la “autenticidad” estuvo supeditada, como se demostrará, a otros intereses, principalmente el político. Por lo que, es de suponer que de haber

²²⁵ La consciencia de ello, y a modo de estimular la venida de agrupaciones, debió ser lo que provocase que en las bases de participación del II Festival se publicara el siguiente ofrecimiento: “Las Líneas Marítimas españolas concederán descuentos en los pasajes del Grupo, previa presentación del certificado de inscripción legalizado en el Consulado Español de la ciudad de donde proceda el Grupo”. Desconocemos cuales eran las líneas marítimas involucradas y cuál era el descuento concedido. Tampoco si esta oferta se llegó a ofrecer en otras ediciones. *II Festival de Folklore Hispanoamericano. Bases* (Madrid: Graf. Sto. Tomas, 1959), en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 138, Signatura: 2167, Carpetilla: 7194, Expediente de Festivales y Certámenes; Eduardo Tijeras, “Cáceres durante el Festival Folklórico Hispanoamericano,” *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 152-153 (ag.-sept. 1962): 322.

²²⁶ Raúl H. Contreras Román, “El pueblo creador representado. Margot Loyola y Violeta Parra en el encuentro de la izquierda y la música folklórica en Chile,” *Cuicuilco* vol. 23, n.º 66 (mayo-agosto 2016): 197-221; Agustín Ruiz Zamora, “Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción Chilena,” *Cátedra de Arte*, n.º 3 (2006): 41-58; Ernesto Dimas García, “Las vaquitas son ajenas: marxismo e indigenismo en la obra de Atahualpa Yupanqui,” X Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata (Ensenada, 5 al 7 de diciembre de 2018), <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/79051>, (consultada el 6 de junio de 2020).

²²⁷ Pablo Vila, ed. *The militant song movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina* (Lanham, Maryland: Lexington Books).

deseado estos interpretes participar en los festivales, la organización lo hubiese permitido de entender que le podía sacar un provecho propagandístico. La presencia en 1958 del reconocido comunista afrocolombiano Manuel Zapata Olivella, hermano de Delia Zapata Olivella, directora de la agrupación Folklore Colombiano de Delia Zapata (que también compartía un compromiso cultural y político afín al de su hermano),²²⁸ y la participación en 1962 del que quizás fuese un joven Alberto Cortez,²²⁹ cantante argentino, interpretando canciones “auténticas” folklóricas pero también números de distintos países latinoamericanos popularizados en décadas anteriores, como “A los 15 o 20 tragos” ranchera del mexicano José Alfredo Jiménez o “Carmentea”, joropo de autoría del colombiano Miguel A. Martín, que aunque excepciones (no respecto al hecho que se interpretaran canciones popularizadas en la primera mitad del siglo XX como examinaremos en el capítulo 5), demuestran el grado de flexibilidad que se podía llegar a permitir en los festivales en términos ideológicos y musicales de sus participantes extranjeros.

²²⁸ Desconocemos el motivo que llevó a los hermanos Zapata Olivella a participar en la primera edición, lo cual se podría llegar a interpretar que de esta manera se prestaban para apoyar un régimen político contrario a sus ideales. Quizás se tratara de simplemente aprovechar la oportunidad que se les presentaba al encontrarse de gira por Europa, en donde se presentarían en la Unión Soviética, Checoslovaquia, Alemania Oriental, Alemania Occidental y París. O que pretendieran representar un folklore colombiano en un escenario español distinto al promovido por el ideal de la hispanidad, en el cual los hermanos Zapata Olivella resaltaban la aportación de la población afrocolombiana a la cultura de su país. Cualquiera fuera el motivo lo cierto es que se beneficiaron de su participación al obtener la medalla de plata, segundo premio Ciudad de Cáceres, que contaba con un premio en metálico de 5.000 pesetas, mientras al año siguiente *Mundo Hispánico* publicaría un artículo de Manuel en el número dedicado al II Festival y al folklore latinoamericano. Lo cual reafirma el hecho de que tanto el régimen franquista como los participantes extranjeros buscarían sacarles utilidad a los festivales, ya fuera en términos propagandísticos, económicos, culturales o sociales. George Palacios Palacios, “De rebeldías y revoluciones: perspectivas críticas desde abajo y desde oriente en el pensamiento de Manuel Zapata Olivella,” *Estudios de Literatura Colombiana*, 42 (enero-junio 2018): 117-138; Diana Catalina Zapata-Cortés, “Mestizaje nacional: una historia ‘negra’ por contar,” *Memoria y Sociedad* 14, n.º 29 (2010): 91-105; Raúl Parra Gaitán, *Revelaciones: Un siglo de la escena dancística colombiana*, (Colombia: Ministerio de Cultura, 2019), 67; *I Festival de Folklore Hispano-americano. Cáceres*; Entrega de premios del I Festival de Folklore Hispanoamericano [5SON-442], cinta 1, grabación sonora, 29:27. http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1026034&idBusqueda=94, (consultada el 15 de noviembre de 2019).

²²⁹ Aunque la participación de Alberto Cortez no se señala en el programa oficial, ni en las fuentes periódicas o de archivo del festival de ese año, al escuchar la grabación sonora hay dos factores que nos llevan a identificarlo como su persona. La gran similitud vocal y que al ser presentado únicamente se hiciera referencia a “Alberto de la Argentina”. Y es que poco antes de celebrarse el festival Alberto Cortez había sido demandado ante la justicia española por el empleo de este nombre artístico (su nombre era José Alberto García Gallo) por otro cantante peruano que también empleaba como nombre artístico Alberto Cortez, en este caso que surgía de su verdadero nombre, Darío Alberto Cortez Olaya. Como consecuencia de la demanda al parecer el cantante argentino tuvo que dejar de emplear por un tiempo su nombre artístico, de ahí que tenga sentido que se le hubiera presentado de la manera arriba mencionada. Raúl Matas, “Alberto Cortez Sues Namesake,” *Billboard Music Week* (9 de junio de 1962): 18; V Festival de Folklore Hispanoamericano [5SON-915], cinta 4, grabación sonora, 19:48. http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1007909&idBusqueda=112, (consultada el 16 de noviembre de 2019).

Probablemente debido a la cantidad de agrupaciones universitarias que se inscribieron en las primeras ediciones y a su inexperiencia o “baja” calidad, en algún momento se comenzó a hacer una selección anticipada de estas agrupaciones en Madrid. En 1962 en la ya citada carta que Enrique Suárez de Puga envió a Juan Pablos Abril para tratar diferentes aspectos de la organización del festival de ese año, el primero le indicaba a Abril que el ICH haría un “previo examen” de las agrupaciones universitarias “para ver” si tenían “la calidad adecuada” y elegir las “mejores”.²³⁰

Este proceso no estaría carente de controversia como lo demuestra el descontento manifestado por la “Asociación de Estudiantes ecuatorianos residentes en Madrid” al ser descartados de participar en el festival de 1964. Según el presidente de la asociación, Renán Flores Jaramillo, la explicación que se les había dado para no ser seleccionados era que “no existía alojamiento” para la agrupación en Cáceres. No obstante, Flores Jaramillo catalogaba este incidente como una “carencia de tacto” por parte de los funcionarios del ICH, considerando el “mejor afán” con que se había preparado la agrupación, lo que había conllevado que un “profesor español” dirigiese “la coreografía y montaje de los bailes”, y que además los estudiantes realizaran “pequeñas inversiones económicas en vestuarios, instrumentos musicales, etc., para dar más categoría a la presentación”. Reclamaba, por consiguiente, en la carta que le enviaba a Gregorio Marañón Moya, que se ordenara la inclusión del conjunto ecuatoriano en el certamen (la carta había sido enviada un día antes de empezar el festival, el 25 de junio) o que se le restituyera el dinero gastado para la preparación de la presentación.²³¹

Gregorio Marañón Moya no respondería la carta hasta pasado un mes, planteando que al informarse sobre el asunto le habían dejado saber que en la presentación en el teatro del Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, para seleccionar a las agrupaciones universitarias que asistirían a Cáceres, el conjunto ecuatoriano no había demostrado “estar lo suficientemente preparados para quedar decorosamente” y que no se encontraban en condiciones de “representar a su país” de la forma deseada por el ICH. Tomaba de apoyo para justificar la decisión tomada el que supuestamente los ecuatorianos hubiesen pedido “dos veces prórroga por no considerarse preparados”. Tampoco consideraría válida la petición para que el ICH restituyera económicamente a los ecuatorianos.

²³⁰ Suárez de Puga a Abril, 29 de mayo de 1962.

²³¹ Carta de Renán Flores Jaramillo a Gregorio Marañón Moya del 25 de junio de 1964, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892, Expedientes de Festivales y Certámenes.

Este fue un asunto que, según Marañón Moya, incluso el ICH llegó a tratar con el embajador de Ecuador en Madrid, Gustavo Díez Delgado, durante su presencia en Cáceres para asistir al festival, para explicarle que si la agrupación ecuatoriana no se había seleccionado había sido para proteger la representación que se hacía de su propio país. En la carta Marañón Moya le hacía saber a Flores Jaramillo que el embajador había comprendido las razones que le había expuesto Luis Hergueta, secretario técnico del ICH, y que incluso “se sumó a ellas pues prefería (...) que no actuasen a que no lo hiciesen con la debida altura”.²³²

Aunque esta numerosa participación de las agrupaciones universitarias latinoamericanas y filipinas ocasionaba que existiera la posibilidad para que el ICH cumpliera uno sus objetivos, el de adoctrinar y ganar para su causa a sus élites que estudiaban en España (si bien por lo visto surgían desavenencias),²³³ el ICH estaba a su vez realmente interesado en que agrupaciones provenientes del exterior, especialmente de América, asistieran a los festivales. Para lograr este cometido se emplearía la diplomacia cultural. Así, en 1959 invitaba directamente a la Escuela Nacional de Danzas Argentinas a participar en el festival.²³⁴ Al parecer en este mismo año se haría un acercamiento al embajador peruano, Manuel Cisneros, para expresarle que en la edición de 1960 el ICH deseaba que viniera “de su país un nutrido y representativo grupo folklórico”.²³⁵ En 1960 esto no ocurrió, pero en 1961 se presentó en los festivales el Ballet Peruano, expresando el entonces embajador peruano en Madrid, Carlos Neuhaus Ugarteche, en una entrevista al *ABC*, que había “patrocinado con especial complacencia” la participación de esta agrupación en el festival.²³⁶ Un caso particular del empleo de los festivales como parte de la diplomacia cultural del franquismo, fue la participación en 1962 de Los Conquistadores de Bradenton (Florida), que se encontraban en España en un viaje coordinado en conjunto por la Embajada de España en Estados Unidos, el ICH, el Departamento de Estado de los Estados Unidos y la *Hernando de*

²³² Carta de Gregorio Marañón Moya a Renán Flore Jaramillo del 31 de julio de 1964, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892, Expedientes de Festivales y Certámenes.

²³³ El caso arriba discutido no sería el único desencuentro surgido entre el ICH y las agrupaciones de los universitarios latinoamericanos. En el capítulo 3 se presenta otro caso relacionado a unos reclamos sobre la autenticidad del “folklore musical” representado en el VI Festival de 1964.

²³⁴ Documento del Ministerio de Asuntos Exteriores del 30 de mayo de 1959, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 138, Signatura: 2167, Carpetilla: 7194, Expediente de Festivales y Certámenes.

²³⁵ Nota del director del ICH al secretario general del ICH del 8 de julio de 1959, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 138, Signatura: 2167, Carpetilla: 7194, Expediente de Festivales y Certámenes.

²³⁶ “Hoy celebra el Perú su fiesta nacional,” *ABC*, 28 de julio de 1961, 31.

Soto Historical Society, la sociedad organizadora de esta agrupación.²³⁷ Esta sería la única participación estadounidense en el transcurso de los festivales.

Otros grupos “profesionales” provenientes de América y Filipinas en esta primera etapa serían algunos que ya se encontraban en Europa de gira y decidían inscribirse en el certamen. Por ejemplo, el Ballet de Delia Zapata (1958) y el Ballet Filipinescas (1961). Era por ello que en su ensayo “Primer Festival de Folklore Hispano Americano” Nieves de Hoyos Sancho, criticaba que parte de los grupos participantes en el festival habían sido “grupos profesionales que en sus viajes no les importaba hacer una escala con la idea de obtener un galardón” y no agrupaciones “auténticas”.²³⁸

Como sería de esperar el régimen franquista aprovecharía esta presencia extranjera para hacer propaganda. Se trataría de una propaganda que, siguiendo postulados ideológicos del franquismo, exaltaría tanto el pasado imperial español (el de los Reyes Católicos y la dinastía de los Austrias) como el régimen del presente, a las dos épocas “modélicas” de su historia. En el preámbulo del programa oficial del I Festival, escrito por Blas Piñar, se hacía alusión a “los grupos folklóricos de Hispanoamérica que, en este año del Emperador, han querido cantar y bailar bajo el sol de España”.²³⁹ La asociación del I Festival con las festividades realizadas en 1958 en conmemoración del IV centenario de la muerte de Carlos V era manifestado literalmente al comienzo del documental del NO-DO dedicado a esta primera edición, *Folklore Hispanoamericano*: “Entre los actos celebrados en España con ocasión del IV centenario de la muerte del emperador Carlos V figuró el I Festival de Folklore Hispanoamericano...”²⁴⁰ Este

²³⁷ La participación de esta agrupación estadounidense, claro ejemplo de la consolidación para entonces de las relaciones bilaterales entre España y Estados Unidos es, a su vez, una muestra de cómo en el contexto de la Guerra Fría los intercambios culturales no fueron impulsados únicamente por los Estados, sino que asimismo entes civiles promovieron el acercamiento cultural entre sociedades con sistemas políticos encontrados. Según José Ignacio Rodríguez Hermosell y Francisco Joaquín Pérez González, en su escrito *Barcarrota-Bradenton, cincuenta años de una amistad*, había sido esta sociedad la que en un principio hizo las gestiones de venir a España en su interés por establecer una relación con la localidad en la que supuestamente había nacido el conquistador de quien la sociedad lleva el nombre. “Los «conquistadores» de Bradenton (Florida), en Cáceres,” *Extremadura*, 28 de junio de 1962, 10; José Ignacio Rodríguez Hermosell y Francisco Joaquín Pérez González, *Barcarrota-Bradenton, cincuenta años de una amistad*, (Edición del Ayuntamiento de Barcarrota, 2012).

²³⁸ “Entrevista en ‘Radio Cáceres’.” Dice el Alcalde señor Ordóñez,” *Extremadura*, 30 de mayo de 1958, 7; “Se incorporan al programa nuevos grupos,” *Extremadura*, 15 de junio de 1960, 10; “Después de sus éxitos en París y Alemania. El ‘ballet’ peruano actuará en el festival folklórico de Cáceres,” *Extremadura*, 14 de junio de 1961, 6; “Cáceres y la Hispanidad. Festivales de alta calidad,” *Extremadura*, 24 de junio de 1961, 10; Nieves de Hoyos Sancho, “Noticias de Europa. Primer Festival de Folklore Hispano Americano,” *Folklore Americano*, n.º 6-7 (1959): 247.

²³⁹ *I Festival de Folklore Hispano-americano. Cáceres*.

²⁴⁰ *Folklore Hispanoamericano*, 1958, RTVE, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/folklore-hispanoamericano/2858658/>, (consultada el 20 de noviembre de 2019).

vínculo con el imperialismo español, no debió tomar desprevenidos a los grupos participantes pues en las Bases de Participación se indicaba que este se celebraba “con motivo del IV Centenario de la Muerte del Emperador Carlos V”.²⁴¹

La dimensión política y las intenciones que se tenían para con el testimonio de las agrupaciones extranjeras fuera de España, probablemente no se manifestarían de forma más explícita a lo largo del desarrollo de los festivales que en las palabras del chantre de la concatedral cacereña Elías Serradilla, manifestadas durante el acto de ofrenda de flores que los grupos folklóricos latinoamericanos dedicaron a la Virgen de Guadalupe en la edición de 1961. En este acto Serradilla les pedía a los miembros de los grupos, a sus “conciudadanos (...) en comunidad de fe, de lengua, de tradiciones y costumbres”, en un discurso con múltiples referencias anticomunistas, lo siguiente: “pregonad por todas partes, en honor a la verdad, lo que habéis visto y oído; que no hay paz mejor que la que disfruta el pueblo español; ni hay libertad mayor, bien entendida, que la nuestra; ni hay respeto a la persona humana y a sus derechos inherentes como el consignado en nuestra legislación y practicado en nuestra vida social.”²⁴²

El interés porque los participantes extranjeros se llevaran un grato recuerdo del trato y el estilo de vida de los españoles durante la dictadura explica los llamados que se hicieron en varias ocasiones durante los festivales por los alcaldes a los cacereños con la intención de que la población anfitriona se comportara de manera consecuente. En 1959, el alcalde Luis Ordóñez Claros se dirigía a los cacereños, por medio de un “bando”, varios días antes de que comenzaran los festivales, pidiendo:

encarezco y ruego a todos los vecinos, que al igual que el pasado año, hagan público testimonio de nuestro aprecio y fraterno afecto a los visitantes huéspedes ilustres de nuestro viejo solar, en correspondencia a la distinción con que nos honran, mostrándoles en todo momento la atención y cordialidad que corresponde a la sinceridad de nuestros sentimientos y la tradicional hidalguía de nuestro pueblo, disponiendo al efecto desde el día 12 colgaduras en los balcones y asistiendo a los actos públicos de proclamación de la reina y verbena de bienvenida en la Plaza Mayor.²⁴³

²⁴¹ *I Festival de Folklore Hispanoamericano. Bases* (Madrid: Gráficas Nilo, 1958), en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 138, Signatura: 2167, Carpetilla: 7194, Expediente de Festivales y Certámenes.

²⁴² “Ayer, en la catedral. Ofrenda de flores de los grupos folklóricos hispanoamericanos a la Virgen de Guadalupe,” *Extremadura*, 29 de junio de 1961, 8.

²⁴³ Alfonso Díaz de Bustamante y Quijano, alcalde en 1964, hacía una petición similar: “No os importe excederos en amabilidad y cortesías: engalanad balcones, ensanchad sonrisas y extremad delicadezas del espíritu en especial durante el acto de proclamación de la Reina de los Festivales que tendrá lugar en nuestra Plaza Mayor...” Y así también en 1967: “Nuestro deseo es que todos los distinguidos viajeros, se sientan como en su casa, para lo que estoy seguro que todos pondremos nuestra mayor colaboración y entusiasmo.

Acudid puntualmente a dar calor con vuestra presencia a los actos que se celebren...

Que nadie falte, así lo espera de vuestra hidalguía. Vuestro Alcalde”. “De los festivales hispano-americanos. La reina será la gentil señorita Sergia Durón y Meza, hija del embajador de Honduras en España,” *Extremadura*, 9 de junio

Se manifestaba de esta manera el gran interés que se tenía porque la experiencia contrastara la propaganda negativa que tenía el régimen en el extranjero. Era una recepción que pretendía mostrar una imagen positiva tanto en términos de la camaradería experimentada por los visitantes como de la estética de la propia ciudad de Cáceres, la cual procuraba vestirse de gala con motivos referentes de la nación española y de los países latinoamericanos.²⁴⁴ Esta representación, para la que probablemente no hubiera sido necesario instar a los cacereños para que se comportaran de la manera deseada, mostraba la importancia que se concedía a la pretensión de granjearse un testimonio elogioso hacia el régimen.

En lo que parecería ser un caso aislado, Javier de León, director del Ballet Azteca y Maya que se presentó en el I Festival, buscaría aprovecharse del beneficio político que el régimen franquista pretendía obtener. El Ballet Azteca y Maya había sido invitado por el ICH, pero, además, contaba con el apoyo económico del influyente empresario asturiano radicado en México, Manuel Suárez, partidario del franquismo, quien, según De León, en entrevista con *ABC*, costearía “todos los gastos” del viaje “desprovisto de todo interés”.²⁴⁵ Suárez, era un reconocido mecenas de las artes, pero considerando lo planteado por De León en la carta citada a continuación, se dificulta creer que no fuese consciente que Suárez se encontraba entre los industriales y comerciantes de la colonia española en México que fungirían como interlocutores entre el gobierno de México y el régimen franquista a fin de restablecer sus relaciones diplomáticas oficiales, para lo cual se tendría a los intercambios culturales como un medio de acercamiento.²⁴⁶ Es de pensar, consiguientemente, que por ser testigo del deseo que se tenía porque los miembros de agrupaciones provenientes de América se convirtieran en portavoces del régimen en sus propios países, y por, además, conocer lo que implicaba la presencia de su ballet particularmente ante la inexistencia de relaciones diplomáticas oficiales entre España y México,

de 1959, 1; “De la alcaldía. Invitación al vecindario. ¡Cacereños!,” *Extremadura*, 26 de junio de 1964, 4; “Proclama del alcalde a los cacereños. Con motivo del IX Festival Hispanoamericano,” *Extremadura*, 27 de junio de 1967, 3.

²⁴⁴ Sobre este aspecto *Extremadura* publicaba con motivo del festival de 1959: “Se aspira a que nuestra ciudad vista su exterior de gala en razón expresiva de la interior satisfacción que tiene por recibir la visita de tantos hermanos de Ultramar. A este propósito, el alcalde dirigirá ruego a la población para que durante los días de los festivales aparezcan engalanados todos los balcones y ventanas de la ciudad con colgaduras de los colores nacionales e hispanoamericanos. Asimismo, el Ayuntamiento adornará los arcos con gallardetes de los colores de las naciones visitantes, aparte de la extraordinaria iluminación que habrá en las principales vías y plazas de la ciudad. Cáceres quiere volcarse en homenaje y agasajo a dignísimos visitantes a los que lleva muy en el fondo del corazón.”

“Actualidad cacereña. Más detalles sobre los magníficos Festivales Folklóricos hispanoamericanos,” *Extremadura*, 8 de junio de 1959, 12; “En vísperas de los Festivales Folklóricos,” *Extremadura*, 27 de junio de 1962, 10.

²⁴⁵ “El «Ballet» Azteca y Maya,” *ABC*, 6 de junio de 1958, 44.

²⁴⁶ José Francisco Mejía Flores, *México y España: exilio y diplomacia, 1939-1947* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2017), 54.

le escribía a Manuel Orgaz²⁴⁷ en 1964 previo a la realización del VI Festival en los siguientes términos:

le agradecería comunicarme lo antes posible la decisión final respecto a la posibilidad de que el Instituto (tomando en cuenta mis actuaciones anteriores y la falta de relaciones con México) pusiera el 70% de mis pasajes y exceso de equipaje.

(...) Espero sinceramente que llegaremos a un acuerdo dado que mis elementos tienen gran entusiasmo por asistir al Festival.²⁴⁸

Desconocemos el motivo, si fuera económico o el pretender agenciarse para sí la política cultural del franquismo hacia América Latina, pero su agrupación no volvería a ser seleccionada para presentarse en los festivales.

Como sería habitual en la España franquista del nacionalcatolicismo en este tipo de festividades, el I Festival dio comienzo oficialmente con la celebración de una misa, en la concatedral de Santa María a la una de la tarde del día 2.²⁴⁹ Misa en la que se interpretó el *Salve Regina* del compositor venezolano José Ángel Lamas por un coro integrado por la *Schola Cantorum* del Seminario Mayor y la *Masa Coral Cacereña*, y la “Orquesta Sinfónica Cacereña” dirigidos por el argentino José Rodríguez Fuaré.²⁵⁰ Posteriormente las ceremonias de inauguración se trasladarían a la Plaza Mayor (Plaza General Mola), donde se izarían las banderas y se interpretarían los himnos de los países participantes en el festival.²⁵¹ Un acto que según *Extremadura* fue presenciado por un “enorme gentío”. El principal representante del régimen que asistió a estas ceremonias de inauguración fue el ministro de justicia Antonio Iturmendi Bañales, quien estaría acompañado por las principales autoridades civiles y militares cacereñas, el director del ICH y el prelado de la diócesis de Coria-Cáceres, el obispo Manuel Llopis Ivorra.

²⁴⁷ En el periodo en que se celebraron los festivales Orgaz ocuparía varios puestos de importancia en el ICH. Sería jefe del Departamento Audiovisual, jefe del Departamento de Musicología y Folklore, y jefe del Departamento de Música.

²⁴⁸ Carta de Javier de León a Manuel Orgaz del 2 de abril de 1964, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892, Expedientes de Festivales y Certámenes.

²⁴⁹ “Con la *Salve* del maestro Lama en la Catedral dio comienzo esta mañana el Festival de Folklore en nuestra capital,” *Extremadura*, 2 de junio de 1958, 7.

²⁵⁰ La celebración de una misa, en la que se interpretaba una *salve*, formó parte del ceremonial de inauguración en los primeros dos festivales. En los próximos de esta primera etapa se realizaría en días posteriores. *I Festival de Folklore Hispano-americano. Cáceres; II Festival de Folklore Hispanoamericano. Programa General* (Madrid: Graf. Sto. Tomas, 1959), en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 138, Signatura: 2167, Carpetilla: 7194, Expediente de Festivales y Certámenes; “III Festivales Folklóricos Hispano-americanos. Programa definitivo,” *Extremadura*, 4 de junio de 1960, 8; “Programa oficial del IV Festival Folklórico Hispanoamericano, a celebrar en la ciudad de Cáceres durante los días 23 al 27 de junio,” *Extremadura*, 15 de junio de 1961, 10; Programa oficial del V Festival de Folklore Hispanoamericano, 1961.

²⁵¹ “Los grupos de Folklores hispanoamericanos actuaron anoche con éxito enorme,” *Extremadura*, 3 de junio de 1958, 7.

Luego de finalizadas las ceremonias inaugurales el ministro, obispo y autoridades principales fueron obsequiados por un banquete en el Extremadura Hotel por parte de la diputación provincial y el ayuntamiento cacereño.²⁵² En las próximas ediciones la división social percibida en este tipo de actividades, ya fueran cenas de gala o “bailes de sociedad”, a las que también asistirían los diplomáticos latinoamericanos, junto con la reina del festival y su corte de honor, se haría patente al estas realizarse paralelamente con verbenas populares destinadas a los grupos participantes y a la población en general.²⁵³ En su crónica de la edición de 1962 Eduardo Tijeras notaba este contraste de manera irónica:

Tras los discursos se organiza un baile de sociedad, de rigurosa etiqueta, en un hotel elegante, y otro baile de sociedad, asimismo de rigurosa etiqueta, en la Plaza Mayor, con su orquestina barata y las mozas del pueblo. Digo de rigurosa etiqueta con respecto al segundo baile –y esto casi no valdría la pena aclararlo– porque lo esencialmente popular se rige por leyes inalterables y concretas como ostentar pechera almidonada y corbata de pajarita, con menoscabo en el segundo caso, claro está, de gracia y espontaneidad.²⁵⁴

De hecho, según se desprende de la ya citada carta enviada por Enrique Suárez de Puga a Juan Pablos Abril en 1962, el propio ICH era de la idea que las agrupaciones percibían esta división como un menosprecio: “Creemos que el proyectado baile del día 28 a las 11,30 de la noche en los jardines del Hotel Extremadura, debería invitarse a todos los participantes que asistirán con trajes típicos. Me mueve a sugerir esto para dar otro tono y elevar la moral de los participantes que se sienten postergados desde el primer momento.” Sin embargo, parece ser que la sugerencia no se llegó a implementar puesto que el día previo a la celebración de “la cena y baile de gala” se publicaba que solo podrían asistir “las personas invitadas oficialmente”.²⁵⁵

²⁵² “Con la Salve del maestro Lama en la Catedral dio comienzo esta mañana el Festival de Folklore en nuestra capital,” *Extremadura*, 2 de junio de 1958, 7.

²⁵³ “La ciudad vive horas de intensa alegría con motivo de los festivales folklóricos hispanoamericanos,” *Extremadura*, 12 de junio de 1959, 11; “Anoche comenzaron los IV Festivales Folklóricos hispanoamericanos,” *Extremadura*, 24 de junio de 1961; Programa oficial del V Festival de Folklore Hispanoamericano, 1961.

²⁵⁴ Eduardo Tijeras, “Cáceres durante el Festival Folklórico Hispanoamericano,” *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 152-153 (agosto-septiembre 1962): 320.

²⁵⁵ En el archivo del ICH se encuentra la invitación dirigida a “Don Luis Hergueta y Señora” para la cena de gala de 1962, organizada por el Ayuntamiento de Cáceres y la Diputación Provincial, en la cual se indicaba que se debía asistir de “Rigurosa Etiqueta”. Muestra de cómo la ideología de la hispanidad permeaba en los festivales es la portada de invitación que lleva impresa una ilustración del Palacio Toledo-Moctezuma junto con el escudo de la ciudad. Como se demostrará en el segundo capítulo, el historial de este palacio era empleado en los festivales para transmitir las nociones de mestizaje, entre españoles e indígenas (específicamente entre cacereños y mujeres indígenas), encontradas en esta ideología. Suárez de Puga a Abril, 29 de mayo de 1962; “En vísperas de los Festivales folklóricos,” *Extremadura*, 27 de junio de 1962, 10; “IV Festivales Folklóricos Hispanoamericanos,” *Extremadura*, 22 de junio de 1961, 10; Invitación, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892, Expedientes de Festivales y Certámenes.

Sería además en estas fiestas de “sociedad”, a las que asistía un “selecto auditorio”, en las que través de los años se congraciarian entre sí los entes que participaban en el festival. La designación de Blas Piñar como hijo adoptivo de la provincia en 1959 sería el primero de este tipo de nombramientos de reciprocidad. De modo que en 1960 en una cena realizada en el Extremadura Hotel, Piñar le imponía “por delegación del ministro de Asuntos Exteriores” la Gran Cruz del Mérito Civil al gobernador civil de Cáceres, Licinio de la Fuente, y la Encomienda del Mérito Civil al presidente de la diputación, José Murillo Iglesias y al alcalde de Cáceres, Luis Ordóñez Claros.²⁵⁶ Mientras en 1966 era nombrado como miembro de honor del ICH el obispo Manuel Llopis Ivorra y se le concedía la medalla de ese organismo al alcalde Alfonso Díaz de Bustamante,²⁵⁷ a quien ya se había nombrado como miembro de honor del ICH en 1964.²⁵⁸ En el caso del cuerpo diplomático latinoamericano, estos corresponderían a sus “distinguidos” anfitriones por medio de “cocktails”.²⁵⁹

En la noche, a las 10:30, se llevó a cabo la primera jornada del certamen en la plaza de toros cacereña, escenario principal de los festivales durante todas las ediciones, que tenía un aforo de alrededor de 15.000 personas.²⁶⁰ La segunda y última sección se celebraría a la misma hora el día siguiente.²⁶¹ Los precios de entrada iban de “cinco a cuarenta pesetas” y se vendían en la Relojería Álvarez, localizada en la calle Moret en el centro de la ciudad.²⁶² La asistencia sería

²⁵⁶ “Anoche dieron comienzo en Cáceres los III Festivales folklóricos hispano-americanos,” *Extremadura*, 16 de junio de 1960, 7.

²⁵⁷ “Los Festivales folklóricos hispano-americanos continuaron ayer con gran entusiasmo,” *Extremadura*, 30 de junio de 1966, 5.

²⁵⁸ Los señores Díaz de Bustamante y Rubio Tardío, Miembros de Honor del Instituto de Cultura Hispánica,” *Extremadura*, 1 de junio de 1964, 5.

²⁵⁹ “A mediodía de hoy, en el «Extremadura Hotel»,” *Extremadura*, 27 de junio de 1961, 10; “Cock-tail en el «Extremadura Hotel»,” *Extremadura*, 3 de julio de 1962.

²⁶⁰ La excepción fue en 1961 en que por motivo de fuertes lluvias la primera jornada del certamen se tuvo que suspender, a la vez que la segunda se realizó en el Gran Teatro de la ciudad. La tercera sesión sí se realizaría en la Plaza de Toros.

Si bien la selección de este espacio se debió a una cuestión práctica, por su capacidad de aforo, el arraigo de la cultura taurina en Extremadura sí se reflejaría en los festivales en las visitas que se realizarían a Trujillo y al Castillo de las Arguijuelas en Cáceres (desconocemos a que castillo se refiere la documentación, si al Castillo de las Arguijuelas de Arriba o al Castillo de las Arguijuelas de Abajo), en donde en la mayoría de las ocasiones se celebrarían fiestas taurinas, incluyendo capeas en las que participarían miembros de las agrupaciones folklóricas. “IV Festivales Folklóricos Hispano-americanos,” *Extremadura*, 26 de junio de 1961, 7; “La actuación de anoche en la Plaza de Toros fue un gran éxito,” *Extremadura*, 28 de junio de 1961.

²⁶¹ *I Festival de Folklore Hispano-americano. Cáceres.*

²⁶² Los precios en esta primera etapa se mantendrían estables. En 1961 y 1962 la entrada más barata costaba 10 pesetas y la más cara 50 pesetas. En una nota de 1959 se indicaba que se podía comprar un abono para los tres días de certamen de ese año. “Los días 2 y 3, magníficos Festivales de Grupos Folklóricos,” *Extremadura*, 31 de mayo de 1958, 10; “Los IV Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, en marcha,” *Extremadura*, 9 de junio de 1961, 3; “De

masiva, agotándose los boletos de entrada para ambas funciones.²⁶³ El gran apoyo del público al festival se visualiza en las fotos tomadas y en los visuales exhibidos en el documental del NO-DO *Folklore Hispanoamericano* de la presentación de los Indios Voladores del Espinal (Veracruz) realizada el día 3 a la una de la tarde en la plaza mayor.²⁶⁴ En estos se observa que, aparte del numeroso público que se encontraba en la plaza, los balcones de los edificios circundantes estaban llenos de personas. Sería un apoyo constante del público cacereño,²⁶⁵ al que habría que añadir personas provenientes de pueblos de la provincia,²⁶⁶ que solo disminuiría en las últimas ediciones de los festivales.

El fallo del jurado sobre el certamen se daría a conocer al mediodía del día 4,²⁶⁷ en un acto realizado en el ayuntamiento con el cual se finalizarían las actividades del festival en

los Festivales folklóricos hispanoamericanos,” *Extremadura*, 26 de junio de 1962, 8; “Los festivales folklóricos hispanoamericanos de Cáceres están ultimados,” *Extremadura*, 3 de junio de 1959.

²⁶³ “Los grupos de Folklores hispanoamericanos actuaron anoche con éxito enorme,” *Extremadura*, 3 de junio de 1958, 7; “Cáceres, «Plaza Mayor de la Hispanidad», fue sede incomparable de cinco Festivales Folklóricos hispanoamericano-luso-filipinos,” *Extremadura. 25 años de PAZ*, 29 de junio de 1964, 20.

²⁶⁴ *Folklore Hispanoamericano*, 1958, RTVE.

²⁶⁵ Ricardo Hurtado de San Antonio, *Cáceres durante el franquismo. Memorias* (Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 2009), 191; “Los festivales de la plaza de toros. Un éxito enorme de público y de entusiasmo,” *Extremadura*, 15 de junio de 1959, 8; “IV Festivales Folklóricos Hispano-americanos. La actuación de anoche en la Plaza de Toros fue un gran éxito,” *Extremadura*, 28 de junio de 1961; “V Festivales folklóricos. Numerosísimo público asistió a la primera actuación de los grupos, en la Plaza de Toros,” *Extremadura*, 30 de junio de 1961, 10.

²⁶⁶ En la primera edición *Extremadura* notaba el público “forastero” llegado a Cáceres por motivo del festival. Probablemente se empleara este término para referirse tanto a extranjeros como a personas provenientes de otros pueblos de la provincia tomando en consideración que el término de forastero era aplicado en este sentido, como demuestra una nota en *ABC* sobre los festivales de 1961, posiblemente escrita por el escritor y folklorista cacereño Valeriano Gutiérrez Macías (habitual colaborador del *ABC* en Cáceres y quien sería una figura relevante en el desarrollo de los festivales durante la época en que fungió como primer teniente de alcalde de Cáceres) en donde se indicaba que habían asistido “muchos forasteros llegados de los pueblos próximos”. Según *Extremadura* en este año “diversas empresas de transporte y autobuses de la provincia” habían organizado “en colaboración con la Comisión Organizadora del Festival”, “viajes especiales para asistir a las sesiones del Festival”. En 1959 también hacía referencia a que de “toda la provincia” se recibían “peticiones de localidades” y en 1966 el propio Gutiérrez Macías indicaba en *ABC* que la “plaza de toros ofrecía un magnífico aspecto y registraba la presencia de más de 10.000 espectadores de la capital y pueblos de la provincia”. “Con la Salve del maestro Lama en la Catedral dio comienzo esta mañana el Festival de Folklore en nuestra ciudad,” *Extremadura*, 2 de junio de 1958, 7; “Continúan los trabajos de preparación de los festivales folklóricos hispano-americanos,” *Extremadura*, 6 de junio de 1959; “Festival folklórico hispanoamericano en Cáceres,” *ABC*, 24 de junio de 1961, 63; “IV Festivales Folklóricos Hispano-americanos,” *Extremadura*, 16 de junio de 1961, 10; “Gran animación y brillantez del Festival Folklórico Hispanoamericano de Cáceres,” *ABC*, 9 de julio de 1966, 73.

²⁶⁷ El jurado estuvo conformado por: presidente, Manuel García Matos (catedrático de Folklore en el Real Conservatorio de Música de Madrid), vicepresidente, José Rodríguez Fauré (compositor y director de orquesta argentino), vicepresidente, Diego de Silva Alcántara (primer teniente alcalde del Ayuntamiento de Cáceres y presidente de la Comisión de Ferias), secretario, Marcelo Tobajas López (jefe de la Sección de Musicología y Folklore del ICH), Enrique Franco Manera (jefe del Departamento de Programación Musical de Radio Nacional de España y crítico musical del diario *Arriba*), Antonio Castillo de Lucas (folklorista, vicepresidente de la Sociedad Española de Etnología y Folklore), Nieves de Hoyos Sancho (folklorista, conservadora del Museo del Pueblo Español), Angela Capdevielle (directora de los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Cáceres), Manuel Orgaz Muñoz (jefe del Departamento Audiovisual del ICH), Francisco Cebrián Ruiz (director de la Banda Municipal de

Cáceres. En este proclamarían unos discursos rebosantes de ideología de la hispanidad el alcalde de Cáceres, Luis Ordóñez Claros, el gobernador civil, Licinio de la Fuente y el director del ICH, Blas Piñar. En su discurso (discutido en el próximo capítulo) Piñar insinuaba el vínculo existente entre el festival y la Ruta de los Conquistadores, y la implicación de su persona y del ICH en el fomento de esta ruta, cuando declaraba: “No hace mucho un amigo me dijo: ¿Por qué no borrar ese nombre de Ruta de los Conquistadores?, que suena mal en algunos oídos”.²⁶⁸ Vinculación que sugería también Manuel Orgaz Muñoz (para entonces jefe del Departamento Audiovisual del ICH y uno de los miembros del jurado en esta primera edición del festival) en su “Crónica del Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres”, al señalar que tras la culminación del certamen en Cáceres se visitarían otras ciudades “por la mejor ruta extremeña”.²⁶⁹ Como ya ha sido establecido no era casualidad que estas ciudades fueran Trujillo y Plasencia, las ciudades que junto con Cáceres en palabras de Francisco Casares formaban el “triángulo” de la Ruta de los Conquistadores. La discusión a la que hacía referencia Piñar, por otra parte, podría dar la clave para entender por qué fue en la primera etapa cuando el vínculo entre los festivales y la Ruta de los Conquistadores se hace presente en términos publicitarios. Incluso, a partir del I Festival las alusiones a la ruta en el contexto de los festivales serían contadas, pudiéndose mencionar el anuncio a media página en el que se promocionaba la ruta en el número especial de *Mundo Hispánico* de 1959 dedicado al folklore “hispanoamericano” y al II Festival,²⁷⁰ la referencia hecha a la ruta en *La Cuarta Carabela* (1961) y la exhibición en la Diputación Provincial de Cáceres de la exposición de pinturas (que se había inaugurado en 1960 en el edificio del ICH) “Ruta de los Conquistadores” del pintor Ramón Fernández Moreno, extremeño de Los Santos de Maimona, en el V Festival (1962).²⁷¹

La primera en visitarse fue Trujillo, el mismo día 4, ciudad a la que se iría en todas las ediciones en esta primera etapa, aunque las agrupaciones no ofrecerían su espectáculo en todos los años. En conformidad con la ideología de la hispanidad y su exaltación de los conquistadores

Cáceres), y José Luis Turina Garzón (profesor del Instituto de Segunda Enseñanza de Cáceres). *I Festival de Folklore Hispano-americano. Cáceres*.

²⁶⁸ “Ayer, en el Ayuntamiento. Grandioso acto de fraternidad hispano-americana,” *Extremadura*, 5 de junio de 1958, 8.

²⁶⁹ Manuel Orgaz, “Crónica del Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres,” *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 104 (agosto 1958): 10.

²⁷⁰ “En la Ruta de los Conquistadores,” *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 135 (junio 1959): 10.

²⁷¹ “Exposiciones de pintura,” *ABC*, 30 de octubre de 1960, 97; “V Festivales folklóricos hispanoamericanos,” *Extremadura*, 28 de junio de 1962, 4.

se ofreció una corona de laurel ante la estatua de Francisco Pizarro (oriundo de esta ciudad), localizada en la Plaza Mayor.²⁷² En esta ocasión la actuación de las agrupaciones se llevó a cabo en el Patio de Armas del Castillo de Trujillo, realizándose las efectuadas en 1961 y 1962 en la Plaza de Toros debido a la incapacidad del primer espacio para dar cabida al público deseoso de presenciar el espectáculo.²⁷³ A partir del segundo año estas visitas a Trujillo se dividirían en dos fases. Llegando en un principio los diplomáticos latinoamericanos, la reina del festival y su corte de honor, el director y miembros del ICH, junto con las autoridades provinciales, para asistir a misas en la iglesia de Santa María la Mayor, participar de recorridos históricos guiados por el cronista oficial de la ciudad (el sacerdote Juan Tena), y almorzar en el Hostal del Conquistador.²⁷⁴ A su llegada, al menos en 1961 y 1962, serían recibidos por las autoridades locales y miembros de la sociedad trujillana en el ayuntamiento con una exhibición de evocación del poderío imperial español. Por ejemplo, en 1962: “Soldados ataviados a la usanza de la época de la Conquista, lucían sus uniformes y portaban los pendones de la histórica ciudad, y los maceros municipales formaban ante la portada del edificio.”²⁷⁵ Por la tarde, luego de haber llegado las agrupaciones, se celebrarían fiestas taurinas²⁷⁶ y posteriormente los espectáculos folklóricos.

²⁷² “Con la Salve del maestro Lama en la Catedral dio comienzo esta mañana el Festival de Folklore en nuestra capital,” *Extremadura*, 2 de junio de 1958, 7.

²⁷³ “Continúan los preparativos del IV Festival Folklórico Hispanoamericano,” *Extremadura*, 17 de junio de 1961, 10; “V Festivales folklóricos,” *Extremadura*, 30 de junio de 1962, 10.

²⁷⁴ “Trujillo rindió ayer emocionado homenaje a los representantes de los II Festivales Folklóricos Hispano-americanos,” *Extremadura*, 15 de junio de 1959, 9; “Programa oficial del IV Festival Folklórico Hispanoamericano,” *Extremadura*, 15 de junio de 1961, 10; Programa oficial del V Festival de Folklore Hispanoamericano, 1961.

²⁷⁵ En 1961 fueron recibidos en el “Excmo. Ayuntamiento, con estandarte, maceros, heraldo, guerreros del siglo XVI, banda de música y vecindario...”. “IV Festivales Folklóricos Hispano-americanos. En Trujillo actuaron brillantemente diversos grupos,” *Extremadura*, 26 de junio de 1961; “V Festivales folklóricos. Anoche finalizaron las actuaciones de los grupos participantes, con gran éxito,” *Extremadura*, 2 de julio de 1962, 9.

²⁷⁶ Los encierros y capeas realizados en la Plaza Mayor de Trujillo (con excepción del efectuado en 1962 que tuvo lugar en la Plaza de Toros) y en el Castillo de las Argujuelas en Cáceres (al que se visitó en 1959, 1961 y 1962), es otra muestra de cómo se involucró a los distintos sectores de la sociedad cacereña y extremeña en los festivales. Eran actividades en las que ganaderos (por ejemplo, “Hermanos Cembrano”, Eloy Pablos, Isaac Dueñas o Juan Sánchez) responsables de una de las principales actividades económicas de la región, donaban las reses que se lidiaban. En las lidias llegarían a participar algunos reconocidos toreros como Victoriano de la Serna, Antonio Chenel Albadalejo “Antoñete”, Pedro Martínez “Pedrés”, Antonio Mejías “Bienvenida” y Luis Alviz. “Los actos de los segundos Festivales Folklóricos Hispano-americanos, continúan celebrándose en medio del mayor entusiasmo,” *Extremadura*, 15 de junio de 1959, 10; “II Festivales Folklóricos Hispanoamericanos,” *ABC*, 14 de junio de 1959, 93; “IV Festivales Folklóricos Hispano-americanos. En Trujillo actuaron brillantemente diversos grupos,” *Extremadura*, 26 de junio de 1961; “IV Festivales Folklóricos Hispano-americanos. En la tarde de ayer se celebró, en las ‘Argujuelas’ una fiesta campera,” *Extremadura*, 27 de junio de 1961; “V Festivales folklóricos,” *Extremadura*, 2 de julio de 1962, 9.

Tras la visita a Trujillo en esta primera edición se iría al día siguiente a Plasencia en donde los grupos se presentaron en el Campo de Deportes en la noche. Pero a diferencia de Trujillo, esta sería la primera y última vez que se visitaría Plasencia. El motivo sería económico. Pues, así como el Ayuntamiento de Cáceres era responsable de cubrir ciertos gastos del festival en su ciudad, por la correspondencia entre el alcalde de Plasencia, Fernando Barona Vereá, y el Secretario del ICH, Carlos Estévez, en 1959, se desprende que para que los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos visitaran otras ciudades, sus ayuntamientos debían financiar los espectáculos. No era suficiente, como en este caso, que el ayuntamiento cediera “gratuitamente” la Plaza de Toros, que le pertenecía, para las presentaciones,²⁷⁷ ya que el ICH argumentaba que no contaba ni con el “tiempo ni personal suficiente para montar el espectáculo” por su cuenta.²⁷⁸ Los requerimientos del ICH podrían explicar entonces la razón por la que en Trujillo, a partir del primer año, las agrupaciones llegaran después del mediodía, tomando en consideración que de esta manera se evitaban el gasto de almuerzo de cientos de personas.²⁷⁹ Aunque desconocemos el número exacto de participantes por año en esta primera etapa, según la prensa, en 1958 la cantidad de miembros de las agrupaciones fue de alrededor de 300, en 1959 de 500, en 1961 de 400 y en 1962 de 400. Números probables si tomamos en consideración el total de agrupaciones participantes por año y la cantidad permitida de miembros por agrupación conforme a las bases de participación de 1958 y 1959.²⁸⁰ Tampoco se debe descartar que la grave crisis económica experimentada en 1959, que provocaría finalmente el abandono del modelo autárquico y la implantación de las políticas económicas liberalizadoras por medio del Plan de Estabilización

²⁷⁷ Carta de Fernando Barona Vereá a Carlos Estévez del 4 de junio de 1959, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 138, Signatura: 2167, Carpetilla: 7194, Expediente de Festivales y Certámenes.

²⁷⁸ Suárez de Puga a Abril, 29 de mayo de 1962.

²⁷⁹ Otra muestra de que el ICH acordaba con los organismos con los que colaboraba en las ciudades visitadas por las agrupaciones que cubrieran el gasto de alimentación de estos, se encuentra en la carta enviada por Enrique Sánchez Romero (ICH) a Manuel García Vaquero (Asociación Cultural Iberoamericana de Valladolid) por motivo de la presentación de las agrupaciones en Valladolid en la gira realizada por el norte de España en 1961 (posteriormente discutida). Carta de Enrique Sánchez Romero a Manuel García Vaquero del 11 de julio de 1961, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 120, Signatura: 2091, Carpetilla: 6977, Tipo documental: Cuentas justificativas; Carta de Carlos Estévez a Fernando Barona Vereá del 9 de junio de 1959, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 138, Signatura: 2167, Carpetilla: 7194, Expediente de Festivales y Certámenes.

²⁸⁰ En 1959 el máximo de personas permitidas por agrupación aumentaría a 25. Se estableció asimismo un mínimo de 8 personas por agrupación. “Cáceres, «Plaza Mayor de la Hispanidad», fue sede incomparable de cinco Festivales Folklóricos hispano-americano-luso-filipinos,” *Extremadura. 25 años de PAZ*, 29 de junio de 1964, 20; “Con la Salve del maestro Lama en la Catedral dio comienzo esta mañana el Festival de Folklore en nuestra capital,” *Extremadura*, 2 de junio de 1958, 7; “Continúan los trabajos de preparación de los festivales folklóricos hispano-americanos,” *Extremadura*, 6 de junio de 1959, 8; “Alrededor de 400 participantes de veinte países hispánicos,” *Ya*, 30 de junio de 1961, 26; “II Festival de Folklore Hispanoamericano. Extracto de las Bases,” *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 133 (abril 1959): 3.

(1959),²⁸¹ fuera un factor para que los concejales de Plasencia se opusieran a cubrir los gastos correspondientes por la actuación de los grupos en su ciudad. Pero el hecho de que los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos no volvieran a presentarse en Plasencia y que posteriormente en la década del sesenta en esta ciudad se celebraran Festivales de España, sugiere que probablemente los placentinos también tenían el deseo de tener su propio festival.

Finalmente, el festival culminaría en Madrid, al igual que en las próximas tres ediciones,²⁸² reflejándose así el carácter centralista del régimen franquista. Las funciones de clausura en 1958 y 1959 se realizaron en el Teatro Español,²⁸³ y en 1960 y 1961 en el Palacio de Deportes.²⁸⁴ Sería en 1959, en el día previo a su presentación, cuando una delegación de los participantes del festival vestidos con sus “típicos trajes”, acompañados por Blas Piñar, fue recibida en una audiencia civil por Francisco Franco en el Palacio Real de El Pardo. En la portada de *Ya* al siguiente día, se mostraba al dictador estrechándole la mano a la reina del festival Sergia Durón, hija del embajador de Honduras en Madrid, y a la delegación en el momento de salir del palacio.²⁸⁵ Una audiencia e imágenes que demuestran cómo los participantes del festival fueron empleados, o quisieron prestarse, para reconocer y apoyar el régimen franquista. Habría que subrayar, sin embargo, que no se debe considerar que fueron simples instrumentos del régimen, pues estos a su vez buscarían beneficiarse de su participación en los festivales, ya fuera en términos económicos, publicitarios o de prestigio. También hay que

²⁸¹ Carlos Barciela, María Inmaculada López, Joaquín Melgarejo y José A. Miranda, *La España de Franco (1939-1975). Economía*, ed. Elena Hernández Sandoica (Madrid: Editorial Síntesis, 2001), 178-180.

²⁸² “I Festival Folklórico Hispanoamericano,” *Ya*, 8 de junio de 1958, 6; “La actuación de los Grupos Folklóricos hispanoamericanos en Madrid. Lo cacereño alcanzó gran éxito,” *Extremadura*, 12 de junio de 1958, 7.

²⁸³ “Programa del Festival,” *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 135 (junio 1959): 25.

²⁸⁴ Aunque la función de 1960 en Madrid no se promocionó como el espectáculo de clausura del festival cacereño como sí ocurrió en los otros años, en Cáceres esta función se concibió como su cierre, pues fue en el Palacio de Deportes que se realizó el “último y tradicional acto de la entrega de premios” de las agrupaciones premiadas en el certamen. De hecho, según Juan Pablos Abril, la prensa y la comisión de ferias de Cáceres, solicitaron que no fuera así y que la entrega se realizara en su ciudad. Que en 1959 también se hubieran entregado los premios en el Teatro Español probablemente provocó que los cacereños hicieran esta petición, por entender que por ello disminuía de algún modo la preeminencia de su ciudad para con los festivales. En 1961 no debió de existir ningún tipo de desacuerdo en este sentido, ya que, además, de que la entrega de premios no se realizó en Madrid parte de lo recaudado en el Palacio de Deportes, 21.612,40 pesetas, fue entregado al Ayuntamiento de Cáceres. “Deuda de honor,” *Extremadura*, 10 de junio de 1960, 8; “Folklore Hispanoamericano en el Palacio de Deportes,” *Ya*, 30 de junio de 1961, 26; “Hoy, clausura en Madrid,” *ABC*, 29 de junio de 1961; Documento “Liquidación del IV Festival de Folklore Hispanoamericano” del 4 de diciembre de 1961, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 120, Signatura: 2091, Carpetilla: 6977, Tipo documental: Cuentas justificativas.

²⁸⁵ “Participantes del Festival Hispano-americano, en El Pardo,” *Ya*, 18 de junio de 1959; “Los participantes en el Festival de Folklore Hispanoamericano, recibidos por el Jefe de Estado,” *ABC*, 18 de junio de 1959, 53; “El Jefe del Estado ha recibido esta mañana en audiencia al Comité de los II festivales hispano-americano,” *Extremadura*, 17 de junio de 1959; “Audiencia militar y civil de S. E. el Jefe del Estado,” *Extremadura*, 18 de junio de 1959, 10.

tener en consideración que probablemente muchos de ellos tenían posturas ideológicas afines con el franquismo.²⁸⁶

A la presentación de dicho año en el Teatro Español, asistirían la esposa de Franco, María del Carmen Polo, el ministro de Asuntos Exteriores de España, Fernando María Castiella, como también el ministro de Relaciones Exteriores de Paraguay, Raúl Sapena Pastor, que se encontraba en España en un viaje oficial.²⁸⁷ Por su parte, a la celebrada en 1960, que estuvo dedicada a la recaudación de fondos en beneficio de los damnificados del devastador terremoto ocurrido en Chile el 22 de mayo de 1960, siendo organizada en colaboración con la Sección Femenina, se hallaron entre los más de “12.000 espectadores” la principal dirigente de esta organización Pilar Primo de Rivera, el ex ministro de Relaciones Exteriores de España, Alberto Martín Artajo (quien siendo ministro fue el responsable de la creación del ICH), y el embajador de Chile en España, Sergio Fernández Larraín.²⁸⁸

Por otro lado, como parte del interés del régimen por que los miembros de las agrupaciones se familiarizaran con España y adquirieran una imagen positiva de su sociedad, se fomentaría que la estancia de las agrupaciones en España no concluyera una vez acabado el festival, sino que sus exhibiciones también se realizaran en otras partes de España. El administrador del ICH Enrique Sánchez Romero expresaría de manera resumida en una carta este propósito respecto a la gira de 1961 por varias ciudades del norte de España de los grupos premiados.²⁸⁹ En esta simplemente explicaba que la gira se llevaba a cabo, “ya que tratamos de

²⁸⁶ Sobre el tipo de estudiantes latinoamericanos seleccionados por el ICH para ser becarios de este organismo, véase: María A. Escudero, *El Instituto de Cultura Hispánica* (Madrid: Editorial MAPFRE, 1994), 202-205.

²⁸⁷ “Esta tarde llega el ministro paraguayo de Relaciones Exteriores,” *Ya*, 17 de junio de 1959, 2; “Llega el ministro paraguayo de Relaciones Exteriores,” *Ya*, 18 de junio de 1959, 2; “Anoche en el Teatro Español. Actuaron los grupos folklóricos hispano-americanos, recibiendo los premios que se la habían adjudicado,” *Extremadura*, 19 de junio de 1959, 8; “Brillante clausura del II Festival de Folklore Hispanoamericano en el teatro Español,” *ABC*, 19 de junio de 1959, 59.

²⁸⁸ En esta presentación participaron varios grupos de los Coros y Danzas de la Sección Femenina que no habían estado en el festival. Siendo estos los de Madrid, Badajoz, Granada, Las Palmas, Santiago de Compostela, Valladolid y Zamora. La representación de los grupos participantes en el festival se conformó por los “ganadores y finalistas” en el certamen de este, además de un “Coro chileno”. Los países representados fueron: Colombia, Filipinas, Bolivia, Panamá, Paraguay, Portugal y Perú. “El Festival Folklóricos pro damnificados chilenos,” *Ya*, 18 de junio de 1960; “Hoy, festival pro damnificados de Chile,” *Ya*, 21 de junio de 1960; “Festival pro Chile en el Palacio de los Deportes,” *Pueblo*, 22 de junio de 1960; “Festival pro Chile en el Palacio de Deportes,” *Ya*, 22 de junio de 1960; “Festival pro-damnificados de Chile en el Palacio de Deportes,” *ABC*, 22 de junio de 1960, 68.

²⁸⁹ Las agrupaciones se presentaron en Bilbao, San Sebastián y Valladolid. Carta de Enrique Sánchez Romero a Aurelio Morazo Palomino (Intendente del Palacio de Deportes) del 30 de junio de 1961, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 120, Signatura: 2091, Carpetilla: 6977, Tipo documental: Cuentas Justificativas; Carta de Enrique Sánchez Romero a Manuel García Vaquero (Asociación Cultural Iberoamericana) del 11 de julio de 1961,

que los hispanoamericanos conozcan España”.²⁹⁰ No era, sin embargo, un propósito que únicamente se expresara entre bastidores. En las Bases de Participación del II Festival quedaba manifiesto que una de las pretensiones de estas giras era que los participantes llegaran a apreciar a España:

El itinerario de exhibición ha sido fijado no solo con el deseo de que españoles e hispanoamericanos conozcan y admiren las expresiones folklóricas musicales de los países hermanos, sino también con el deseo de que los Grupos premiados puedan conocer algunas de las más bellas tierras y ciudades españolas. La estancia en cada una de ellas permitirá armonizar la actuación pública de los Grupos, con las visitas a monumentos, asistencias a fiestas típicas, días de descanso, etc.²⁹¹

Aunque en las giras oficiales posteriores al festival los que participarían serían los grupos premiados, es evidente que este interés se tenía también para el resto de las agrupaciones pues, por ejemplo, en las fiestas del Corpus Christi de Toledo en junio de 1958 se presentaron todas las agrupaciones extranjeras que habían asistido al festival.²⁹² Interés que queda reafirmado por el hecho de que en las II Bases de Participación se indicara: “Los Grupos que intervengan en el Festival, una vez terminado este, podrán actuar libremente y por su cuenta en cualquier ciudad de España”.²⁹³

Son de notar, por otra parte, algunas variantes que se observan al comparar los festivales posteriores en esta primera etapa con la primera edición, aunque en términos generales el esquema siguió siendo parecido. Sería en 1959 que por primera vez se eligió una reina del festival, siendo todas las reinas nombradas hasta 1962 hijas de diplomáticos latinoamericanos. Se comprende la utilidad de que así fuera, ya que aseguraba la representación oficial del máximo representante (con la excepción de 1962 en que la reina fue la hija del Encargado de Negocios de Bolivia) de alguno de los gobiernos de América Latina.²⁹⁴ Esto no quiere decir que de lo contrario los diplomáticos latinoamericanos no hubieran asistido, después de todo en la mayoría de las ediciones asistieron varios de estos, y además para entonces la dictadura ya había superado su aislamiento internacional. Pero podría pensarse que tal táctica fue empleada por el ICH para además de propiciar la asistencia de embajadores latinoamericanos, congraciarse con ellos. Un

en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 120, Signatura: 2091, Carpetilla: 6977, Tipo documental: Cuentas Justificativas.

²⁹⁰ Sánchez Romero a Morazo Palomino (Intendente del Palacio de Deportes), 30 de junio de 1961.

²⁹¹ *II Festival de Folklore Hispanoamericano. Bases*, 1959.

²⁹² *Fiestas del Corpus Christi. Coros y Danzas Hispanoamericanos* (Toledo: Imprentas F. Fernández, 1958); *Programa oficial de fiestas. Corpus Christi Toledo 1958* (Editorial Católica Toledana, 1958).

²⁹³ *II Festival de Folklore Hispanoamericano. Bases*, 1959.

²⁹⁴ Las reinas de los festivales en esta primera etapa fueron: Sergia Durón y Meza, hija del embajador de Honduras (1959), María Isabel Fernández Errazuriz, hija del embajador de Chile (1960), Isabel Ochoa, hija del embajador de Venezuela (1961) y Susana Mac Lean, hija del Encargado de Negocios de Bolivia (1962).

documento hallado en el archivo del Instituto de Cultura Hispánica en el que se enlistan los países de las reinas de las fiestas seleccionadas del periodo 1959-61 en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos de Cáceres y los Juegos Florales Eucarísticos Hispanoamericanos de Toledo (también organizados por el Instituto de Cultura Hispánica), en el que no se repite un país,²⁹⁵ hace pensar que tal vez el ICH tenía el cuidado de repartir el nombramiento de la reina en estos eventos entre distintos países para así tener un gesto personal/familiar con distintos embajadores de la región.

Como sería de esperar, en vista de que se trataba de un acercamiento diplomático y del estatus que tenía la mujer bajo el franquismo y en América Latina, el acercamiento sobre la posibilidad de la elección de la reina iba dirigida por parte del ICH a través de su director al padre de esta. “Tengo sumo gusto en ponerle estas letras para ofrecerle oficialmente el que su hija Susana sea Reina del Festival de Folklore Hispanoamericano que se celebrará en Cáceres...” le escribía Gregorio Marañón Moya a Guillermo Mac Lean, Encargado de Negocios de Bolivia en Madrid, en 1962.²⁹⁶ En su respuesta Mac Lean expresaba que este ofrecimiento era apreciado por éste y por su hija:

Con el placer de siempre he recibido su amable carta en la que tan gentilmente me anuncia que mi hija Susana ha sido nombrada Reina del V Festival de Folklore Hispanoamericano que se realizará en la ciudad de Cáceres...

Créame que este hermoso gesto nos ha emocionado por el hondo sentido que encierra y que significa el cariño que España tiene a Bolivia. Mi hija no olvidará nunca esta distinción y guardará en su memoria como uno de los más gratos recuerdos en la bella España.²⁹⁷

Según será analizado en el capítulo 2 la figura de la reina del festival sería central en la transmisión de la noción del mestizaje encontrada en la ideología de la hispanidad. La representación de la unión entre el hombre español y la mujer americana, en el presente y en el periodo de conquista y colonización, se transmitiría sobre todo en los festivales mediante la escena de la procesión inaugural en que la reina iba del brazo de alguna de las autoridades españolas de mayor importancia para los festivales, ya fuera el alcalde de Cáceres o el director del ICH. Era una pomposa procesión en la que, por ejemplo, en 1960, iba precedida de maceros,

²⁹⁵ Documento, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892.

²⁹⁶ Carta de Gregorio Marañón Moya a Guillermo Mac Lean del 4 de junio de 1962, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892.

²⁹⁷ Carta de Guillermo Mac Lean a Gregorio Marañón Moya del 11 de junio de 1962, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892.

sonaban clarines portados por heraldos “con trajes del siglo XVI” y se lanzaban fuegos artificiales.²⁹⁸

En 1959 fue además la primera vez que se visitó el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe. Las varias visitas que se realizarían a lo largo de los festivales, a las que asistirían en la mayoría de las ocasiones los distintos participantes en los festivales (autoridades cacereñas, representantes del ICH, los diplomáticos y sus esposas, la reina y miembros de las agrupaciones folklóricas), se emplearían especialmente para realzar la advocación de la Virgen de Guadalupe como Patrona y Reina de la Hispanidad. Así como con la región y las figuras de los conquistadores, a la Virgen de Guadalupe, otro de los principales símbolos de la identidad extremeña estrechamente vinculado con América, se buscaría igualmente reivindicarla, rescatarla de un olvido contrastado con la relevancia imperante de otra advocación mariana española asociada con América, la Virgen del Pilar, en su caso mediante el establecimiento de su preeminencia en la obra de cristianización de América.

Por último, si el I Festival se celebró a principios de junio y los próximos dos a mediados de este mes, a partir del IV Festival y hasta su conclusión, los festivales se celebrarían entre finales de junio y principios de julio. Por consiguiente, el enlace que se había establecido en su inicio con las Ferias y Fiestas de la ciudad (realizadas a finales de mayo)²⁹⁹ no se repetiría y se entendería los festivales como una festividad distintiva.

Dado que hasta el propio dictador se veía involucrado de algún modo con los festivales y que luego de culminado el certamen se hacían exhibiciones en otras provincias españolas por las que se hacía alusión a Cáceres, explica en gran medida la defensa realizada por los cacereños a

²⁹⁸ En los dos primeros festivales la procesión inaugural inició en la concatedral de Santa María. Tras trasladarse la celebración de la misa en los próximos festivales a días posteriores al día inaugural, la procesión comenzaría en el Palacio de la Diputación Provincial en 1960 y 1961. Desconocemos en donde comenzó la procesión en 1962 pero esta llegó a realizarse. “Anoche dieron comienzo en Cáceres los III Festivales folklóricos hispano-americanos,” *Extremadura*, 16 de junio de 1960; “Anoche comenzaron los IV Festivales Folklóricos Hispanoamericanos,” *Extremadura*, 24 de junio de 1961; “Anoche comenzaron los V Festivales folklóricos hispanoamericanos en la ciudad,” *Extremadura*, 29 de junio de 1962.

²⁹⁹ En una muestra de cómo el festival sería empleado como mecanismo de propaganda no únicamente por las entidades centrales, sino también por el Ayuntamiento de Cáceres el alcalde Luis Ordóñez se valía del I Festival para demostrar sus esfuerzos realizados en beneficio de la población cacereña. Ordóñez se refería al I Festival como una mejora y un aumento en el número de espectáculos en el programa de festejos de la Feria y Fiestas que se había celebrado del 25 al 27 de mayo en la ciudad. Era “un verdadero regalo de arte y cultura” llevado a Cáceres gracias a las gestiones del ayuntamiento, si bien reconocía el rol preponderante del ICH para que se hubiese podido realizar. “Feria y fiestas de mayo en Cáceres. Programa de festejos,” *Extremadura*, 24 de mayo de 1958, 2; “Entrevista en ‘Radio Cáceres. Dice el Alcalde señor Ordóñez’,” *Extremadura*, 30 de mayo de 1958, 7; “Un aplauso para la Comisión de Ferias. El presidente, don Diego Silva, gestionó con acierto el Festival Folklórico Hispanoamericano,” *Extremadura*, 27 de mayo de 1958.

través de los años de su ciudad como el lugar al que le pertenecían. El ya mencionado sentimiento de abandono de la región debió de haber potenciado la percepción de relevancia repentinamente adquirida por motivo de estos, estimulando por lo tanto tal defensa, como también que se manifestara que los mismos incorporaban “de nuevo a Cáceres a la más saliente actualidad española”.³⁰⁰ En este sentido ya en la primera edición *Extremadura* publicaba de manera hiperbólica:

Cáceres está muy de moda ante España por imperativo de su significación primordial en el cuadrante de la Hispanidad.

(...) Extremadura, Cáceres está de moda en la órbita de la Hispanidad (...) Lo confirman los testimonios literarios y sentimentales de escritores de copete que glosan el clima fraterno hispano-americanista vivido en esta urbe en los pasados días.³⁰¹

El hecho de que las actuaciones de las agrupaciones en Valladolid en 1961 y 1962, y en Zamora en 1962, realizadas en las giras de dichos años se nombraran como I Festival de Folklore Hispanoamericano, II Festival Internacional de Folklore Hispanoamericano y I Festival Internacional de Folklore Hispanoamericano, respectivamente,³⁰² tuvo que haber provocado aún más que desde Cáceres se buscara reafirmar que su ciudad era el lugar idóneo para celebrar los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos. En este sentido, en 1961 Juan Pablos Abril se dirigía a los que pensaban “año tras año” que tal año sería el “último en Cáceres” de los festivales, indicándoles que estos eran tan de su ciudad “como son las torres de la ciudad vieja, que le sirven de telón de fondo”. Y esto debido a que los cacereños los habían conquistado para sí “con el corazón y la elegancia”. Esta “pertenencia” lo llevaba entonces a presumir de que “seguir teniendo los festivales” dependía de la propia ciudad. Que su alegato se veía impulsado en gran medida por la proyección que se entendía que estos brindaban a la ciudad y provincia, tanto a nivel nacional como internacional, lo indicaba expresamente: “Cáceres vislumbró desde el primer momento (...) la importancia de estos certámenes folklóricos, su trascendencia para nuestra ciudad y provincia.”³⁰³

³⁰⁰ “Los próximos festivales folklóricos hispanoamericanos, en Cáceres,” *Extremadura*, 25 de junio de 1962, 8.

³⁰¹ “Tributo de justiciar. Después de los festivales,” *Extremadura*, 12 de junio de 1958, 7.

³⁰² “Informaciones teatrales y cinematográficas. La actividad teatral en Valladolid,” *ABC*, 16 de julio de 1961, 73; “ABC en Valladolid: Festival de folklore hispanoamericano,” *ABC*, 6 de julio de 1962, 45; “Primer Festival Internacional de Folklore Hispanoamericano,” *Imperio*, 30 de junio de 1962, 6.

³⁰³ En relación con este tema en la acta de la sesión del pleno de la Junta Provincial de Información, Turismo y Educación Popular del 14 de octubre de 1960 se declaraba: “Al considerar el alto valor de atracción turística y de propaganda de la Ciudad de Cáceres que supone el que esta ciudad sea el marco del IV Festival de Folklore Hispanoamericano, el Excmo. Sr. Gobernador Civil-Presidente informó al Pleno de las gestiones ya realizadas para que este Festival tenga su sede en Cáceres, Plaza Mayor de la Hispanidad, gestiones que han dado un feliz resultado.” Acta de la sesión del pleno de la Junta Provincial de Información, Turismo y Educación Popular del 14

Pero como teniente de alcalde y miembro de la comisión de ferias del ayuntamiento, Abril era consciente de la multiplicidad de factores involucrados y de las dificultades encontradas para la realización de los festivales.³⁰⁴ Aún antes de que se realizara la primera edición, el alcalde Luis Ordóñez Claros indicaba que tal vez fuera “imposible de repetir, porque el Instituto de Cultura Hispánica, a quien se debe la primacía de este espectáculo, ha tenido que hacer un verdadero «tour de force», para llegar a conseguirlo en su totalidad”.³⁰⁵ Aunque esta declaración tal vez hubiera podido ser empleada para que el público concibiera que se trataba de un espectáculo irrepetible y estimular por consiguiente su asistencia, lo cierto es que el ICH contaba para entonces con un porcentaje ínfimo del presupuesto total del Estado. En su estudio sobre el ICH, María A. Escudero indica que la cantidad que se le había asignado en 1951 (17.664.978 pesetas) era el “0,9 por 100 del Presupuesto General de Gastos del Estado”, la cual era una cantidad similar a la que contaba para 1958.³⁰⁶ Y si bien, según un documento del Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, el gasto realizado por el ICH en el primer festival fue de 199.825 pesetas,³⁰⁷ cantidad asimismo minúscula comparada con el presupuesto asignado al ICH, hay que tener en consideración que, de este presupuesto, alrededor de 6 millones de pesetas se empleaban en el pago del personal y 2 millones en material.³⁰⁸ Por lo que, lo gastado en el festival debió de haber provenido de los aproximadamente 10 millones de pesetas del presupuesto asignado a “subvenciones y auxilios”, y “gastos de los servicios”, entre cuyos gastos también se incluían, por ejemplo, “atenciones sociales, extraordinarios e imprevistos, intercambio cultural,

de octubre de 1960, en: AGA, Fondo: (03)049.005, Caja: 26497; “Obras son amores. Cáceres y el IV Festival Folklórico,” *Extremadura*, 14 de junio de 1961; “Ante el próximo festival hispanoamericano. Lo positivo y lo negativo,” *Extremadura*, 26 de junio de 1962, 6.

³⁰⁴ Incluso en 1962 ante el cambio de director en el ICH declaraba que previo a la realización del festival de ese año en Cáceres existió la duda de si se realizaría en la ciudad ya que Gregorio Marañón Moya “era quien podía decidirlo a favor de Cáceres”. Ante la confirmación de Marañón Moya de Cáceres como la sede de los festivales Abril exponía había que “agradecérselo públicamente” en las “próximas jornadas”. “Ante el próximo festival hispanoamericano. Lo positivo y lo negativo,” *Extremadura*, 26 de junio de 1962, 6.

³⁰⁵ En una entrevista en 1962 Manuel Orgaz (jefe del Departamento de Musicología y Folklore del ICH) manifestaba sobre las dificultades enfrentadas por el ICH para llevar a cabo los festivales: “Es una tarea ímproba y de muchos esfuerzos y sacrificios. Nada más finalizar uno ya comenzamos los trabajos para organizar el siguiente. El principal impedimento con el que contamos es el monetario. Los viajes de los Grupos Hispanoamericanos son costosísimos; pero el Instituto de Cultura Hispánica no desmaya y sigue trabajando en la labor con meritorio esfuerzo.”

“Entrevista en ‘Radio Cáceres’”. Dice el Alcalde señor Ordóñez,” *Extremadura*, 30 de mayo de 1958, 7; “En los preliminares del Festival de Folklore Hispanoamericano, don Manuel Orgaz, jefe del Departamento de Musicología y Folklore, dice:,” *Imperio*, 6 de julio de 1962, 6.

³⁰⁶ Escudero, *El Instituto de Cultura Hispánica*, 126-157.

³⁰⁷ Debe entenderse que este era el gasto del ICH, no el gasto total del festival. Documento, “Gasto Festival Folklore 1958”, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892, Expedientes de Festivales y Certámenes.

³⁰⁸ Escudero, *El Instituto de Cultura Hispánica*, 157.

certámenes y actos culturales, escuela, cátedra, becas, bolsas de estudio, bolsas llegada, congresos, bienal, discoteca y filmoteca, colegios mayores, cursos de verano, viajes culturales, Universidad Menéndez Pelayo, premios Mundo Hispánico, viajes profesores a América...”.³⁰⁹ Dada esta cantidad de compromisos se puede llegar a comprender las quejas surgidas desde el ICH por su presupuesto, y los inconvenientes que esto le causaba,³¹⁰ y que compartiera los gastos con otros organismos cuando realizaban proyectos en conjunto.³¹¹

A pesar de sus limitaciones económicas el ICH debió de considerar los festivales un éxito pues para el II Festival invertiría 1.254.623 pesetas,³¹² si bien de este total 1.129.136 se debió al gasto realizado por la gira de ese año. Lo que lleva a pensar que los ayuntamientos visitados no cubrieron con los gastos de alojamiento, transportación y manutención, o cabe la posibilidad que el ICH los costeó en un principio y luego fue reembolsado. En la gira de 1961 surgiría una situación de este tipo en la que el ICH pagó inicialmente los gastos de estadía y comida de las agrupaciones y luego le solicitó, en este caso a la Asociación Cultural Iberoamericana de Valladolid, que le hiciera llegar la cantidad desembolsada, ya que según el acuerdo entre ambas entidades la asociación era la responsable de estos gastos.³¹³ Posteriormente en 1962 en el discurso de clausura del V Festival, Gregorio Marañón Moya (quien participaba por primera vez en el festival como nuevo director del ICH) volvería a reafirmar el compromiso del ICH para con el festival indicando que se le daría “el realce que se merece y la categoría que le es debida, como al más brillante certamen folklórico de toda la hispanidad”. Declarando que esto se haría no solo “a golpes de corazón”, sino además con “golpes de imaginación y de talento y golpes,

³⁰⁹ *Ibid.*, 128.

³¹⁰ *Ibid.*, 129.

³¹¹ *Ibid.*, 124.

³¹² Según unos documentos en el archivo del ICH en 1960 la cantidad en gastos por su parte fue de 185.217, en 1961, 252.000, y en 1962, 86.916. Sin embargo, estas cantidades no se deben considerar concluyentes. En otro documento correspondiente a 1961 se indica que los pagos realizados por motivo del festival de ese año y la gira realizada fueron 459.590,30 pesetas. Pero de este total la administración del ICH costearía 35.064,70 y el resto de los pagos se cubriría por medio de los ingresos de taquillas y otras partidas. Por lo que, habría que darle cabida a la posibilidad que parte de los gastos en estos años fueron cubiertos por fuentes distintas al presupuesto del ICH. “Gastos Festival Folklore 1960”, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892, Expedientes de Festivales y Certámenes; “Gastos Festival Folklore 1961”, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892, Expedientes de Festivales y Certámenes; “Gasto Festival Folklore 1962”, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892, Expedientes de Festivales y Certámenes; “Liquidación del IV Festival de Folklore Hispanoamericano”, 4 de diciembre de 1961.

³¹³ Sánchez Romero a García Vaquero, 11 de julio de 1961; “Gastos Festival Folklore 1959”, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892, Expedientes de Festivales y Certámenes.

muchos golpes de dinero”. La inversión económica a realizar la justificaba argumentando que la “hispanidad en cualquiera de sus múltiples manifestaciones es algo más que un latido cardíaco, es una gran política y toda política es antes que nada dos cosas, inteligencia y dinero”.³¹⁴ Un reconocimiento explícito de que entremezclado con los discursos de un acercamiento cultural había un interés político por parte del régimen para con los festivales.

Sin embargo, algo ocurrió que impidió que se realizara la edición de los festivales de 1963. Desconocemos cual fue el motivo. Pero tomando en consideración el mensaje de este discurso de clausura de Marañón Moya nos lleva a pensar que el motivo de la cancelación del festival en este año debió ser por causa del ayuntamiento. Quizás como en 1971 el ayuntamiento prescindió de su celebración debido a una política de ajuste fiscal. O tal vez buscara una mayor subvención por parte del organismo central para así reducir los gastos que le correspondían. Fuera cual fuera el motivo, parece ser que fue serio y las condiciones en que se venían organizando los festivales lejos de ser ideales, pues en el documento interno del MIT citado en la introducción, escrito por Carlos Robles Piquer, este exponía que bajo el ICH el festival, “desde el punto de vista funcional” se había realizado “bastante rudimentariamente” y que en 1962 había estado “al borde de su extinción”.³¹⁵

Cuando retornó en 1964, a diferencia de como había ocurrido en su surgimiento en el que desde el ICH se hizo el acercamiento al Ayuntamiento de Cáceres, sería desde Cáceres que se haría el acercamiento al ICH para continuar con el festival bajo unas condiciones en las que este organismo perdía el predominio en la organización ante el MIT. El ayuntamiento había decidido integrar el festival dentro del Plan Nacional de Festivales de España motivado por los beneficios que disfrutaban todos los festivales que formaban parte del plan (subvención económica, promoción, asistencia en el montaje del escenario, luminotecnia, ornamentación, etc.) y, además, por el interés de que se clasificara al festival de interés turístico, lo que hubiera significado incluso mayor apoyo económico de la Subsecretaría de Turismo. Pero se deseaba realizar esta

³¹⁴ Es posible que tales palabras no fueran simple propaganda, sino que realmente se pretendiera que el ICH invirtiera una mayor cantidad en el festival dado que el aumento en la cantidad asignada a este organismo en 1962 muy probablemente se lo permitiese. Beneficiándose del significativo crecimiento económico experimentando en España a principios de esta década su presupuesto se había triplicado en este año, pasando de veinte a sesenta millones de pesetas. El porcentaje de su presupuesto respecto a la totalidad del Estado continuó, sin embargo, siendo minúscula. En 1963 era el “0,1074 por 100”. Escudero, *El Instituto de Cultura Hispánica*, 158-160; V Festival de Folklore Hispanoamericano [SSON-922], grabación sonora, cinta 11, 16:10, <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=2279>, (consultada el 1 de diciembre de 2019).

³¹⁵ Robles Piquer al Subsecretario del Departamento, 11 de junio de 1965.

integración en Festivales de España sin que el festival perdiese “su específica y tradicional dimensión folklórica hispanoamericana”, para lo cual se necesitaba del ICH. Por el tono en que el gobernador civil de Cáceres para entonces, Francisco Bocos Cantalapiedra, le escribió a Gregorio Marañón Moya para informarle del formato que iba a tener bajo Festivales de España (que se había acordado en una reunión en Cáceres en la que no había asistido el ICH, sí el MIT por medio de su delegado provincial)³¹⁶ y preguntarle su impresión al respecto, pareciera ser que conocía que el director del ICH era reacio a la implicación del MIT. Al final de la carta le exhortaba: “Te agradeceré pongas tu mayor empeño en que, en unión de Información y Turismo (...), logremos ensambalar los deseos de ese Instituto, del Ministerio y nuestro especialmente, para lograr, con la ayuda de todos la mayor brillantez de ese Festival, que según tus deseos quieres que sea el más importante de Europa en su género”.³¹⁷

Según una nota en el programa de la edición de 1965, programa que era elaborado por el MIT, esta “mayor brillantez” se había logrado ya a partir de 1964, gracias a la inclusión del festival cacereño dentro del plan de Festivales de España. Era una nota que establecía un antes y un después a partir de la implicación del MIT, considerando la nueva etapa como una que dejaba atrás el “impulso vocacional” de la anterior. La nueva etapa, por su parte, suponía “más ambiciosa calidad y más amplia resonancia”, palabras que se pueden interpretar como una alusión al “profesionalismo” que primaría a partir de entonces a diferencia del “amateurismo” y de lo “rudimentario”, asociados por el MIT a los grupos universitarios y el ICH, de la etapa previa. Aunque como discutiremos en la próxima sección la supuesta “calidad” de los Festivales de España era a su vez cuestionada tanto internamente como por críticas externas al organismo:

Creado, impulsado y acreditado por el Instituto de Cultura Hispánica, desde sus comienzos, el Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres ha sido abocado, casi diríamos que por impulso vocacional, a ser horno de fusión espiritual de los pueblos hispánicos (...) Espontáneamente –¿y por qué no providencialmente?– a Cáceres fueron acudiendo gentiles embajadas de arte de los países de nuestra estirpe, en número creciente de año en año, formadas casi siempre por grupos de estudiantes hispanoamericanos y filipinos acogidos al prestigio de la Universidad española. A ellos se debe en la máxima medida el que el Festival de Cáceres, dentro de la modestia de sus posibilidades, haya podido cumplir dignamente la hermosa misión que determinó su alumbramiento.

Una nueva etapa se abrió ante él desde el año pasado, y se continúa en el presente. Una etapa que garantiza al Festival nuevos bríos y mayor altura de vuelo, más ambiciosa calidad y más amplia resonancia. Todo ello merced a una fusión de valor inestimable: la de la tradición brillantemente

³¹⁶ “La importante reunión de ayer en el Gobierno Civil. Se trata de encajar los Festivales Folklóricos en la órbita de los Festivales de España, que organiza Información y Turismo,” *Extremadura*, 21 de enero de 1964, 4.

³¹⁷ Bocos Cantalapiedra a Marañón Moya, 20 de enero de 1964.

seguida por el Instituto de Cultura Hispánica con la promoción cultural del Ministerio de Información y Turismo que lleva el nombre de FESTIVALES DE ESPAÑA.³¹⁸

1.3 Los Festivales de España: un proyecto sociocultural y de promoción turística

Jesús Ferrer Cayón en *El Festival Internacional de Santander (1932-1958). Cultura y política bajo Franco*, Gemma Pérez Zalduondo en “«Spain Is a Fiesta» / «Spain Is a Festival»: Music and Dance in Spanish Festivals (1953-1963)”, Inés San Llorente Pardo en su tesis doctoral “Música y política en la España del desarrollismo (1962-1970)” y Carlos Sanz Díaz junto a José Manuel Morales Tamaral en “Selling a Dictatorship on the Stage: ‘Festivales de España’ as a Tool of Spanish Public Diplomacy during the 1960s and 1970s” tratan de los inicios, las razones principales y lo que caracterizó a los Festivales de España. Como consecuencia de la creación del Ministerio de Información y Turismo en 1951 y del éxito de las primeras ediciones del Festival de Santander y Festival de Granada surgidos en 1952, en 1954 fue aprobado el Plan Nacional de Festivales de España. Era principalmente un proyecto sociocultural por el cual se procuraba llevar a las masas populares alrededor del territorio español diversas manifestaciones artísticas,³¹⁹ pero por medio de este también se acometía la tarea de promocionar turísticamente el país proyectando hacia el exterior una imagen de modernidad que a la vez sirviera de legitimación política al régimen.³²⁰

Un resumen de cuál era el proyecto sociocultural de Festivales de España era publicado en una nota del programa oficial de la IX edición del festival cacereño, el cual manifestaba en 1967 la continuidad de los objetivos iniciales:

(...) “FESTIVALES DE ESPAÑA” aborda la bella y gratísima misión de llevar por las entrañables coordenadas de nuestra geografía las más depuradas manifestaciones del Arte. Un año más,

³¹⁸ Programa oficial de Festivales de España en Cáceres, VII Festival Folklórico Hispanoamericano, 1965, en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38.128.

³¹⁹ En términos concretos, el aspecto “popular” de los Festivales de España se reflejaba en los lugares elegidos para celebrarse, que eran espaciosos para que pudiera asistir un numeroso público, en los “bajos” precios de las entradas y en los programas oficiales en los que se incluían breves notas explicativas de las obras, lo cual iba conforme a la pretendida faceta educadora.

³²⁰ Ferrer Cayón, *El Festival Internacional de Santander*, 228-246; Gemma Pérez Zalduondo, ““«Spain Is a Fiesta» / «Spain Is a Festival»: Music and Dance in Spanish Festivals (1953-1963),” en *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, eds. Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco (Turnhout: Brepols, 2017), 141-174; Inés San Llorente Pardo, “Música y política en la España del desarrollismo (1962-1970)” (Tesis Doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018); Carlos Sanz Díaz y José Manuel Morales Tamaral, “Selling a Dictatorship on the Stage: ‘Festivales de España’ as a Tool of Spanish Public Diplomacy during the 1960s and 1970s” en *Machineries of Persuasion: European Soft Power and Public Diplomacy during the Cold War*, eds. Óscar J. Martín García y Rósa Magnúsdóttir (Berlín: De Gruyter, 2019), 39-60.

la Música, el Teatro, la Danza, las Artes Plásticas, el Folklore, son objeto de una amplia movilización al servicio de una específica tarea de cultura popular.

(...) Lo que “FESTIVALES DE ESPAÑA” viene a ofrecer en su campaña de 1967 no es otra cosa que la reiteración entusiasta de sus objetivos de siempre. A saber: el brindar espectáculos de gran calidad al alcance de todas las clases y todos los estamentos sociales; el despertar o mantener en los grandes públicos el gusto y la estimación por las supremas categorías artísticas; el dar a conocer las corrientes culturales y estéticas que circulan por el mundo; el dignificar al hombre por su acceso a las formas superiores de la actividad intelectual y de la facultad creadora; en una palabra, el elevar el nivel de vida del pueblo español en el plano espiritual como complemento de su paralelo desarrollo en el orden material.³²¹

La faceta turística del plan se potenciaba al realizarse los festivales mayoritariamente en los meses de verano³²² y en espacios considerados monumentales, ya fuesen castillos, murallas, jardines, parques, plazas mayores, etc. Por ejemplo, las ruinas del teatro romano en Mérida, el Parque del Retiro en Madrid, y la muralla de Tarragona.³²³

El aumento en la cantidad de festivales al pasar los años sería notable. De celebrarse 25 en 1954 y 33 en 1958,³²⁴ para cuando los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos entraron en el plan en 1964 el total de festivales ascendía a 60. La cantidad continuaría aumentando en esta década, llegándose a celebrar en 1970, 105 festivales.³²⁵ Los datos

³²¹ Programa oficial de Festivales de España en Cáceres, IX Festival Folklórico Hispanoamericano, 1967, en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38.128.

³²² Conforme fueron aumentando la cantidad de festivales celebrados se fue expandiendo el periodo en que se celebraban. Si en la década del 50 llegaron a tener “lugar entre los meses de mayo y septiembre”, en 1965 el Plan Nacional de Festivales de España se extendía de mayo a noviembre. De un total de 58 festivales celebrados según un calendario publicado en *Prensa Musical Internacional* (un documento interno del MIT indica que en este año se llegaron a celebrar 62), 46 de estos se celebraron en los meses de junio, julio y agosto. Ferrer Cayón, *El Festival Internacional de Santander*, 254; “Calendario del Plan Nacional de Festivales de España 1965,” *Prensa Musical Internacional*, n.º 2 (14 de mayo, 1965): 7.

³²³ “Los Festivales de España,” *Extremadura*, 15 de junio de 1965, 6; “Festivales de España”, 1966.

³²⁴ “Quince años de ‘Festivales de España’,” *Ya*, 3 de julio de 1966.

³²⁵ Ferrer Cayón expone, empleando el documento “Distribución de Subvenciones para “Festivales de España” del año 1963”, que los festivales se llegaron a dividir en categorías: Festivales A y A1 (“los que tenían proyección internacional”, Festivales B (“los que tenían que cumplir una función eminentemente turística”), Festivales B1 (“aquellos que poseían un alto valor educativo”), y “una categoría clasificada a parte, Ceuta y Melilla”. Es de suponer que esta división se hiciera de manera interna pues según el “Boletín de Información Núm. 0” de 1967, en la Asamblea de Valladolid de 1963 se rechazó “la idea de clasificar a los Festivales en categorías de primera, segunda y tercera”, ya que “todos” los representantes de los distintos festivales querían que su festival fuese “de primera”. La únicas categorías o clasificaciones que conocamos se llegaron a publicar en la promoción de Festivales de España fueron la de “interés turístico” y la de “Internacional”, esta última para los festivales de Santander y Granada. La idea de dividir los festivales en distintas categorías se llegó a plantear asimismo en 1966, según se desprende del anteproyecto para los Festivales de España de dicho año. En este se indicaba que dado “el diferente nivel artístico y económico que alcanzarán los distintos Festivales que se realizan, no hay más remedio que considerar las categorías que naturalmente se establecen entre ellos”, y que según “las experiencias de ediciones anteriores de los Festivales de España y los datos de que disponemos con vistas al año próximo, se pueden establecer tres categorías”: 1ª, 2ª y 3ª categoría. El anteproyecto proponía que se realizaran un total de 50 festivales en estas tres categorías en 1966 a diferencia de los 62 realizados el año anterior para aumentar así la “calidad media general”. Pero por lo visto esta propuesta no se llegó a concretar pues, además de que en este año se celebraron otra vez 62 festivales, en el boletín de 1967 se manifestaba que el planteamiento para que se crearan “varios niveles y

estadísticos, por otra parte, con los que contamos del número de espectadores de 1960-70, indican que, por ejemplo, en 1960 habían asistido 246.425 personas, en 1964, 473.349, en 1967, 565.372 y en 1970, 720.649. Esta última cantidad de espectadores, a pesar de ser el total más alto en este periodo, en promedio por festival había sido la más baja: 6.863,32.³²⁶ El promedio más alto en estos años había sido en 1961, en el que habían asistido 354.973 a los 40 festivales de ese año, lo que da un promedio de 8.874,32.³²⁷

Si en los primeros años, “cuando la red de Festivales la componían unas cuantas ciudades”, era el MIT el que corría originalmente con los gastos de los festivales, siendo entonces subvencionado por las corporaciones y entidades locales colaboradoras, esto se revirtió en algún momento, al parecer cuando la cantidad de festivales aumentó significativamente. Para mediados de la década de 1960, Enrique de la Hoz indicaba que su financiación provenía de tres fuentes: el ingreso de taquillas, “algo más del 35%” (que se quedaba en manos de la corporación local), “una cantidad muy similar” (35%) proveniente de las “Corporaciones municipales, provinciales y culturales” y “un 30% a fondo perdido [subvención]³²⁸ más los importantes servicios de organización, propaganda, publicidad y asistencia técnica” provisto por el MIT.³²⁹ El ideal que se deseaba era que los gastos se

categorías de Festivales” ya se había discutido en la Asamblea de Valladolid (con el resultado conocido), pero que se podría llegar a considerar de nuevo en la “futura Asamblea”. Ferrer Cayón, *El Festival Internacional de Santander*, 253-254; “Boletín de Información Núm. 0 de Festivales de España”, enero de 1967; “Anteproyecto 1966”; Documento, “Datos comparativos de Festivales de España”, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 77.692, Carpeta: 79a.-Proyecto Festivales de España 1976-77.

³²⁶ En los datos estadísticos con los que contamos, que son a partir de 1960, 1970 y 1971 fueron los años más bajos en que el promedio de espectadores, pero en 1972 y 1973 la cantidad sería similar a la de mediados de la década de 1960. Las cantidades más elevadas en número de festivales, total de espectadores y su promedio serían en 1975 y 1976. En 1976, en el que se alcanzaron las cantidades máximas, estas fueron respectivamente, 136, 2.000.000 y 14.705,88. “Datos comparativos de Festivales de España”, 1976-77.

³²⁷ No se debe asumir que estos datos estadísticos fueran el total de boletos pagados, pues una de las prácticas que se le indicaba a los delegados provinciales en el Boletín de Información Núm. 0 de 1967 que se debía combatir, era la cantidad desmesurada de boletos de cortesía regalados, práctica denominada como “tifus”, a fin de evitar los déficits económicos de las corporaciones locales en los festivales: “es absolutamente inadmisibles la conducta de regalar gran cantidad de localidades para los espectáculos –“corte” oficial, amistades, familias y agregados de los organizadores, etc., etc.– exhibiendo luego ante el Ministerio unas cuentas con déficits enormes como argumento para obtener subvenciones supletorias. Casos frecuentes se dan, comprobados por nuestros expertos, en que el aforo de un teatro o recinto de Festivales sea cubierto de público en un 90 %, en tanto la hoja de taquilla reflejaba una recaudación entre un 30 y un 50 %”. “Datos comparativos de Festivales de España”, 1976-77.

³²⁸ En 1967 se indicaba que la “subvención a fondo perdido” oscilaba “entre el 10 y el 25% del probable presupuesto artístico de cada Festival”.

³²⁹ Carta de Enrique de la Hoz a Manuel Blanco Tobio (director del diario *Arriba*) del 11 de agosto de 1966, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.279, Carpeta Núm. 23, Portafolios: Documentación general de la campaña “Festivales de España” 1966.

distribuyeran equitativamente entre estas tres fuentes, en un 33%.³³⁰ Con el cambio el MIT había dejado de ser, con algunas excepciones, el que contratara para pasar a ser el organismo que subvencionaba: “El Ministerio no paga directamente honorarios o emolumentos a las compañías o a los artistas es un órgano promotor, gestor y estimulante para los Ayuntamientos o entidades que afrontan la definitiva responsabilidad económica en cada caso”.³³¹

Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos serían un caso particular con relación a esta fórmula (al menos hasta 1967), ya que la selección y los gastos de las agrupaciones folklóricas participantes en el certamen eran responsabilidad del ICH,³³² contribuyendo el Ayuntamiento y Diputación Provincial de Cáceres en estos gastos.³³³ Sí se plantearía (muy probablemente por el MIT dado que pretendía que el festival tuviera “mayor altura de vuelo”), en la que parece ser fue la primera reunión de los tres principales organismos involucrados en el festival (ICH, MIT y Ayuntamiento de Cáceres) en el primer año de la colaboración, que el ICH costeara los gastos de transporte hasta España y de estancia en Madrid, de “grupos seleccionados entre los mejores, de carácter profesional, de países del Continente Americano”.³³⁴ Únicamente tenemos conocimiento de que de los grupos y

³³⁰ “Boletín de Información Núm. 0 de Festivales de España”, enero de 1967.

³³¹ “La Administración del Patronato no paga directamente honorarios, “cachets” u otros gastos locales de cada Festival. Estas cuentas o pagos se realizan por parte de la Corporaciones municipales (o provinciales en algún caso) por sus órganos administrativos propios y sin ninguna intervención oficial de la Comisaría o la Administración del Patronato. Los artistas, las compañías o sus representantes no cobran, pues, cantidad alguna directa de la Administración del Patronato.” Entre las excepciones se pueden nombrar, por ejemplo, en 1966 el III Festival de la Ópera en Madrid, Festivales de España en la Plaza Mayor de Madrid, y las actuaciones del “Ballet Moisseiev” en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona y Teatro de la Zarzuela de Madrid. “Respuestas del Subdirector General de Cultura Popular, Enrique de la Hoz, al cuestionario de preguntas presentado por ‘PYRESA’”, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.279, Carpeta Núm. 23, Portafolios: Documentación general de la campaña “Festivales de España” 1966; “Fórmulas y proceso que se ha llevado a cabo para la contratación artística de ‘Festivales de España’ 1966” del 19 de octubre de 1966, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.279, Carpeta Núm. 23, Portafolios: Documentación general de la campaña “Festivales de España” 1966.

³³² Este factor ayudaría a explicar por qué no se nombraba a los Festivales de España en la publicación discutida en la introducción.

³³³ Se podría decir que el MIT colaboraba con el ayuntamiento en estos gastos particulares de manera indirecta por medio de la subvención a fondo perdido. Pero en el convenio de 1966 (discutido posteriormente) entre el ayuntamiento y el MIT sobre el certamen folklórico se indicaba que era un contrato directo del ayuntamiento y que el importe era desconocido. Carta de Enrique de la Hoz a Juan Muro Charfolé del 26 de mayo de 1966, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.279, Carpeta Núm. 23, Portafolios: “Festivales de España”-Folklórico Hispanoamericano, Cáceres; Bocos Cantalapiedra a Marañón Moya, 20 de enero de 1964; Convenio entre el Patronato Nacional de Festivales de España del Ministerio de Información y Turismo y el Ayuntamiento de Cáceres para el festival de 1966, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.279, Carpeta Núm. 23, Portafolios: “Festivales de España”-Folklórico Hispanoamericano, Cáceres.

³³⁴ Se tenía la idea que fueran tres grupos, “inicialmente de México, Chile y Argentina”. En 1964 esto no sucedería, pero en 1965 se llegaron a presentar grupos “profesionales” de estos tres países. Nota sobre el desarrollo del VI

artistas latinoamericanos participantes en la segunda etapa, el Ballet Grancolombiano, el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández y Alberto da Silva, formaron parte del catálogo artístico de los Festivales de España, y los últimos dos en los dos últimos años de los festivales cuando ya el ICH no era responsable de esta faceta.³³⁵ Es decir, se estableció una división que hacía que el ICH se responsabilizara del certamen folklórico (gastos, selección de agrupaciones, selección de jurado, transportes, etc.), mientras el MIT proveía los elementos necesarios para el resto de actividades que habían sido añadidas al festival cacereño al pasar a formar parte de Festivales de España, ambos desde luego en colaboración con los organismos cacereños.³³⁶ Si bien, como será discutido a lo largo de la tesis el MIT llegó a ejercer su influencia en la manera en que se desarrollaba el certamen.

La propagación de festivales por el territorio español concordaba, por otro lado, con el “eje central” de la política, según Gemma Pérez Zalduondo, del MIT en sus primeros años, y que como veremos en la discusión de la segunda etapa del festival cacereño también es aplicable a la década de 1960-70. Es decir, la de otorgarle un papel protagónico “a las provincias y municipios, cuya vida se pretendía «realzar [...] con un sentido nacional»”.³³⁷

Sin embargo, Pérez Zalduondo señala que esta política “a pesar de tener como eje y objetivo las provincias, no solo no contemplaba descentralización alguna sino que, por el contrario, afirmaba la toma de decisiones en Madrid”.³³⁸ Era una planificación centralista que buscaba ejercer un control sobre las manifestaciones culturales difundidas, a pesar de

Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres de enero de 1964, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892, Expedientes de Festivales y Certámenes; Programa oficial de Festivales de España en Cáceres, VII Festival Folklórico Hispanoamericano, 1965.

³³⁵ “Festivales de España,” *ABC*, 18 de julio de 1964, 62; Carta de Enrique de la Hoz a Hernando Monroy del 13 de mayo de 1966, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.279, Carpeta Núm. 23, Portafolios: “Festivales de España”-Folklórico Hispanoamericano, Cáceres; Catálogo artístico para el Plan Nacional de Festivales de España, año 1969, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 77.701; Carpeta: 98a-Sobre Catálogo artístico Festivales de España 1970 y otros.

³³⁶ Principalmente los artistas y compañías seleccionados para participar en Festivales de España por los ayuntamientos provenían del catálogo artístico creado por el MIT anualmente, pero en 1966 se indicaba que podía darse el caso de que los ayuntamientos contratasen por su cuenta “para hacer participar en el Festival a Agrupaciones o elementos locales o regionales”. Si bien para ello se había “producido una autorización especial” por parte del MIT para que en el Festival de que se tratara no participara “un elemento artístico” que desmereciera “del contexto del programa oficial”. “Fórmulas y proceso que se ha llevado a cabo para la contratación artística de ‘Festivales de España’ 1966”, 19 de octubre de 1966.

³³⁷ Gemma Pérez Zalduondo, “«Que nada aparezca en la calle que resulte ajeno [...] a los intereses del Estado»: La música en el Ministerio de Información y Turismo (1951-1956)” en *Music and Francoism* coord. Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (Turnhout Brepols, 2013), 175.

³³⁸ *Ibid.*, 176.

que se argumentara de forma contraria,³³⁹ y creaba una relación de dependencia económica a fin de conseguir que las entidades colaboradoras se atuvieran a los intereses del MIT.³⁴⁰ El MIT fue además un ministerio con intenciones acaparadoras *vis a vis* con otros ministerios y organismos con responsabilidades de la vida cultural española, algo que es indicado tanto por Pérez Zalduondo como por San Llorente Pardo,³⁴¹ siendo la dinámica que se daría en su relación con el ICH y el Ayuntamiento de Cáceres en la organización de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos un claro ejemplo de este tipo de posturas.

Pero la numerosa cantidad de festivales que eran incluidos en el Plan Nacional de Festivales de España y sus consecuentes problemas, provocaría que en la década del 60 surgieran algunas críticas por la manera en que estos se llevaban a cabo. En 1963 en una dura crítica publicada en *Pueblo*, el director de orquesta César Mendoza Lasalle (Mendoza Lasalle fue quien estrenó el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo en el Palau de la Música Catalana el 9 de noviembre de 1940 dirigiendo a la Orquesta Filarmónica de Barcelona, con Regino Sainz de la Maza como solista) manifestaba que las “decenas y decenas” de festivales lo que traía como consecuencia era “la mediocre calidad de la mayoría de los mismos”. Por motivo de lo que catalogaba de manera generalizada como el “fracaso de los líricos” que se habían presentado en ese año, y particularmente que, en el Festival de Zaragoza, la representación de la ópera *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo por una compañía lírica (“organizada Dios sabe por quién, coproducción italo-española al uso de nuestro país”) fuera dirigida por el apuntador Ángel Anglada, provocaba que, sobre la Junta Coordinadora de Festivales (que se había creado ese año), Mendoza Lasalle declarase:

³³⁹ En la nota antes citada del programa de 1967 esta era la idea que se exponía, si bien en la misma se entraba en una contradicción al plantearse que lo “inmoral”, lo que no tuviese “calidad” y aquello que no despertara un “interés cierto” no sería fomentado: “Para alcanzar estas metas han sido promovidas y auspiciadas toda suerte de manifestaciones de carácter artístico-cultural sin interferir el brote espontáneo y la libre expansión de modos, formas, escuelas y tendencias. Porque en “FESTIVALES DE ESPAÑA” no hay interdictos ni hay imposiciones; no se impugnan o propugnan criterios estéticos ni se pretende fomentar un arte dirigido. Muy al contrario, todo aquello que sea moralmente limpio, posea una calidad evidente y encierre un interés cierto tiene vía libre en nuestra organización.” Programa oficial de Festivales de España en Cáceres, IX Festival Folklórico Hispanoamericano, 1967.

³⁴⁰ Aparte del ejemplo expuesto por Pérez Zalduondo de 1954 con relación a cómo el MIT pretendía que las “entidades culturales” siguieran sus directrices, en el “Anteproyecto 1966” se encuentra otro del mismo carácter. Al hacer referencia a la manera en que se podía conseguir que las propuestas encontradas en el anteproyecto fueran aprobadas por las corporaciones locales, se manifestaba: “El clima adecuado para obtener esta situación podría conseguirse, con casi total unanimidad, en el caso de que se pudiera anunciar, por permitirlo el próximo presupuesto, el aumento del porcentaje de subvención a fondo perdido que se otorgará a cada Festival”. Pérez Zalduondo, “«Que nada aparezca en la calle que resulte ajeno...”, 188-189; “Anteproyecto 1966”.

³⁴¹ Pérez Zalduondo, “«Que nada aparezca en la calle que resulte ajeno...”, 196; San Llorente Pardo, 108.

“Si la antedicha Junta hubiera realizado un acto colectivo de ‘harakiri’ con su dimisión, yo hubiera silenciado su primer y estruendoso fracaso; pero, bien al contrario echa las campanas a vuelo con comunicados de Prensa y cree con ello habernos convencido. NO, MIL VECES NO”. Más adelante, recalcando el fracaso inicial de la junta, volvía a atacar la manera de organizar los festivales, indicando otras facetas que desaprobaba: “La Junta Coordinadora de Festivales ha fracasado en su primera salida, pero ha fracasado también en su organización de festivales al dejarse llevar por la fuerza de la amistad o por consideraciones de todo otro orden que el artístico para realizar su labor pública”.³⁴²

Por su parte, en 1966 José Marín Medina en un artículo en *Ya* en que celebraba los logros de Festivales de España desde su fundación, también lo empleaba para cuestionar el modo en que se dividía su presupuesto, a la vez que hacía un llamado a que se mejorase la calidad del espectáculo. Desde su punto de vista, que se dedicara supuestamente el 31 % del presupuesto a la propaganda radiada y televisiva, era excesivo, ya que consideraba que los festivales contaban para entonces con una popularidad que no disminuiría con una propaganda menor en estos medios de comunicación. Proponía que tal cantidad se redujera “en beneficio de los gastos artísticos”. Es de pensar que seguía la lógica que a mayor presupuesto en esta área mejoraría el nivel artístico de los festivales que reconocía tenía carencias:

Hay que exigir a las agrupaciones artísticas que intervienen esa calidad depurada que ennoblece su actuación. Es defecto algo frecuente en las representaciones teatrales de los festivales el que algunas primeras figuras, pese a su buen nombre, no se sepan el papel dignamente. El montaje, en algunas ocasiones, tampoco es lo digno que debiera. Los que seguimos los festivales muy de cerca hemos también observado que en algunas localidades las representaciones se llevan a cabo en lugares muy

³⁴² En su crítica se observa que estaba motivada en un cierto grado por la defensa de los intereses de los músicos españoles, pues sobre la compañía lírica que se había presentado en Zaragoza de coproducción italo-española se cuestionaba: ¿valía la pena de traer un mediocre tenor italiano a fuerza de miles de liras y seguramente viajes en avión para el resultado que allí se obtuvo? NO”. Es de indicar que, sobre el rol desempeñado por Anglada como director, manifestaba: “No digo esto con desprecio hacia mi buen amigo don Ángel Anglada, maestro en su oficio, pero ¿cree la Junta Coordinadora de Festivales que tal cosa es admisible?”. Mendoza Lassalle también llegaba a posicionarse en contra de la censura que preveía sufriría por su crítica a los Festivales de España: “El diálogo con los poderes públicos, público debe ser, pues la misión de ellos pública es, y no se me debiera vituperar por airear lo que aireado debe ser. Los elogios no tienen razón de ser conocidos, pues la alta misión de aquellos que escogimos para regir nuestros destinos es la de la realización perfecta.

Por lo tanto, el derecho, el deber de todo administrado es la respetuosa pero severa crítica constructiva en beneficio de todos aquellos que formamos la gran familia de un país.” “Los Festivales de España,”

Los cuestionamientos por la manera en que se celebraban los Festivales de España y su posicionamiento ante la censura, Mendoza Lasalle volvería a plantearlos en 1964 en unas cartas dirigidas al MIT, las cuales son discutidas por San Llorente Pardo en sus tesis, a la vez que presenta la actitud “destemplada” con la que Carlos Robles Piquer recibía estas críticas. *Pueblo*, 29 de junio de 1963, 3; San Llorente Pardo, 99-100.

bellos, pero carentes de visibilidad y acústica desde todas las localidades. Los defectos de los Festivales de España han de reconocerse y corregirse sinceramente, dada la nobleza de la obra emprendida.³⁴³

Aunque de puertas hacia fuera el MIT por medio de la propaganda se dedicara a exaltar los Festivales de España, internamente sí se reconocía las dificultades enfrentadas para llevarlos a cabo, hasta el grado de catalogar de “milagro” su realización, especialmente debido a la numerosa cantidad de festivales. “Aunque este año vuelva a hacerse el ‘milagro’, la operación está montada de forma irracional. Necesitaríamos no menos de veinte veces más entre personal, espacio, dinero y capacidad especializada para poder garantizar el buen desarrollo de 62 Festivales, tal como salen planificados en el papel, y a base de una plena responsabilidad”, le escribía en 1966 en un informe el subdirector general de Cultura Popular, Enrique de la Hoz, al director general de Información, Carlos Robles Piquer. De la Hoz especificaba que especialmente en “los meses de julio y agosto” se creaban “situaciones diarias de verdadera angustia: faltan máquinas, teléfonos, tiempo y espacio para atender a la resolución de todos los problemas derivados de la ejecución diaria de varios Festivales a la vez.” El hecho de que se contara con un limitado equipo técnico provocaba la siguiente declaración:

(...) los problemas para el desarrollo de la programación, contratación, administración y ejecución, serán virtualmente los mismos de los dos años anteriores, operando sobre el riesgo continuo de llegar tarde, cometer errores, desatender la realización de la mayor parte de los Festivales y confiar en la buena fortuna y casi en el ‘milagro’, para coronar una empresa tan complicada, contando con que todo el equipo trabaja sin horario, ni casi días festivos y desde luego sin vacaciones de verano.

En relación propiamente del desarrollo de los festivales manifestaba: “Los fallos se producen inevitablemente por la propia naturaleza del conglomerado humano que concurre en los Festivales: cuando no falla el montaje de una exposición, falla la llegada o distribución de los carteles; si llueve no se sabe qué hacer ni cómo resolver la suspensión o traslado a sitio cerrado...”.

Las compañías de artistas tampoco escapaban a esta imagen de los festivales que contrastaba significativamente con la transmitida en la propaganda: “Las compañías de artistas, al saber que no hay ningún representante directo del Ministerio cuidando el Festival, abusan de autoridades y públicos ingenuos: cambian repertorio, anuncian a última hora que tal o cual primera figura se halla indisponible y la sustituyen por otra de menor categoría; cometen

³⁴³ “Quince años de ‘Festivales de España’,” *Ya*, 3 de julio de 1966.

verdaderas barbaridades durante las representaciones...”³⁴⁴ Por parte del ministerio se buscaba además combatir la práctica de promoción directa por parte de los artistas con los ayuntamientos, a fin de que se los contratase, para evitar “‘regateos’, ‘gitaneos’ y ‘picaresca’”³⁴⁵ y que se les indujera (a los ayuntamientos) “a error o a aceptar influencias ajenas a la tarea de Cultura Popular que suponen los Festivales”.³⁴⁶

La cantidad otorgada en la subvención del fondo perdido era otro de los problemas a los que tenía que enfrentarse el MIT, al considerar las corporaciones locales que era insuficiente. De hecho, internamente se reconocía que el dinero otorgado a fondo perdido era “modestísimo comparado con las ayudas de la misma naturaleza que otorgan los Gobiernos a similares manifestaciones en otros países. La diferencia es tan abrumadora que nuestra ayuda verdadera queda reducida a una insignificancia.”³⁴⁷ Era por ello que, en el informe arriba citado, su subrayaba que la “*mayoría de los Festivales pedirán más dinero en el curso de los próximos meses*”.³⁴⁸

Ante las insatisfacciones expresadas que esto provocaba, el MIT redactaría a partir de 1966 un “convenio” con las corporaciones locales para de cierta manera demostrar que la ayuda prestada era significativa y que esta no se limitaba a la subvención del fondo perdido:

Lo que el Ministerio ha hecho el pasado año por vez primera es poner de relieve el costo de una serie de servicios, mediante el “convenio”, de redacción casi exhaustiva, establecido entre Festivales y Corporaciones locales, que antes eran un regalo, una donación, que pasaban desapercibidas. Las peticiones recibidas, cada vez con más frecuencia, en el sentido de que se aumenten las subvenciones; los lamentos –razonables, sin duda– sobre el escaso tanto por ciento de dinero otorgado a fondo perdido, y la imposibilidad presupuestaria de aumentar los porcentajes, hicieron necesaria la cualificación de los pormenores antes no contabilizados ni puestos de relieve documentalmente.³⁴⁹

Como ya se ha señalado en la introducción, el “Boletín de Información Núm. 0 de Festivales de España” redactado en 1967, de donde surge esta cita, iba dirigido a los delegados

³⁴⁴ “Informe sobre el Plan Nacional de Festivales de España 1966” del 24 de marzo de 1966, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.279, Carpeta Núm. 23, Portafolios: Documentación general de la campaña “Festivales de España” 1966.

³⁴⁵ “Boletín de Información Núm. 0 de Festivales de España”, enero de 1967.

³⁴⁶ “Anteproyecto 1966”.

³⁴⁷ “Anteproyecto para el Plan Nacional de Festivales de España, año 1967” del 3 de marzo de 1967, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.282, Carpeta Núm. 27, Portafolios: Documentación varia de campaña “Festivales de España”.

³⁴⁸ Énfasis en el original. Esto también se enfatizaba en el “Anteproyecto para el Plan Nacional de Festivales de España” de 1967: “Reiterando que las cantidades previstas para fondo perdido y asistencia técnica son insuficientes, la mayoría de los festivales pedirán más dinero en el curso de las próximas negociaciones y aún después de haber sido celebrados los actos en cada caso.” “Informe sobre el Plan Nacional de Festivales de España 1966”, 24 de marzo de 1966; “Anteproyecto para el Plan Nacional de Festivales de España, año 1967”, 3 de marzo de 1967.

³⁴⁹ “Boletín de Información Núm. 0 de Festivales de España”, enero de 1967.

provinciales con el propósito de discutir los problemas enfrentados en la organización de los festivales (muchos de ellos planteados por los propios delegados), indicar la manera en que los delegados debían manejarlos, y a la vez exponer las “soluciones” que desde la entidad central se les daba a estos. Sin embargo, en una opinión sobre este boletín confidencial Joaquín Araújo Dualde, jefe de la Sección de Campañas y Festivales de Cultura Popular, si bien indicaba que este podía “servir de base” para la actuación de los delegados en relación a los distintos aspectos que se discutían en él, comentaba que, “desgraciadamente”, “los intereses locales, [y] la complejidad de la vida provinciana” separaban “con profundo abismo intermedio (...) la idea gestora y realizadora de Madrid y las distintas ciudades de provincias”. Lo cual a su entender obligaría “una vez más, a considerar cada Festival como una unidad independiente que, por el acostumbrado ‘milagro’” se llegaría “a unificar en la operación conjunta que son los ‘Festivales de España’.”³⁵⁰

Aparte de contextualizar el funcionamiento de los Festivales de España, la discusión de los problemas enfrentados es importante para nuestro estudio debido a que la concienciación de estos por parte del MIT estimuló la pretensión por depurar su calidad, lo cual pudo haber afectado al tipo de agrupación seleccionada para los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos. En el “Boletín de Información Núm.0 de Festivales de España” se indicaba:

Se vienen dando casos en que se nos piden espectáculos de revista frívola, ínfimos conjuntos de un llamado ‘folklore’, o comedias ligeras del más deplorable gusto. En tanto en cuanto no se tenga conciencia local y provincial del verdadero propósito depurador del gusto popular y formativo de los Festivales, estos ‘desfases’ entre los proyectos del Ministerio y las confusiones locales no producirán más que perturbaciones.

Mientras que sobre el catálogo artístico de dicho año se planteaba el carácter restrictivo que se había seguido en su elaboración a fin de cumplir con el propósito antes expuesto: “De una especie de puerta abierta –antes- para las individualidades y conjuntos artísticos que se consideraban con aptitud para participar en la operación (planteada con suficiencia en el papel), se ha pasado a una mayor exigencia restrictiva, limitando la admisión a los nombres y agrupaciones previamente contrastadas, de quienes se conocía su eficacia y categoría”.³⁵¹

En relación a los Festivales de España del año anterior, 1966, también se argumentaba que habían “participado conjuntos e individualidades artísticas de alta calidad y primera clase,

³⁵⁰ Nota de Joaquín Araújo Dualde del 31 de diciembre de 1966, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.282, Carpeta Núm. 27.

³⁵¹ “Boletín de Información Núm. 0 de Festivales de España”, enero de 1967.

con un criterio más depurado que nunca y la eliminación de lo mediocre”.³⁵² El criterio “depurador” que el MIT hubiese tenido con las agrupaciones folklóricas traídas a Cáceres por el ICH, en el caso de ser admitidas a participar en otros de los Festivales de España, era indicado en una carta que Enrique de la Hoz le envió a Manuel Orgaz en este mismo año. La carta era una respuesta a una que le había enviado Orgaz varios días antes en la que al parecer este último le había pedido “‘colocar’ a algunos de estos conjuntos en otros Festivales aparte del de Cáceres”, lo cual concordaba con la política cultural del ICH, en el sentido de desear que los participantes, especialmente los latinoamericanos, conocieran el país y que además tuvieran un estímulo económico para venir a España. De la Hoz respondía que desde el MIT se haría “lo posible”, pero insistía en la dificultad que entrañaba el propósito, ya que las corporaciones locales tenían “libertad de elección de sus programas”. Por las dos opciones que daba entonces para que esto ocurriese se infiere que de estar en manos del MIT la selección hubiera sido de agrupaciones profesionales que considerara “dignas”.

En la primera dejaba entrever que proponía que se regalaran las presentaciones de agrupaciones “no profesionales” por parte del ICH y el MIT a las corporaciones locales, financiando estos organismos los gastos.³⁵³ Sin embargo, no preveía que esto fuera posible pues indicaba que se hubiera necesitado “un presupuesto que por ahora no disponemos ni ahí ni aquí”. En segundo lugar proponía que se hiciera “una prospección mucho más anticipada de aquellos grupos dignos de insertarse comercialmente en los Festivales, en el mismo grado y proporción que lo hacemos desde principio de año siempre con los conjuntos de música, teatro y danza”.³⁵⁴ Que era la segunda opción la que el MIT prefería se desprende además, no únicamente por el hecho de que agrupaciones latinoamericanas que llegaron a ser incluidas en el catálogo artístico de Festivales de España eran “profesionales”, sino porque el MIT estimaba que la financiación de los grupos no profesionales, como el caso de los universitarios que asistían a Cáceres, era más costosa que el pago de los contratos de las agrupaciones profesionales: “cuando interviene en Festivales un conjunto artístico no profesional, que en principio no cobra ningún ‘cachet’, sino

³⁵² “Fórmulas y proceso que se ha llevado a cabo para la contratación artística de ‘Festivales de España’ 1966”, 19 de octubre de 1966.

³⁵³ Sus palabras eran: “(...) regalar estos espectáculos, sin créditos comerciales previos que dejan indiferentes a las autoridades locales, a base de financiar su costo nosotros...” Carta de Enrique de la Hoz a Manuel Orgaz del 30 de marzo de 1966, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.279, Carpeta Núm. 23, Portafolios: “Festivales de España”-Folklórico Hispanoamericano, Cáceres.

³⁵⁴ De la Hoz a Orgaz, 30 de marzo de 1966.

los gastos de hospedaje y transporte, las cuentas, al final, son más costosas que las cifras de los contratos profesionales”.³⁵⁵

Por lo que no debe ser casualidad que, con la excepción del primer festival de esta segunda etapa en que la participación latinoamericana y filipina estuvo predominantemente representada por las agrupaciones de los estudiantes universitarios en España, en las próximas ediciones se limitarían a una por año hasta 1967 (siendo en dos de estos años la representación universitaria la de Filipinas). A partir de 1965 las agrupaciones representantes latinoamericanas se podrían catalogar de “profesionales”, que era lo que se había planteado en la reunión antes mencionada entre los tres principales organismos responsables del festival en 1964.

1.4 Segunda etapa (1964-1970)

El VI Festival Folklórico Hispanoamericano (su nueva denominación)³⁵⁶ se celebró en Cáceres el 28 y 29 junio de 1964. Se llamó así a lo que había sido específicamente el certamen en la etapa anterior. Aunque previamente el certamen también había estado rodeado de una variedad de actividades, en adelante estas corresponderían mayoritariamente a las que solían celebrarse en los Festivales de España.³⁵⁷ En una carta enviada en abril de 1964 Enrique de la Hoz le explicaba a Luis Fernández y Fernández, delegado provincial del MIT en Cáceres, el formato característico de un Festival de España para entonces:

Las normas determinan que la denominación Festival implica un proceso de actos de siete días como mínimo. Creo que esto se puede superar a base de añadir la película “Sinfonía Española”³⁵⁸ (...)

³⁵⁵ “Boletín de Información Núm. 0 de Festivales de España”, enero de 1967.

³⁵⁶ Desconocemos el motivo del cambio de denominación. Quizás se debiera a lo señalado por Josep Martí, en el sentido del enfoque de la disciplina del folklore hacia el producto, por lo que al concebirse que en el festival se interpretaba un producto folklórico (el “folklore musical”, las músicas, canciones y danzas “folklóricas”) provocara este cambio de denominación, de “de folklore”, lo genérico, a “folklórico”, lo surgido del folklore. Josep Martí, *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición* (Barcelona: Ronsel Editorial, 1996), 25-40.

³⁵⁷ Es una división que se encontraría presente en los programas oficiales. O sea, se trataba del Festival Folklórico Hispanoamericano dentro de los Festivales de España en Cáceres. Esto provocaría que en esta segunda etapa la prensa se refiriera al festival cacereño de diversas maneras. Por ejemplo, el Festival Folklórico Hispanoamericano de Cáceres, los Festivales de España en Cáceres, los Festivales de España e Hispanoamericanos; con el nombre original, Festival de Folklore Hispanoamericano, o como se le venía nombrando desde la etapa anterior, los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos. En contadas ocasiones se hizo referencia al mismo en la prensa de la manera técnicamente correcta, que hubiese sido nombrar ambos: los Festivales de España en Cáceres y la edición específica del Festival Folklórico Hispanoamericano, que era el reclamo que hacía Enrique de la Hoz discutido en la introducción.

³⁵⁸ *Sinfonía Española*, fue un documental producido por Samuel Bronston y dirigido por Jaime Prades, con música de Cristóbal Halffter, texto de Manuel Augusto García Viñolas y apariciones de Lola Flores, Antonio González “El Pescailla”, Alfredo Di Stéfano y Antonio Ruiz Soler (“Antonio”). Se trataba de un documental propagandístico

para el día de inauguración con un “pregón” literario, todo lo cual es regalo nuestro y solo habría que pagar el alquiler del local, si es que no lo dan gratuitamente para estos fines. Y otro día con una Exposición de Arte y conferencia adyacente. Otro de “ballet”, otro de Teatro Dramático, otro de Teatro Lírico y uno más folklórico local complementarían la programación.³⁵⁹

Siguiendo este formato el festival cacereño tuvo siete días de actividades, comenzando el 26 de junio y culminando el 2 de julio.³⁶⁰ Lo trascendental de este festival se debería no únicamente por ser el primero de la colaboración entre el ICH y el MIT, sino, además, porque formó parte de la campaña nacional de los “XXV Años de Paz”. Campaña ideada por el MIT con el propósito de conmemorar los logros obtenidos por el franquismo tras salir victorioso en la Guerra Civil española, pero con una retórica conciliatoria que sirviera de contraste del discurso belicista empleado en el pasado al celebrar dicho triunfo, para de tal manera representar una imagen moderna del régimen.³⁶¹ El propio Manuel Fraga Iribarne asistiría al festival.

El festival dio inicio con la Fiesta del Romance Hispanoamericano (unos juegos florales) en el cine Coliseum, que contó como mantenedor con el director general de Promoción Social, Torcuato Fernández Miranda. Fue un acto de gala, al que se podía asistir también adquiriendo una entrada en la taquilla, por lo que se pidió que aquellas personas que no pudiesen ir de gala asistieran “al menos, con traje oscuro”. *Extremadura*, catalogaba por consiguiente de “selecto público” a los asistentes, entre los que se encontraban “primeras autoridades civiles, eclesiásticas y militares” de Cáceres, y diplomáticos latinoamericanos. En concordancia con la temática del concurso literario y los diplomáticos invitados, el escenario (en donde se situó en su trono a la reina del festival María Isabel Fraga Estévez –hija de Fraga Iribarne–, junto a su corte de honor) se encontraba adornado con “las banderas nacionales e hispanoamericanas”³⁶². El ganador del premio de 15.000 pesetas fue el poeta español de Palencia, José María Fernández Nieto, con el romance “Gozo, dolor y gloria de Cáceres”, que se conformaba según el jurado “con el espíritu

estrenado en abril de 1964, parte de la campaña de los XXV años de Paz, que hacía un recorrido por “la España artística, industrial, turística, y deportiva”. Jesús García de Dueñas, “Samuel Bronston. Ascenso y caída de un imperio,” *Secuencias: revista de historia del cine*, 9 (1998): 23-24; “«Sinfonía Española» es el mejor documental filmado sobre España,” *ABC*, 28 de abril de 1964, 77.

³⁵⁹ La explicación se la daba ante el interés de Plasencia por tener un festival incorporado a la red de Festivales de España. Carta de Enrique de la Hoz a Luis Fernández y Fernández del 18 de abril de 1964, en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38.671, Carpeta: “Festivales de España” 1964.- Cáceres.

³⁶⁰ Programa oficial “Cáceres, II Festival, VI Festival Folklórico Hispanoamericano, 26 de junio al 2 de julio, Festivales de España, 1964, 25 Años de Paz”, en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38.128.

³⁶¹ Véase: Asunción Castro y Julián Díaz (coords.), *XXV años de Paz franquista. Sociedad y Cultura en España hacia 1964* (Madrid: Sílex, 2017).

³⁶² “De los Festivales. El viernes comienzan con la ‘Fiesta del Romance’, ofrenda a la Stma. Virgen de Guadalupe y proclamación de la Reina,” *Extremadura*, 24 de junio de 1964, 3; “En el cine ‘Coliseum’ se celebró, brillantísimamente, la ‘Fiesta del Romance’,” *Extremadura*, 27 de junio de 1964, 12.

de la convocatoria de exaltación de los valores emotivos cacereños en su proyección histórica respecto a la conquista y civilización de América”.³⁶³ En los próximos años la Fiesta del Romance se celebraría en distintos espacios, como el Gran Teatro, la Plaza de San Jorge o la Plaza de Santa María, empleando como mantenedores a figuras reconocidas del Estado franquista y siendo constante en la temática del concurso literario.³⁶⁴ Se abordaba la ideología de la hispanidad tratándose algún tema cacereño o extremeño que se relacionase con América.

Como sería la norma en las ceremonias de inauguración, tras concluir la Fiesta del Romance la comitiva se trasladó a la concatedral de Santa María en donde “se rezó una salve popular ante la imagen de la Virgen de Guadalupe, Reina de la Hispanidad” y la reina le ofreció un ramo de flores. Posteriormente se dirigieron al ayuntamiento “entre los aplausos del vecindario situado en todo el trayecto” para la proclamación de la reina, por el alcalde, Alfonso Díaz de Bustamante y el discurso (una loa a la hispanidad cacereña) del pregonero, el escritor español Francisco Montero Galvache. En este acto el trono de la reina, en cuyo respaldo se encontraba el escudo del ICH, se colocó en el atrio del ayuntamiento, el cual estaba adornado con gallardetes, banderas de los países participantes, “repostereros y colgaduras”. Según *Extremadura*, por motivo de este la Plaza General Mola (Plaza Mayor) se encontraba llena “de una muchedumbre incalculable”. La jornada inaugural culminaría con la división de festejos con connotaciones sociales ya vista en la primera etapa: una cena de gala en el ayuntamiento ofrecida por las autoridades locales a los embajadores latinoamericanos, a la reina y corte de honor, mientras que en la Plaza Mayor se celebraba una verbena “en la que tomaron parte los grupos folklóricos nacionales e hispanoamericanos”.³⁶⁵

³⁶³El jurado estaba presidido por el delegado de Información y Turismo, Luis Fernández y lo componían Miguel Muñoz de San Pedro, Conde de Canilleros, Narciso Puig Mejías, Dionisio Acedo, Fernando Bravo y Elías Moreno Galeote. “Don José María Fernández Nieto, primer premio del concurso literario de la Fiesta del Romance,” *Extremadura*, 18 de junio de 1964, 4.

³⁶⁴ En 1965 el mantenedor sería José Luis Moris Marrodán (director general de Administración Local), en 1966 Gregorio Marañón Moya (director del ICH) y en 1967 Pío Cabanillas Gallas (subsecretario del Ministerio de Información y Turismo). Una excepción sería en 1969 en que fue César Urien (embajador de Argentina en Madrid). “Festivales de España. VII Festival folklórico Hispanoamericano,” *Extremadura*, 22 de junio de 1965, 3; “Esta noche, ‘Fiesta del Romance’ y proclamación de la Reina de los Festivales,” *Extremadura*, 28 de junio de 1966, 6; “Festivales de España. Mañana, a las ocho de la tarde, se celebrará, en Gran Teatro, la «Fiesta del Romance»,” *Extremadura*, 27 de junio de 1967, 5; “‘Fiesta del Romance’, en el Barrio Monumental,” *Extremadura*, 27 de junio de 1969.

³⁶⁵ “En el cine ‘Coliseum’ se celebró, brillantísimamente, la ‘Fiesta del Romance’,” *Extremadura*, 27 de junio de 1964, 10.

La selección de la hija de Fraga Iribarne, que por ser española se podría interpretar como un reflejo del cambio de prioridades respecto a cuál era el propósito del festival,³⁶⁶ debió de haber sido, como en el caso de las hijas de los diplomáticos latinoamericanos, una manera de congraciarse con el ministro. Pero a diferencia de la selección de las reinas anteriores, no creemos que fuera una estrategia para asegurar la asistencia del progenitor. La cantidad de lugares visitados y la diversidad de actos en los que Fraga Iribarne participó mientras se encontró en la provincia lleva a pensar que su asistencia al festival se encontraba dentro de sus compromisos previstos como ministro. Antes de llegar a Cáceres en la tarde del 27 de junio, había hecho breves paradas en Madrigal de la Vera, Villanueva de la Vera, Jarandilla de la Vera, el Monasterio de Yuste y Plasencia.³⁶⁷ Tras partir de Cáceres el 29 de junio visitaría Guadalupe y Trujillo.³⁶⁸ En Cáceres se dedicaría a inaugurar exposiciones vinculadas con la campaña XXV años de Paz y a reunirse con varias entidades de la sociedad cacereña para discutir aspectos relacionados con los medios de comunicación y la promoción turística de la provincia.

La primera exposición en inaugurar, el día 28, sería XXV “Años de Paz-Cáceres 64”, una exposición, similar a las que se exhibirían dicho año alrededor del territorio español con el título “España en Paz”. Instalada en el Palacio de la Diputación Provincial, empleaba “fotografías, maquetas, gráficos, planos, estadísticas” con el fin de presentar “todas las realizaciones logradas” en la provincia, en el periodo de “venturosa paz” bajo “la égida del Caudillo Franco”. En esta exponían sus aportaciones particulares diversos organismos como el Ministerio de la Vivienda, el Ayuntamiento de Cáceres, la Jefatura Industrial de Cáceres, Obras Públicas, Hidroeléctrica Española, el Ministerio de Educación Nacional, además del MIT.³⁶⁹ Según analizado por Ramón Vicente Díaz del Campo en su ensayo “Nuevos relatos del Régimen: Carteles para XXV años de

³⁶⁶ En esta segunda etapa de las seis reinas elegidas, cuatro serían españolas y dos latinoamericanas. Amor Zelaya Chamizo, hija del embajador de Honduras en España, Virgilio Zelaya Rubí (1965), Ana María Da Câmara, hija del embajador de Brasil, Antonio Cândido Da Câmara Canto (1966), María Nieto de Mergelina, hija del director general de Bellas Artes, Gratiniano Nieto Gallo (1967), Chiti Muñoz-Panigua García, cacereña (1969), Angelines Alonso Díaz, cacereña (1970). “De los Festivales Hispanoamericanos, en Cáceres,” *Extremadura*, 30 de junio de 1965; “Fiesta del Romance en la plaza de San Jorge,” *Extremadura*, 30 de junio de 1966, 2; Festivales de España. Mañana, a las ocho de la tarde, se celebrará, en Gran Teatro, la «Fiesta del Romance»,” *Extremadura*, 27 de junio de 1967, 5; “Mañana, en la plaza de Santa María, Fiesta del Romance y proclamación de la reina,” *Extremadura*, 25 de junio de 1969, 3; “La señorita Angelines Alonso Díaz, Reina de los Festivales Folklóricos y de España,” *Extremadura*, 22 de junio de 1970, 4.

³⁶⁷ “El ministro de Información y Turismo, Sr. Fraga Iribarne, llegó esta tarde a nuestra ciudad,” *Extremadura*, 27 de junio de 1964, 1 y 6.

³⁶⁸ “Esta mañana, el ministro de Información y Turismo visitó Guadalupe y Trujillo,” *Extremadura*, 29 de junio de 1964, 10.

³⁶⁹ “La exposición ‘XXV años de paz-Cáceres 64’, magno compendio de realizaciones en la provincia y un alarde de técnica y belleza,” *Extremadura. 25 años de PAZ*, 29 de junio de 1964, 18.

paz” en este tipo de exposiciones se contrastaba el presente de mejoría económica y social con lo vivido en el pasado. Sobre la manera que se difundía la propaganda expone, por otra parte, que “con el fin de enmascarar que la información de los carteles formaba parte de un relato oficial se presentó la muestra bajo la supuesta ‘objetividad’ de datos estadísticos. Se pretendía que el visitante encontrara datos fríos sin ninguna interpretación de la situación en la que se encontraba el país gracias a los logros conseguidos por el régimen”.³⁷⁰

A esta inauguración estarían “especialmente invitados” los embajadores latinoamericanos, encontrándose en Cáceres los de Uruguay, Paraguay, Panamá, Ecuador, El Salvador, Colombia, Brasil, Guatemala y República Dominicana. Y ante su presencia, el régimen presumiría de logros y se plantearía como un referente de gobernanza. En su discurso el Gobernador Civil, Alfonso Izarra Rodríguez, tras declarar cuán orgulloso se sentía de lo hecho por el régimen en esos “veinticinco años de paz y continuidad”, los que constituían “el auténtico milagro español”, se dirigía los embajadores para darles “un toque de atención” a fin de que percibieran lo que estaban presenciando en dicha exposición, lo cual a su entender mostraba cómo se conducía “a pasos agigantados, hacia la España soñada.”

Luego tomaría la palabra Fraga Iribarne mencionando la “incomprensión de los extraños, que hubo que vencer”, probablemente una referencia al aislamiento experimentado por el régimen en sus primeras décadas, a la vez que contrastaba cómo para entonces se podía “mirar con confianza el presente y con ilusión el futuro.” Justificaba también a la dictadura cuando declaraba: “Cada día comprendo mejor. (...) el significado de esta paz, a la que se ha querido dar un sentido que no tiene. No es una paz impuesta, sino nacida de dentro afuera. Cáceres nos lo dijo anoche en su plaza de toros, completamente llena de público.”³⁷¹

Tras confirmar el motivo de la exposición, expuesto por el gobernador civil, en el sentido de que se buscaba resaltar los logros obtenidos en esos veinticinco años de “paz”, y al principal responsable de ello, Franco, finalizaba declarando que se sentía “honradísimo de la presencia de estos embajadores de nuestros hermanos del otro lado del Océano” en dicha actividad.³⁷²

La presencia de los embajadores y las agrupaciones folklóricas extranjeras servía entonces no solamente para evidenciar que el régimen había salido del periodo en el que había

³⁷⁰ Ramón Vicente Díaz del Campo, “Nuevos relatos del Régimen: Carteles para XXV años de paz,” en *XXV años de Paz franquista. Sociedad y Cultura en España hacia 1964*, coords. Asunción Castro y Julián Díaz (Madrid: Sílex, 2017), 205- 225.

³⁷¹ El día 27 se había presentado en la plaza de toros el Ballet Grancolombiano.

³⁷² “Inauguración de la Exposición XXV Años de Paz,” *Extremadura*, 29 de junio de 1964, 4, 7.

sido “víctima” de la “incomprensión”, sino que también se procuraba que estos fuesen testigos de los “progresos” económicos y sociales alcanzados. Especialmente se deseaba que su testimonio desacreditara la perspectiva negativa que se pudiera tener del franquismo en el extranjero.

En un contexto más amplio de las relaciones internacionales, según discutido por Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, Silvia Enrich y María A. Escudero, para entonces el régimen buscaba plantearse como un puente entre Europa y América Latina que permitiera fortalecer las economías latinoamericanas que se encontraban en crisis (debido a la caída de precios de sus materias primas y productos agrícolas en el mercado internacional), para así contrarrestar un posible avance del comunismo surgido de la inestabilidad social que tal crisis pudiera provocar. Se trataba, sin embargo, de una política supeditada principalmente a los intereses de España en Europa. Se pretendía emplear la influencia española en América Latina, en términos culturales y económicos, para favorecer su integración en la Comunidad Económica Europea (CEE), lo cual no ocurriría, sin embargo, hasta 1985.

Por su parte, al emprender los gobiernos latinoamericanos la tarea de librarse de la dependencia política y económica de los polos dominantes en el contexto de la Guerra Fría, sobre todo de los Estados Unidos, patentizado en el impulso dado a la creación de mercados regionales y subregionales económicos, provocó que el volumen comercial con España aumentase notablemente. Así, por ejemplo, entre 1960 y 1966 el porcentaje de las exportaciones españolas hacia la región se vio duplicado.³⁷³ Este intercambio comercial, se había visto favorecido a su vez por la presencia de regímenes autoritarios latinoamericanos (siendo el caso de varios de los países presentes en esta inauguración) que se veían atraídos por el desarrollo económico español ocurrido sin que diese un cambio político.³⁷⁴ Por lo que, y si bien subrayando

³⁷³ Según Escudero, lo que le interesaba al gobierno franquista era conseguir “una serie de proveedores de materias primas a los cuales poder vender los productos manufacturados españoles que no podían competir en los mercados europeos o estadounidenses”. Escudero, *El Instituto de Cultura Hispánica*, 135.

³⁷⁴ Lorenzo Delgado Gómez Escalonilla, argumenta que en última instancia este enfoque de la política española hacia América Latina fracasaría debido a la “unilateralidad española” en su “dinámica de intercambio” con los países latinoamericanos. Expone que “los dirigentes españoles mantenían la ficción de actuar como ex metrópoli aglutinadora del antiguo espacio colonial”, que en vez de “preocuparse por diseñar una verdadera política de cooperación al desarrollo, se estaba más pendiente de la influencia que podía obtenerse en América a través de los cuadros formados en España” y que la propia “naturaleza política del régimen franquista obstaculizaba, ya de partida, sus oportunidades de adquirir un mayor protagonismo en la región”. Por ende, el porcentaje de las exportaciones españolas arriba señalado disminuiría posteriormente, “sobre todo desde la firma en 1970 del Acuerdo Preferencial con la Comunidad Europea”, (muestra de la supeditación para entonces de las relaciones españolas con América Latina a sus intereses en Europa), mientras que la crisis energética de 1973 ensombrecería “las expectativas

que en la investigación no se halló documentación que vincule la presencia de los diplomáticos latinoamericanos con algún acuerdo bilateral o regional, probablemente tenían sus propias motivaciones políticas para encontrarse en Cáceres.

Posteriormente, el mismo día 28, Fraga Iribarne inauguraría la exposición del pintor barcelonés Rafael Illana, que formaba parte del programa oficial del festival, en la Sala de Exposiciones de la Diputación Provincial, y la Exposición de Artesanía de la provincia de Cáceres, denominada asimismo XXV años de Paz, organizada por la Sección Femenina de Cáceres en la Escuela Hogar, Santa Ana.³⁷⁵ *Extremadura* emplearía además su presencia para inaugurar una nueva maquinaria adquirida por el periódico.³⁷⁶ Periódico que se uniría el 29 de junio a la campaña de celebración de la “Paz” franquista, con la publicación del número especial, mencionado anteriormente y citado en varias ocasiones, *Extremadura. 25 años de PAZ*. La campaña en el contexto del festival culminaría con la conclusión de este, el 2 de julio, en la que tuvo ocasión el “Concierto Conmemorativo del XXV Aniversario de la Paz española”, por la Orquesta Manuel de Falla dirigida por Vicente Spiteri en el Gran Teatro de la ciudad en el que se interpretaría únicamente obras de compositores españoles. En la primera parte la obertura de la ópera *Los esclavos felices* de Juan Crisóstomo Arriaga y *El cojo enamorado* (ballet) de Ernesto Halffter. En la segunda, el intermedio de la ópera *Goyescas* de Enrique Granados, *La oración del torero* (para orquesta de cuerda) de Joaquín Turina, *Bolero* (extracto del sexteto) de Tomás Bretón y el preludio de *El tambor de Granaderos* de Ruperto Chapí.³⁷⁷

La Paz de la campaña se trataba sin embargo de una “paz” desasosegada. Porque, aunque para entonces el régimen estaba consolidado políticamente y el significativo crecimiento económico, resultante del Plan de Estabilización de 1959 y de las medidas promovidas por los tecnócratas, había producido una mejoría en el nivel de vida de los españoles, en época tan

suscitadas” por la I Conferencia Iberoamericana de Ministros de Planificación y Desarrollo celebrada en Madrid en dicho año. Lorenzo Delgado Gómez Escalonilla, “La política latinoamericana de España en el siglo XX,” *Ayer*, n.º 49 (2003): 146-150; Escudero, *El Instituto de Cultura Hispánica*, 133-137; Silvia Enrich, *Historia diplomática entre España e Iberoamérica en el contexto de las relaciones internacionales (1955-1985)* (Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1989), 106-114.

³⁷⁵ “Inauguración de la Exposición XXV Años de Paz,” *Extremadura*, 29 de junio de 1964, 4 y 7.

³⁷⁶ “Fraga Iribarne en las inauguraciones de «Extremadura»,” *Extremadura*, 1 de julio de 1964, 9.

³⁷⁷ Sobre el tema del Concierto de la Paz véase, además: San Llorente Pardo, “Música y política en la España del desarrollismo (1962-1970),” 166-190; Igor Contreras Zubillaga, “El Concierto de la Paz: tres encargos estatales para celebrar el 25 aniversario del franquismo,” en *Seminario de Historia*, Universidad Complutense de Madrid, 2011, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/297-2013-07-29-2-11.pdf>, (consultada el 1 de diciembre de 2019); “En el Gran Teatro. Magnífica actuación de la orquesta «Manuel de Falla», dirigida por el maestro Vicente Spiteri,” *Extremadura*, 3 de julio de 1964, 3;

reciente como dos años anteriores el régimen había tenido que hacerles frente a relevantes confrontaciones internas como externas. En 1962 y 1963 se habían producido huelgas en Asturias, el País Vasco y Barcelona, movimiento huelguístico que había comenzado en las minas asturianas “como respuesta a las medidas gubernamentales de contención salarial y aumento de los ritmos de trabajo”, en las que llegarían a participar “más de 250.000 trabajadores”. A consecuencia de ello los huelguistas llegarían a experimentar represalias políticas y laborales. A su vez en junio de 1962 se había realizado el IV Congreso de Movimiento Europeo celebrado en Múnich, participando la oposición española del interior y la exiliada, en el que “se aprobó una resolución en la que se condicionaba la hipotética incorporación de España a la CEE al establecimiento de un régimen democrático” en España. Sería un congreso que la propaganda del régimen nombraría despectivamente como el “contubernio de Múnich”. Y, además, en abril de 1963 el régimen había ejecutado al comunista Julián Grimau. Un caso que tuvo resonancia internacional y que provocó que líderes políticos y religiosos extranjeros le pidieran infructuosamente a Franco el indulto de Grimau. Comprobándose así que la liberalización aplicada en términos económicos y la relativa apertura cultural que estaba ocurriendo para entonces no significaba, por otro lado, que se estaba dando de forma paralela una apertura política que tuviera como finalidad la democracia. Se entiende, por consiguiente, lo oportuno de la campaña para el franquismo, y su manera “moderna” de presentar el mensaje, ya que se buscaba, y volvemos a citar sobre este tema a Borja de Riquer, “neutralizar los malos efectos creados por los dos años anteriores y mejorar su imagen, sobre todo en el interior”.³⁷⁸

Regresando al día posterior de la jornada inaugural, el 27 de junio, se presentó por la noche el Ballet Grancolombiano, dirigido por el colombiano Hernando Monroy en la plaza de toros. Su caso sería uno excepcional pues sería la única agrupación latinoamericana que se presentaría tres años consecutivos en Cáceres. Según Monroy, la agrupación, que se había formado el año anterior y visitaba España por primera vez, había sido invitada por intermedio del Instituto de Cultura Hispánica de Colombia para participar en el festival,³⁷⁹ y al parecer el ICH de Madrid hizo una aportación económica para su traslado a España. El gobierno colombiano

³⁷⁸ Borja de Riquer, *Historia de España*, vol.9: *La dictadura de Franco*, eds. Josep Fontana y Ramón Villares (Barcelona: Crítica/Marcial Pons, 2010), 573-486. Véase también: Antonio Cazorla Sánchez, “Delante del espejo: la España real de 1964,” en *XXV años de Paz franquista. Sociedad y Cultura en España hacia 1964*, coords. Asunción Castro y Julián Díaz (Madrid: Sílex, 2017), 25-47; Enrique Moradiellos, *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, ed. Elena Hernández Sandoica (Madrid: Editorial Síntesis, 2000), 148-151.

³⁷⁹ “Ya se encuentra en nuestra capital el ballet folklórico «Gran Colombiano»,” *Extremadura*, 23 de junio de 1964,3.

también se involucraría en su venida a España económicamente³⁸⁰ y su participación estaría además patrocinada por la Federación Nacional de Cafeteros de Colombia. Su caso era el de una diplomacia cultural en la que se veían involucrados intereses comerciales (el patrocinio de la federación se encontraría en las promociones y programas oficiales).³⁸¹ Era el tipo de agrupación profesional que el MIT deseaba que se presentase en sus festivales, lo que se demuestra por el hecho de que inició sus actuaciones en una jornada que pertenecía a los Festivales de España,³⁸² participaría también en los días siguientes en el Festival Folklórico Hispanoamericano (el certamen), y posteriormente, del 19 al 22 de julio, volvía a presentarse en los Festivales de España. En esta ocasión en el estanque del parque del Retiro de Madrid, cuatro días en los que actuó por sí solo.³⁸³

Por otra parte, como ya indicado, en esta segunda etapa se demostraría que en la década de 1960 continuaba vigente el “eje central” de la política cultural del MIT en la década de 1950,

³⁸⁰ En nota interna del ICH que el jefe del departamento de cine, radio y teatro le envió al secretario técnico el 26 de mayo de 1964, el primero manifestaba: “El director del Ballet Grancolombiano, después de una larga conversación, limita su petición de abono de la totalidad del viaje de este ballet a España, a una cantidad mínima de 5.000 dólares (...) Le indiqué la imposibilidad por nuestra parte de aportar esta suma y me dijo que el E[m]bajador de Colombia haría una gestión con nuestro Director al respecto, indicándole lo que Colombia podría aportar.” Nota, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Fondo: 49.09, Caja: 38.128.

³⁸¹ Una figura que demuestra la interrelación que podía existir entre el gobierno colombiano y la Federación Nacional de Cafeteros de Colombia, es Gilberto Zapata Lotero. Zapata Lotero era el agregado comercial de la embajada de Colombia en España, como también el representante en España de la federación. Su nombre se encontraba en la lista de invitados a la cena de gala ofrecida por el ICH en el Ayuntamiento de Cáceres el 28 de junio y según una nota del ICH estaba supuesto a asistir al festival. “Nuevos Caballeros del Corpus Christi,” *ABC*, 27 de mayo de 1964, 83; “Hoy llega a Madrid la misión colombiana que negociara el acuerdo comercial,” *ABC*, 16 de noviembre de 1968, 75; Lista de invitados, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892, Expedientes de Festivales y Certámenes; Nota del 23 de junio de 1964, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892, Expedientes de Festivales y Certámenes.

³⁸² Mientras el festival continuó con el formato que tuvo en 1964, que fue hasta 1967, siempre hubo una jornada en la que se presentó un grupo o solista profesional, exponentes “folklóricos” o de música “popular”, como único espectáculo en la plaza de toros. En 1965 fue el “Reda Dance Troupe” de Egipto (promocionado en su gira de ese año por España como Grupo Folklórico Egipcio), agrupación que comenzó como un proyecto privado en 1959 pero que en 1961 había pasado a formar parte del Ministerio de Cultura de su país, en 1966 la bailaora y tocadora de castañuelas de origen mexicano que ha hecho la mayor parte de su carrera en España, Lucero Tena, y en 1967 la cantante de coplas española Antoñita Moreno, con su espectáculo Ronda Española. “Festivales de España. Gran éxito del ballet folklórico egipcio,” *Extremadura*, 5 de julio de 1965, 3; “Grupo folklórico egipcio, en Madrid,” *ABC*, 11 de julio de 1965, 19; “Festivales de España. Gran éxito del ballet folklórico egipcio,” *Extremadura*, 5 de julio de 1965, 3; “Grupo folklórico egipcio, en Madrid,” *ABC*, 11 de julio de 1965, 19; Sobre el Reda Dance Troupe, véase: Anthony Shay, “The Male Dancer in the Middle East and Central Asia,” *Dance Research Journal* vol. 38, n.º 1/2 (Verano-Invierno 2006): 137-162; Lina El Wardani, “The Reda Troupe: A dream come true,” *Egypt Independent*, 16 de diciembre de 2009, <https://www.egyptindependent.com/reda-troupe-dream-came-true/>, (consultada el 10 de diciembre de 2019); Farida Fahmy, “The Founding of the Reda Troupe: An Historical Overview,” *Farida Fahmy. The Art of Egyptian Dance and Culture*, 2008, <http://www.faridafahmy.com/history.html>, (consultada el 10 de diciembre de 2019).

³⁸³ “Festivales de España. Ballet Grancolombiano,” *ABC*, 18 de julio de 1964, 62.

indicado por Pérez Zalduondo, el de dar realce a las provincias. Así, el 28 de junio se celebró el Día de la Provincia, día que se celebraría continuamente hasta 1967. Consistía en un desfile de carrozas en el que participaban pueblos de la provincia en un circuito en la Avenida de España del Paseo de Cánovas. Eran carrozas que tiradas por tractores o caballos representaban diversos aspectos de la vida provincial, ya fueran lugares, productos agrícolas, artefactos modernos o eventos históricos. En las carrozas iban jóvenes vestidas con sus trajes “típicos” regionales y en el caso de la carroza del Ayuntamiento de Cáceres, la reina del festival en su trono. Participaban también en el desfile bandas municipales, rondallas, grupos folklóricos de los pueblos participantes, además de los grupos que se encontraban en Cáceres para el certamen. Entre el público, que incluía situadas en tribunas a autoridades locales, embajadores y jurado, y los participantes se daba una batalla de serpentinas y confeti. A los primeros seis lugares se les concedían premios en metálico.³⁸⁴

Al año siguiente se añadiría otra actividad al festival que, así como el Día de la Provincia, pretendía según deseos del gobernador civil “vincular los pueblos de la provincia con su capital y que entre una y otros” existiera “permanente corriente de relación y de simpatías, haciendo posible con ello una mayor compenetración con sus problemas, con sus ideas, con sus proyectos y costumbres”: el concurso provincial de Coros y Danzas. Celebrado en la plaza de toros, tendría tres ediciones consecutivas, siendo también concedidos premios en metálico.³⁸⁵ Un concurso que habría que considerar como una muestra adicional de cómo el Festival Folklórico Hispanoamericano iba perdiendo peso, pues en sus inicios agrupaciones folklóricas provenientes de pueblos que se presentarían en este concurso habían participado del originario certamen.³⁸⁶

³⁸⁴ El primer premio consistía en 25.000 ptas., segundo 20.000 ptas., tercero 15.000 ptas., cuarto, quinto y sexto 10.000 ptas.. “El «Día de la Provincia» ofreció un brillante desfile de carrozas en noble pugilato artístico,” *Extremadura*, 29 de junio de 1964, 9; “Con el mayor entusiasmo se celebraron los actos del ‘Día de la Provincia’,” *Extremadura*, 29 de junio de 1965, 11; “Miles de personas presenciaron el desfile de carrozas del Día de la Provincia,” *Extremadura*, 30 de junio de 1966, 4; “Miles de personas presenciaron el brillante desfile de carrozas y la batalla de flores del ‘Día de la provincia’,” *Extremadura*, 30 de junio de 1967.

³⁸⁵ En este caso la cantidad variaría en los tres años, siendo la cantidad máxima otorgada 30.000 pts. y la mínima 2.500 pts. “El I gran concurso provincial de Coros y Danzas constituyó un extraordinario éxito,” *Extremadura*, 30 de junio de 1965, 7; “El Grupo de Trujillo, vencedor del II Concurso de Coros y Danzas,” *Extremadura*, 2 de julio de 1966, 4; “Trujillo, premio al mejor conjunto en el concurso de Coros y Danzas organizado por la Jefatura P. del Movimiento,” *Extremadura*, 26 de junio de 1967, 4.

³⁸⁶ La celebración de este concurso iba acorde con lo planteado en el apartado dedicado a “Festivales artísticos y manifestaciones folklóricas” en la “Ordenanza para el Fomento del Turismo” que había sido publicada el 29 de mayo de 1963 en el *Boletín Oficial de la Provincia de Cáceres* por el Gobernador Civil, Francisco Bocos Cantalapiedra: “Los Ayuntamientos que por su importancia o posibilidades estén en condiciones de llevarlo a cabo cooperarán estrechamente con la Delegación Provincial de Información y Turismo a fin de que los festivales artísticos populares lleguen al mayor número de localidades. Motivo de atención preferente será la conservación,

Faltaría por mencionar las presentaciones, el 30 de junio y el 1 de julio, en la plaza de toros del bailarín de origen mexicano Luis Pérez Dávila (Luisillo) y su compañía de ballet, espectáculo llamado “Luisillo y su Teatro de la Danza Española”, como el otro evento que formó parte de las actividades correspondientes a los Festivales de España en este año. En sus presentaciones estaría acompañado por la orquesta Manuel de Falla, dirigida por José María Ruiz de Azagra Sanz.³⁸⁷

Junto con la recurrencia de juegos florales, ofrendas y salves a la Virgen de Guadalupe en la concatedral, cenas de gala, verbenas populares, exposiciones, concursos folklóricos provinciales, desfiles, espectáculos folklóricos y de música popular, fiestas camperas en Trujillo,³⁸⁸ conferencias³⁸⁹ y teatro,³⁹⁰ el otro evento representativo durante los primeros cuatro años tras la involucración del MIT (aparte claro está del Festival Folklórico Hispanoamericano) fue el Día del Turista. Cuyo propósito era el que había motivado que las autoridades cacereñas decidieran incluir el festival cacereño dentro de los Festivales de España: atraer turistas a su ciudad para estimular su economía.

Si la petición de esta inclusión demuestra por sí misma que las autoridades cacereñas no se encontraban complacidas con lo logrado hasta entonces en esta área, por ciertas manifestaciones que se hicieron durante la visita de Fraga Iribarne lleva a pensar, además, que desde Cáceres se consideraba que específicamente la Ruta de los Conquistadores, que había sido el principal recurso empleado para atraer turistas, no había sido efectiva en su propósito. Por

estímulo y en su caso, renacimiento de las manifestaciones folklóricas de la localidad o generales de la región, relacionándose convenientemente a estos efectos con la Sección Femenina y la Obra Sindical de Educación y Descanso”. “Gobierno Civil, Secretaría General, Ordenanza para el Fomento del Turismo,” *Boletín Oficial de la Provincia de Cáceres* n.º 122 (29 de mayo de 1963): 3, en: AGA, Fondo: (03)049.005, Caja: 26497.

³⁸⁷ Sobre la colaboración entre Luisillo y José María Ruiz de Azagra Sanz, véase: Paula Traver Navarro, “El compositor español José María Ruiz de Azagra Sanz (1900-1971): biografía y obra” (Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València, 2015), 70-73.

³⁸⁸ “En Guadalupe se celebró, ayer, una misa y salve solemne en honor de la Excelsa Reina de la Hispanidad,” *Extremadura*, 30 de junio de 1965, 6; “De los próximos festivales folklóricos hispanoamericanos,” *Extremadura*, 18 de junio de 1966, 4; “Se celebró ayer, con gran brillantez, el ‘Día del Turista’,” *Extremadura*, 3 de julio de 1967, 3.

³⁸⁹ En 1965 Valeriano Gutiérrez Macías ofrecería una conferencia sobre “arte actual” y en 1966 el crítico de arte Manuel Conde inauguraría la exposición de pintura “El Paisaje en la Obra de cinco pintores de la Esc. De Madrid” con una conferencia titulada “Algunos aspectos de la nueva pintura Española”. Programa oficial de Festivales de España en Cáceres, VII Festival Folklórico Hispanoamericano, 1965; Convenio entre el Patronato Nacional de Festivales de España del Ministerio de Información y Turismo y el Ayuntamiento de Cáceres, 1966.

³⁹⁰ En 1965 se presentó la Compañía Titular del Teatro Español de Madrid dirigida por Modesto Higuera, y en 1966 y 1967 la Compañía Lope de Vega, dirigida por José Tamayo. “Hoy, segunda actuación del Teatro Español de Madrid,” *Extremadura*, 1 de julio de 1965, 3; “Gran éxito de la compañía «Lope de Vega» en sus representaciones dentro los Festivales de España,” *Extremadura*, 4 de julio de 1966, 3; “Festivales Folklóricos Hispanoamericanos,” *ABC*, 18 de junio de 1967, 76.

ejemplo, en el almuerzo que la Diputación Provincial le ofreció al ministro, su presidente Martín Palomino Mejías, tras destacar las atracciones turísticas de la Alta Extremadura, expresaba que dado estos atractivos la provincia no podía quedar “al margen de la corriente turística”, solicitando que se tuviera “en cuenta ello a la hora de confeccionar el Ministerio las Rutas nacionales”. La “inclusión de la provincia en las Rutas Turísticas”, había sido, además, uno de los aspectos discutidos por Fraga Iribarne en su reunión con los representantes de prensa y radio de la ciudad,³⁹¹ y, según una nota de *Ya*, el ministro al aludir sobre “el problema turístico de Cáceres” dijo que se integraría “la provincia en las rutas turísticas especiales”.³⁹²

Sin embargo, se seguiría apostando por la Ruta de los Conquistadores. En 1966, una semana antes de que comenzaran los festivales, llegaban a Cáceres un “grupo de periodistas e informadores de Radio, Prensa y Agencias Nacionales (...) invitados por el Ministro de Información y Turismo y Festivales de España a fin de recorrer la Ruta de los Conquistadores”.³⁹³

El Día del Turista, que se celebraría de 1965-67, sería entonces el proyecto impulsado por el MIT (era organizado por la Delegación Provincial de Información y Turismo) para obtener mejores resultados en esta área respecto al festival cacereño con el que se tendrían conformar las autoridades locales, ya que la categoría de “interés turístico” no se llegaría a aplicar. Entre las medidas para atraer visitantes se propuso a los establecimientos de comercio, restaurantes, bares, hoteles, bares, etc. de la ciudad que en este día ofrecieran un 10 por ciento de descuento a sus clientes.³⁹⁴ Mientras que la entrada a monumentos y museos, y el estacionamiento en la ciudad eran gratuitos. Por su parte, en los principales accesos de carretera a la ciudad se colocaba a jóvenes de la Sección Femenina vestidas con trajes “típicos” regionales, quienes les regalaban a los visitantes productos tradicionales del país y les entregaban “folletos y postales de los principales monumentos y reliquias históricas” de Cáceres.³⁹⁵ Sería, por otro lado, un día que evidencia los cambios culturales que se estaban experimentando en España, en gran medida

³⁹¹ “Reunión con los representantes de Prensa y Radio,” *Extremadura*, 29 de junio de 1964, 4.

³⁹² “Se regularán los horarios en los pasos fronterizos con Portugal. Declaraciones del ministro de Información y Turismo en Cáceres,” *Ya*, 30 de junio de 1964, 17.

³⁹³ “Un grupo de ilustres periodistas visita la ciudad,” *Extremadura*, 20 de junio de 1966, 3.

³⁹⁴ “Preparativos para el ‘Día del Turista’,” *Extremadura*, 15 de junio de 1965, 3; “Día del Turista,” *Extremadura*, 16 de junio de 1966, 4.

³⁹⁵ “Culminaron los actos del ‘Día del Turista’,” *Extremadura*, 27 de junio de 1966, 4; “Actos para el ‘Día del Turista’,” *Extremadura*, 24 de junio de 1967, 4; “Se celebró ayer, con gran brillantez, el ‘Día del Turista’,” *Extremadura*, 3 de julio de 1967, 3.

motivados por el turismo, para mediados de la década de 1960. En las tres ediciones se elegiría una “Miss Turismo” extranjera (en 1966 se eligieron dos, una de ellas española), dos de ellas azafatas,³⁹⁶ y en 1967 se llegó a celebrar un concurso de grupos ye-yés. Participaron Los Árboles Muertos, Los Sumbean, Los Truenos, Los Halcones Rojos y Los Universales.³⁹⁷

Finalmente, en lo referente al VI Festival Folklórico Hispanoamericano como ya indicado anteriormente la participación de las agrupaciones sería similar a la de la etapa anterior. Siendo en su mayor parte agrupaciones universitarias latinoamericanas, Coros y Danzas de la Sección Femenina y Educación y Descanso, y en el caso de Portugal, el Grupo Folklórico de Santa Marta de Portozuelo. Participarían alrededor de 350 personas en 18 agrupaciones, 8 latinoamericanas, 8 españolas, una filipina y la portuguesa.³⁹⁸ La otra excepción americana, aparte del Ballet Grancolombiano, era la presencia de Theodore Beaubrun, actor y cómico haitiano, conocido como Languichatte, que se encontraba por primera vez en España como invitado del régimen franquista a través del ICH y en representación del Departamento de Turismo y el Ministerio de Asuntos Exteriores de su país, quien dirigiría el “Grupo Folklórico del Departamento de Turismo de Haití”.³⁹⁹ Sin embargo, la agrupación en realidad estaba formada por estudiantes universitarios haitianos que se encontraban en España, que sería uno de los puntos de controversia en la carta de reclamo, revisada en el capítulo 3, que la folklorista argentina Marta Amor Muñoz, directora del “Conjunto Universitario de Folklore Argentino”,⁴⁰⁰ y Wilhelm P. Elie, miembro de la agrupación que se hacía llamar “Conjunto Universitario de Folklore de Haití”, dirigieron a Gregorio Marañón Moya por motivo de unas faltas que entendían se habían cometido en el certamen.

³⁹⁶ Las reinas fueron, Piccioni Memme, italiana (1965), Jayce Wheatley, inglesa, azafata de BOAC y Olga Rodríguez Alonso (1966), y Brigitte Christensen, danesa, azafata de Iberia (1967). “«Plaza Mayor de la Hispanidad»,” *Extremadura*, 2 de julio de 1965; “Culminaron los actos del ‘Día d[e]l Turista,” *Extremadura*, 27 de junio de 1966, 4; “Actos para el ‘Día del Turista,” *Extremadura*, 24 de junio de 1967, 4; “Se celebró ayer, con gran brillantez, el ‘Día del Turista’,” *Extremadura*, 3 de julio de 1967, 3.

³⁹⁷ “Delegación provincial de Información y Turismo. Día del Turista,” *Extremadura*, 29 de junio de 1967, 4.

³⁹⁸ Según *Pueblo*, en la totalidad del festival cacereño participarían unos 500 intérpretes. “Lo premios folklóricos hispanoamericanos, en Cáceres,” *Pueblo*, 1 de julio de 1964, 14; Programa oficial “Cáceres, II Festival, VI Festival Folklórico Hispanoamericano”, 1964.

³⁹⁹ “Theodore Beaubrun, embajador del folklore de Haití,” *Pueblo*, 24 de junio de 1964, 10; “Theodore Beaubrun, 79, Haitian Comic and Actor”, *The New York Times*, 2 de julio de 1998. <https://www.nytimes.com/1998/07/02/arts/theodore-beaubrun-79-haitian-comic-and-actor.html>, (consultada el 10 de diciembre de 2019).

⁴⁰⁰ En el programa oficial aparecía con el nombre de Conjunto de Danzas Argentinas. Programa oficial “Cáceres, II Festival, VI Festival Folklórico Hispanoamericano, 1964.

Que no se indicara en el programa oficial que esta agrupación estaba formada por estudiantes universitarios, como tampoco se hiciera con las demás agrupaciones que lo eran, da una idea de cuales eran las intenciones que se tenía para esta etapa respecto al tipo de agrupaciones participantes provenientes del extranjero. Tomando en consideración que a partir de la próxima edición únicamente participarían cuatro agrupaciones universitarias latinoamericanas y filipinas (consecutivamente una por edición y otra en 1970), lleva a pensar que, si en 1964 continuaron predominando los grupos universitarios, y no se llegaron a presentar los tres grupos profesionales que el ICH se suponía que debía traer de América, tal vez se debiera a una cuestión de tiempo (en este año el festival se había comenzado a organizar en enero) o presupuesto. En 1965 esto cambiaría, siendo desde entonces en su mayoría las agrupaciones provenientes de América profesionales.

Sin embargo, en 1967 se comprobaba que la preferencia de agrupaciones profesionales contribuía a la reducción de la participación latinoamericana, que en un principio había sido el propósito principal del festival, y que además era la participación que el público cacereño prefería (sus posibles motivos se discutirán en los capítulos 2 y 3). Ante el hecho de que en esta edición habían participado nueve agrupaciones españolas y solamente dos latinoamericanas⁴⁰¹ provocaba que, en el informe artístico que el Ayuntamiento de Cáceres estaba obligado “a remitir al Patronato Nacional de Festivales de España” tras la conclusión del festival (como acordado en el convenio que se había instituido en 1966),⁴⁰² se declarase: “Como se observa el peso de las manifestaciones Folklóricas corrió a cuenta de Agrupaciones Españolas, por lo que el carácter Hispano-Americano quedó un tanto oscurecido.” Era una indicación relevante debido a que como fue manifestado posteriormente “lo que el público esperaba fundamentalmente era la música, la danza Hispano Americana”. En el informe esta mengua en la participación latinoamericana era considerado como un dato que restaba brillantez a los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos.

⁴⁰¹ Habían participado además una agrupación africana, una filipina y una portuguesa. Programa oficial de Festivales de España en Cáceres, IX Festival Folklórico Hispanoamericano, 1967.

⁴⁰² El ayuntamiento también estaba obligado a enviar al Patronato un informe económico y “las correspondientes hojas de recaudación de taquilla, o su copia”. Convenio entre el Patronato Nacional de Festivales de España y el Ayuntamiento de Cáceres, del 19 de junio de 1967, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.277, Carpeta Núm. 21, Portafolios: Cáceres, “Festivales de España” 1967.

Y es que, como se había expuesto en este informe, no solo la participación latinoamericana era la esperada en el certamen, sino que entre los Festivales de España y los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, el público cacereño prefería a los últimos:

Los Festivales Folklóricos Hispano Americano[s] despertaron mayor interés que los Festivales de España, el público lo esperaba cada año con auténtica ilusión y participa de una forma plena a lo largo de cada una de las sesiones. Este hecho determina que hacia los Festivales de España existiera una falta de atención, el Folklore Hispano-Americano polariza totalmente la ambición cultural de la masa y el teatro pasa más bien desapercibido.⁴⁰³

En *Extremadura*, se encuentran referencias al gran apoyo del público que continuaron teniendo los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos en los primeros cuatro años tras incluirse en los Festivales de España (según un informe interno del MIT, por ejemplo, en 1966 habían asistido entre “10 y 12.000 espectadores diarios”).⁴⁰⁴ Era un apoyo que se estimulaba por los precios “populares” del certamen, que entre 1964 y 1967 continuaron con los precios que había tenido en 1962, entre 10 y 50 pesetas.⁴⁰⁵ “En la taquilla se registró el «No hay billetes» y tanto el amplio graderío como el ruedo se encontraban ocupados por miles de espectadores que tuvieron encendidos elogios y aplausos en la actuación de todos los grupos”; “con un lleno impresionante en la plaza de toros, hasta el punto de haber un numeroso público que no pudo entrar por no haber localidades, continuaron los Festivales Folklóricos”, se publicaba en 1964.⁴⁰⁶ En 1966: “El coso registraba un lleno absoluto y media hora antes de comenzar se habían terminado todas las localidades de tendido y barrera”; “la plaza registraba un gran lleno, con mucho público en pie, abajo, y otros tratando de procurarse desde las gradas un leve punto de vista para poder presenciar las últimas actuaciones”.⁴⁰⁷ Mientras que en 1967 a la primera jornada del certamen la asistencia sería “multitudinaria con lleno total en graderías y sillas, debiendo presenciar mucha

⁴⁰³ Anexo número 1, Informe Artístico del “IX Festival de Folklore Hispano Americano celebrado durante los días del 25 de Junio al 1 de Julio de 1967”, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.277, Carpeta Núm. 21 Portafolios: Cáceres, “Festivales de España” 1967.

⁴⁰⁴ “Informe extractado de los resultados artísticos, técnicos y estadísticos del Plan Nacional de Festivales de España 1966”, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.279, Carpeta Núm. 23, Portafolios: Documentación general de la campaña “Festivales de España” 1966.

⁴⁰⁵ En estos años, a fin de asegurarse las ganancias obtenidas a través de la taquilla se aplicaría la recomendación del MIT de eliminar los boletos de cortesía regalados: “La Comisión Organizadora del Festival anuncia que por decisión inalterable del Consejo Nacional de Festivales de España, no se circularán pases de favor o invitaciones”. “Festivales de España. VII Festival folklórico hispanoamericano,” *Extremadura*, 22 de junio de 1965, 3.

⁴⁰⁶ “Los Festivales de España e Hispanoamericanos se celebran con gran animación y éxito artístico,” *Extremadura*, 29 de junio de 1964, 7;

⁴⁰⁷ “Los Festivales folklóricos hispano-americanos continuaron ayer con gran entusiasmo,” *Extremadura*, 30 de junio de 1966, 5; “«Los Xustos» (Gijón), premio «Instituto de Cultura Hispánica» y medalla de oro de los VIII Festivales Hispanoamericanos,” *Extremadura*, 1 de julio de 1966, 4.

gente el evocador espectáculo de pie y desde sitios donde era difícil una aceptable visión”,⁴⁰⁸ pero sobre la segunda se indicaba que la entrada había sido “menos apretada que el día anterior”.⁴⁰⁹ Quizás la disminución, que al parecer no fue significativa, se debiese por la falta de participación latinoamericana, por lo tarde que estaban culminando las jornadas (las primeras jornadas de 1966 y 1967 se había prolongado hasta las tres de la madrugada) o por cualquier otro motivo, pero podría considerarse un indicio del creciente desinterés del público cacereño en las últimas ediciones.

Si los precios de las taquillas continuaron siendo populares, por otro lado, se debió a la manera en que se financiaba el festival, como también a la noción impulsada por el MIT en el sentido de que los Festivales de España no se debían considerar una empresa con vistas a un resultado económico favorable, sino que al ser la difusión de la cultura su primordial propósito se aceptaba que podían ocurrir déficits en su financiación por tener las taquillas un precio bajo. Gracias a los convenios firmados entre el Ayuntamiento de Cáceres y el MIT en 1966 y 1967, y a los informes enviados por el ayuntamiento al ministerio tras concluir el festival, podemos desglosar la división de gastos principales del festival cacereño en esta segunda etapa. Demostrándose por este desglose que esta política hacía que sobre el Ayuntamiento de Cáceres recayese un peso económico considerable, sobrepasando su aportación notablemente el porcentaje que el MIT suponía que debían invertir las entidades locales por festival (entre el 33% y 35% del total de gastos del festival).

Según se especificaba en el convenio los gastos del festival se dividían de la siguiente manera. El Ayuntamiento de Cáceres cubría: “El pago de los «cachets» estipulados en el presupuesto a los artistas y a las Compañías actuantes en el Festival”; “El abono de cuantos impuestos graven los actos o espectáculos del mismo, tales como los Impuestos de Protección de Menores, Derechos de Autor y cualesquiera otros establecidos por las disposiciones vigentes”; “El pago de los gastos de locomoción de los artistas o Compañías actuantes y los restantes estipulados en el presente convenio”; “Los gastos que se ocasionen por la puesta en marcha de los teatros o recintos en que tengan lugar los actos y representaciones de este Festival, tales como acometida del fluido eléctrico, pago de consumo del mismo, madera suficiente para envarillar,

⁴⁰⁸ “Con lleno total, comenzaron las exhibiciones del IX Festival Folklórico Hispanoamericano,” *Extremadura*, 30 de junio de 1967, 4.

⁴⁰⁹ “En medio de gran éxito finalizaron, anoche, las exhibiciones de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos-filipinos,” *Extremadura*, 1 de julio de 1967, 4.

tachuelas, clavos, puntas, cuerdas, tensares, tableros, etc., todo ello en cantidad y calidad suficiente para efectuar los montajes de las obras a representar en el Festival”; y la “publicidad local que por Prensa, Radio, folletos, carteles y otros cualesquiera procedimientos de comunicación de masas se acuerde con tal carácter y alcance”.

El MIT por su parte era responsable de costear: “El abono de las subvención económica a fondo perdido”; “La asistencia técnica que aconsejen las necesidades del Festival”; “La publicidad y propaganda del Festival; avances impresos, programas de mano, folletos, carteles murales y afiches de diversos tipos; la programada y contratada con carácter general a escala nacional o internacional (...) en Prensa, Radio, Televisión, Agencias de Viajes y Oficinas de Turismo, informaciones cinematográficas, la circulante a través de las relaciones públicas y la que de forma permanente y masiva se llevará a cabo en publicaciones del Ministerio de Información y Turismo, en Radio Nacional de España, en Televisión Española y a través de Noticiarios Documentales NO-DO”,⁴¹⁰ y los “talonarios de localidades según aforos”.⁴¹¹

Siguiendo esta división de gastos, del coste total del festival de 1966, alrededor de 1.490.552 pesetas, el MIT aportó 510.305 ptas. y el Ayuntamiento de Cáceres 980.247 ptas. En el caso del MIT la mayor inversión correspondía a lo que indicaba que había gastado en publicidad en sus órganos de difusión (Radio Nacional, Televisión Española, NO-DO) unas 350.000 ptas., mientras su segunda inversión principal era la subvención económica a fondo perdido, 100.000 ptas. Por su parte, el ayuntamiento había invertido 115.430 ptas. en dos noches de actuación de la compañía de teatro Lope de Vega, 82.950 ptas. por la presentación de una noche de Lucero Tena,⁴¹² 34.271 ptas. en las actividades de la inauguración (Fiesta del Romance, proclamación de la reina, cena de gala, inauguración de la iluminación del Barrio Antiguo) y 694.410 ptas. en el Día de la Provincia junto con el Festival Folklórico Hispanoamericano.⁴¹³

En relación con lo gastado por el ayuntamiento en el Festival Folklórico Hispanoamericano y a la aportación correspondiente al ICH, dada la documentación con la que

⁴¹⁰ En teoría en esta parte correspondiente a la publicidad el Patronato Nacional de Festivales de España estaba supuesto a contribuir con “un importe no inferior al 25 por 100, en valor comercial, del costo total del Festival”.

⁴¹¹ Convenio entre el Patronato Nacional de Festivales de España del Ministerio de Información y Turismo y el Ayuntamiento de Cáceres, 1966.

⁴¹² El coste de estas actuaciones incluía el cachet artístico, gastos de transporte, descarga y carga de materiales.

⁴¹³ Anexo Número 2, Datos estadísticos sobre el desarrollo del Festival de Cáceres, celebrado del 27 de junio al 3 de julio de 1966, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.279, Carpeta Núm. 23, Portafolios: “Festivales de España”- Folklórico Hispanoamericano, Cáceres; Convenio entre el Patronato Nacional de Festivales de España del Ministerio de Información y Turismo y el Ayuntamiento de Cáceres, 1966.

contamos, en esta etapa se dificulta ser categórico respecto a esta información. Esto se debe a que se trataba de un gasto que en un principio el MIT no estaba al tanto de cuál era la cantidad invertida, pues consistía de unos contratos directos del ayuntamiento (debió de ser a través del ICH), por lo que las cantidades invertidas de manera desglosada no aparecían en el convenio que se firmaba entre ambos (la información con la que contamos se deduce del informe económico enviado tras finalizar el festival). Pero tomando en consideración lo planteado en la reunión inicial de 1964, antes discutida, entre el ICH, MIT y el ayuntamiento, pareciera ser que la división de gastos continuó siendo la que había sido en los primeros años. El ICH cubría los gastos de estancia en Madrid de las agrupaciones, alguna cena en Cáceres, y la estancia y hospedaje de los embajadores, invitados, y su personal en Cáceres, mientras el ayuntamiento se responsabilizaba de los gastos de viaje de Madrid-Cáceres-Madrid, la estadía, los agasajos tradiciones de tipo social (cenas, fiestas camperas, verbenas, etc.) y el cachet de los grupos profesionales.

De ser así, las 316.487,04 ptas. que aparecen como el gasto del Festival Folklórico Hispanoamericano en 1967, fueron en su totalidad costeadas por el ayuntamiento ya que se trataba del gasto correspondiente al cachet artístico (309.293,54) y a la locomoción (7.193,50). En este año el ayuntamiento gastó en todo el festival 1.287.931,93 ptas. y el MIT 540.442,76 ptas. para un total de 1.828.374,69 ptas.⁴¹⁴

Sin embargo, hay que matizar que el ayuntamiento recuperaba parte del dinero a través de lo recaudado en la taquilla (en los anexos con los datos estadísticos se indicaba que en 1966 habían sido 296.328 ptas. y en 1967, 333.530 ptas.) y por lo aportado por el MIT en la subvención de fondo perdido (100.000 ptas. en cada año). Y, por otro lado, aunque no se especificara en el convenio, parte de los gastos que se indicaban habían sido cubiertos por el ayuntamiento, contaban con la colaboración de otros organismos de la ciudad como la diputación provincial y la cámara de comercio, pero desconocemos la cantidad económica que estos aportaban.⁴¹⁵ A su vez, el MIT también recuperaba parte de lo invertido, pues quedaba a su discreción imprimir publicidad comercial en la propaganda impresa. Por ejemplo, el programa

⁴¹⁴ Anexo Número 2, Datos estadísticos sobre el desarrollo del IX Festival de Cáceres, celebrado del 25 de junio al 1 de julio de 1967, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.277, Carpeta Núm. 21, Portafolios: Cáceres “Festivales de España” 1967; Convenio entre el Patronato Nacional de Festivales de España y el Ayuntamiento de Cáceres para el festival de 1967, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.277, Carpeta Núm. 21, Portafolios: Cáceres, “Festivales de España” 1967.

⁴¹⁵ Bocos Cantalapiedra a Marañón Moya, 20 de enero de 1964.

oficial de 1967 contenía anuncios de “Perlas Orquídea”, “Lucky for Men”, “Philco”, “AFGA” y “Universal Genève”.⁴¹⁶

Pero a pesar de lo recuperado en la taquilla por el ayuntamiento, en ambos años su aportación (o la aportación de los organismos cacereños), fue superior al porcentaje que desde el MIT se indicaba que correspondía al organismo local en los gastos del festival: en 1966, 46 % y en 1967, 52 %. Se entiende entonces las continuas peticiones de los ayuntamientos para que se aumentase la cantidad concedida por el MIT a través de la subvención a fondo perdido (cantidad que como visto el propio MIT reconocía internamente era poca), que era lo que había ocasionado que se implantara el convenio. Tampoco se debe descartar que la insatisfacción tenida por la ayuda económica que el MIT indicaba que aportaba podría, además, haberse visto motivada por el hecho de que se entendiera que esta cantidad en realidad no representara lo que efectivamente el MIT había aportado. Pues, por ejemplo, en el caso del festival cacereño de las 410.305 ptas. y 440.442,76 ptas., que eran las cantidades económicas aportadas sin incluir la subvención a fondo perdido en 1966 y 1967, respectivamente el 85% y 86% habían sido invertidos en los órganos de difusión del propio MIT,⁴¹⁷ aparte de que como arriba indicado en el gasto restante recuperaba parte de lo invertido por medio de la publicidad.

Por lo demás, esta forma de organizar el festival cacereño funcionaría hasta 1967. Aún en 1966 en uno de los informes internos del MIT sobre los Festivales de España se catalogaba que en ese año la colaboración con el ICH había sido “muy encomiable como siempre”.⁴¹⁸ Pero al año siguiente en una correspondencia entre Carlos Robles Piquer y el delegado provincial del MIT Antonio López Fernández (tratada en el capítulo 3), discutían la mediocridad del certamen de 1967, responsabilizando Robles Piquer al ICH de ello, pues en su opinión había colaborado “muy de compromiso, de prisa y corriendo”.⁴¹⁹ Aparte del hecho de la baja participación latinoamericana en esta edición, que en la misma no se hubiese celebrado la competición (no tenemos evidencia que se hubiese nombrado un jurado ni se hubiesen concedidos los premios),

⁴¹⁶ Programa oficial de Festivales de España en Cáceres, IX Festival Folklórico Hispanoamericano, 1967.

⁴¹⁷ Véase, Anexos 1 y 2 de 1966 y 1967.

⁴¹⁸ “Informe extractado de los resultados artísticos, técnicos y estadísticos del Plan Nacional de Festivales de España 1966”.

⁴¹⁹ Carta de Antonio López Fernández a Carlos Robles Piquer del 29 de septiembre de 1967, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.277, Carpeta Núm. 21, Portafolios: Cáceres “Festivales de España” 1967; Carta de Antonio López Fernández a Carlos Robles Piquer del 18 de octubre de 1967, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.277, Carpeta Núm. 21, Portafolios: Cáceres “Festivales de España” 1967; Carta de Carlos Robles Piquer a Antonio López Fernández del 7 octubre de 1967, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.277, Carpeta Núm. 21, Portafolios: Cáceres “Festivales de España” 1967.

tuvo que haber sido otro factor que motivase esta consideración de “mediocre”. Así pues, en 1968 el Festival Folklórico Hispanoamericano volvió a interrumpirse. Únicamente se llevaron a cabo los Festivales de España del 25 al 30 de junio, actuando en la plaza de toros la Compañía Lírica Amadeo Vives, el Ballet de España de Mariemma y la Compañía Titular del Teatro Español de Madrid.⁴²⁰

Es posible que el motivo para esta interrupción fuera la reanudación de las tensiones entre el MIT y el ICH. Que el festival cacereño se hubiese convertido en un ejemplo de la manera que se habían venido realizando los Festivales de España, según manifestaba el propio MIT en el programa oficial de la edición de 1967 al declarar que estos eran “el más claro testimonio de una voluntad de acción tenazmente sostenida a despecho de dificultades, incomprensiones, recelos e ingratitudes”.⁴²¹ Tal vez, no sea casualidad que el nombramiento de Gregorio Maraón Moya como hijo adoptivo de la ciudad de Cáceres ocurriese en 1967, varios meses después de concluido el festival, cuando hubiese sido de esperar que se realizara en su contexto, pues es evidente que, así como en el caso de Blas Piñar, el nombramiento se debía a su involucración en este, como lo demuestra el hecho de que se le otorgase el galardón durante la Fiesta del Romance de 1969.⁴²² Como indicaba Robles Piquer a López Fernández, la relación entre el alcalde Alfonso Díaz de Bustamante y Maraón Moya era clave para el desarrollo del certamen. Por lo que no sería de extrañar que ante el conocimiento en el ayuntamiento de la insatisfacción de Maraón Moya (y del ICH a nivel institucional) por el rol supeditado que tenían en esta segunda etapa, se decidiese nombrarle hijo adoptivo para estimular la continuidad del ICH en la organización del festival.

En 1969 volvería a celebrarse el Festival Folklórico Hispanoamericano, en lo que sería su penúltima edición, pero para entonces la absorción del festival cacereño por parte del MIT era prácticamente total. La participación del ICH se limitaría a la Fiesta del Romance en que además de la presencia de Maraón Moya, dos de los premios en metálico de “Alforjas para la poesía” eran concedidos por este organismo.⁴²³ De antemano se conocía que no se celebraría el certamen, siendo únicamente el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, que había sido contratado directamente a través de Festivales de España, la representación latinoamericana en

⁴²⁰ “Mañana comienzan los ‘Festivales de España’,” *Extremadura*, 24 de junio de 1968, 3.

⁴²¹ Programa oficial de Festivales de España en Cáceres, IX Festival Folklórico Hispanoamericano, 1967.

⁴²² “Don Gregorio Maraón Moya, hijo adoptivo de Cáceres,” *ABC*, 20 de septiembre de 1967, 45; “Con la mayor brillantez se celebró, anoche la «Fiesta del Romance»,” *Extremadura*, 27 de junio de 1969, 12.

⁴²³ “Fiesta del Romance y «Alforjas para la Poesía», en Cáceres,” *ABC*, 17 de junio de 1969, 55.

sus escenarios.⁴²⁴ La temática “hispanoamericana” se reforzaría, sin embargo, gracias a la actuación de la cantante española María Dolores Pradera conocida por su interpretación de célebres canciones hispanoamericanas. De hecho, se nombraba su espectáculo como “folklorista hispanoamericano”, a la vez que se la catalogaba de ser “por antonomasia la cantante en España de Hispanoamérica”.⁴²⁵ Su actuación demostraba el arraigo que había adquirido lo “hispanoamericano” en Cáceres. Al grado de que, si se contrataba a una vocalista española para una actuación que no correspondía a la jornada “hispanoamericana” del festival, esta satisfacía el gusto que se conocía tenía el público cacereño.

Pero como ya se había adelantado, en estos dos últimos años el apoyo del público mermaría. Sobre la primera actuación del Ballet Folklórico de México, se indicaba que la plaza de toros había registrado “una buena entrada, aunque inferior a otros años”.⁴²⁶ En tanto que en el espectáculo presentado en 1970 por Alberto da Silva, que incluía al cuarteto vocal “Los indoamericanos”, el ballet folklórico argentino “Los diablos de la Pampa”, un “conjunto folklórico de universitarios chilenos”, “Los tres del Perú”, el dúo “Machu Pichu”, el trío boliviano “Los Kantutas” y Alberto Silva, la “plaza tenía muchos claros y el público no había hecho acto de presencia masivamente”. Se trataría, además, del primer espectáculo concerniente a las presentaciones latinoamericanas desde los comienzos en 1958 que sería criticado severamente por *Extremadura*. Se consideraba que las actuaciones habían tenido “grandes altibajos en calidad e interés”, que “la sonorización dejaba mucho que desear”, que en “algunos momentos el festival tenía aires de función de fin de curso en un colegio provinciano, como ocurrió con la actuación de «Las Kantutas»”, y que en definitiva se había tratado de “una noche fría climatológica y artísticamente que no satisfizo a nadie”.⁴²⁷ Una crítica que hubiese sido muy improbable antes de la promulgación de la Ley de Prensa de 1966, conocida como la Ley Fraga, que significó cierto relajamiento de la apremiante censura existente, si bien en última instancia el

⁴²⁴ En el catálogo artístico de Festivales de España se indicaba que las condiciones económicas del Ballet Folklórico de México, eran: “Aproximadamente 300.00,- ptas. por representación, incluida la Orquesta. Viajes aparte”. Según *Mundo Hispánico* el ballet, que se encontraba en una gira por Europa, también se presentaría en los Festivales de España de Barcelona, Toledo, Granada, Badajoz y Madrid. Catálogo artístico para el Plan Nacional de Festivales de España de 1969, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 77.701, Carpeta: 98a-Sobre Catálogo artístico Festivales de España 1970 y otros; Nivío López Pellón, “Ballet folklórico de México,” *Mundo Hispánico*, año XXII, n.º 259 (octubre 1969): 47.

⁴²⁵ “Los Festivales Folklóricos y de España,” *Extremadura*, 6 de junio de 1969, 5; “María Dolores Pradera triunfó ante unos 4.000 espectadores,” *Extremadura*, 1 de julio de 1969, 4.

⁴²⁶ “El ballet folklórico de México obtuvo un gran éxito,” *Extremadura*, 28 de junio de 1969, 4.

⁴²⁷ “Comenzaron los Festivales Folklóricos y de España,” *Extremadura*, 27 de junio de 1970, 5.

régimen continuó arrogándose la prerrogativa de juzgar lo que era publicado (a partir de esta ley a posteriori) y aplicar medidas coercitivas a aquellos que no se atuvieran a los ideales y valores que promovía.⁴²⁸

Esta disminución en el interés del público se podría explicar a partir de las transformaciones sociales y culturales que estaban ocurriendo entonces en España. Como queda demostrado en el propio festival con la celebración del concurso de grupos *ye-yés*, el gusto musical de las nuevas generaciones estaba alejado del “folklore musical” que predominantemente se presentaba en sus escenarios. Era la época del surgimiento al estrellato de los Beatles, y los Rolling Stones, Raphael y Julio Iglesias, como también adquirirían renombre reputados cantautores que transmitían en sus letras valores contrastantes con la cultura dominante: Bob Dylan, Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat, entre otros. Y, aunque tomando en consideración su atraso socioeconómico, tal vez habría que matizar que lo planteado por Borja de Riquer, citado a continuación, posiblemente ocurrió en Extremadura con cierto retraso, o no en la medida de otras regiones, a su vez en la década de 1960:

se produjo una progresiva modificación del uso del tiempo libre y el incremento de la vida en el espacio doméstico, gracias al mejor confort de las casas y la exitosa irrupción de la televisión, que permitía ver cómodamente y gratis películas, concursos, obras de teatro, retransmisiones deportivas, y festivales de música. Y ello fue en detrimento del ocio exterior al hogar, como el cine y el teatro, cada vez más caro. Este cambio de costumbres provocó la progresiva crisis y disminución de muchos de los espacios colectivos de sociabilidad popular, como las sociedades culturales y recreativas, los clubs y las salas de fiesta.⁴²⁹

El hecho de que en estos dos últimos años los precios de los boletos hubiesen aumentado, junto con la noción de una “baja” calidad del espectáculo, también debieron de haber sido otros factores para que asistiera menos público.⁴³⁰

Por la crítica escrita por el periodista cacereño José María Parra en 1969 se demuestra que, a su vez, tras observarse los cambios experimentados a consecuencia de la

⁴²⁸ El propio festival demuestra cómo la censura continuó aplicándose luego de la promulgación de esta ley. En el informe artístico de 1967 se indicaba con relación a la presentación de Antoñita Moreno: “la expectación suscitada no se vio correspondida. El público aplaudió tímidamente y hubo comentarios, que la prensa local recogió y que ejerciendo el derecho de rectificación, la Delegación cortó, en el sentido de que Antoñita Moreno había empleado algunas ficciones tales como figurar que estaba cantando, cuando en realidad la voz procedía de un disco. Esta idea contribuyó notablemente a que el público no saliera satisfecho.” Gracia García y Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *La España de Franco*, 304-305; Anexo número 1, Informe Artístico del “IX Festival de Folklore Hispano Americano...”, 1967.

⁴²⁹ De Riquer, *Historia de España*, 662-668.

⁴³⁰ En 1969 los precios para las presentaciones del Ballet Folklóricos de México iban de 15 a 100 pesetas, y en 1970 el día en que se presentó el espectáculo organizado por Alberto Silva, de 20 a 75 pesetas. “El Ballet Hispano-Brasileño no podrá actuar en los próximos festivales,” *Extremadura*, 20 de junio de 1969, 4; “Festivales de España en Cáceres,” *Extremadura*, 23 de junio de 1970, 14.

entrada del MIT en la organización del festival, en cuanto al tipo de agrupación latinoamericana participante y a la eliminación del certamen, en Cáceres surgían opiniones en contra:

Hemos pulsado las opiniones y aunque son favorables, queda un regusto de aquellos otros festivales; los Folkloricos Hispanoamericanos, que llenaban nuestras calles de esa alegría contagiosa de los grupos de jóvenes de países hermanos que, con sus variopintas indumentarias y sus ganas de dejar bien alto el pabellón del país que representaban en los concursos nocturnos, vivían en una constante demostración folklórica, mezclados con todo el pueblo que sabía agradecer estos actos de hermandad y cariño hacia Cáceres.

No queremos con esto decir que estos otros festivales, más asépticos, más racionales, no sean meritorios y dignos de elogio, ya que cumplen una indudable misión cultural, pero lo que nadie nos discutirá es que la ciudad no llega a vibrar como en aquellos otros de inefable recuerdo.⁴³¹

Era una mirada nostálgica a la época “amateur” bajo el ICH en la que habían predominado los grupos universitarios (es de pensar que cuando hacía mención a “los grupos de jóvenes” se refería a estos). En la que se contrastaba el profesionalismo traído por el MIT, tenido por “aséptico” y “racional”, con las demostraciones “folklóricas” anteriores en las que se veía involucrado el “pueblo” cacereño. La reducción a un solo día del Festival Folklórico Hispanoamericano sería otro de los motivos que causarían insatisfacción, provocando que al año siguiente, 1970, en *Extremadura* se les llamara “minifestivales”, pero manifestándose en el mismo artículo que existían noticias que apuntaban a la recuperación del “esplendor” anterior.⁴³²

Sin embargo, por la petición realizada por el teniente de alcalde Joaquín Sánchez Polo en la cena de gala tras la proclamación de la reina (en los dos últimos años serían cacereñas), en el sentido que hubiera “más amplia[s] colaboraciones para que los Festivales no decaigan y conserven el nivel maravilloso de las primeras ediciones”, petición que especialmente iba dirigida a las “Corporaciones provinciales”, hace ver que en realidad los apoyos se habían reducido.⁴³³ Apoyos de los organismos provinciales y cacereños que como se ha visto eran necesarios ante la gran cantidad de dinero que se suponía debía desembolsar el ayuntamiento en su realización. Tampoco contamos con documentación alguna que indique que el ICH hubiese colaborado de alguna forma en esta edición, si bien se celebraron unos juegos florales (la única actividad en la que había participado el ICH en el

⁴³¹ “Acabaron los festivales,” *Extremadura*, 3 de julio de 1969, 4.

⁴³² “El día 25 se hará la proclamación de la reina de los Festivales y su corte,” *Extremadura*, 12 de junio de 1970, 7.

⁴³³ “Festivales de junio,” *Extremadura*, 26 de junio de 1970, 3; “Anoche fue proclamada la reina de los festivales en la plaza de Santa María,” *Extremadura*, 26 de junio de 1970, 16.

año anterior)⁴³⁴ organizados por el ayuntamiento.⁴³⁵ Así pues, sería el factor económico el que provocaría que en 1971 el festival no se celebrara. El ayuntamiento prescindió de llevarlo a cabo “fiel a la política de economía y reajuste de gasto” que se había impuesto “para nivelar las finanzas municipales”.⁴³⁶

1.5 Conclusiones

Cuando volvieron los Festivales de España a Cáceres en 1973 continuaría imperando, sin embargo, la nostalgia por los anteriores: “Hemos terminado el ciclo y, lógicamente tenemos que preguntarnos si el año que viene podremos tener, como se nos ha prometido en repetidas ocasiones, los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, los auténticamente cacereños que, además, pueden promocionar a la ciudad a nivel de los países de habla hispana”.⁴³⁷ El profundo impacto que habían tenido en la sociedad cacereña queda patentizado en que aún en 1978, José María Parra en una rueda de prensa le preguntaba a Pío Cabanillas, para entonces ministro de Cultura, sobre la posibilidad de que resurgiesen, y esto a pesar de que cuando en 1973 se reanudaron los Festivales de España en Cáceres su programación se caracterizaría por la presentación de música “hispanoamericana”.. Pero Cabanillas le contestó negativamente, indicándole en términos generales respecto a los festivales: “Por razones fundamentalmente económicas, mantendremos los internacionales, de gran prestigio, los que tienen la «pegada» difusora más allá y son muestra cultural de España...”⁴³⁸

Esta nostalgia e interés por recuperarlos se comprende teniendo en cuenta que los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos habían sido clave en varios proyectos de trascendencia para Cáceres y la Alta Extremadura, llevados a cabo durante el periodo en que

⁴³⁴ El nombramiento de una reina, la celebración de unos juegos florales y la participación latinoamericana en sus escenarios es lo que provoca que se incluya este festival de 1970 en lo que fueron los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, a pesar de no haber participado el ICH, pues se observa cierta continuidad de eventos respecto a lo que había sido su formato desde sus comienzos (en *Extremadura* también se continuó haciendo referencia al Festival Folklórico Hispanoamericano o a los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos al referirse al día de actuación latinoamericana). Lo cual no sería el caso cuando se reanudaron los Festivales de España en Cáceres en 1973. Entonces el festival consistiría específicamente en la actuación de los artistas contratados en sus escenarios.

⁴³⁵ “Se falló el concurso poético de los festivales,” *Extremadura*, 25 de junio de 1970, 4.

⁴³⁶ “Junio sin festivales,” *Extremadura*, 16 de junio de 1971, 3.

⁴³⁷ “Anoche finalizaron los Festivales de España en Cáceres,” *Extremadura*, 2 de julio de 1973, 4.

⁴³⁸ “Rueda de prensa con Pío Cabanillas,” *Extremadura*, 5 de julio de 1978, 4.

estos se celebraron. Su realización se había propiciado inicialmente al concordar el interés del ICH con el ayuntamiento y autoridades provinciales de Cáceres por impulsar el turismo en la provincia, que ante el sentimiento de abandono que en esta imperaba, los cacereños lo concebían como un asunto imperioso. Fundamental en el establecimiento del vínculo entre los festivales y la promoción turística de la provincia sería su temática “hispanoamericana”, pues, aunque por una parte el ICH estaba interesado prioritariamente en emplear este turismo a modo de propaganda y en su caso el ayuntamiento y autoridades provinciales lo concebían sobre todo desde la perspectiva económica, en ambos casos se deseaba que especialmente los visitantes “hispanoamericanos” visitasen la provincia. Era un enfoque hacia el turismo latinoamericano que, por otra parte, era asumido como natural por entenderse que los visitantes provenientes de América deseaban conocer los lugares de nacimiento de sus “antepasados” conquistadores. Se trató por tanto de un proyecto turístico influenciado por la ideología de la hispanidad y su revalorización del rol de Extremadura en el proceso de conquista y colonización de América.

En términos concretos este vínculo turístico de los festivales y el turismo se realizaría en un principio por medio de la Ruta de los Conquistadores. Por consiguiente, la primera edición se llevó a cabo en las ciudades que formaban el triángulo de la ruta: Cáceres, Plasencia y Trujillo. Plasencia no se volvería a visitar en las próximas ediciones, pero el empleo de los festivales como herramienta turística de las ciudades y pueblos que formaban parte de la ruta continuó siendo patente al visitarse regularmente Trujillo y Guadalupe. La visita a estos lugares en especial estaba relacionada, a su vez, con el deseo de representar a Extremadura, en este caso a la Alta Extremadura, como un lugar moderno que había superado el atraso socioeconómico asociado con la región. Ya que para la ruta se había escogido lugares que se entendía poseían las condiciones necesarias para atender adecuadamente a los visitantes, en términos de carreteras, transportes, hospedería, medios de comunicación, etc. Sin embargo, como se ha dicho, las condiciones para el turismo estaban lejos de ser ideales a finales de la década de 1950 y principios de la siguiente, lo que se demostraría en los propios festivales por los problemas suscitados para encontrar albergues suficientes para los participantes.

A pesar de las carencias se entiende que en Cáceres los festivales fueran concebidos como un signo de los avances que se iban consiguiendo para superar el atraso

socioeconómico, como un ejemplo en sí mismos de “modernidad”, ya que aparte de ocasionar que llegasen extranjeros (con sus consiguientes beneficios económicos), estimulaban que se le diera publicidad a su ciudad a través de los principales medios de comunicación del régimen. La involucración de Franco y otras figuras significativas del régimen en los festivales, junto con las giras realizadas por otras provincias españolas, serían factores determinantes para esta publicidad, que consecuentemente provocarían que se reafirmase en Cáceres la noción de cuán provechosos eran estos para sus intereses. De ahí la defensa y las gestiones realizadas para que Cáceres no dejara de ser su sede permanente.

Cada uno de los organismos que participaron en su organización, asimismo, buscaría sacar un provecho particular de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos. En el caso del ICH estos serían un instrumento de propaganda de su política cultural enfocada hacia América Latina. El predominio de las agrupaciones de universitarios latinoamericanos estudiando en España en la primera etapa, aunque más producto de las circunstancias que resultado de un plan dirigido en este sentido (lo que se advierte por las gestiones diplomáticas realizadas para que participaran agrupaciones provenientes de América), se ajustaba a la intención del ICH de adoctrinar en beneficio del franquismo a las élites latinoamericanas que visitaban España. Mientras que el nombramiento de las hijas de diplomáticos latinoamericanos como reinas de los festivales, era una manera al parecer de asegurarse su asistencia al mismo tiempo que se congraciaban con estos. En esta faceta, el régimen en general emplearía el marco de los festivales para procurar que todos los participantes extranjeros se llevaran una grata experiencia (si bien, como se ha discutido, aunque no fueron la norma llegaron a ocurrir polémicas con los participantes latinoamericanos) para así contrastar la propaganda negativa del extranjero y que estos se convirtieran en portavoces de su causa en sus propios países.

La entrada del MIT en la organización y su control sobre el formato que tomaban sus Festivales de España (ligado a las políticas de modernización y centralización impulsadas por los tecnócratas) causó que los festivales experimentasen unas transformaciones significativas que a la larga probarían ser definitivas al perder varias de sus características iniciales y provocar que el ICH dejase de colaborar en su organización. En primer lugar, la preferencia por que participaran grupos profesionales en vez de las

agrupaciones universitarias favoreció que se diera la transición a que fuera el MIT el responsable de facilitar la contratación de los primeros al ayuntamiento en vez del ICH. Pues ante el interés de estos grupos por generar ganancias (o al menos recuperar los gastos generados en su traslado a España), se entendía que procurasen participar en otros de los Festivales de España lo que significaba que había que atenerse a lo requerido por el MIT para poder formar parte del catálogo artístico. El realce dado a la provincia, por otro lado, restaría relevancia a la temática hispanoamericana del festival, fundamental para el ICH, al organizarse actividades, como el Concurso de Coros y Danzas provincial y el desfile de carrozas en el Día de la Provincia, que más que destacar el vínculo histórico o del presente de la Alta Extremadura con América, procuraban hacerlo de las expresiones folklóricas de la provincia, de lo que era producido por su agricultura y ganadería, y de sus proyectos de modernización. El Día del Turista, a su vez, mostraba que en última instancia la faceta turística del festival tomaba preeminencia para el MIT y el ayuntamiento cacereño sobre la política cultural dirigida hacia América Latina del ICH. Era después de todo el motivo que había llevado a que se incluyese al festival en los Festivales de España.

La variedad de actividades artísticas que incluían los Festivales de España, asociada a su intención de educar culturalmente a los españoles de las clases “populares”, significaría no obstante que el ayuntamiento en la segunda etapa tendría que asumir un compromiso económico significativamente mayor que el que había tenido en la primera etapa. Había que contratar, aparte de las agrupaciones del Festival Folklórico Hispanoamericano, a “profesionales” del arte (teatro, ballet, orquestas sinfónicas, pintura, críticos, etc.) para asegurar la “calidad” que propagandísticamente el MIT proclamaba que tenían sus Festivales de España. Una “calidad” que como se ha visto era por lo demás puesta en entredicho por los propios informes internos del ministerio. Esta variedad artística, sin embargo, no contaría con el apoyo del público que tendrían las actividades relacionadas con los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos (especialmente las ceremonias inaugurales y el certamen), algo que, aparte de estar relacionado con los cambiantes gustos generacionales y las transformaciones que experimentaba la sociedad española a nivel general en la década de 1960, probablemente se debió al hecho de que los cacereños simpatizaran con el discurso de la ideología de la hispanidad transmitido especialmente en estos. Pues, como se examinará con más detalle en el siguiente capítulo, por medio de la exaltación de las figuras

extremeñas de los conquistadores y la Virgen de Guadalupe, también se había procurado reafirmar la identidad cacereña y extremeña en el presente al concebirse a los extremeños de entonces como portadores de los atributos que habían tenido sus “antepasados”. Al no contar con dicho apoyo, y al parecer en los últimos años tampoco con el que con anterioridad los organismos provinciales le habían prestado, el peso económico contraído por la inclusión del festival en los Festivales de España se convertiría entonces en uno de los factores determinantes para la eventual desaparición de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos. O sea, la decisión que se había tomado para dar solidez y realce terminaría liquidándolos.

Capítulo 2. La transmisión de la ideología de la hispanidad en su “Plaza Mayor”. Afirmación de la “primacía” española *vis a vis* lo americano

Durante el acto de clausura del I Festival Folklórico Hispanoamericano celebrado en el Salón de Actos del Ayuntamiento de Cáceres el 4 de junio de 1958, Blas Piñar, el entonces director del Instituto de Cultura Hispánica, hacía un llamado a los compositores y poetas hispánicos para que compusieran un “Himno de los Pueblos Hispánicos”. Himno que proponía se utilizara en las concentraciones de “los hombres y mujeres de la Hispanidad, después de sus canciones típicas, de sus himnos patrióticos”, se difundiera por “las universidades y centros de trabajo” hispánicos, y se cantara y gritara por sus jóvenes. Incluso, sugería las que debían ser dos de sus estrofas. Recibidas con una ovación, estas proclamaban:

Arriba, arriba los pueblos hispánicos del Mundo, por la Fe, por la patria y el pan, luchemos unidos, a morir o triunfar, a morir o triunfar. Arriba los pueblos hispánicos del mundo, la consigna de hoy, la unidad: las banderas en alto enlazadas, por la fe, por la Patria y el Pan.

Este llamado lo hacía, pues entendía que “los pueblos se arrastran por los músicos y los poetas. Las grandes ideas hay que llevarlas al pentagrama”.⁴³⁹

Evidentemente la gran idea que buscaba se defendiese por medio de este himno era la de la hispanidad. No en balde sería en este discurso que Piñar emplearía el título de “Plaza Mayor de la Hispanidad” para referirse a Cáceres, el cual se convertiría a partir de entonces en el lema constantemente utilizado al momento de nombrar a esta ciudad durante los festivales. Pero, si bien estas palabras de Piñar demuestran la conciencia que tenía el franquismo sobre la capacidad de la música para solemnizar y oficializar una ideología,⁴⁴⁰ para transmitirse la ideología de la

⁴³⁹ Son unas palabras que recuerdan las pronunciadas por José Antonio Primo de Rivera en su discurso por motivo de la fundación de la Falange Española en el Teatro de la Comedia de Madrid el 30 de octubre de 1933: “A los pueblos no los han movido nunca más que los poetas”. Sobre la exaltación de la poesía, de su elemento emocional *vis a vis* el pensamiento lógico, y su empleo en los proyectos políticos del fascismo español, particularmente para atraer a las masas, véase: Juan Cano Ballesta, “La utopía del ‘amanecer’ y del ‘imperio’ en la retórica falangista,” en *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo* (Madrid: Siglo XXI de España, 1994), 21-56.

⁴⁴⁰ Sobre el empleo de himnos por parte del franquismo para transmitir sus ideales, véase: Guillermo Marín y Virginia López de Maturana, “Himnos para un régimen. Carlismo, Falange y sus *Cantos* en Vitoria (1937-1945),” en *Himnos y canciones. Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX* ed. Carlos Collado Seidel (Granada: Editorial Comares, 2016): 29-47; Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñez Seixas, *Los colores de la patria. Símbolos nacionales en la España contemporánea* (Madrid: Editorial Tecnos, 2017), 257-315.

hispanidad en los festivales no únicamente se compondría un himno-canción y una canción,⁴⁴¹ sino que también se escribirían romances, se celebrarían ceremoniales con una carga simbólica consecuente con sus ideales y se pronunciarían múltiples discursos, lo que haría que la hispanidad permease a través de estos. Si en esta primera edición el título acuñado por Piñar correspondía mayormente a la oratoria grandilocuente que caracterizaría al franquismo, con el transcurrir de las ediciones este probó ser uno adecuado dado el grado de difusión que esta ideología tuvo en Cáceres durante el periodo en que se llevaron a cabo los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos.

Aparte de la retórica de hermandad, justicia social, combate y fe católica, que se percibe en las estrofas propuestas por Piñar para que formasen parte de su himno deseado, a lo largo de su exposición enunciaba varias de las características que distinguiría el discurso de la hispanidad durante el franquismo y los propios festivales. Defendía el proceso de conquista y colonización de América al justificar que se mantuviese el nombre de Ruta de los Conquistadores a la ruta

⁴⁴¹ Quizás lo desconociera o tal vez quisiera utilizar el marco del I Festival Folklórico Hispanoamericano para hacer un llamado para la creación de un nuevo himno en loas a la hispanidad, pero Blas Piñar no era la primera persona que desde el franquismo hacía uso del impacto de una composición poética musical como medio para transmitir esta ideología. Ya para la década del treinta Monseñor Zacarías Vizcarra y Arana, que fue uno de los principales ideólogos de la hispanidad, había escrito un *Himno de la Hispanidad*. El himno que puede ser encontrado en el apéndice de su obra *Vasconia españolísima* publicada en 1939, empleaba un lenguaje católico en conjunción con la simbología representativa del escudo de España. Lo cual denotaba el vínculo de Iglesia y Estado, de nacional-catolicismo, que era impulsado por Vizcarra y que distinguiría el discurso de la hispanidad y al propio franquismo. Por su parte, Rubén Darío en su poema *Salutación del optimista*, perteneciente a su poemario *Cantos de vida y esperanza*, publicado en 1905, también había hecho un llamado a la unión de las voces hispánicas, de las “testas ancianas” y las “cabezas jóvenes”, por medio de “nuevos himnos”. Teniendo en consideración el mensaje contenido en este y otros poemas de *Cantos de vida y esperanza*, como por ejemplo *Cyrano en España* y *A Roosevelt*, en los que se ensalzaba la historia y los valores españoles, a la vez que valoraba la aportación de España en América no es de extrañar que el poeta nicaragüense fuera una referencia continua para los propulsores de la ideología de la hispanidad. Sin embargo, es improbable que Darío se hubiera hecho eco de la postura encontrada en esta ideología con relación a la minusvaloración de los indígenas (atendida en el presente y próximo capítulo), tomando en consideración que en varios de sus poemas este, como se puede comprobar en el propio *A Roosevelt*, buscó reivindicar la aportación indígena a la cultura americana. Su estimación hacia España tampoco impidió que en ocasiones realizara críticas a la sociedad española ante actitudes que consideraba como retrasadas y decadentes. De hecho, los propios Festivales Folklóricos Hispanoamericanos de Cáceres servirían de escenario de la apropiación de la figura de Darío por el franquismo para promover el ideal de la hispanidad, lo que se puede constatar en el ensayo publicado en el número de la revista *Mundo Hispánico* dedicado exclusivamente a los festivales de 1959 que llevaba por título “II Festival de Folklore Hispanoamericano. Nuevos cantos de vida y esperanza”. Zacarías Vizcarra y Arana, *Vasconia españolísima* (Madrid, Publicaciones Españolas, 1971), 195-196; Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza* (Barcelona: Penguin Clásicos, 2015), 49-52; Roberto Dalla Mora, “De cuerpos enfermos y un pueblo vital: crítica de la nación española finisecular en “España contemporánea” de Rubén Darío,” *Voz y Letra*, n.º 26 (2015): 137-149; “II Festival de Folklore Hispanoamericano. Nuevos Cantos de vida y esperanza,” *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 135 (junio, 1959): 6. Sobre la apropiación de la figura de Darío y su obra por el franquismo, véase: Carlos Varón González, “Rubén Darío, Fascist? Francoist readings of Modernismo,” *Bulletin of Hispanic Studies* vol. 94, issue 2 (2017): 163-182.

turística de la Alta Extremadura, que indicaba le habían comentado que podía sonar mal en “algunos oídos”, pues argumentaba que “en la acepción hispánica, conquistar no es solo tema de posesión de tierras, es algo más”. Trasladaba entonces, en un tono paternalista, su visión favorable de este proceso histórico a las voces de unas niñas de catequesis mexicanas de Puebla (“unas inditas, ingenuas y buenas”), que al supuestamente preguntársele por un arzobispo español quién era el conquistador que había llevado la Virgen Conquistadora a México, estas contestaban: “El Conquistador es un hombre, un caballero bueno y valiente que nos mandó el Rey de España para hacernos cristianos”. Este “revisionismo” histórico buscaba contrarrestar la visión negativa del impacto que había tenido el “Descubrimiento de América”, especialmente para la población indígena, al enfatizar la labor evangelizadora y civilizadora, más que la conquistadora. Se presentaba el rol de los conquistadores favorablemente, haciéndole frente así a lo que se entendía desde el franquismo que era una injusta y errónea perspectiva histórica surgida como consecuencia de la Leyenda Negra.

Tal “revisionismo” incluía una estimación del mestizaje acontecido. Para Blas Piñar era motivo de celebración no solo el mestizaje “de la piel y de la sangre, que no entiende en discriminaciones raciales. Pues el cristianismo nos ha enseñado que todos somos hijos de un mismo Dios”, sino también el de la música.⁴⁴² Sin embargo, según veremos más adelante en este capítulo como en el próximo, la ideología de la hispanidad sí llevaba consigo posturas de jerarquía respecto al proceso de mestizaje, tanto racial como cultural, ocurrido en América. De hecho, esto se traslucía en el propio discurso de Piñar al hablar del mestizaje en las danzas latinoamericanas (o en su lenguaje las danzas “hispánicas”), dado que indicaba que en estas se “combinaba el África primitiva, la América autóctona y este soplo de espíritu de los hombres de Occidente, de los hombres de la Península Ibérica”. Es decir, la primera estaba marcada por su “barbarie”, la segunda por el elemento originario, concebido corrientemente por la ideología de la hispanidad como “incivilizado”, y los terceros por su “espíritu”, que, teniendo en cuenta la dicotomía mente/cuerpo, espíritu/materia, de la “civilización occidental”, pudiera entenderse como la parte “racional” o “elevada” de la mezcla. El hecho de que Occidente y la Península Ibérica (que en el contexto de su discurso se refería a España) estuviera representada explícitamente por los varones y no los anteriores territorios probablemente tampoco fuera

⁴⁴² “Ayer, en el Ayuntamiento grandioso acto de fraternidad hispano-americana,” *Extremadura*, 5 de junio de 1958, 1 y 8.

baladí, ya que la idea del español conquistador, de los “semidioses” de Extremadura, como la parte dominante y fecundadora, y de América como la mujer, la “india”, por lo tanto, imaginada como el elemento “débil”, “inferior”, de la unión, estaría muy presente en los festivales. Más que la “Madre Patria”, aun cuando se utilizara este término regularmente, España se formulaba como el “Padre Patrio”. El padre que había irrumpido en América con una configuración “racial” y cultural “superior” para el “bienestar” de sus aborígenes.

La primacía o liderazgo de España no se las arrogaba, por otra parte, solamente para el periodo de conquista y colonización de América. Ante las políticas “torpes” de los imperialismos que criticaba intentaban “seccionar, dividir y disolver” el “viejo espíritu” hispánico,⁴⁴³ apelaba a la unidad “codo con codo” en la “lucha” y en la “acción” de los “pueblos hispánicos” para lograr hacerles frente, o, dicho de otra manera, para que estos pueblos lanzasen su “primera gran palabra en la historia universal”. Pero inmediatamente clarificaba que no era su país el que habría de pronunciar esta primera gran palabra, sino que habrían de ser los otros pueblos de la hispanidad a quienes correspondía hacerlo en compañía de España: “Ni España ha dejado de pronunciar la última y vosotros estáis ya a punto de pronunciar con nosotros la primera”. Es decir, España no era novel en su aportación a la historia universal, mientras los otros pueblos “hispánicos” sí lo eran, y esta aportación la podrían lograr dado su vínculo con el pueblo experimentado. Es un planteamiento análogo al de la tabula rasa del continente americano antes de la llegada de los españoles, también presente en la ideología de la hispanidad y reproducido en los festivales, por el cual no se valoraba, en general, la historia de las civilizaciones indígenas previo a su “descubrimiento”.

Su uso de la Virgen Conquistadora de Puebla y de unas voces latinoamericanas para apoyar su alegato igualmente era, a su vez, representativo del método empleado por los funcionarios e intelectuales franquistas al momento de exponer su ideología de la hispanidad. Tanto la Virgen Conquistadora de Puebla, como la Virgen del Pilar de Zaragoza, y para el caso de

⁴⁴³ Los imperialismos aquí señalados muy probablemente se referían tanto a los Estados Unidos como a la Unión Soviética. Previamente en el discurso había hecho alusión a un “imperialismo flemático o mongol” contra el que el himno propuesto se debía posicionar para que se supiera “que los pueblos hispánicos no se venden a ningún imperialismo”. También concebía que su interpretación serviría para desafiar “al mundo”, pues a través de este se demostraría que a pesar de los “defectos” de los “pueblos hispánicos” la “raza hispánica” poseía “grandes virtudes”, que “nadie” tenía “derecho, en nombre de ningún imperialismo a pisotear”. Es de tener en cuenta, además, que la crítica por parte de Piñar al imperialismo estadounidense sería el motivo por el que tendría que abandonar su puesto como director del ICH al atacar duramente a este país en 1962 por medio de un artículo en *ABC* titulado “Hipócritas”. “Hipócritas,” *ABC*, 19 de junio de 1962, 3.

los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos la Virgen de Guadalupe de Extremadura, servirían de apoyo al discurso del rol evangelizador de España en América, mostrándose así la adaptabilidad de la ideología de la hispanidad, al escogerse la advocación mariana que resultara más apropiada dependiendo del contexto en que se transmitiera. Y, si bien, el recurrir a “voces” de menores mexicanas era la excepción más que la regla, los proponentes de la hispanidad se harían eco de intelectuales latinoamericanos que respaldaban sus posturas a manera de reforzarlas.

Así pues, dado que los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos estuvieron impregnados por la ideología de la hispanidad nos lleva a analizarla no únicamente desde una perspectiva en torno a la música, pues indudablemente sería un análisis limitado que no reflejaría hasta qué grado esta ideología condicionó su contexto. Junto con el himno-canción *Hispanidad*, una colaboración del intelectual falangista, que también era médico de profesión, Ricardo Becerro de Bengoa y el compositor Santiago Berzosa, director del entonces Conservatorio Elemental de Música de Cáceres, y la canción *Cáceres, Plaza Mayor*, interpretada por el conjunto *ye-yé* cacereño *Los Sumbean*,⁴⁴⁴ que podrían considerarse la respuesta musical al llamado realizado por Piñar a los compositores y poetas “hispanicos”, se hace uso, por lo tanto, de los poemas de la Fiesta del Romance, de los discursos de los miembros del Instituto de Cultura Hispánica y de las autoridades cacereñas y extremeñas, de los programas oficiales, de sus ceremoniales, entre otras fuentes, para así demostrar su constante presencia en los festivales. Una dimensión que tenía lugar no como una ideología indiferenciada, si bien ha quedado más que establecida una simbología recurrente,⁴⁴⁵ pero una en la que se encontraban matices relevantes dependiendo del ámbito en que se divulgaba. Por lo que, se buscará establecer las particularidades de la ideología de la hispanidad según era difundida en el ámbito cacereño y extremeño, y comprender los contrastes que se pueden establecer con la manera en que se pretendía emplear para entonces desde el gobierno central. De especial interés en el estudio es demostrar que el análisis lineal normativo encontrado en la historiografía sobre esta ideología,

⁴⁴⁴ El término *ye-yé* hace referencia a la música popular escuchada por la juventud española para entonces influenciada por el pop y rock, francés e inglés.

⁴⁴⁵ Sobre la ideología de la hispanidad durante el franquismo, véase, por ejemplo: Pablo Baisotti, “Arma ‘nacional’, arma patria. La Hispanidad franquista (1936-1943),” *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies* vol. 41 I (2016): 43-66; Johannes Großmann, “‘Baroque Spain As Metaphor’. Hispanidad, Europeanism, and Cold War Anti-Communism in Francoist Spain,” *Bulletin of Spanish Studies* vol. XCL n.º 5 (2014): 755-771; Zira Box, “Spanish Imperial Destiny. The Concept of Empire during Early Francoism,” *Contributions to the History of Concepts* vol. 8 (1) (verano 2013): 89-106.

referido en la introducción de la tesis, no concuerda con el tipo de discurso que dominó en los festivales. Se evidenciarán, por consiguiente, las tensiones entre las supuestas características de la ideología de la hispanidad en la década de 1960, coyuntura en la que se dice se tenía cuidado con el vocabulario utilizado para evitar herir las sensibilidades latinoamericanas, de ahí que, se eludieran las referencias al imperio y a la “raza”, y se le despojara de la carga combativa, elementos que habían definido al fascistizante Consejo de la Hispanidad, y la hispanidad que en realidad se transmitió en los festivales. Dado el balance de nuestro estudio se arguye que el enfoque de los asuntos discutidos en los discursos de la ideología de la hispanidad en los festivales no estuvo en las cuestiones económicas, que sería la principal premisa para esta época del mencionado análisis normativo, sino que los tópicos tratados no serían muy distintos de los que habían identificado a la ideología durante el primer franquismo. Finalmente, igualmente nos interesa la acogida que esta tuvo por parte de los participantes latinoamericanos, teniendo en cuenta que los temas que primaron habían provocado, en general, un repudio en América Latina.

Para facilitar la comprensión de este análisis es conveniente que se tenga en consideración cuáles eran los postulados de la hispanidad encontrados en el pensamiento de sus principales ideólogos. Por lo que, a continuación se examinará de manera resumida los discursos de la hispanidad imperantes en España antes del establecimiento de la dictadura, pues los ideales transmitidos en los festivales en muchas ocasiones se derivarían de estos.

2.1 Los fundamentos ideológicos de la hispanidad

En su columna publicada regularmente en *Extremadura* el doctor Juan Pablos Abril titulaba la del 31 de mayo de 1958, varios días antes de la celebración del I Festival, “Preludios de Hispanidad”. Abril, quien para entonces era teniente de alcalde de Cáceres y más tarde sería gobernador civil de Teruel y Tenerife, utilizaba sus líneas para “fijar la mirada” en el “más español de los españoles”, Marcelino Menéndez Pelayo. Nombrado en el V Festival como miembro titular del Instituto de Cultura Hispánica “en atención a los títulos y méritos contraídos (...) en servicio de los comunes ideales de los pueblos de estirpe hispánica”, recompensando así su continua labor en promoción de la hispanidad y de los festivales, Abril consideraba a Menéndez Pelayo un adelantado del “gran concepto o empresa de la Hispanidad”. Alguien que había dado un renovado impulso a la unidad hispanoamericana. Defensor de que no se

difuminaran los “perfiles vigorosos y españoles” en el continente americano. Continente que Abril prefería se nombrara con el término de Hispanoamérica y no con los vocablos de Iberoamérica y América Latina.⁴⁴⁶ Citando una de las líneas más conocidas del intelectual santanderino, “son carne de nuestra carne y huesos de nuestros huesos”, se hacía eco, asimismo, de su deseo por fortalecer los lazos de unión entre españoles y latinoamericanos.⁴⁴⁷

La perspectiva de Menéndez Pelayo sobre el tipo de relación que debía tener España con sus antiguas colonias y que hacía que durante el franquismo se le tuviera como un precursor de la hispanidad, puede encontrarse en su introducción a la *Historia de la poesía hispano-americana*, que impresa en 1911 básicamente era una reedición de su anterior obra de cuatro volúmenes *Antología de poetas hispano-americanos* (1893-95). En esta introducción que consta de dos secciones, “Al lector” y “Advertencias generales”, dejaba establecido que a través de su obra buscaba estrechar los lazos de “origen y común idioma”⁴⁴⁸ entre ambas costas del Atlántico y que la misma era una “nueva prenda del espíritu de fraternidad hispano-americana”.⁴⁴⁹ Reconocía, no obstante, que tal deseo iba a contracorriente, pues para entonces en España “el estudio formal de las cosas de América interesa a muy poca gente, a pesar de las vanas apariencias de discursos teatrales y banquetes de confraternidad”.⁴⁵⁰ Opinión que, como podrá observarse, fue compartida por otros intelectuales españoles que buscaban promover un acercamiento con América Latina.

Exponiendo una perspectiva con la cual se podría trazar un paralelismo con el contexto en que se desarrolló en un principio la política cultural del franquismo hacia América Latina, Menéndez Pelayo señalaba que a pesar del “abatimiento político y del secundario puesto que hoy ocupamos en la dirección de los negocios del mundo”, referencia a la crisis surgida tras la pérdida en 1898 de las últimas posesiones coloniales, España podía consolarse con los cincuenta millones de hombres que en ambos hemisferios hablaban “nuestra lengua”. Este hecho lo valoraba “como timbre de grandeza propia y como algo cuyos esplendores reflejan sobre nuestra propia casa”, es decir España. Alegaba que esta amplia difusión era producto de la capacidad imperial de la lengua castellana, capacidad heredada del latín, y resultado del “maravilloso y

⁴⁴⁶ “Cáceres y la Hispanidad,” *Extremadura*, 6 de junio de 1958.

⁴⁴⁷ “Preludios de Hispanidad,” *Extremadura*, 31 de mayo de 1958, 3.

⁴⁴⁸ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana* (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1911), 13.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, 19.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, x.

sobrehumano acontecimiento” de la conquista y colonización de América. El proceso histórico responsable de que la lengua castellana llegara “a resonar prepotente desde las orillas del Bravo hasta la región del Fuego”.

En este proceso idealizado por Menéndez Pelayo, gracias al cual la literatura española de América podía apreciarse como propia de los españoles, se menospreciaba la aportación de la población indígena americana, a quienes calificaba de “gentes bárbaras o degeneradas”. A su vez, estimaba que había sido insignificante la infiltración de sus “elementos bárbaros y exóticos” en la literatura hispanoamericana. Este pensamiento característico de la dicotomía decimonónica de civilización y barbarie no asociaba que si la aportación había sido mínima se debía a consecuencia directa del propio proceso de conquista y colonización. Claro está, esta desvinculación lo que pretendía era igualar la literatura hispanoamericana con la española para así enlazar las corrientes culturales de América con las de Europa. De esta manera, podía considerarse esta literatura como un testimonio del continuo civilizador que iba de Roma a América, pasando por España. Muestra, por lo tanto, de que la civilización española había logrado imponerse como antes lo había hecho la romana.⁴⁵¹

Menéndez Pelayo no era una referencia solo para Abril, sino que la trascendencia de su figura para los propulsores de la hispanidad, y el franquismo en general, está más que constatada. Claro ejemplo del vínculo que se formula entre este y la hispanidad es la obra *Menéndez Pelayo y la hispanidad* del peruano Guillermo Lohmann Villena que, publicada en 1957, era una apología de los escritos del santanderino y sería utilizada por el propio Abril en varias de sus columnas para exaltar su figura y promover sus principios. Así, seguía la tendencia del franquismo de apoyar sus posturas con escritos de intelectuales latinoamericanos adeptos a esta ideología o de apropiarse las ideas de otros que se ajustaban a sus postulados. No es desmesurado decir que la imagen que Abril les transmitía a los cacereños de Menéndez Pelayo estaba fundamentalmente basada en este escrito de Lohmann Villena. Su empleo de esta obra se explica al observarse en esta planteamientos completamente afines a los encontrados en la hispanidad impulsada por el franquismo.

Para Lohmann Villena, Menéndez Pelayo había sido una figura providencial que tras los tiempos en los cuales los vínculos entre América Latina y España se encontraban deteriorados, como consecuencia de las actitudes nacionalistas y anti-españolas del periodo posterior a las

⁴⁵¹ *Ibid.*, ix-19.

guerras de independencia, y en los que en “las fiestas de fingida confraternidad” entre españoles y latinoamericanos “solo quedaba un poco de retórica flotando en un ambiente de indiferencia”,⁴⁵² su perspectiva histórica de la aportación de la “Madre Patria” había servido para redimirla frente a argumentos que la desvalorizaban. Según el historiador peruano, sus ideas, además, habían sido soporte para la “reacción espiritual” ocurrida en América Latina que procuraba hacerle frente al utilitarismo y pragmatismo provenientes de los Estados Unidos.⁴⁵³ Menéndez Pelayo era representado, por consiguiente, como un defensor de la tradición hispánica ante intenciones que pretendían socavarla. Exponente de que, si bien el lazo político se había roto al conseguir las colonias españolas su independencia, no significaba que así fuera con los lazos espirituales, “los tradicionales y atávicos de raza, lengua, religión e ideales”.⁴⁵⁴ Valorado como alguien que había asimilado “lo ultramarino como algo propio del ser hispánico”.⁴⁵⁵ Su consideración del catolicismo como el alma de la cultura española, como el alma que asimismo alentó a los conquistadores y frailes en su empresa colonizadora y evangelizadora, esclarece más aún la adecuación de sus principios a la ideología de la hispanidad, pese a que este nunca utilizase el término hispanidad.

Lohmann Villena, no escapaba sin embargo de presentar una visión doctrinaria de la historia, al declarar que por medio del proceso histórico de conquista y colonización se había constituido un “magno Imperio sin imperialismo”⁴⁵⁶ y al justificar las opiniones de Menéndez Pelayo que sabía podían levantar el resentimiento de los latinoamericanos. Esto último se hacía necesario, pues claramente el santanderino asumió posturas que desde el otro lado del Atlántico podían no ser vistas con buenos ojos. Al tildar a los latinoamericanos en alguna ocasión de ingratos y desleales, desdeñar a los indígenas como razas inferiores y bárbaras, y rechazar la admisión de americanismos dentro de la lengua española, facilitaba justificantes para su rechazo. El peruano entendía, sin embargo, que no había que “escandalizarse por algunos juicios suyos” argumentando que en Menéndez Pelayo había ocurrido un viraje que lo había llevado a alejarse de sus antiguos criterios en los que juzgaba como “extraño, peregrino y exótico” a lo americano para pasar a apreciarlo “como algo propio, entrañable, apenas un brazo del río de la tradición

⁴⁵² Guillermo Lohmann Villena, *Menéndez Pelayo y la hispanidad* (Madrid: Ediciones Rialp, 1957), 41.

⁴⁵³ *Ibid.*, 29.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, 68.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, 114.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, 122.

colectiva”.⁴⁵⁷ Presentaba como evidencia de esta depuración de pensamiento el que en la segunda edición de su obra *La ciencia española* (1879) se eliminara alguna de sus posiciones que podían considerarse desagradables con respecto a América, lo cual era muestra de que “iba alcanzando las serenas alturas en donde no es menester acudir a las acritudes y asperezas para declarar las propias convicciones”.⁴⁵⁸ No reparaba, por lo tanto, que tal revisión no necesariamente tenía por qué significar un cambio significativo en su mentalidad, aunque quizás pudo haber ocurrido, habida cuenta que, como arriba se ha señalado, aún en la *Historia de la poesía hispano-americana*, que fue su última obra publicada en vida, se encontraban ideas que podían provocar controversia. Particularmente Abril no reproduciría el menosprecio difundido por Menéndez Pelayo y excusado por Lohmann Villena respecto a los indígenas americanos al exponer los argumentos principales de este último en sus columnas, pero a lo largo de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos se expondrían perspectivas de exotismo sobre éstos y se establecería una clara jerarquía de inferioridad “racial” y “civilizatoria” al ser comparados con los españoles.

Muy probablemente, como consecuencia de la manera en que terminó su relación con el régimen franquista, la vinculación de la figura de Miguel de Unamuno con la ideología de la hispanidad se vio limitada durante la dictadura. Para el caso específico de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos Unamuno es un personaje que se encuentra ausente, aunque no así su idea principal sobre lo que entendía por hispanidad. Al pronunciar su trascendental discurso el 12 de octubre de 1936 durante la celebración de la Fiesta de la Raza en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca, célebre por su frase “Venceréis, pero no convenceréis”, con la cual le hizo frente a la postura sanguinaria y anti-intelectual del general José Millán Astray, revelando así su desacuerdo con los métodos del bando sublevado al que había apoyado durante la Guerra Civil española, tuvo que tener un efecto en cuanto a que se evitase realzar su rol en el surgimiento del término de hispanidad. Sin embargo, es a Unamuno a quien se reconoce como el primer intelectual en utilizarlo, ello en 1909.

La hispanidad de Unamuno se basaba en la lengua, a la que concebía como la raíz de la cultura. Para este un idioma llevaba en sí “una visión y una audición del universo mundo, una

⁴⁵⁷ *Ibid.*, 173.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, 61.

concepción de la vida y del destino humano, un arte, una filosofía y hasta una religión”.⁴⁵⁹ Pero habría que matizar que la lengua que consideraba como representativa de la cultura de los pueblos hispánicos era la popular, no la difundida por la élite. El que, desde su punto de vista, no se hubiera arraigado la ilustración europea, básicamente la francesa, tanto en España como en América en la cultura popular, hacía que a ambos lados del Atlántico se compartiera una “hispanidad común”.⁴⁶⁰ Ello lo inducía a declarar, por ejemplo, que el gaucho era “lo más profundamente español”⁴⁶¹ (con lo cual Unamuno se sumaba a los españoles que al procurar un acercamiento con América Latina habrían de asemejar la cultura latinoamericana con la española), aunque puntualizando que el primero era un atavismo del segundo como consecuencia de la influencia del paisaje. En este aspecto coincidía con la idea de Menéndez Pelayo en el sentido de que la independencia política de las antiguas colonias no había significado una desconexión a nivel cultural, pues al tener un mismo idioma se compartía igualmente una cosmovisión. Sin embargo, a diferencia de Menéndez Pelayo, Unamuno no favorecía un conservadurismo respecto a la evolución del lenguaje. Encontraba ridícula la “pretensión de no pocos españoles” de que España ejerciera “el monopolio del casticismo en el lenguaje” y estableciera las normas de este.⁴⁶² Unamuno estimaba que el idioma se enriquecía tanto en España como en América y, por consiguiente, veía como saludable que este no se viera limitado a los preceptos y vocablos provenientes de su país.

Unamuno también repetía el planteamiento de Menéndez Pelayo sobre la indiferencia de la mayoría de los españoles con relación a los intercambios culturales entre ambos continentes. Destacaba la superficialidad o el interés no genuino de los impulsos surgidos para hermanar a los pueblos “hispanoamericanos”. Advertía que en la España de entonces “apenas hay quien se interese por las cosas de América ni le importen ellas un comino, y en cuanto a la gente de letras, ni siquiera se digna abrir las páginas de un libro americano”.⁴⁶³ Confesando que estaba “harto de farsas”, criticaba a los políticos e intelectualidad española que promovían la “fraternidad

⁴⁵⁹ Miguel de Unamuno, “Comunidad de la lengua hispánica,” en *Temas argentinos*, (Buenos Aires: El elefante blanco, 2002): 109.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, 111.

⁴⁶¹ Miguel de Unamuno, “La literatura guachasca,” en *Temas argentinos*, (Buenos Aires: El elefante blanco, 2002): 24.

⁴⁶² Miguel de Unamuno, “A propósito de un libro argentino,” en *Temas argentinos*, (Buenos Aires: El elefante blanco, 2002): 73.

⁴⁶³ Miguel de Unamuno, “Presentación y saludo,” en *Temas argentinos*, (Buenos Aires: El elefante blanco, 2002): 18.

hispanoamericana” y hablaban de la “comunidad de la raza”, al juzgar que en el fondo lo que los movía eran “egoísmos mercantiles”. Por lo tanto, “de todo eso de la confraternidad” denunciaba que la mitad era “macaneo”.⁴⁶⁴ En este sentido, asimismo exponía que en América existía un conocimiento erróneo de España, pero que al menos por su lado se estaba comenzando a modificar, lo que motivaba que considerara que se era mucho más justo con España que viceversa.

Así pues, al ser severo con su patria entendía le daba el derecho de también serlo con los países americanos sin importarle la extremada sensibilidad que opinaba mostraban sus “naciones jóvenes” ante cualquier tipo de crítica proveniente de España.⁴⁶⁵ Este “derecho” lo llegó a utilizar, por ejemplo, para criticar los escritores jóvenes americanos de exotismo o cosmopolitismo superficial por ser de la idea que lo universal se conseguía representando el “pensar y sentir” del propio país: “cuanto más de su país y más de su tiempo sea un escritor es más de los países y de los tiempos todos”.⁴⁶⁶ Por lo visto, la sensibilidad americana sería siempre un factor a sopesar por los españoles en los planteamientos dirigidos hacia las sociedades de las antiguas colonias y de prever que serían resentidos por lo regular presentaban argumentos para defender que sus intenciones eran honradas.

No sería empero a Unamuno a quien la figura cimera para la ideología de la hispanidad durante el franquismo, Ramiro de Maeztu, señalaría como el originario del término hispanidad, sino a Monseñor Zacarías Vizcarra y Arana. Vizcarra que como ya hemos indicado fue el autor del primer himno conocido dedicado a la hispanidad, había hecho uso del término ya para la década de 1920. Muy probablemente, que Maeztu y Vizcarra, aparte de convenir ideológicamente y conocer los escritos del otro, fuesen amigos gracias al tiempo coincidido en Buenos Aires, en donde Maeztu fungió como embajador entre 1928-30 y Vizcarra había desarrollado una labor destacada como sacerdote desde 1912,⁴⁶⁷ motivó este reconocimiento que fomentó que bajo la dictadura otros ideólogos de la hispanidad influenciados por Maeztu nombraran a Vizcarra como el creador del término (por ejemplo, Isidro Gomá y Tomás, y

⁴⁶⁴ Miguel de Unamuno, “Sobre la argentinidad,” en *Temas argentinos*, (Buenos Aires: El elefante blanco, 2002): 48.

⁴⁶⁵ Unamuno, “Presentación y saludo”, 19.

⁴⁶⁶ Miguel de Unamuno, “Cosmopolitismo y universalidad,” en *Temas argentinos*, (Buenos Aires: El elefante blanco, 2002): 87.

⁴⁶⁷ Hiroataka Tateishi, “Zacarías de Vizcarra y La vocación de América: Apuntes sobre la Hispanidad y el nacional-catolicismo,” *Mediterranean world* 17 (2003-04): 41-53.

Manuel García Morente), lo cual el propio Vizcarra llegó a negar.⁴⁶⁸ Vizcarra claramente impactó significativamente a Maeztu, pues el primero tenía como fundamento de la hispanidad la religión católica responsable de la comunidad espiritual resultante de la evangelización de América, concepto que a través de Maeztu alcanzaría su máxima expresión. La importancia de Vizcarra para el desarrollo de la ideología de la hispanidad se debe, además, a que este veía a la hispanidad no en un sentido limitado, ya fuera lingüístico o religioso, sino que al igual que Unamuno, a pesar de divergir en cuanto a su raíz, consideraba que también significaba el “conjunto de cualidades” de los “pueblos de estirpe” “hispanica”, es decir, era equivalente a su cultura.⁴⁶⁹

La utilización de Vizcarra del término había comenzado en su búsqueda de reemplazar el vocablo de raza para el Día de la Raza, que era como se conocía entonces a la celebración del 12 de octubre, tanto en Argentina como en España. Entendía que este vocablo no era adecuado, ya que argumentaba existía una asociación instintiva de connotación peyorativa con el aspecto fisiológico de los seres humanos. Por lo que, al estar integrados los pueblos “hispanicos” por personas de “diversas razas, desde las blancas de los europeos y criollos hasta las negras puras, pasando por los amarillos de Filipinas y los mestizos”, se volvía impropio para denominar esta conmemoración. Es por ello que hacía un llamado a sustituirlo por el de hispanidad al ser de la idea que este término no incluía “ninguna nota racial que pueda señalar diferencias poco agradables entre los diversos elementos que integran a las naciones hispanicas”. Añadía que hispanidad era “un nombre de «familia», de una gran familia de veinte naciones hermanas, que constituyen una «unidad» superior a la sangre, al color y a la raza de la misma manera que la 'Cristiandad' expresa la unidad de la familia cristiana”.⁴⁷⁰ Sin embargo, esta visión idealizada no se vería reflejada en las posturas encontradas al respecto en *Defensa de la Hispanidad*, que sin lugar a duda fue la obra de mayor impacto para esta ideología durante el franquismo.

Este impacto era testimoniado en los propios Festivales Folklóricos Hispanoamericanos por el escritor gaditano Francisco Montero Galvache en el acto inaugural del VI Festival en 1964. En su discurso de presentación de la reina del festival, María Isabel Fraga y Estévez, hija del ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, rebotante de simbología de la

⁴⁶⁸ Zacarías de Vizcarra, “Origen del nombre, concepto y fiesta de la Hispanidad,” *El Español. Semanario de la política y del espíritu* año III, n.º 102 (7 de octubre de 1944): 1-13.

⁴⁶⁹ Zacarías de Vizcarra, “La palabra Hispanidad,” *La Lectura Dominical* año XXXVI, n.º 1875 (7 de diciembre de 1929): 809, <http://www.filosofia.org/hem/192/9291207.htm>, (consultada el 24 de octubre de 2022).

⁴⁷⁰ Vizcarra, “Origen del nombre, concepto y fiesta de la Hispanidad,” 1 y 13.

hispanidad, Montero Galvache declaraba que esta obra había servido de orientación a su “juventud generacional”.⁴⁷¹ Sus palabras ejemplifican cómo Maeztu fue la referencia constante durante el franquismo al momento de hablar de hispanidad. Aun cuando un sinnúmero de escritores e intelectuales trataron el tema durante la dictadura, en la mayoría de las ocasiones sus exposiciones hacían alusión, de manera directa o indirecta, a las ideas que ya habían sido planteadas por Maeztu en 1934, año de publicación de *Defensa de la Hispanidad*.

La hispanidad de Maeztu estaba fundamentada en el catolicismo, como consecuencia de su visión de la conquista del “Nuevo Mundo” como una “empresa evangélica” en la que fueron incorporados a la cristiandad los indígenas americanos.⁴⁷² Indígenas que, sin embargo, eran menospreciados como “atrasados” e “inferiores” por este,⁴⁷³ a pesar de argumentar que los españoles no daban importancia “a la sangre, ni al color de la piel”. “Irrelevancia” que sostenía exponiendo que la “raza” no estaba constituida por el fenotipo sino por características del espíritu, “como el habla y el credo”.⁴⁷⁴ Esta discordancia, que podría calificarse inherente a la ideología de la hispanidad a nivel general, también se veía reflejada, al establecer que el pueblo español creía en la “igualdad esencial con todos los otros pueblos de la tierra”⁴⁷⁵ y, sin embargo, ser de la idea que entre los hombres (en el sentido de humanidad) existían “diferencias de valor de las distintas posiciones que ocupan y de las obras que hacen”.⁴⁷⁶ En esta misma línea manifestaba que el “espíritu español (...) consideraba a todos los hombres como hermanos, aunque distinguía los hermanos mayores de los menores; porque el español no negó nunca la evidencia de las desigualdades”.⁴⁷⁷ Categorización que se fundamentaba en su defensa de la salvación del hombre como dependiente de su fe, su voluntad y sus obras. Era la postura que había sido sostenida en el Concilio de Trento en el siglo XVI en contraposición a la justificación por la fe luterana, principio vital de la contrarreforma durante el Siglo de Oro idealizado por Maeztu.

Sus diferencias de valor, las resultantes de igualar catolicismo con civilización lo

⁴⁷¹ Acto inaugural del VI Festival de folklore hispanoamericano: 26-06-1964 [SSON-1755], grabación sonora, 24:03, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1010178, (consultada el 24 de octubre de 2022).

⁴⁷² Ramiro de Maeztu, *Defensa de la Hispanidad* (Madrid: Gráfica Universal, 1941), 23.

⁴⁷³ En cuanto a su perspectiva sobre la inferioridad racial y civilizada del indígena americano, véase: *Ibid.*, 116, 134, 169, 206.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, 34.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, 63.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, 66.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, 25.

llevaban consecuentemente a ofrecer una visión jerarquizada de las distintas “razas”, de los distintos grupos étnicos de América, y a promover una “elevación” de los grupos “inferiores” dirigida por una élite basada en principios hispánicos. Esta idea de una hispanidad “civilizadora” dirigida desde arriba la aplicaba tanto a la época de la conquista y colonización como al presente. Pues para Maeztu la obra de la hispanidad no había sido sino iniciada y consistía “precisamente en sacar a los indios y a todos los pueblos de la miseria y de la crueldad, de la ignorancia y de las supersticiones”.⁴⁷⁸ Obra que, según Maeztu, había sido puesta en marcha por España y continuada por “los pueblos hispánicos de América”, herederos de la hispanidad.⁴⁷⁹

Por medio de su escrito Maeztu pretendía, además, impulsar un revisionismo histórico que contrarrestara la imagen negativa que se tenía del rol de España como nación colonizadora. A Bartolomé de las Casas lo responsabilizaba de la Leyenda Negra, argumentando que en su defensa de los indios exageró tanto las “crueldades inevitables a la conquista” como “las dulzuras y bondades de los indios”, haciéndole, por consiguiente, “un flaco servicio a los españoles”. Sin embargo, a pesar de esta reprobación lo tenía por el inspirador de las Leyes de Indias, las cuales interpretaba había sido el resultado positivo de una postura digna de censura, ya que para Maeztu fue gracias a esta legislación que se incorporaron a “las razas indígenas a la civilización cristiana”.⁴⁸⁰

Este proceso “civilizador” lo concebía dependiente de la compenetración de la Iglesia católica y el Estado, vínculo que para Maeztu era “la originalidad característica de España ante el resto del mundo”.⁴⁸¹ El hecho de que la monarquía española se hubiera apartado de su tradición, especialmente durante el siglo XVIII, dejando de ser, por lo tanto, desde su perspectiva una monarquía misionera católica que defendía los principios de la hispanidad, había sido el causante de que a la larga se perdiera el Imperio. Su visión de este “decaimiento” lo llevaba entonces a plantear que de “España salió la separación de América. La crisis de la Hispanidad se inició en España”.⁴⁸²

Aun cuando este argumento podría justificarse hasta cierto grado, es evidente que en los discursos de la hispanidad continuamente se encuentra lo que puede considerarse un patrón de apropiación, ya sea de acontecimientos (que en este caso sería el proceso de independencia

⁴⁷⁸ *Ibid.*, 291.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, 116.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, 118.

⁴⁸¹ *Ibid.*, 119.

⁴⁸² *Ibid.*, 39.

colonial), de prácticas culturales, de géneros musicales, o de cualquier otro aspecto que se adaptase a los intereses del momento, que habían surgido en América Latina o en los que el rol latinoamericano había sido trascendental. Se percibe que se estimaba que una asimilación de lo español con lo latinoamericano, si bien en la mayoría de las ocasiones matizada por un determinismo geográfico responsable de la diversidad, sería provechosa a los propulsores de la hispanidad en su búsqueda de hermanar a España con los países latinoamericanos. Sin embargo, a través de este recurso se ponía en evidencia regularmente la atribuida primacía de España en su relación con las antiguas colonias. Lo cual era un factor determinante para el rechazo general de la ideología en el continente americano.

Por otro lado, a pesar de su clara nostalgia por la época de mayor apogeo del Imperio español es de notar que Maeztu declaraba que no estaba interesado en recuperar la relación de dominio hacia América. Explícitamente decía: “A mí no me gusta la palabra Imperio, que se ha echado a volar en estos años. No tengo el menor interés en que empleados de Madrid vuelvan a recaudar tributos en América.”⁴⁸³ Desde su perspectiva la hispanidad debía estar fundamentada en un espíritu común sin necesidad de debilitar los nacionalismos “hispanoamericanos”. Su cometido debía ser el de promover el progreso de los habitantes de los pueblos hispánicos, especialmente el de los más necesitados, si bien evidentemente desde una postura paternalista. En fin, la hispanidad era el ideal que de seguirse sus principios aseguraría el bienestar en el presente, así como había ocurrido durante el pasado imperial del Siglo de Oro, sin la necesidad de recuperar los vínculos políticos, pero sí la unión de la comunidad espiritual católica hispánica.

2.2 Cáceres, Plaza Mayor de la Hispanidad

Con motivo de la celebración de la Fiesta del Romance, realizada durante el primer día del VIII Festival de 1966, el conjunto *ye-yé* cacereño *Los Sumbean* tocó, “bajo el patrocinio del excelentísimo Ayuntamiento”, *Cáceres, Plaza Mayor* ante el sonoro aplauso del público.⁴⁸⁴ Por medio de esta interpretación se manifestaba cómo las autoridades cacereñas buscaban facilitar la transmisión del mensaje de la hispanidad a la juventud a través de un género musical con el que se identificaban. Al momento de presentar su actuación el animador Tico Medina destacaba que

⁴⁸³ *Ibid.*, 300.

⁴⁸⁴ “Festivales Folklóricos Hispanoamericanos,” *Extremadura*, 24 de junio de 1966, 4.

eran “muchachos” ocupados de mérito y la adaptabilidad del casco antiguo cacereño al nuevo ritmo:

El conjunto *Sumbean* está compuesto y debo decirlo porque nobleza obliga, y, además, lo merecen, por muchachos que en sus horas de trabajo están al otro lado del mostrador de una tienda de repuestos. Uno es músico militar, otro está estudiando magisterio, otro es fotógrafo, hay dos, uno que trabaja en la oficina de un arquitecto, y otro que lo hace también en la oficina de un banco. Son como he dicho antes el conjunto *Sumbean* y nos vienen a demostrar muy claramente con esta canción suya que aún las viejas piedras de Cáceres, las estupendas piedras de Cáceres, pueden tener un ritmo funcional, un ritmo *ye-yé*.⁴⁸⁵

A su vez, su interpretación podría considerarse como una muestra de hasta qué punto la ideología de la hispanidad había logrado impactar a la sociedad cacereña de la época. Sin descartar que el autor e intérprete de la canción, Juan Ramón Rodríguez Pérez, realmente valorara esta ideología, llevándolo, por consiguiente, a realizar la composición, o que entraran otros intereses de por medio, como la búsqueda de congraciarse con las autoridades cacereñas⁴⁸⁶ es llamativo que en plena efervescencia de la moda *ye-yé* en España, representativa de un corte generacional, de la rebeldía y búsqueda de modernización de la juventud española, con su temas musicales alegres y ligeros, la letra tratara un tema amoroso con la simbología de la hispanidad cacereña.⁴⁸⁷ En este caso tal modernización no podía dejar de lado el imaginario del Cáceres antiguo. Este espacio/tiempo marcaba no solo la hispanidad transmitida, sino que también impactaba un género musical que regularmente se asociaba con una temática contemporánea.

La canción fue ejecutada con la instrumentación característica del *beat* británico (voz, dos guitarras eléctricas-principal y rítmica-, bajo y batería), que para entonces también causaba furor en España, provocando que surgieran conjuntos del “*beat* hispánico” “por toda la geografía española hasta el punto de que no había ciudad o pueblo que no tuviera su conjunto”.⁴⁸⁸ Si bien que fuera cantada en la voz de barítono, al estilo belcantista aunque con apenas técnica, de Juan Ramón Rodríguez Pérez, producía un elemento que contrastaba lo tradicional con lo novedoso. Compuesta en Lam con eventos armónicos de cadencia frigia, lo que le concede una connotación

⁴⁸⁵ VIII Festival de folklore hispanoamericano: [28-06-1966] [5SON-2043], cinta 3, grabación sonora, 20:55, <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=4358>, (consultada el 24 de octubre de 2022).

⁴⁸⁶ Tal señalamiento se hace tomando en consideración que esta agrupación actuaría más adelante en el Festival de 1967, durante la celebración de un concurso de conjuntos organizado por el ayuntamiento cacereño en el Día del Turista, el cual ganarían, obteniendo, por consiguiente, un premio de 3.000 pesetas aportado por la Cámara de Comercio de Cáceres. “Se celebró ayer, con gran brillantez, el “Día del Turista”,” *Extremadura*, 3 de julio de 1967, 3.

⁴⁸⁷ Paloma Otaola González, “La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60,” *ILCEA* [en línea] n.º 16 (2012), <http://journals.openedition.org/ilcea/1421>, (consultada el 24 de octubre de 2022).

⁴⁸⁸ *Ibid.*

de españolidad (reducida al tópico musical más evidente de lo andaluz), en una forma poco convencional al no contar con estribillo y tratarse de una estructura formada por distintas coplas articuladas en torno a una expresión de tipo rapsódico, en su letra hace mención a la “Ciudad de leyenda e historia”, a la “ciudad de amor”, a la “ruta del conquistador” seguida por el protagonista para llegar a la Plaza Mayor. Ruta acotada con símbolos de la ciudad monumental cacereña, como las almenas, el adarve y la Casa del Sol, en la que se siente un “conquistador” amoroso debido a las miradas dirigidas por la amada hacia él. Es una letra que podría interpretarse que inicialmente buscaba ser solemnizada por la introducción instrumental que está marcada por un ritmo de redoble lento en la batería, aun cuando rítmicamente lo que caracteriza a la pieza a partir de entonces es un juego y una tensión polirrítmicos de tres contra dos entre la guitarra rítmica, el bajo y la batería. La canción termina melódicamente en punta mediante una ascensión a la tónica en una octava por encima de donde comenzó (A₄), que es el registro más agudo que se alcanza en la canción en pocas ocasiones, lo que le concede un destaque a lo pronunciado, que no es otra palabra que “Hispanidad”. Su última frase es la que reiteradamente sería expresada al hablar de Cáceres durante los festivales una vez fue pronunciada por Blas Piñar en la primera edición. Los últimos versos dicen: “Cáceres es la Plaza Mayor, / en la Plaza Mayor encontré amor, / en la Plaza Mayor de la Hispanidad”.⁴⁸⁹

Cáceres, Plaza Mayor

Instrumental

Ciudad de leyenda e historia.
Ciudad de amor.

Intro

Yo llegué
por la ruta del conquistador.
Me encontré
con la clara Hispanidad.

A

Bajo sol
calladas almenas van.
Los espíritus guerreros
recorriendo las callejas
de la historia.

B

Sin un mar
que la baña entre sus aguas,
es el puerto esplendoroso
de la España americana.

C

⁴⁸⁹ VIII Festival de folklore hispanoamericano: [28-06-1966] [5SON-2043], cinta 3, grabación sonora, 22:45-27:00, <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=4358>, (consultada el 24 de octubre de 2022).

Cáceres es ciudad de leyenda, ciudad de amor.	Puente
Bajo una luna redonda, junto a la Casa del Sol, tus miradas me decían que había encontrado el amor.	D
Bajando por el adarve hacia la Plaza Mayor mi corazón se sentía, un conquistador de tu amor.	D

	Instrumental (A-B+ <u>señales horarias</u>)
Bajo una luna redonda, junto a la Casa del Sol, tus miradas me decían que había encontrado el amor.	D
Bajando por el adarve hacia la Plaza Mayor mi corazón se sentía, un conquistador de tu amor.	D
Cáceres es la Plaza Mayor, en la Plaza Mayor encontré amor, en la Plaza Mayor de la Hispanidad.	Outro

Según se discutirá, este lema, “Plaza Mayor de la Hispanidad”, llevaría consigo una carga simbólica resultante de la valoración de la historia de Cáceres, en la que se enaltecía la época romana de la Norba Caesarina, la Edad Media (época que desde el punto de vista de Gregorio Marañón Moya, director del ICH luego de la destitución de Blas Piñar, había sido injustamente criticada, pues había sembrado “a Cáceres de palacios, de torres y de museos, de murallas y de templos, y de mansiones señoriales únicas en Europa”),⁴⁹⁰ y el rol de los cacereños, y de Extremadura en general, en el periodo de la conquista y colonización de América. Como se advierte estos elementos hacen que asimismo sean trascendentales para la comprensión del lema el aprecio tenido por la arquitectura del casco antiguo de Cáceres, en especial de su material, la piedra,⁴⁹¹ y la idea del hombre cacereño y extremeño como el ideal para llevar a cabo la labor de

⁴⁹⁰ VIII Festival de folklore hispanoamericano: [28-06-1966] [5SON-2043], cinta 7, grabación sonora, 20:21-20:20:29, <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=4358>, (consultada el 24 de octubre de 2022).

⁴⁹¹ “Perfiles de Cáceres. Piedras de hispanidad,” *Extremadura*, 12 de junio de 1959, 9.

la hispanidad. Cáceres era, por lo tanto, representado como un lugar de encuentro privilegiado para el cometido de enlazar las canciones y danzas que se entendían servían de muestra de la unión entre la “Madre Patria” (o más apropiadamente para el contexto de los festivales el “Padre Patrio”) y “sus hijos e hijas”.

Aunque en la canción no se especifica si la amada es una mujer española o latinoamericana, por el contexto de su presentación es, muy probable, que se entendiera que iba dirigida a una mujer latinoamericana. Pues hay que tener en consideración que, si bien la interpretación se ejecutó en el intermedio de la actuación de los grupos folklóricos en el día inaugural, según *Extremadura* se había realizado con motivo de la Fiesta del Romance (llevada a cabo igualmente en este primer día) y que era durante esta actividad que se proclamaba la reina del festival, siendo nombrada a lo largo de las distintas ediciones en la mayoría de los casos una joven latinoamericana, hija de alguno de los diplomáticos latinoamericanos ejerciendo sus funciones en España. Para este año había sido designada Ana María da Cámara Canto, hija del embajador de Brasil en Madrid, Antonio C. da Cámara Canto. Además, se dificulta desasociar la figura del “conquistador” en el ambiente de los festivales, a pesar de las connotaciones de este término en la canción con las relaciones amorosas, con el conquistador español en América. Dado que la noción de la unión de la virilidad española, representada particularmente por los conquistadores extremeños, con la gracia y la belleza de la mujer latinoamericana, que se asociaría, por su parte, con la mujer indígena, estaba muy presente en sus discursos de la hispanidad.

Esta unión se simbolizaba especialmente en el ceremonial de inauguración de los festivales. Ocasión en la que se asistía a la concatedral de Santa María, donde regularmente se cantaba una salve y se realizaba una ofrenda floral a la Patrona y Reina de la Hispanidad, la Virgen de Guadalupe, para luego realizarse una procesión hasta la Plaza Mayor (en 1966 culminó en la Plaza San Jorge) donde se encontraba el ayuntamiento, que era el espacio en que se izaban las banderas de los países participantes, se ejecutaban sus himnos nacionales y se proclamaba la reina. En este ceremonial la reina iba del brazo de alguna de las autoridades españolas de mayor importancia para los festivales, ya fuera el alcalde de Cáceres o el director del Instituto de Cultura Hispánica,⁴⁹² pretendiéndose demostrar así el vínculo de América y España, y aún más

⁴⁹² Los orígenes de este ceremonial parecieran se encuentran en las fiestas precristianas relacionadas con los ciclos de la naturaleza, específicamente las que celebraban la llegada de la primavera. Julio Caro Baroja en su obra *La*

específicamente de Cáceres con América. Ello provocaba que Juan Pablos Abril, en su artículo “Saludo a la reina” escrito por motivo de los III Festivales, declarara que en esta procesión iban “del brazo cacereño mujeres de América, con el mismo garbo y gracia que hace cuatro siglos”.⁴⁹³

Que, en este vínculo, la parte masculina, la entendida como la dominante, fuera la española se prestaba, a su vez, para transmitir la idea de que América había proporcionado el vientre y España la inseminación en la producción de un “Nuevo Mundo”. En el poema ganador de la edición de 1969 de la Fiesta del Romance, titulado *España les crece dentro*, del escritor sevillano Manuel Jurado se exponía explícitamente la paternidad que se arrogaba España de lo surgido en América por ser los conquistadores y colonizadores cacereños la parte fecundadora: “La tierra fértil produce porque la abonaron ellos / Los árboles que echan fruto, de su jugo se nutrieron”.⁴⁹⁴

Es de notar, por otro lado, que la unión productora del mestizaje que se idealizaba era entre el conquistador español y la mujer indígena, sin que se llegara a discutir, simbolizar o al parecer siquiera considerar la posibilidad de una unión entre un hombre indígena y una mujer española, última unión que, aunque excepcional en comparación con la primera, había ocurrido desde temprano en el proceso de conquista y colonización de América.⁴⁹⁵ A todas luces, esta no era promovida por los ideólogos de la hispanidad, como no había sido favorecida, en general, por los españoles en el pasado colonial,⁴⁹⁶ porque aceptarla hubiera implicado una “contaminación”

estación de amor: fiestas populares de mayo a San Juan, expone cómo durante las fiestas de mayo, se seleccionaba una “maya” o reina joven con la cual se celebraba un matrimonio simbólico con el “mayo” o mozo, representándose así la época fecunda primaveral. Era costumbre, además, que la reina fuera acompañada por una corte de honor vestidas de blanco, jóvenes como ella, en el ceremonial efectuado, práctica que asimismo se reflejaría durante los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos por medio de la selección de una corte de honor, formada principalmente por jóvenes cacereñas provenientes de la clase acomodada de la ciudad. Caro Baroja, explica que la Iglesia Católica en su búsqueda de suprimir las prácticas paganas, pretendió assimilarlas motivando el sincretismo que asociaría a la maya con la Virgen María. Esta asociación igualmente se percibe en los festivales, por medio de la ofrenda floral a la Virgen de Guadalupe, pues sería la reina la encargada de realizarla. De esta manera, en el ceremonial realizado durante los festivales se daría una confluencia de sincretismo religioso entre paganismo y catolicismo, junto con una representación del mestizaje ocurrido en América, al sustituir la mujer la latinoamericana a la española en este ritual de fertilidad. Julio Caro Baroja, *La estación de amor: fiestas populares de mayo a San Juan* (Madrid: Taurus, 1979): 52-107.

⁴⁹³ “Saludo a la reina,” *Extremadura*, 17 junio de 1960, 12.

⁴⁹⁴ “España les crece dentro,” *Extremadura*, 27 de junio de 1969, 14.

⁴⁹⁵ José Luis de Rojas, “Relaciones efímeras y redes permanentes: conquistadores e indígenas,” *e-Spania* [en línea], n.º 25 (octubre 2016), <http://journals.openedition.org/e-spania/26070>; DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.26070>, (consultada el 21 de octubre de 2022).

⁴⁹⁶ Susan Migden Socolow, *The Women of Colonial Latin America* (New York: Cambridge University Press, 2014), 61-62.

con una sangre de un hombre de una “raza” “inferior”.⁴⁹⁷ Se daba una diferenciación entre ambos tipos de unión. Una, aunque también “contaminadora”,⁴⁹⁸ había sido supuestamente “inevitable”, ante la inicial escasez de mujeres españolas en la colonia, y “beneficiosa” para el elemento “incivilizado” al aportarle una sangre que la “elevaba”, que la “blanqueaba” (si bien también se dio el caso inverso en el que el hombre español se vio favorecido socialmente por contraer matrimonio con una “india” de una condición social superior, como “cacicas o hijas de nobles”),⁴⁹⁹ mientras que la otra podía significar un “agravio” a evitar, tanto para la “cristiana” mujer española por el hecho de que la “corrompía”,⁵⁰⁰ como para el hombre español, porque implicaba que había perdido el mando de un cuerpo al que estaba supuesto a controlar.⁵⁰¹

Esta transmisión del concepto de la reina como símbolo de mestizaje se debió haber visto facilitada en Cáceres, pues los cacereños no eran ajenos a que la hispanidad fuera representada como el resultado de la unión entre una “reina” americana y un hombre cacereño. Con anterioridad a la celebración de los festivales en Cáceres este concepto ya se había personificado en la figura de Isabel de Moctezuma. Nacida con el nombre de Ichcaxóchitl Tecuichpo, Isabel de Moctezuma fue hija de Moctezuma Xocoyotzin o Moctezuma II, tlatoani (gobernante) de los mexicas a la llegada de Hernán Cortés a Tenochtitlan en 1519. Tras haber contraído matrimonio en cinco ocasiones, las dos primeras con los sucesores de Moctezuma II, Cuitláhuac y Cuauhtémoc (su tío y primo hermano, respectivamente), y de haber tenido una hija ilegítima con Cortés y un hijo con su segundo esposo español, Pedro Gallego, extremeño de Badajoz, Isabel de Moctezuma se casó con el cacereño Juan Cano de Saavedra con quien tuvo seis hijos, cuatro varones y dos mujeres.⁵⁰² Uno de sus hijos, Juan Cano Moctezuma, regresó a Cáceres y del matrimonio de uno de sus hijos, Juan Toledo de Moctezuma, con Mariana de Carvajal y Toledo

⁴⁹⁷ Nancy E. Van Deusen, “Perdidas entre dos mundos. Doncellas mestizas en Lima, 1550-1580,” en *Entre lo sagrado y lo mundano: La práctica institucional y cultural del recogimiento en la Lima virreinal* [en línea]. (Lima: Institut français d’études andines, 2007), <http://books.openedition.org/ifea/5630>, (consultada el 24 de octubre de 2022).

⁴⁹⁸ Nikolaus Böttcher, Bernd Hausberger y Max-Sebastián Hering Torres, “Introducción: sangre, mestizaje y nobleza,” en *El peso de la sangre: limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*, eds. Nikolaus Böttcher, Bernd Hausberger y Max-Sebastián Hering Torres (México, D.F.: El Colegio de México, 2011), 13.

⁴⁹⁹ Juan Francisco Maura, *Españolas de ultramar en la historia y en la literatura* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2005), 66.

⁵⁰⁰ Yéssica González, “Indias blancas tierra adentro. El cautiverio femenino en la Frontera de la Araucanía, siglos XVIII y XIX,” *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* vol. 43, n.º 2 (2016): 205.

⁵⁰¹ Marta Zambrano, “Ilegitimidad, cruce de sangres y desigualdad: dilemas del porvenir en Santa Fe colonial,” en *El peso de la sangre: limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*, eds. Nikolaus Böttcher, Bernd Hausberger y Max-Sebastián Hering Torres (México, D.F.: El Colegio de México, 2011), 271 y 276.

⁵⁰² Rodrigo Martínez, “Doña Isabel Moctezuma, Tecuichpotzin (1509-1551),” *Revista de la Universidad de México*, n.º 522, (julio, 1994): 40-43.

surgió la unión responsable de la designación con que hasta nuestros días es reconocido uno de los edificios históricos del casco antiguo cacereño, el Palacio de Toledo-Moctezuma. Por lo tanto, la figura de esta princesa mexicana era idónea para transmitir a los cacereños el discurso de la hispanidad como un producto del mestizaje ocurrido en América.

Por ejemplo, en un artículo titulado “Una gran forjadora de Hispanidad. Isabel de Moctezuma, ‘La novia de Extremadura’”, Miguel Muñoz de San Pedro, Conde de Canilleros (que fungiría como jurado de la competición de los festivales en 1964 y 1965),⁵⁰³ la tomaba como muestra que en el mestizaje entre españoles e indígenas “no hubo distingos raciales” y que del producto engendrado al mezclarse la sangre española “generosamente” con la indígena surgió “la raíz indestructible de la hispanidad”. Sin embargo, en la obra de la que se desprende este artículo *Doña Isabel de Moctezuma, la novia de Extremadura*, escrita en 1954, Muñoz de San Pedro deja entrever la jerarquización racial que entendía existía entre los españoles e indígenas al discutir el influjo sanguíneo que experimentarían los herederos de Moctezuma una vez se encontraron en España. “Su sangre [la de Isabel de Moctezuma] tendría luego el máximo esplendor en Cáceres, mezclada con la de los más ilustres linajes, corriendo por las venas de grandes de España y títulos del Reino”.⁵⁰⁴ Por su parte, la noción de que el mestizaje se había llevado a cabo de forma placentera se veía respaldada por la frase en la que Muñoz de San Pedro opinaba que “Doña Isabel solo supo del amor con los hombres extremeños”, lo cual bien pudo ser cierto en este caso, tomando en consideración que los matrimonios con su tío y primo hermano se habían contraído para legitimar la posición de estos como nuevos gobernantes ante sus súbditos. Pero también podría entenderse como reafirmación del mensaje de que el español conquistador era un hombre viril con gran aptitud para fecundar a la mujer indígena.

El hecho de que a partir de su conversión se convirtiera, según Muñoz de San Pedro, en una “eficaz colaboradora de los misioneros” en el proceso de adoctrinamiento de los indígenas, la reafirmaba como un modelo de vida de lo que había sido la hispanidad en el pasado. Ya que tras haber sido criada en “un mundo de cruel idolatría” en el que “los refinamientos y el amor a las bellas artes alternaban con el culto a unos dioses crueles en cuyos altares eran inmoladas millares de víctimas humanas”, la “altiva” emperatriz había terminado por rendirse

⁵⁰³ Programa oficial “Cáceres, II Festival, VI Festival Folklórico Hispanoamericano, 26 de junio al 2 de julio, Festivales de España, 1964, 25 Años de PAZ” en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38128; Programa oficial “VII Festival Folklórico Hispanoamericano” en: AGA, Fondo: 49.09, Caja 38128.

⁵⁰⁴ Miguel Muñoz de San Pedro, *Doña Isabel de Moctezuma, la novia de Extremadura* (Madrid: Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Cáceres), 3.

“incondicionalmente ante la España católica y misionera”, transformándose, por consiguiente, en “un ejemplo admirable de dama cristiana”. Esta transformación era entendida no solo como una conversión religiosa, sino que, además, (lo que es sumamente llamativo) como una conversión racial. Citando una vez más la obra escrita en 1954, Muñoz de San Pedro manifiesta lo siguiente respecto a su conversión religiosa: “La princesa, la emperatriz, Tecuixpo (...) desaparecieron por completo, quedando tan solo la española y católica doña Isabel de Moctezuma”. Es decir, al parecer para el autor, en el proceso de conversión al cristianismo había ocurrido una depuración racial en la cual se eliminaba el elemento indígena y el español era el remanente. Argumento que se sostiene en vista de que este proceso era interpretado como una voluntad de la providencia divina en respuesta a la “barbarie” presente en la civilización nativa. Igualando la visión de la ideología de la hispanidad a la presuntamente asumida por Isabel de Moctezuma ante este proceso, Muñoz de San Pedro afirmaba: “comprendió entonces que todo lo ocurrido tenía que ocurrir; que el Dios único y verdadero castigó a su pueblo por sus muchos pecados; que los sacrificios humanos eran una barbarie, porque Cristo quería los corazones de los hombres, no para arrancarlos sangrantes, sino para infundirles la paz y la luz de su divino Amor”.⁵⁰⁵

En su discusión Muñoz de San Pedro hace notar, sin embargo, el desconcierto que tuvo que enfrentar Isabel de Moctezuma “ante el cataclismo que había trastornado su existencia” a consecuencia de la llegada de Cortés a Tenochtitlán, describiendo este proceso histórico como “el encuentro de dos mundos (...) en el que se inició el duelo decisivo entre dos civilizaciones”. Y, aun cuando la civilización de los mexicas era descrita como “de tipo prehistórico”, debido a los sacrificios humanos practicados, estableciendo así la supuesta superioridad cultural española, no dejaba de reconocer el trauma ocasionado a los indígenas, trauma que en la mayoría de los discursos de la hispanidad durante el franquismo fue silenciado.⁵⁰⁶

Por su parte, en el caso particular de Ana María da Cámara Canto (la reina en el festival de 1966), el mensaje de su vínculo con Cáceres, de su rol y posición en esta relación, lo que podría interpretarse como símbolo de la relación de España con América, fue expresado de

⁵⁰⁵ *Ibid.*, 25.

⁵⁰⁶ “Una gran forjadora de Hispanidad. Isabel de Moctezuma, ‘La novia de Extremadura’,” *Extremadura*, 12 de junio de 1959, 5. Para un ejemplo adicional del empleo de la figura de Isabel de Moctezuma, como representante del mestizaje y de las proezas de los conquistadores extremeños, durante los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos escuchar el discurso del escritor Francisco Montero Galvache durante el acto inaugural del VI Festival. Acto inaugural del VI Festival de folklore hispanoamericano: 26-06-1964 [SSON-1755], cinta 1, grabación sonora, 14:04-14:45, https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1010178, (consultada el 24 de octubre de 2022).

manera directa en las palabras de Gregorio Marañón Moya, el director del ICH, al proclamarla: “Reina es la esposa del rey. Cáceres es el rey y Ana María es la reina, y la reina es la que ejerce la potestad real. La ejerce por derecho propio en este Festival y en el Romance porque la reina es –en la vida y en el ajedrez– la más importante pieza del juego después del rey.”⁵⁰⁷

El idealismo de Cáceres, por otro lado, como espacio para llevar a cabo los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, como el lugar privilegiado de confraternización entre los países de América Latina y España, plasmado en el título de Cáceres, Plaza Mayor de la Hispanidad, era continuamente repetido por los diferentes medios en los que estos se promocionaban. Sin embargo, hay que tener en mente que Cáceres no sería el único lugar que durante el franquismo sería nombrado con este título. Una muestra puede encontrarse en la *Revista Mariana, Guadalupe* de enero–febrero de 1973, número que fue dedicado al tema de la hispanidad. En esta edición, en el artículo titulado “Trujillo y la Hispanidad”, su autor Antonio Lucas Verdú, para entonces catedrático de la Universidad de Salamanca, utilizaba el título de “Plaza Mayor de la Hispanidad” para referirse a la Plaza de Trujillo. Lo cual ilustra, una vez más, la adaptación práctica que se daba en la ideología de la hispanidad dependiendo del contexto en que se transmitiera. Utilizaba tal calificativo al considerar la proyección “hispanística de Trujillo y de toda Extremadura”, y debido a los sacrificios de los hombres extremeños en el “patrio suelo allende los mares”. A Francisco Pizarro lo exponía como el máximo representante de los “tantos otros dioses de aquellos que nacían en Extremadura”.⁵⁰⁸

Pero ya fuera en los documentales del NO-DO, programas oficiales o artículos de revista en los que se promocionaban los festivales se le hacía llegar al público el mensaje de que Cáceres era el lugar idóneo para su realización. Por ejemplo, en el número de la revista *Mundo Hispánico* dedicado exclusivamente al II Festival de 1959 se declaraba en el artículo ya citado, “II Festival de Folklore Hispanoamericano. Nuevos cantos de vida y esperanza”, que Cáceres, la

⁵⁰⁷ VIII Festival de Folklore Hispanoamericano: [28-06-1966] [5SON-2043], cinta 7, grabación sonora, 23:25. https://bibliotecadigital.aacid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1011304, (consultada el 24 de octubre de 2022).

⁵⁰⁸ Por su parte, la evangelización de América resultante de este proyecto de hispanidad era descrita por Verdú haciendo uso de la dicotomía de civilización/ barbarie, mostrando como aun hacia el final del franquismo se encontraban ejemplos en los que se representaban las culturas indígenas del periodo de conquista y colonización de América como retrógradas en contraposición a las creencias religiosas civilizadoras impartidas por los españoles: “Frente a la bárbara y antibiológica representación de los ídolos indios, la fe española opuso la divina serenidad de sus vírgenes y de sus crucificados; frente a la crueldad del sacrificio humano, la doctrina amorosa de un Dios que no sacrifica, sino que permiten que le sacrifiquen. Los dioses aborígenes reclamaban sangre para satisfacerse; el Dios de los cristianos vertía la suya para redimirlos.” Antonio Lucas Verdú, “Trujillo y la Hispanidad,” *Guadalupe, Revista Mariana*, año LVI, n.º 603 (enero-febrero, 1973): 7-22.

“alta y augusta Plaza Mayor de la Hispanidad”, se ofrecía como “domicilio para la gran fiesta de los pueblos hispánicos, para gran cita entrañable y alegre que reunirá las danzas, las canciones, los que con rubeniano título podríamos llamar nuevos cantos de vida y esperanza, por los que se explica el alma de los pueblos que forman comunidad desde los Pirineos a la Tierra del Fuego”. Destacando el relieve que se le daba a la piedra en la arquitectura cacereña el artículo continuaba describiendo de manera idealizada que junto “a la piedra antigua y solemne de Cáceres, al silente recato de su vieja ciudad, será como si una colmena hubiera instalado su ajetreo, como si el corazón de mil pájaros cantores se hubiera alborotado de júbilo. Y allí los sonos melodiosos, las mágicas esencias de los pueblos, derramarán su canto mientras el nardo interminable de la danza levanta de la tierra al cielo su tallo delicado. Como una rosa que cantara, la piedra labrada y rica de historias de Cáceres repetirá el eco”.⁵⁰⁹

En el reportaje del NO-DO *Folklore Hispano-Americano*, producido para *Imágenes. Revista Cinematográfica* en 1958, las “torres, escudos y palacios” cacereños se asociaban, por su parte, “a la gesta del descubrimiento, conquista y evangelización del Nuevo Mundo”. Se alababa que Cáceres era “uno de los solares de más valiosa y sugestiva riqueza ornamental y artística” y que en su ambiente aún se conservaba “el eco de las voces elocuentes de una casta hidalga y aventurera, luchadora y mística”.⁵¹⁰ El aprecio por su arquitectura cimentada en la piedra y su vínculo con los cacereños que habían participado en la conquista de América era manifiestamente establecido cuando se declaraba: “piedras milenarias, ambiente medieval, templos y mansiones, Cáceres es un poema en piedra de la historia y de la conquista”.⁵¹¹

El programa oficial de la edición de 1964, que fue el primero de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos en ser organizado en colaboración con el Ministerio de Información y Turismo, como parte de su plan de Festivales de España, idealizaba asimismo a Cáceres como sede amparándose básicamente en las mismas razones:

Cáceres (...) brinda al naciente Festival Hispanoamericano el marco más idóneo, más significativo, más cuajado de sugerencias. Arrebujada en el cerco de su muralla, la ciudad es un

⁵⁰⁹ “II Festival de Folklore Hispanoamericano. Nuevos Cantos de vida y esperanza,” *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 135 (junio, 1959): 6.

⁵¹⁰ Miguel Muñoz de San Pedro argumentaba que no existía otro espacio arquitectónico como el cacereño en términos de la historia nobiliaria que se podía encontrar en su espacio. “Proporcionalmente, estamos seguros de que ni en España ni en el mundo existe un caso parecido” exponía sobre los títulos nobiliarios que se podían encontrar en el casco antiguo. Miguel Muñoz de San Pedro, *Extremadura: (La tierra en la que nacían los dioses)* (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1961), 266.

⁵¹¹ *Folklore Hispanoamericano*, 1958, RTVE, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/folklore-hispanoamericano/2858658/>, (consultada el 24 de octubre de 2022).

relicario vivo de la época y de las gentes que hicieron posible el alumbramiento de un Nuevo Mundo. Las calles y plazuelas de su recinto histórico conservan en gran parte el ambiente de aquellos días, un ambiente que rezuma de las peteras fachadas blasonadas, de los altivos torreones, de los claustros recoletos, de las soberbias defensas –poderosas aún en su decrepitud-, de las encrucijadas misteriosas en las que el tiempo permanece anclado desde siglos y donde el ánimo, sobrecogido de emoción, parece advertir presencias fantasmales.

Ciertamente, ningún escenario mejor para una empresa tan bella y encomiable como la de hermanar el arte de los pueblos nacidos de un mismo tronco, de una sola raíz. Hombres de América y de España van a aunar aquí sus viejas tradiciones y sus creaciones más valiosas, lo que les aconseja y lo que les distingue, en un espectáculo singularísimo.

El programa añadía que Cáceres era la “cabeza” de la “heredad gloriosa” de la Alta Extremadura. Región en la que se encontraban las “esencias universalistas de la raza” hispánica. Alegando, además, que el “peregrinar” por sus tierras permitía “descubrir la raíz misma de la más sublime empresa española, comprobar el cimiento local de la forja de un imperio, comprender las razones y los fundamentos de unos seres casi míticos, realizadores providenciales de la epopeya más grandiosa que vieron los siglos en aquel tiempo venturoso y aventurero en que ‘los dioses nacían en Extremadura’”.⁵¹²

Esta última frase era una referencia a la novela de Rafael García Serrano *Cuando los dioses nacían en Extremadura*, publicada en 1949. En esta inspirándose en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, García Serrano narraba las aventuras de “un hombre predestinado” para la conquista de México. Hernán Cortés era representado como un hombre creyente, intrépido, un Don Juan, prototipo ideal de los conquistadores españoles que gracias a la providencia lograron el dominio de América. Sobre su unión con los conquistadas planteaba que había surgido “la raza nueva (...) la raza invencible que iba en el vientre de las indígenas y en la semilla generosa de los españoles”.

Más allá del motivo literario, se percibe, según se desprende del prólogo de la obra, que García Serrano pretendía exaltar “las virtudes permanentes” españolas, las que encontraba en el “Ejército de mi Patria”. Haciendo así alusión a los sublevados durante la Guerra Civil, a los “camaradas en las Banderas, en los Tercios y en los Batallones”, en quienes encontraba “gestos, tipos y manías” semejantes a las que tenían “los hombres de Cortés”. En el “Caudillo” y en el pueblo español de su época García Serrano interpretaba que “la vieja raza resucitaba en altivez, en serenidad, en tranquilo orgullo, en paciencia e ímpetu, en gallardía y silencio”. Virtudes ejemplificadas por Cortés y sus soldados, por lo cual eran modelos que debían imitar sus

⁵¹² Programa oficial de Festivales de España en Cáceres 1964, 26 de junio al 2 de julio, en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38128.

contemporáneos.⁵¹³ Dada la exaltación que se hacía del hombre extremeño en la novela no sorprende, por lo tanto, que fuese aludida en el programa del festival, si como se indicó Cáceres se representaba en la imaginería transmitida en estos encuentros como la “cabeza” de la región que había producido los conquistadores de mayor renombre.

Incluso, tal perspectiva del hombre extremeño no se limitaba a una noción sobre este en el pasado, sino que se proyectaba que los extremeños del presente estarían a la altura de sus reverenciados antepasados. Durante el discurso de agradecimiento de Blas Piñar por motivo de su nombramiento como hijo adoptivo de la provincia, acto que se celebró en el II Festival de 1959, según *Extremadura* Piñar afirmaba “su seguridad de haber llegado en un momento oportuno al quehacer de Extremadura porque es evidente que pronto volverán a nacer semidioses en esta región para seguir escribiendo una grande, quijotesca y descomunal aventura española”.⁵¹⁴

Muñoz de San Pedro, también se inspiraría en esta novela de García Serrano para el subtítulo de su obra *Extremadura*, publicada en 1961. El subtítulo era *La tierra en la que nacían los dioses*. En sus notas preliminares valoraba que García Serrano había tenido “la fortuna de encontrar un título definitivo” para un libro sobre la conquista de América: “Nada más adecuado, como símbolo de la región extremeña, que ese título, pregonero de una gloria impar, de un monopolio en el nacimiento de aquellos auténticos dioses, superadores en realidades absolutas de las hazañas míticas de las olímpicas deidades helénicas.”⁵¹⁵ Al respecto, añadía más adelante que el extremeño había tenido la aptitud “como ningún otro” para llevar a cabo “la gran aventura de la conquista de América”.⁵¹⁶

Los poemas de la Fiesta del Romance también propagaban este mensaje a la vez que exaltaban las progenitoras cacereñas responsables del alumbramiento de estos “dioses”. Establecían una correspondencia entre éstas y Cáceres, en el sentido de ser las causantes de la formación de un “Nuevo Mundo”. Por ejemplo, en el *Romance de caricias junto al fuego* del sacerdote Nicolás Sánchez Prieto premiado en la edición de 1967 se proclamaba: “Aquí nacieron dioses, porque unas / mujeres cacereñas los parieron. / Y las madres de dioses... ¿dónde nacen? / Estas mujeres nacen... ¡en el cielo!” Eran mujeres que, según Sánchez Prieto, habían parido

⁵¹³ Rafael García Serrano, *Cuando los dioses nacían en Extremadura* (Madrid, Espasa-Calpe, 1973).

⁵¹⁴ “Discurso de gratitud de don Blas Piñar,” *Extremadura*, 15 de junio de 1959, 10.

⁵¹⁵ Muñoz de San Pedro, *Extremadura*, 9,

⁵¹⁶ *Ibid.*, 26.

“machos como imperios”, así como Cáceres “engendró en su cintura un Mundo Nuevo” y que habían tenido que sacrificarse por estar “al cuidado de un Imperio”. Pero tal sacrificio había tenido su recompensa, pues sus amores aventureros que se habían marchado a América: “Las nombraron señoras de los lagos / que coronan los Andes, les pusieron / princesas por esclavas, cien anillos / de escudos, para rosa de sus dedos”.

La veneración a estos “dioses” ocasionaría que en el mismo año en que se celebró el primer festival, 1958, se situara en Cáceres un monumento a los conquistadores en la que hasta entonces se había llamado Plaza de Colón y que desde ese momento es nombrada Plaza de los Conquistadores. El monumento, un obelisco de once metros, obra del arquitecto municipal Ángel Pérez (responsable también de la controversial Cruz de los Caídos) cuenta con cuatro lápidas, junto con el escudo de España, el de la ciudad de Cáceres y dos imágenes de la Rosa de los Vientos acompañadas de carabelas. En una de las lápidas se reproduce la imagen de la Virgen de Guadalupe, en otra los nombres de las naciones que integran la “Hispanidad” (las actuales naciones latinoamericanas que fueron colonias de España, incluyendo a Puerto Rico, y Filipinas), en una tercera los nombres de algunos de los conquistadores extremeños de mayor renombre, y por último la lápida con la dedicatoria: “El Excmo. Ayuntamiento de la ciudad de Cáceres conmemora en este monumento en ofrenda permanente la gesta gloriosa de los conquistadores extremeños 12 octubre 1958 – Fiesta de la Hispanidad”.⁵¹⁷

El planteamiento de Sánchez Prieto, por otro lado, de que Cáceres había “engendrado” el “Nuevo Mundo”, derivado de considerar a Cáceres como la “cuna” de donde surgieron conquistadores trascendentales, era uno de gran relevancia en el discurso de Cáceres como “Plaza Mayor de la Hispanidad”. Dado que, aparte de servir para emparentar a cacereños con latinoamericanos, era un modo de representar el “Descubrimiento de América” como una tabula rasa, pasando así por alto el pasado histórico de las civilizaciones indígenas encontradas en el continente americano antes de la llegada de los españoles. Resultando de este planteamiento que se responsabilizara a estos últimos de la cultura desarrollada en sus antiguas colonias americanas. El corolario era que básicamente cacereños y latinoamericanos compartían la misma cultura. En sentido similar se expresaba Piñar, en su caso refiriéndose a la región extremeña en su totalidad, cuando en el preámbulo del programa oficial del primer festival, a modo de bienvenida a los

⁵¹⁷ “Cáceres honra a los grandes extremeños. El monumento a los Conquistadores en la ciudad moderna,” *Extremadura*, 11 de octubre de 1958.

participantes latinoamericanos, les afirmaba: “España os recibe con los brazos abiertos y Extremadura, al veros y escucharos, se ve y se escucha a sí misma porque de ella salieron vuestros mayores.”⁵¹⁸

Sánchez Prieto hacía también referencia en su poema, por otro lado, a la idea, reiterada en diversas ocasiones en los escritos sobre Cáceres durante el franquismo, a modo de distinción, de que la tradición imperial de Cáceres se remontaba a la época romana, cuando en el espacio que hoy día ocupa Cáceres, se estableció la Norba Caesarina en el siglo I a. C. Por consiguiente, se podía conmemorar que Cáceres había sido habitada por “legionarios de nombres imperiales” y que en sus aires se había podido olfatear “imperio” desde aquella época. El pasado romano de Cáceres se aprovechaba entonces para legitimar las “gestas” de los hombres cacereños durante el “descubrimiento” al establecerse un vínculo histórico y sanguíneo con el Imperio romano. Sin embargo, similar al revisionismo historiográfico que pretendía mostrar una perspectiva positiva del proceso de conquista y colonización de América por parte de España, Sánchez Prieto hacía la siguiente solicitud en su romance, que sirve de muestra de la tensión presente en la ideología de la hispanidad en cuanto a querer enorgullecerse de su pasado imperial en América, a procurar enaltecer las figuras de los conquistadores, y, a su vez, atenuar los eventos traumáticos de este proceso histórico para así establecer unas relaciones armoniosas con los países latinoamericanos: “No nos llaméis ya más Conquistadores, / que es palabra con lanzas en los dedos, / y está tachada en nuestro diccionario / conquista sin amor, sangre sin beso, / por amorosa orden de “Ordenanzas” / de Nicolás de Ovando, el cacereño. / ¡No nos llaméis ya más Conquistadores! / llamadnos, por amor de Dios, romeros!”⁵¹⁹

Finalmente, cuando en algún momento se puso en duda los méritos de Cáceres para ser nombrada “Plaza Mayor de la Hispanidad”, al parecer por otras poblaciones españolas, la prensa cacereña salió en defensa de su ciudad como el lugar apropiado para llevar este calificativo. Juan Pablos Abril se hacía eco de esta controversia al exponer en su columna habitual en *Extremadura* que entre el IV y el V Festival habían surgido “brotes esporádicos en tierras no extremeñas, defendiendo un mejor derecho para aquel piropo ‘plaza mayor de la hispanidad’ cara al pasado histórico y mirando a estas auténticas jornadas del mejor fervor hispánico que se viven en estos días de los festivales”. Mejor derecho que, según Abril, no pudo convencer “en lo más mínimo”

⁵¹⁸ *I Festival de Folklore Hispanoamericano. Cáceres* (Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1958)

⁵¹⁹ “Romance de caricias junto al fuego,” *Extremadura*, 29 de junio de 1967, 7-8.

a los cacereños.⁵²⁰ Que para Abril los festivales estuvieran obteniendo para entonces el “merecido prestigio” y que, además, prestigiaran a la ciudad por su “cada vez mayor difusión nacional e internacional” debió de ser causa más que suficiente para su defensa ante estos reclamos.⁵²¹ Unos reclamos que, tal vez, estuvieran motivados no solo porque otras poblaciones estimaran que su pasado histórico les concedía mayores méritos que Cáceres para llevar este calificativo, sino que la percepción que se tenía de su éxito a nivel nacional bien pudo servir de estímulo para que otras ciudades procuraran que estos festivales se celebraran en su ámbito.⁵²²

Esta controversia también se vislumbra en el discurso del gobernador civil, José Herrera Fontana, en los actos de clausura del V Festival de 1962, ya que al agradecer el apoyo de Gregorio Marañón Moya, para quien esta edición era la primera en la que se veía involucrado tras su nombramiento como director del ICH, exponía que este no se había dejado “arrastrar de esos bellos cantos de sirena que tal vez pudieron ofrecer en lo material más y mejor” pero no así “en lo espiritual, en lo íntimo, en lo afectivo, en el cariño y en el amor de Cáceres” hacia los festivales.⁵²³ Palabras que dan a entender que Herrera Fontana conocía que Marañón Moya había tenido acercamientos desde otras poblaciones españolas para que el ICH celebrara permanentemente los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos en su localidad y no en Cáceres.

2.3 El himno-canción *Hispanidad*

⁵²⁰ El columnista Eloy Durán Guerra igualmente defendería este calificativo para su ciudad por motivo de los festivales de 1965, festivales que para éste eran “la teoría de la Hispanidad hecha danza y canciones”, declarando: “Cáceres ostenta con orgullo el título de Plaza Mayor de la Hispanidad, título que nadie puede arrebatarse por derecho y por servicios, porque de Cáceres partieron un día lejano ya en el recuerdo, cuando «los dioses nacían en Extremadura», capitanes y paladines, gobernadores y adelantados para llevar a las nobles tierras de América un mensaje de fe, una espiritualidad y una cultura que se harían comunes...” “Amanecer hispánico,” *Extremadura*, 26 de junio de 1965, 6.

⁵²¹ “Ante el próximo festival hispanoamericano. Lo positivo y lo negativo,” *Extremadura*, 26 de junio de 1962, 6.

⁵²² Por ejemplo, en 1959 un representante de la ciudad de Oviedo, Luis Riera Posada, le escribía a Blas Piñar para preguntarle sobre la posibilidad de que algunos de los grupos latinoamericanos que hubieran participado en Cáceres se presentaran en el “Día de América en Asturias”. La petición la hacía “dado el resonante éxito alcanzado por el II Festival de Folklore Hispano-Americano que bajo el patrocinio de ese Instituto se viene celebrando”. Mientras en 1962 el alcalde de Zamora le escribía a Gregorio Marañón Moya, desde donde tenía “noticias del Gran Festival Hispano Americano de ese Instituto”, para preguntar si el programa del festival cacereño se podía incluir en el programa de las fiestas de San Pedro de dicha ciudad. Carta de Luis Riera Posada a Blas Piñar del 18 de junio de 1959, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 138, Signatura: 2167, Carpetilla: 7194; Carta del 16 de junio de 1962, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892.

⁵²³ V Festival de folklore hispanoamericano [5SON-922], cinta 11, grabación sonora, 28:50-29:04, https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1007916, (consultada el 24 de octubre de 2022).

El himno-canción *Hispanidad*, con letra de Ricardo Becerro de Bengoa y música del compositor segoviano Santiago Berzosa,⁵²⁴ transmitido, “en primicia y como excepción”, por la *Voz de Extremadura* (en el programa *Pentagrama Español* emitido a las 7:30 p.m.), luego de ser presentado a las autoridades cacereñas y que estas quedaran “altamente complacidas”, iba dedicado a los participantes del IX Festival (1967) a manera de bienvenida. Se cumplía así el deseo de Blas Piñar manifestado durante el I Festival de que se compusiera un himno que difundiera el ideal de la hispanidad. Sin embargo, su difusión estaría lejos de la aspiración quimérica de Piñar. Ni sería interpretado luego de los himnos patrióticos de los pueblos de la hispanidad, ni propagado en las universidades “hispanicas”. Ni siquiera se ejecutaría, según la documentación con la que contamos, en las restantes ediciones de los propios festivales. El himno-canción, por otro lado, es un ejemplo manifiesto de cómo continuaba presente durante la década de los sesenta en el discurso de la hispanidad del ámbito extremeño la añoranza y aspiración de un imperio español, ya fuese territorial o cultural.

Su compositor, Santiago Berzosa fue uno de los músicos de mayor trascendencia en Cáceres bajo la dictadura franquista. Antes de dirigir la Banda Municipal de Cáceres durante trece años (1940-1953), dirigió la banda del Regimiento de Argel n.º 27 y también sería responsable de la fundación del Conservatorio Elemental de Música de Cáceres en 1960, que más tarde se transformaría en el Conservatorio Oficial de Música “Hermanos Berzosa”, en honor de Santiago y su hermano Esteban. Entre sus composiciones se encontraría una variedad de géneros musicales, como lo son la música religiosa, pasodobles, boleros y tangos.⁵²⁵

Por su parte, el falangista Becerro de Bengoa sería un férreo impulsor de la hispanidad y de la advocación de la Virgen de Guadalupe, por medio de la *Asociación de Amigos de Guadalupe* y la *Hermanidad Regimental de Excombatientes de Cáceres. (Antiguos de Argel)*, asociación y hermandad de la que fue fundador, y a través de publicaciones en el ámbito

⁵²⁴ Colaboración que quizás era producto del vínculo de ambos con el Regimiento de Infantería Argel n.º 27, dado que Berzosa había sido director de su banda antes de pasar a dirigir la Banda Municipal de Cáceres, y Becerro de Bengoa combatiente en las filas de su Primer Batallón durante la Guerra Civil española. Antonio J. Armero, “La ciudad y sus nombres,” *Hoy*, 28 de marzo de 2011, [hoy.es/v/20110328/caceres/ciudad-nombres-20110328.html](https://www.hoy.es/v/20110328/caceres/ciudad-nombres-20110328.html), (consultada el 25 de mayo de 2019); Ricardo Becerro de Bengoa, “Carta a Manuel Fraga Iribarne, Presidente de la Unión Latina,” *Alcántara*, año XXXI, n.º 179 (abril-junio, 1975): 47-48.

⁵²⁵ Sobre Santiago Berzosa, véase: Antonio J. Armero, “La ciudad y sus nombres,” *Hoy*, 28 de marzo, 2011, <https://www.hoy.es/v/20110328/caceres/ciudad-nombres-20110328.html>, (consultada el 24 de octubre de 2022); “Legado Santiago Berzosa,” *Diputación de Cáceres*, <https://ab.dip-caceres.es/archivo/archivo-de-la-diputacion/fondos/fondos-ajenos-a-la-diputacion-provincial/legado-santiago-berzosa.html>, (consultada el 24 de octubre de 2022); “Santiago Berzosa,” *DATOS.BNE.ES*, <http://datos.bne.es/persona/XX891463.html>, (consultada el 24 de octubre de 2022).

cacereño, especialmente en la revista *Alcántara*.

La pieza escrita en MibM para coro y banda en la forma de Intro, A B C C B, Coda, (modulando a Solm en C), se introduce cantándose la palabra hispanidad en dos ocasiones, que, aunque son las únicas veces en que se menciona esta palabra en su letra, se le concede a la misma un destaque por registro, ya que es cuando se alcanza la mayor altura melódica (B₅). El aspecto militante de la pieza, de “*Cruzada de Hispanidad*”,⁵²⁶ aparte de estar presente en su letra, que trata de la herencia romana de los españoles junto con un cristianismo evangelizador, a fin de explicar las razones por la que se logró dar el “ser” a un “mundo” (por el contexto debió de referirse al “Nuevo Mundo”) y se llegaría a la nueva meta de un “imperio universal” de “fraterna Humanidad”, se reafirma por su música que está puesta en un tempo de marcha (negra=120) y las figuras rítmicas repetitivas de esta. Su condición de marcha se ve reforzada, además, por el recurrente movimiento ascendente de su melodía al comienzo de las frases, lo que refuerza la acentuación del primer tiempo del compás de 2/4, que predominantemente es una corchea con puntillo o negra con puntillo, ritmo marcial por antonomasia. En general, la música tiene una textura homófona en que la melodía la canta únicamente la voz superior,⁵²⁷ realizando las demás voces un acompañamiento armónico y rítmico. La relación entre banda y coro es coincidente puesto que la instrumentación lo que lleva a cabo esencialmente es una duplicación de las distintas voces del coro.

Hispanidad

Hispanidad, Hispanidad Intro

Con sangre de Scipiones
y llama de la fe,
en yunque de milicia
forjose nuestro ser. A

La ruta que seguimos
por voluntad de Dios,
trazada en dos cruzadas
de Imperio y misión,
nos lleva hacia una meta
de luz y de verdad,
nos lleva hacia una meta

⁵²⁶ Ricardo Becerro de Bengoa, *La Virgen de Guadalupe y el futuro de la Hispanidad: Conferencia pronunciada por Don Ricardo Becerro de Bengoa en el «Club Juventud» el día 27 de noviembre de 1965* (Publicaciones de la Hermandad Regimental de Excombatientes de Cáceres. «Antiguos de Argel», 1965), 2.

⁵²⁷ No se indica que se trata simplemente de las sopranos, ya que para la parte C pareciera que en la partitura original Santiago Berzosa indicara que en la primera ocasión se interpretara únicamente por los hombres y en la segunda ocasión por el coro mixto. La partitura original se encuentra en el Archivo de la Diputación Provincial de Cáceres.

de imperio universal. B

Imperio que postula
fraterna Humanidad.
¡Ciudadanos del mundo!
en un derecho igual. C

Derecho que nos hace
con fe de cristiandad
heraldos de un mensaje
de justicia y de paz. C

Soy sangre de Pelayo
y espada de Cortés
nimbadas por la aurora
de un nuevo amanecer.
Soy sangre de la raza
que a un mundo le dio ser
con sangre de Scipiones
y llama de la fe. B

Y llama de la fe. Coda

Los elementos utilizados en su retórica de hispanidad militante fueron empleados regularmente por los discursos de la hispanidad durante los festivales, pero al analizar los escritos de Becerro de Bengoa se descubre que, junto con la temática del cristianismo, la referencia al vínculo hereditario con los romanos era un aspecto de especial importancia para este. Según Becerro de Bengoa, la hispanidad era una “Hispanidad Bimilenaria unificada por Roma en la raza de su Sangre y por la Iglesia en la Fe de su Espíritu”, siendo, por consiguiente, el romanismo y el cristianismo los “Elementos Unitivos determinantes de la Hispanidad”. Esto lo llevaba al extremo de fechar sus escritos tanto con el formato regular como indicando la fecha correspondiente de la “Era Hispánica”. Dado que para éste la “Era Hispánica” había comenzado en el año 38 a.C. con el nombramiento consular de Lucio Cornelio Balbo, el Mayor,⁵²⁸ su bimilenario se había cumplido en 1962.⁵²⁹ Estos ideales de hispanidad habían quedado plasmados ya desde 1937 cuando encontrándose en el Frente de Jarama durante la Guerra Civil española, publicó su Credo Hispánico⁵³⁰ por medio del cual había dejado establecido que creía en una hispanidad: “Bimilenaria”, “Imperial y Católica”, “Combativa y Heroica”, “Misionera de

⁵²⁸ Las fuentes historiográficas establecen el año 40 a.C. como el año de su nombramiento. Juan Francisco Rodríguez Neila, *Los Balbos de Cádiz. Dos españoles en la Roma de César y Augusto* (Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Madrid, 1973), 235.

⁵²⁹ Así el año 1968 sería el 2006 de la “Era Hispánica”. Ricardo Becerro de Bengoa, “Himno de la Hispanidad,” *Alcántara*, año XXII, n.º 153 (oct.-dic. 1968): 76.

⁵³⁰ Becerro de Bengoa, “Carta a Manuel Fraga Iribarne, Presidente de la Unión Latina,” 47.

su Verbo”, “Incorrupta y Permanente” y “Triunfante”. Su credo también establecía que creía en el “Imperio Católico de Romanidad Cristiana”. Credo que impulsaba al considerar que sus principios eran necesarios para mantener la unidad territorial e ideológica en España.⁵³¹

Por su parte, respecto a la aportación de Extremadura a la obra de la hispanidad indicaba que esta había sido “la creación de una Comunidad de Naciones Hispánicas”. Obra que consideraba no únicamente humana, pese al “carácter titánico” de la labor empleada por los españoles, sino como “una obra bendecida por Dios y marcada con un sello y un carácter sobrenaturales”. Sello y carácter sobrenaturales que llevaban “un nombre y un patrocinio, los de Santa María de Guadalupe”.⁵³² A la Virgen de Guadalupe la responsabilizaba, por lo tanto, de la “Unidad” existente entre el “Viejo” y el “Nuevo” Mundo, pues explicaba que había vinculado directamente el “alma indígena a una piedad mariana acendrada y profunda”, a la advocación que había tenido en Guadalupe el “Santuario Nacional” en la época idealizada del Siglo de Oro. Para Becerro de Bengoa esta unidad posibilitaba que se concibiera la existencia de un nexo político “unitivo entre hombres de distinta raza y condición”,⁵³³ haciendo referencia con ello al nexo que entendía debía existir con América.⁵³⁴ Así pues, el rol de Extremadura en la obra de la hispanidad era uno trascendental, que abarcaba tanto el ámbito humano como el espiritual. Rol que, además, no se limitaba al pasado, toda vez que en su perspectiva de restauración de la hispanidad serían los hombres extremeños del presente (los que tenían “sangre de Césares, “Sangre de Pizarro” y “Espada de Cortés”)⁵³⁵ los que volverían a devolverle su significado y sentido.

Sin embargo, a pesar de la difusión de sus posturas en el ámbito extremeño no se debe asumir que el gobierno central siempre las apoyara. Los impedimentos que sufrió al procurar transmitir las, testificados por el propio Becerro de Bengoa, tendrían que tomarse como evidencia de que en ocasiones no fueron bien vistas, posiblemente debido a su fanatismo.⁵³⁶ Por ejemplo,

⁵³¹ Ricardo Becerro de Bengoa, “Aportación de Extremadura a la obra de la Hispanidad,” *Alcántara*, XXIII, n.º 154 (enero-marzo, 1969): 77.

⁵³² *Ibid.*, 75.

⁵³³ Becerro de Bengoa, *La Virgen de Guadalupe y el futuro de la Hispanidad*, 3.

⁵³⁴ Para Becerro de Bengoa la “Cruzada de Hispanidad” tenía dos facetas la política y la religiosa, confiriéndole preeminencia a la segunda. A este respecto declaraba: “*Que se sumen los que quieran hacerlo a esta Cruzada de Hispanidad, no simplemente política, aunque sería insincero y cobarde negarle tal carácter; sino también y sobre todo, fundamentalmente religiosa.*” *Ibid.*, 7.

⁵³⁵ Becerro de Bengoa, “Aportación de Extremadura a la obra de la Hispanidad,” 75.

⁵³⁶ Ángel Alcalde en su obra *Los excombatientes franquistas: la cultura de guerra del fascismo español y la Delegación Nacional de Excombatientes (1936-1965)*, al analizar la figura de Ricardo Becerro de Bengoa explica

en una carta dirigida a Manuel Fraga Iribarne publicada en la revista *Alcántara*, aludía a la reprensión recibida en 1939 por parte de Raimundo Fernández Cuesta, para entonces secretario general de FET y de la JONS, más tarde ministro de Justicia (1945-1951), con motivo de la publicación de un escrito suyo titulado “Fuero Imparcial” en el que promovía un Pacto Federativo Hispano-Italo, “germen político de una Idea de la Unión Latina”. No solo recibió la “represiva carta” sino que, además, indicaba que sufrió una “dura reconvención” de su comandante de batallón, el 1º de Argel, Pedro Ruiz Masa.⁵³⁷ También habría que mencionar el caso en que el *Boletín Informativo del Secretariado de la Asociación de Amigos de Guadalupe*, editado por Becerro de Bengoa, fue suspendido en 1947 por “una orden verbal de la Delegación Nacional de Prensa e Información”, suspensión para la cual no da una explicación. Según su opinión, el boletín estaba dirigido a probar la “universalidad de Extremadura” la cual posibilitaba una intervención “trascendentemente fecunda” de la región en la “Historia Nacional y Universal”.⁵³⁸ En algún momento llegó a culpar a la “Masonería Sefardita dominante” por el fracaso de sus proyectos, como ocurrió con motivo de no poder celebrarse en Mérida el “Primer Congreso de la Unión Latina”, para el cual, exponía, había iniciado gestiones en 1948 a fin de que se llevara a cabo en la “Capital de la Lusitania, Provincia Imperial de la Hispania Ulterior”. Sería un congreso que por motivos que desconocemos terminaría realizándose en 1951 en Río de Janeiro,⁵³⁹ pero paradigmático del posicionamiento que para entonces tenía el ICH respecto a sus ideales, es que su entonces director, Alfredo Sánchez Bella, le pidiera que antes de lanzar un temario con tópicos imperialistas meditara “muy detenidamente la cuestión pues son muy vidriosos cualquiera de aquellos asuntos que pudieran dar lugar a roces no ya con Italia y Francia, sino incluso también con muchas naciones hispanoamericanas, para las cuales la palabra

que su radicalización se vio influenciada por las experiencias de su juventud. En 1933 mientras era estudiante en Madrid recibió varios balazos en un enfrentamiento con militantes de izquierdas. En tanto que al año siguiente sería asesinado su amigo Matías Montero, quien había sido el responsable de que Becerro de Bengoa se hubiera unido a la Falange Española. Montero se convertiría en uno de los mártires del franquismo tras conocerse que una de las personas que le dispararon era miembro de la Juventud Socialista. Ángel Alcalde, *Los excombatientes franquistas: la cultura de guerra del fascismo español y la Delegación Nacional de Excombatientes (1936-1965)* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014), 30-31.

⁵³⁷ Becerro de Bengoa, “Carta a Manuel Fraga Iribarne, Presidente de la Unión Latina,” 47.

⁵³⁸ Becerro de Bengoa, “Aportación de Extremadura a la obra de la Hispanidad,” 74.

⁵³⁹ Becerro de Bengoa, “Carta a Manuel Fraga Iribarne, Presidente de la Unión Latina,” 47-48. El propósito de la Unión Latina era realzar la importancia de la comunidad latina dentro de la Organización de las Naciones Unidas apoyándose en la pujanza de su demografía y la consideración de su cultura como la formadora de la civilización occidental.

Imperio es particularmente desagradable”.⁵⁴⁰

Estas reprensiones e inconvenientes experimentados a la hora de difundir sus ideales pudieran explicarse como el resultado de un rechazo a posturas individuales que se enfrentaban a los intereses del régimen, pero también habría que entenderlas como una ejemplificación del contraste que se daba entre la hispanidad impulsada desde los organismos centrales para entonces y la hispanidad difundida y arraigada en el ámbito extremeño. Esto se podría observar durante los festivales especialmente al comparar los discursos del director del ICH, Gregorio Marañón Moya, para quien, por ejemplo, “el gran milagro de las hispanidad, milagro sin precedentes en toda la historia del hombre”, era que “doscientos millones de seres humanos” hablaran el castellano, poniendo entonces el énfasis en el idioma (el sinónimo de hispanidad para Unamuno),⁵⁴¹ con los encontrados en los poemas de la Fiesta del Romance y los publicados por la intelectualidad extremeña en los periódicos y revistas de la región. Las posturas de Becerro de Bengoa serían entonces una manifestación de cómo individuos que han estado expuestos a una ideología con una gran difusión desde el gobierno central, no necesariamente se atenderán a los nuevos intereses políticos o diplomáticos de dicho gobierno si los mismos no concuerdan con los principios que han sido asimilados a través del tiempo. Desde esta perspectiva, habría que contemplar, por consiguiente, la hispanidad difundida por Becerro de Bengoa como la adaptación de la ideología a la región extremeña en donde se daba realce a su historia vinculada con la conquista y colonización de América, y al imperialismo romano, sin que se le prestase especial atención a vocablos que pudieran herir sensibilidades por reforzar la imagen de España como una nación conquistadora e imperial. Al mismo tiempo, no se debe descartar el interés del régimen por congraciarse con las élites intelectuales y políticas regionales, lo que justificaría las concesiones ideológicas permitidas, y la divergencia que se daba en ocasiones entre el discurso dirigido a la esfera internacional, en este caso la latinoamericana, y el transmitido en Extremadura. Tampoco hay que olvidar que el público que asistía a los festivales era mayoritariamente cacereño, por lo que no es extraño que hubiese un deseo por rememorar el pasado “glorioso” de su ciudad y región.

Esto no quiere decir, por otro lado, que el mensaje de acercamiento espiritual, de

⁵⁴⁰ Citado en: Juan García Pérez, “El discurso americanista español a través del prisma extremeño. Entre la nostalgia por el «imperio perdido» y la idea del «encuentro de dos mundos»,” en *Economías, élites y representaciones. Estudios sobre la Extremadura Contemporánea* (Salamanca: Universidad de Extremadura, 2000), 186.

⁵⁴¹ V Festival de folklore hispanoamericano [5SON-922], cinta 11, grabación sonora, 14:12, <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=2279>, (consultada el 24 de octubre de 2022).

renovación de la hermandad, de diálogo cordial estuviera ausente de los festivales. Incluso, tal mensaje no se quedó en la simple retórica vacía, ejemplificado por la solidaridad demostrada en la recaudación de fondos para los damnificados de los terremotos de Chile en 1960 y Perú en 1970. Para la tragedia chilena se constituyó una comisión en Cáceres siguiendo “las instrucciones dictadas por el ministerio de Asuntos Exteriores”, para recaudar donativos en la ciudad,⁵⁴² a la vez que en Madrid se organizó una función en el Palacio de Deportes en pro de los damnificados, organizado por el ICH y la Sección Femenina de Falange, en la que participaron diversos grupos folklóricos españoles, portugueses y filipinos, junto a los grupos latinoamericanos que habían sido premiados en Cáceres.⁵⁴³ Por su parte, en el festival de 1970 se tenía previsto entregar un donativo a la nación peruana surgido de la venta de boletos de entrada.⁵⁴⁴

Este tipo de discurso de hermandad era expresado regularmente no únicamente por los funcionarios del ICH, que al ser el organismo responsable de la diplomacia cultural con América Latina se esperaba que promoviera un mensaje conciliatorio, sino que asimismo los intelectuales y políticos cacereños se hacían eco de él. Después de todo se impulsaba la idea de que España comenzaba cultural y espiritualmente en Los Pirineos y terminaba en Tierra del Fuego, y que los latinoamericanos eran descendientes directos de cacereños y extremeños. El deseo de unidad cultural y espiritual, aparte de transmitírsele a los artistas, reinas y diplomáticos latinoamericanos presentes en los festivales, también se les hacía el llamado de que lo trasladaran a sus compatriotas en sus países de origen. Así, por ejemplo, el alcalde de Cáceres, Luis Ordóñez Claros, durante el pregón de 1959 en que se nombró a la que fue la primera reina de los festivales, Sergia Durón y Meza, le rogaba a esta pidiéndole:

“Llévasle tú te lo ruega nuestro pueblo, a las mujeres de allende el océano, el cariño fraterno de las nuestras; llévasle tú, te lo ruega nuestro pueblo, a los hombres de allende el océano, la noticia de que queremos ser como hemos sido, un solo corazón y un solo impulso en las empresas universales...”⁵⁴⁵

⁵⁴² “Se constituye en Cáceres una Comisión para recaudar fondo prodamnificados de Chile,” *Extremadura*, 27 de junio de 1960, 7.

⁵⁴³ “Hoy, festival pro damnificados de Chile,” *Ya*, 21 de junio de 1960. En el número especial publicado por *Extremadura* en 1964 por motivo de los “25 años de Paz” al discutir el festival de 1960 se recordaba que se cantó en Guadalupe una Salve dedicada a los chilenos y que en el último día de festival los participantes y los asistentes cantaron “a coro el «Chile. Chile lindo...», referencia seguramente de la canción *Chile lindo* de la folklorista chilena Clara Solovera. “Cáceres, «Plaza Mayor de la Hispanidad» fue sede incomparable de cinco Festivales Folklóricos hispano-americano-luso-filipinos,” *Extremadura. 25 años de Paz* 29 de junio de 1964, 21.

⁵⁴⁴ “El día 25 se hará la proclamación de la reina de los Festivales y su corte,” *Extremadura*, 12 de junio de 1970, 7.

⁵⁴⁵ “Anoche, en la Plaza Mayor. Pregón del alcalde,” *Extremadura*, 13 de junio de 1959, 8.

Se debe tener en cuenta que por medio de la ideología de la hispanidad el franquismo no únicamente pretendía reafirmar la aportación cultural y civilizadora en el continente americano durante la época colonial, sino que, además, buscaba que su influencia en distintos ámbitos, ya fueran culturales, políticos o económicos, no fuera una cosa del pasado. Por lo cual, era fundamental que a la vista de los visitantes latinoamericanos, como se ha evidenciado en el capítulo anterior, se presentara como una nación que aún era digna de ser denominada como la “Madre Patria”. Se entiende, por lo tanto, que se procurara cuidar el vocabulario utilizado y la conducta empleada, al igual que la imagen que se daba del lugar en donde se realizaban estos encuentros culturales, si bien hay que destacar que no siempre fueron exitosos en este cometido, como lo demuestra el uso de un vocablo que no siempre fue bien visto desde el gobierno central.

2.4 La Virgen de Guadalupe, “Reina y Patrona de la Hispanidad”

Para el remozamiento de imagen de España a nivel general era vital, como ya se ha mencionado, el “revisionismo” histórico que renegaba los postulados de la Leyenda Negra. En este “revisionismo” era fundamental la idea de que el proceso de conquista y colonización había sido uno primordialmente positivo gracias a la aportación civilizadora de la evangelización que había sacado de la “barbarie” a la población indígena americana, evitándose discutir en lo posible los traumas que tal proceso había implicado para dicha población. Este mensaje puede encontrarse de forma manifiesta durante los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos en el romance *Cáceres, “Plaza Mayor de la Hispanidad”* de Elías Serradilla Vegas, el cual sintetiza el discurso de la hispanidad transmitido en estas celebraciones. Era un romance en el que se repetían las temáticas comunes, es decir, la arquitectura monumental de Cáceres, las proezas de los conquistadores cacereños y extremeños, y la evangelización lograda en América por medio de la intercesión de la patrona morena, la “Reina de la Hispanidad”, la Virgen de Guadalupe. En algunos de sus versos se pregonaba:

A su paso victorioso / los conquistadores siembran / con los laureles del triunfo, / ciudades,
templos y escuelas. / Tras la espada, que domina / y su camino despeja / marcha la cruz redentora / que
anuncia la buena nueva. / La noche de la barbarie / cede a la luz que se acerca / y amanece el nuevo día
/ con aurora de promesas. / A la luz del evangelio / que el misionero les lleva, / la conquista americana /
obra es de amor, no de fuerza. / Fue conquista de las almas / más que conquista de tierras, / que a los
vencidos llevó / la libertad verdadera. / ¡Oh que grande fuiste España! / que al nuevo mundo le dieras /
con la luz del evangelio, / tu fe, tu sangre y tu lengua. / Por eso todos los pueblos / de nuestra América
Ibera / a España la llaman Madre / y como a tal la veneran.

Para Serradilla Vega gracias a esta labor evangelizadora y civilizadora, exitosa por la voluntad de la providencia, se le había otorgado un “imperio” a la Virgen de Guadalupe que quedaba demostrado por que “toda América” estaba llena de “aromas guadalupanos” y, además, era al “nombre de Guadalupe” que todos cantaban y rezaban en dicho continente. Matizaba, sin embargo, que los dominios de la Virgen de Guadalupe no eran imperios de tierras, pero sí de almas.⁵⁴⁶

Como se ha podido percibir a lo largo del análisis de este capítulo, en la difusión de la ideología de la hispanidad durante los festivales la figura de la Virgen de Guadalupe fue central. En su nombre se celebraban misas en la concatedral de Santa María, se interpretaban salves, se hacían ofrendas florales, se componían romances para la Fiesta del Romance, mediante los cuales se procuraba demostrar sus méritos para ser reconocida como la Patrona de la Hispanidad, y se organizaban viajes a su monasterio. En estas visitas al monasterio se llevaba a cabo un ceremonial similar al de la concatedral, además de interpretarse el Himno de la Virgen de Guadalupe y el himno nacional español. Eran actividades a las que asistían las autoridades cacereñas, los representantes del ICH, los diplomáticos y sus esposas, junto con la reina y miembros de las agrupaciones folklóricas participantes. Su trascendencia para la “liturgia de lo hispánico”⁵⁴⁷ en los festivales era testimoniado por Fray Arturo Álvarez, archivero del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe con motivo de los III Festivales:

Como españoles y extremeños no podemos ni por un momento ignorar el puesto que en estos Festivales corresponde a la Virgen de Guadalupe; la que amparó desde su Monasterio de las Villuercas la gesta colombina y ante cuya mirada y bajo cuyo signo se llevó a cabo la evangelización del Nuevo Mundo, simbolizada por esa palabra tan evocadora de «Hispanidad», que hoy tanto se baraja y cuyo patronato mariano algunos tan injustamente han negado a la Virgen extremeña. Y en efecto, los Organizadores de estos Festivales pensaron desde el primer momento en esa Virgen cargada de milagros y ceñida con la historia Ibero Americana de siete centurias. Su imagen bendita presidió el primer acto en la iglesia cacereña de Santa María y cabe sus plantas se cerrarán con broche de oro los III Festivales en el histórico Santuario de Guadalupe.⁵⁴⁸

Álvarez se refería a como el I Festival había dado comienzo con una función religiosa en la concatedral el día 2 de junio de 1958 en la que se cantó la *Salve Regina* del compositor

⁵⁴⁶ “Cáceres, “Plaza Mayor de la Hispanidad”,” *Extremadura*, 2 de julio de 1965, 11.

⁵⁴⁷ Con esta frase el alcalde Alfonso Díaz de Bustamante realizaba la importancia que entendía tenían los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos en la búsqueda de establecer lazos fraternales entre españoles y latinoamericanos. A su vez, sirven como muestra de que el ritual de la hispanidad buscaba reflejar el ceremonial religioso del catolicismo. Al respecto, declaraba: “Nuestros Festivales Folklóricos son en la liturgia de lo hispánico lo que la Navidad o Pentecostés en la liturgia de lo cristiano. Aquí nos renace el sentido profundo y esencial de vivir a lo hispánico, en un apasionante contraste de ritmos y canciones genuinas y comunes.” “Los Festivales folklóricos hispano-americanos continuaron ayer con gran entusiasmo,” *Extremadura*, 30 de junio de 1966, 6.

⁵⁴⁸ “Los III Festivales folklóricos hispano-americanos y Guadalupe,” *Extremadura*, 17 de junio de 1960, 12.

venezolano José Ángel Lamas (1775-1884), reconocido por sus obras de carácter religioso, con arreglo para coro y orquesta del director de orquesta argentino José Rodríguez Faure, que también participó en este primer festival como vicepresidente del jurado.⁵⁴⁹ La Salve fue interpretada por la Schola Cantorum del Seminario Mayor y la Masa Coral Cacereña, acompañados por la Sinfónica Cacereña.⁵⁵⁰ El hecho de que Lamas y Rodríguez Faure fueran latinoamericanos (y en el caso de este último, de padres españoles), unido a que la obra se interpretó por agrupaciones cacereñas, debió servir para fortalecer la idea de que estos festivales servían como lugar de encuentro cultural entre españoles y latinoamericanos. Aun cuando este acontecimiento fue una excepción respecto a la música interpretada en las ceremonias religiosas, pues no contamos con documentación que indique que se volviera a interpretar otras obras de compositores latinoamericanos en las misas celebradas en honor a la Virgen de Guadalupe, ya fuera en la concatedral como en el monasterio, que literalmente comenzaran los festivales interpretándose una obra religiosa de un compositor venezolano por músicos cacereños debió de servir de simbolismo sobre lo que se pretendía lograr por medio de estos. Esta debió haber sido probablemente la intención de los organizadores al momento de seleccionar esta Salve.

Las ofrendas florales y la interpretación de salves dedicadas a la Virgen de Guadalupe en misas celebradas al inicio de los festivales en la concatedral cacereña fueron una constante a lo largo de su trayectoria.⁵⁵¹ Para este acto se trasladaba la imagen de la virgen que se encontraba en el monasterio para ser colocada en el altar mayor de la concatedral, confiriéndole así mayor solemnidad al ceremonial.⁵⁵² En este ceremonial se transmitía la idea de que así como las naciones latinoamericanas habían surgido de la unión del hombre español y de la mujer indígena americana, representado por el hecho de que la reina fuera de la mano de una de las principales autoridades franquistas presentes, igualmente se debía entender el surgimiento de estas naciones como el resultado de la intervención de la virgen en la empresa de conquista y colonización de América. Idea que se reforzaba al asociarse la figura de la reina con la Virgen de Guadalupe. La

⁵⁴⁹ *I Festival de Folklore hispano-americano* (Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1958)

⁵⁵⁰ “Con la Salve del maestro lama en la Catedral dió comienzo esta mañana el Festival de Folklore en nuestra capital,” *Extremadura*, 2 de junio de 1958, 7.

⁵⁵¹ A este respecto, véase: “En ceremonia de extraordinaria belleza y evocación, fue proclamada Reina de los II Festivales Folklóricos Hispano-americanos, la señorita Sergia Durón y de Meza, hija del embajador de Honduras en España,” *Extremadura*, 13 de junio de 1959, 1; “Ayer, en la concatedral. Los grupos folklóricos ofrecieron una Salve a la Stma. Virgen de Guadalupe,” *Extremadura*, 26 de junio de 1961, 3; “Festivales de España. VII Festival Folklórico Hispanoamericano. Programa,” *Extremadura*, 12 de junio de 1965, 2. “En el atrio del Ayuntamiento, el alcalde proclamó Reina de los Festivales Hispanoamericanos y de España...,” *Extremadura*, 29 de junio de 1967, 12.

⁵⁵² “V Festivales folklóricos hispanoamericanos,” *Extremadura*, 28 de junio de 1962, 4.

Virgen de Guadalupe era, por lo tanto, la “Madre” de la hispanidad.

En esta línea se expresaba la reina del festival de 1962, Susana Mac-Lean, hija del Encargado de Negocios de Bolivia, a la vez que destacaba la fidelidad religiosa de las mujeres de la hispanidad, cuando al terminar la misa de dicho año depositó la ofrenda floral, un “ramo de gladiolos”, ante la virgen:

Postrados ante tus plantas, venimos a rendirte nuestros amores y ofrendarte, junto con nuestras oraciones, estas flores, símbolo de nuestra ofrenda, en nombre de este V Festival Folklórico Hispanoamericano-luso y filipino.

La mujer de España y la de allende los mares, compendio de fe, religiosidad y virtudes, quieren así testimoniar a la Virgen Reina de la Hispanidad su cálido homenaje en este día.

A la vez pedirte, Madre nuestra, que bendigas a nuestros pueblos y naciones, e ilumines a sus gobernantes para seguir siendo fieles a nuestra tradición e historia, a la vez que dignos hijos tuyos.

Sean estas flores que os entrego, el símbolo de amor, religiosidad y ofrenda de las mujeres de América, Portugal, Filipinas y España en estas espirituales jornadas de Hispanidad.⁵⁵³

Si en algún momento se juzgaba que no se había cumplido debidamente con conceder a la Virgen de Guadalupe el puesto correspondido en el marco de los festivales, la crítica podía ser inflexible contra tal descuido. Esto ocurrió por motivo de la Fiesta del Romance del festival de 1969 en que el premio de la Flor Natural le fue concedido a Manuel Jurado por su ya mencionado poema *España les crece dentro*, el cual vinculaba a cacereños y latinoamericanos tanto en términos biológicos como culturales, además de exaltar a los cacereños por los sacrificios y la valentía demostrados al cruzar el Atlántico. En este, por ejemplo, se afirmaba:

Lo Nuevo empieza en España / y Cáceres es el centro del lagar –ay mosto alegre- / donde nacen hombres rectos / con los brazos parecidos / a las palas de los remos. / América empieza Aquí, / tan profunda, tan adentro, / que su voz es nuestra voz / y su acento nuestro acento.”

(...) En América, los vivos / se parecen a los muertos, / porque los hombres que viven, / son hijos de muertos nuestros, / que se engendran en nuevos vientres / y maman de duros pechos. / Así, las voces, las manos, / los rostros, los pies, los gestos, son meras repeticiones / de vecinos cacereños.⁵⁵⁴

Sin embargo, para la revista *Guadalupe*, la revista editada por la Orden Franciscana del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, tal mensaje no era suficiente. En línea con su principal objetivo editorial, es decir, la búsqueda de la propagación del culto a la Virgen de Guadalupe, en el siguiente número impreso luego de concluir los festivales se publicó un artículo con el título “Guadalupe desafía a Cáceres” bajo el seudónimo de Gil Cordero (Gil Cordero había sido el vaquero a quien supuestamente la virgen se le apareció en 1326 a orillas del río

⁵⁵³ “En la catedral. Salve solemne y ofrenda de flores a la Virgen de Guadalupe, Reina de la Hispanidad,” *Extremadura*, 29 de junio de 1962, 8.

⁵⁵⁴ “España les crece dentro,” *Extremadura*, 27 de junio de 1969, 14.

Guadalupe),⁵⁵⁵ mediante el cual se criticaba la concesión del premio a dicho poema porque a su entender no cumplía con los méritos requeridos. Era argumentado que su temática no era la adecuada para la finalidad que se tenía para esta competencia literaria:

en los últimos Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, con motivo de la Fiesta del Romance, se premió una poesía con la Flor natural, en la que, ni una vez ni de lejos, se dijo una palabra ni de Guadalupe ni de su Reina. ¡Está bien que ande suelto algún despistado todavía por ahí...! Pero en Extremadura, y en Cáceres, y a propósito de Hispanidad ¡es el sarcasmo del despiste! Como la cosa fue en la Plaza de Santa María del viejo barrio cacereño, ya entrada la noche, se enteraron hasta las estrellas. La poesía premiada lo mismo podía servir para un bautizo que para un funeral; para todo, menos para la Hispanidad, como se exigía en la convocatoria, y más concretamente, para la exaltación de Cáceres, como Plaza Mayor de la Hispanidad.

El resentimiento asimismo se hacía patente por el hecho de que en el jurado no hubiese “ni un cacereño”, lo que se catalogaba como un “insulto para las muchas y exquisitas plumas cacereñas”. Se argumentaba entonces que esta era la principal razón para que no se hubiera escogido un poema con la temática esperada, premiándose, por lo tanto, lo que no tenía “nada que ver con Cáceres, ni con la Hispanidad, ni con el Santuario, ni con su Reina”.⁵⁵⁶

Sin embargo, es evidente que el poema de Manuel Jurado sí tenía que ver con Cáceres y la hispanidad, a pesar de que como exponía el artículo Jurado “no conocía a Cáceres ni en pintura”, frase que a la luz del testimonio del propio escritor hasta cierto punto se justificaba.⁵⁵⁷ La polémica se comprende mejor si se toma en cuenta la adaptabilidad que tuvo la ideología de la hispanidad durante el franquismo, supeditada al lugar, tiempo y persona, lo que llevó que así como Cáceres y Trujillo se disputaran el título de “Plaza Mayor de la Hispanidad”, igualmente se diera un debate en torno a que virgen debía ser considerada como “Patrona de la Hispanidad”. Es en el contexto de la disputa entre la Virgen del Pilar y la Virgen de Guadalupe que habría que juzgar la crítica hecha a los festivales por no premiarse un poema en el que se discutiera el rol trascendental de esta última para la hispanidad, ya que el sentimiento de olvido que se tenía en Extremadura en términos generales respecto al gobierno central, también era uno que se poseía

⁵⁵⁵ Este artículo lo debió de escribir el sacerdote de Guadalupe, Nicolás Sánchez Prieto que firmaba sus trabajos bajo el seudónimo de Gil Cordero de Santa María. “Se falló el concurso de trabajos en la «Fiesta del Romance». El premio del certamen fue otorgado a «Romance de caricia junto al fuego», original del poeta «Gil Cordero de Sta. María», de Guadalupe,” *Extremadura*, 22 de junio de 1967, 4.

⁵⁵⁶ “Guadalupe desafía a Cáceres,” *Guadalupe*, n.º 582 (julio-agosto, 1969): 198.

⁵⁵⁷ Jurado en una entrevista que le hizo *Extremadura* comentaba, al preguntársele si conocía Cáceres, que: “Solo la había visto en dos reportajes que pasó TVE. Pero indudablemente a mí me pareció enseguida, y pronto he podido comprobarlo, que el valor de la piedra es proverbial aquí, como en Úbeda, donde estudié que también es ciudad monumental.” Las 25.000 pesetas para el premio ganador muy probablemente debieron servir de estímulo para que Jurado se lanzara a componer un poema sobre una ciudad a la que no había visitado. “Manuel Jurado, «Flor natural» de la Fiesta del Romance,” *Extremadura*, 23 de junio de 1969, 4.

para el caso de la veneración de la Virgen de Guadalupe en comparación con la del Pilar.⁵⁵⁸ Por lo que, es comprensible que al ser los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos un espacio que había servido durante una década para propagar la devoción a la Virgen de Guadalupe, se defendiera que en estos se continuara realzando los argumentos que la justificaban como “Reina de la Hispanidad”. No era admisible que en su propia región perdiera la preeminencia que en otros lugares buscaban arrebatárle en lo concerniente a su “destacado” vínculo con América.⁵⁵⁹

La revista *Guadalupe* presentaba como desconocimiento y deformación de la historia que se calificara a la Virgen del Pilar como Reina de la Hispanidad. Desacreditaba los argumentos de sus defensores al exponer que la fiesta de la Virgen del Pilar se había comenzado a conmemorar el 12 de octubre a partir de 1613, mientras que anteriormente se celebraba el 2 de enero, que era el día que la tradición indicaba se había aparecido la virgen a Santiago. Así pues, si al momento del “Descubrimiento de América” el 12 de octubre de 1492 no existía una relación entre la Virgen del Pilar y esta fecha, era inconcebible que adquiriera una denominación para la que no tenía los méritos. Más aún, si como se argüía, la Virgen del Pilar había estado “completamente ausente” en el “descubrimiento”.⁵⁶⁰ Por el contrario, a propósito de la Virgen de Guadalupe se publicaban continuamente artículos que demostraban los “hechos significativos” que sostenían

⁵⁵⁸ Esta controversia se vislumbra en el testimonio discutido unas páginas arriba de Fray Arturo Álvarez, archivero del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe cuando señala: “Como españoles y extremeños no podemos ni por un momento ignorar el puesto que en estos Festivales corresponde a la Virgen de Guadalupe; la que amparó desde su Monasterio de las Villuercas la gesta colombina y ante cuya mirada y bajo cuyo signo se llevó a cabo la evangelización del Nuevo Mundo, simbolizada por esa palabra tan evocadora de «Hispanidad», que hoy tanto se baraja y cuyo patronato mariano algunos tan injustamente han negado a la Virgen extremeña.”

⁵⁵⁹ Aunque el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe pertenece a la archidiócesis de Toledo es evidente que la veneración de la Virgen de Guadalupe (la cual también es Patrona de Extremadura) durante los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos se vio beneficiada por el apogeo que tuvo la diócesis de Coria-Cáceres en esta época bajo el liderazgo del obispo Manuel Llopis Ivorra. Ricardo Hurtado de San Antonio en sus memorias de Cáceres durante el franquismo argumenta que la etapa en la que Llopis Ivorra estuvo al frente del obispado cauriense-cacereño, periodo que va de 1950-1977, “se constituye como la época de oro y del máximo esplendor de la iglesia cacereña y de su prelado, cuyo protagonismo terminó desbancando, incluso, a las primeras autoridades civiles y militares que se desvivían por aparecer junto al obispo, y su presencia era indiscutible en toda clase de celebraciones y eventos importantes de la ciudad.” Los festivales asimismo reflejarían la trascendencia de su figura al ser nombrado miembro de honor del ICH en 1966 por Gregorio Maraón Moya en acuerdo con el ministro de Asuntos Exteriores, Fernando María Castiella (Maraón Moya lo calificaría como “Obispo de la Hispanidad”) y ser vocal de su Junta de Honor en varias ediciones. Ricardo Hurtado de San Antonio, *Cáceres durante el franquismo. Memorias* (Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 2009), 82; “Los Festivales folklóricos hispano-americanos continuaron ayer con gran entusiasmo”, *Extremadura*, 30 de junio de 1966, 5; Programa oficial “Cáceres, II Festival, VI Festival Folklórico Hispanoamericano, 26 de junio al 2 de julio, Festivales de España, 1964, 25 años de PAZ” en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38128; Programa oficial “VII Festival Folklórico Hispanoamericano” en: AGA, Fondo: 49.09, Caja 38128.

⁵⁶⁰ Véase: Carlos Callejo, “Comentario a un comentario,” *Guadalupe*, n.º 549 (enero-febrero, 1964): 327 y Fray Arturo Álvarez, “Fiesta de la Hispanidad. Seguimos ignorando la historia,” *Guadalupe*, n.º 554 (noviembre-diciembre, 1964): 610.

de manera “indiscutible” que fuera esta advocación de la virgen la que se fusionara con la ideología de la hispanidad.

Fundamentalmente como razones históricas aludían que fuera en Guadalupe donde se firmaran el 20 de junio de 1492 las sobrecartas reales dirigidas a Juan de Peñalosa ordenándose la entrega de las carabelas a Cristóbal Colón en el Puerto de Palos; que Colón llamara Guadalupe a una de las islas descubiertas durante su segundo viaje, en noviembre de 1493, en honor a la Virgen; los dos indígenas traídos por Colón para ser bautizados en el monasterio a la vuelta de su segundo viaje en 1496, indicándose que habían sido los primeros indígenas de América en ser bautizados en España; la peregrinación realizada por distintos conquistadores extremeños al monasterio; la gran cantidad de lugares en el continente americano que tenían por nombre Guadalupe, además de la temprana aparición de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego en México en 1531.⁵⁶¹ La coronación canónica a la Virgen de Guadalupe por el primado cardenal Pedro Segura y Sáenz con la asistencia del rey Alfonso XIII en 1928, coronación realizada en el propio Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, en la cual se inscribió en su corona el título de “Reina de las Españas”, a su vez, volvía redundante para sus devotos que se cuestionase a qué advocación correspondía asociarse a la hispanidad. Pues se razonaba que de “haber estado vigente en 1928 la palabra Hispanidad, puesta en circulación años después, en la rica corona de la Virgen figurarían las palabras «Reina de la Hispanidad»”.⁵⁶²

Por otro lado, en las visitas realizadas al monasterio durante los festivales se celebraba un ceremonial semejante al llevado a cabo en la concatedral cacereña. Era una ocasión para la que el monasterio se vestía de gala, llegándose a adornar en alguna de estas visitas el altar mayor “con las banderas de España, Portugal y las Repúblicas hispanoamericanas”.⁵⁶³ Durante este ceremonial era habitual que se hiciera una ofrenda floral, se interpretara una salve acompañada por el órgano y el Coro de la Comunidad, y se entonara el Himno a la Virgen de Guadalupe.⁵⁶⁴

⁵⁶¹ Véase: “En el día de la Hispanidad. Guadalupe en la Geografía Colombina,” *Guadalupe*, n.º 553 (septiembre-octubre 1964): 538-539; Alejandro Manzanares, “La Patrona de la Hispanidad,” *Guadalupe*, n.º 584 (noviembre-diciembre): 326-327; Miguel Muñoz de San Pedro, “La ofrenda de la Hispanidad,” *Guadalupe*, n.º 590 (noviembre-diciembre 1970): 350-352.

⁵⁶² Antonio Carmona Camacho, “La Virgen de Guadalupe y la Hispanidad,” *Guadalupe*, n.º 578 (noviembre-diciembre 1968): 330.

⁵⁶³ Aunque no se especifica, es probable que se refiera únicamente a la de los países participantes en esta edición de los festivales, pues así era que se hacía en la ceremonia inaugural celebrada en la Plaza Mayor de Cáceres.

⁵⁶⁴ En la visita realizada en 1965 también se llegó a interpretar el himno nacional, pero desconocemos si esta era la norma. “En Guadalupe se celebró, ayer, una misa y salve solemne en honor de la Excelsa Reina de la Hispanidad,” *Extremadura*, 30 de junio de 1965, 6.

En el monasterio, al igual que en la concatedral, se daba el caso que la reina fuera en pareja, acompañada por alguna de las autoridades cacereñas, al momento de iniciar la ofrenda floral, acto en el que, además, participaban parejas formadas por miembros de cada una de las agrupaciones folklóricas y las constituidas por los matrimonios de las autoridades franquistas y los diplomáticos latinoamericanos, emparejados entre sí, para así representar la unión entre España y América.⁵⁶⁵ Aparte de tomar parte de la misa en la basílica, los asistentes también podían disfrutar de un recorrido por el monasterio a fin de contemplar sus obras artísticas, en las que las pinturas de Francisco de Zurbarán (1598-1664) eran el principal atractivo, o de un concierto de órgano con obras de Bach, Schubert, y Schumann, como el ejecutado por el padre F. Iñigo Gallego en la visita realizada en 1959.⁵⁶⁶

En cuanto al himno a la Virgen de Guadalupe *Augusta Reina de Extremadura* (música de Adalberto Delgado –seminarista de Plasencia– y letra de Honorario María Sánchez Bustamante –seminarista de Coria–), su temática sirve para reafirmar la trascendencia que ha tenido la conquista y colonización de América para la identidad extremeña. Pues, a pesar de que la “aparición” de la virgen se remonta al siglo XIV, su letra realza célebres conquistadores extremeños de la “gesta” americana y, además, transmite la idea del orgullo de los extremeños contemporáneos de poder considerarse sus descendientes. El himno es de índole ecuménica y combativa en el que se manifiesta la intención de que no sean solamente España y el “Nuevo Mundo” las zonas geográficas en que se venere a la Virgen de Guadalupe, sino que sus devotos se extiendan por el resto del orbe. Para lo cual se afirma que se está dispuesto a luchar “cruzadas mil”. A la postre, declara el compromiso de los extremeños de mantener vigente su advocación.

Por lo tanto, aunque no fue creado durante el franquismo, siendo compuesto con motivo de una peregrinación de seminaristas extremeños en 1908,⁵⁶⁷ el himno se adaptaba perfectamente a la temática de la ideología de la hispanidad según difundida en el ámbito extremeño bajo la dictadura. Sus símbolos eran los que serían utilizados una y otra vez en los discursos pronunciados durante los festivales. Se le puede considerar, por consiguiente, como un antecedente. Su letra proclama:

⁵⁶⁵ “Los grupos folklóricos hispano-americanos, en Guadalupe,” *Extremadura*, 21 de junio de 1960.

⁵⁶⁶ *II Festival de Folklore Hispanoamericano. Programa general. Cáceres* (Graf. Sto. Tomás, 1959). Archivo Instituto de Cultura Hispánica. Fondo: Expedientes de Festivales y Certámenes, Signatura ICH 2167, Caja 138, Carpetilla 7194; “Cáceres y los II Festivales hispano-americanos. Ayer, en Guadalupe, emocionante ofrenda de flores a la Virgen Morena, por la reina de la fiesta, señorita Durón,” *Extremadura*, 16 de junio de 1959.

⁵⁶⁷ Francisco Bustamante Rubio, “El Himno de la Virgen y sus autores,” *Guadalupe*, n.º 808 (2008/2): 8-15.

Augusta Reina de Extremadura, / de tus vasallos oye el clamor, / himno ferviente de su fe pura / que al cielo elevan en tu loor. / Somos los hijos del gran Pizarro, / los hijos somos de Hernán Cortés; / y en nuestro pecho, noble y bizarro, / un alma late que fuego es. / Bajo los pliegues de tu bandera / luchar queremos cruzadas mil; no el Nuevo Mundo, la tierra entera, / rinda tributo de amor a Ti. / Cruzados somos que la fe guía, / de tu hermosura vamos en pos; / mayor belleza que en Ti, María, / hallarse puede tan solo en Dios. / De hoy más tu gloria nunca olvidada / los extremeños pregonarán; / de Guadalupe, Madre adorada, / jamás tus hijos te olvidarán.⁵⁶⁸

2.5 Posturas de los participantes latinoamericanos respecto al discurso de la hispanidad

Antes de concluir su participación en el VIII Festival de 1966 el Conjunto de Folklore Internacional Os Gaúchos de Porto Alegre, Brasil, con la interpretación de la jota “El Redoble” (jota con la que regularmente finalizaban los festivales, si bien interpretada por los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Cáceres), uno de sus miembros se dirigió al público para agradecer el trato recibido durante su estancia en Cáceres:

Señoras y señores, nosotros hemos viajado millares de kilómetros para llegar hasta Cáceres en la cuna de la hispanidad. Tenemos una obligación y un deber de honor para con Extremadura. Nosotros como brasileños y como americanos creemos deber muchísimo a esta ciudad. Y ahora que hemos sido recibidos, no como extranjeros sino como amigos y hermanos deseamos con mucha emoción, con mucha alegría y con la certeza que podemos asegurarles, que los cacereños y los españoles en general hallarán en Brasil siempre lo que nosotros hemos hallado aquí, que es fraternidad y amistad. Y al hacer este homenaje a la ciudad de Cáceres, creemos estar haciendo un homenaje muy especial a España y pagando una muy pequeña parte de la deuda de gratitud que nosotros los americanos tenemos hacia esta ciudad. Vamos a cantar ahora en español una canción que es muy popular en esta ciudad. [La] hemos oído con los chicos y con los viejos. La hemos aprendido con los profesores y con los alumnos. Y tenemos la certeza que al unir nuestras voces, a las voces de vosotros, estamos así uniendo para siempre a América y a Europa, Brasil y España.⁵⁶⁹

Sus palabras bien pudieran resumir la perspectiva de los miembros de las agrupaciones participantes respecto a su experiencia cacereña en la que estuvieron rodeados de la ideología de la hispanidad. Según las declaraciones con las que contamos (que son escasas comparadas con la cantidad de participantes que pasaron por los escenarios de los festivales a lo largo de los años), razonaban que sus presentaciones habían servido para acercar a España y América Latina. Se percibe que entendían el folklore musical como vehículo que facilitaba su unión por reflejar el vínculo cultural existente entre ambos lados del Atlántico. Sin embargo, en sus declaraciones se

⁵⁶⁸ Antonio Fernández de Arroyabe, *Libro del organista – 7. Himnos a la Virgen María* (San Pablo, 1999), 46-47.

⁵⁶⁹ VIII Festival de folklore hispanoamericano: [30-06-1966] [SSON-2055], cinta 3, grabación sonora, 11:44, <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=4360>, (consultada el 24 de octubre de 2022).

mantenían lejos de adentrarse en discusiones doctrinales de la ideología de la hispanidad.⁵⁷⁰ Sus opiniones se enfocaban en el reconocimiento al buen trato recibido por parte de los cacereños y de las autoridades franquistas, y a la confraternización experimentada en su estadía (aunque como expuesto en el capítulo anterior se daban ocasionales desavenencias y, como será examinado más adelante, sí se pueden encontrar, si bien excepcionales, críticas directas y quizás sutiles al discurso de la hispanidad transmitido).⁵⁷¹

Por su parte, en algunas de sus declaraciones las reinas y diplomáticos latinoamericanos

⁵⁷⁰ Aunque no se puede ser categórico sobre este tema ante la falta de fuentes, a manera de hipótesis podría plantearse que esta desatención para con el discurso de la ideología de la hispanidad, especialmente con relación a los temas considerados como los más sensitivos para los latinoamericanos, los relacionados con la “raza” o el imperio, se motivara, al margen de un desinterés político personal, porque en su mayoría los representantes latinoamericanos proviniesen de las minorías hispanófilas elitistas conservadoras de clase media y alta, integradas por intelectuales y profesionales, que defendían doctrinas o posturas afines al franquismo en general o a sectores particulares de este, como el catolicismo, el antiliberalismo, el anticomunismo, el autoritarismo, el corporativismo, el eurocentrismo, la reivindicación del periodo colonial español en América, y la oposición al panamericanismo o al imperialismo estadounidense, por lo que no debieron de darse por aludidos ante los ideales transmitidos. Planteamiento hecho en base a lo tratado en el cuarto capítulo respecto al tipo de representante latinoamericano que en un principio le interesaba al régimen franquista que viniese a España. A este respecto, por otro lado, no se debe perder de vista que las élites latinoamericanas hispanófilas no solo eran conservadoras o profranquistas, y que, en el festival, aunque excepciones, se llegaron a presentar latinoamericanos con posturas políticas enfrentadas con el régimen franquista, como los hermanos Zapata Olivella. Otro factor para tener en consideración sería la censura imperante durante la dictadura, que acaso precaviera a los latinoamericanos de realizar planteamientos ideológicos que condicionaran la posibilidad de presentarse nuevamente en España. Una precaución que sería comprensible, pues en ocasiones la participación de estas agrupaciones en Cáceres les abría la oportunidad para recorrer el resto de España y Europa, lo que ayudaría a entender en parte el sentimiento de “deuda” contraída y la gratitud expresada, como fue el caso del Ballet Gran Colombiano, dirigido por Hernando Monroy, para la edición de 1965. Uno de sus miembros así lo declaraba: “Queremos agradecer infinita, profundamente esta nueva invitación que nos han hecho a esta queridísima ciudad para nosotros. Porque a ella debemos este año de éxitos que nos han brindado el Instituto de Cultura Hispánica, a la organización de los Festivales de España. Que de verdad lo agradecemos porque nos han brindado como dije antes el éxito de un año de trabajo en Europa (...) Nuevamente mis agradecimientos en nombre de toda la compañía a todos los que nos han brindado esta maravillosa venida nuevamente a Cáceres. Mil gracias.” VII Festival de folklore hispanoamericano: 26-06-1965 [5SON-1828], cinta 5, grabación sonora, 30:34.

<http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/i18n/consulta/registro.cmd?id=3530>, (consultada el 24 de octubre de 2022); Sobre los hispanófilos latinoamericanos, véase: Katia Figueredo Cabrera, “Cuba, la siempre fiel. Impronta cubana en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, 1947-1958,” *Illes i Imperis*, n.º 19 (2017): 169-191; Beatriz Urías Horcasitas, “‘Méjico’ visto por el conservadurismo hispanófilo: el debate en torno al indigenismo (1948-1955),” *Historia y Política*, n.º 24 (2010): 189-211; Beatriz Urías Horcasitas, “Una pasión antirrevolucionaria: el conservadurismo hispanófilo mexicano (1920-1960),” *Revista Mexicana de Sociología* vol. 72, n.º 4 (octubre-diciembre, 2010): 599-628; Cristian Garay Vera, “La recepción del Hispanismo: la instalación del Instituto Chileno de Cultura Hispánica (1939-1948),” *Revista de Historia (Universidad de Concepción)* vol. 6 (1998): 122-146; Eduardo González Calleja, “La derecha latinoamericana en busca de un modelo fascista: la limitada influencia del falangismo en el Perú (1936 - 1945),” *Revista Complutense de Historia de América*, n.º 20 (1994): 229-255.

⁵⁷¹ Véase: “Después de sus éxitos en París y Alemania el “ballet” peruano actuará en el festival folklórico de Cáceres,” *Extremadura*, 14 de junio de 1961, 6; “Ya se encuentra en nuestra capital el ballet folklórico «Gran Colombiano»,” *Extremadura*, 23 de junio de 1964, 3; VII Festival de folklore hispanoamericano: 27-06-1965 [5SON-1833], cinta 5, grabación sonora, 30: 56,

<http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=3532>, (consultada el 24 de octubre de 2022); VI Festival de folklore hispanoamericano: 27-06-1964 : Plaza de Toros [5SON-1759], cinta 4, grabación sonora, 33:22, https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1010211, (consultada el 24 de octubre de 2022).

sí llegaron a hacerse eco del discurso de hispanidad impulsado desde el régimen. Lo cual se comprende en cierto grado si se conoce que varios de los gobiernos que llegaron al poder en sus respectivos países fueron asimismo dictaduras o gobiernos que compartían ideologías con el franquismo, como el anticomunismo, el corporativismo, el catolicismo e hispanismo.⁵⁷² Por ejemplo, en los actos de clausura del II Festival de 1959 el embajador de Guatemala, Humberto Vizcaíno Leal declaraba: “Hemos sabido de la Historia de España y al saber de ella sabíamos de Extremadura y con ella hemos visto reflejada nuestra propia Historia. Porque Sudamérica es otra España trasladada más allá del mar”.⁵⁷³ En esta misma línea de equiparar lo español con lo americano, tan característica de la ideología de la hispanidad, se expresaría el embajador de Chile durante la función celebrada al año siguiente, 1960, en el Palacio de Deportes de Madrid a beneficio de los damnificados del terremoto chileno: “España patria de mi patria (...) Formamos un solo cuerpo místico, indisoluble por el lazo de la misma sangre –flor de raza–, por el lazo de la misma lengua –flor de idiomas–, por el vínculo de ser español –que es premio de Dios– y por la identificación en el catolicismo, que es flor de eternidad.”⁵⁷⁴

Mientras que para 1969, cuando ya el ímpetu con el que el régimen transmitía la ideología de la hispanidad en los festivales había disminuido (reflejo de la diferencia de prioridades entre el ICH y el Ministerio de Información y Turismo), si bien los tópicos presentes cuando se discutía seguían siendo los mismos, el embajador de Argentina, César Ignacio Urien en su discurso como mantenedor de la Fiesta del Romance nombraba a la ciudad anfitriona como “Muy noble ciudad de Cáceres, madre por antonomasia en la tierra madre de pueblos”. Repitiendo así la idea presente en el lema de “Cáceres, Plaza Mayor de la Hispanidad” en el sentido de que de Cáceres había surgido el “Nuevo Mundo”. Igualmente resaltaba la empresa llevada a cabo por los conquistadores cacereños:

¡Pueblo de Cáceres, de la hora primera de América!

De vuestros lares partieron los héroes y artífices de la gran aventura, los adalides de la conquista y del poblamiento del mundo nuevo que descubriera el almirante del mar Océano (...) empresa que las crónicas de entonces y la historia de hoy no cesa de ensalzar y que no podría yo describir con palabras adecuadas a la dimensión de la evocación...⁵⁷⁵

Las expresiones de las reinas latinoamericanas (que como se ha mencionado en su

⁵⁷² Daniel Gunnar Kressel, “The Hispanic Community of Nations: the Spanish-Argentine nexus and the imagining of a Hispanic Cold War bloc,” *Cahiers des Amériques latines* [En línea], n.º79 (2015): 115-133, <https://journals.openedition.org/cal/3669>, (consultada el 28 de octubre de 2022)

⁵⁷³ “Cáceres y los II Festivales hispano-americanos,” *Extremadura*, 16 de junio de 1959, 10.

⁵⁷⁴ “Festival pro Chile en el Palacio de Deportes,” *Ya*, 22 de junio de 1960, 4.

⁵⁷⁵ “Discurso del Mantenedor,” *Extremadura*, 27 de junio de 1969, 11.

mayoría fueron hijas de diplomáticos) también se deberían considerar, por su parte, dentro del ámbito de la diplomacia, ya que su nombramiento era un ofrecimiento que el director del ICH le hacía a sus progenitores, por lo que se dificulta desasociar las posturas de unas y otros.⁵⁷⁶ Sin embargo, las particularidades de algunas, que no dependían de la posición del padre como representante diplomático de su país, servían para reforzar aún más el tipo de mensaje que se quería transmitir por medio de los festivales, sobre todo, el de la unión entre España y América Latina. En el caso de Amor Zelaya Chamizo, hija del embajador de Honduras en Madrid, Virgilio Zelaya Rubí, reina del VII Festival de 1965, su herencia directa de un extremeño (su abuelo por parte materna había sido el reconocido poeta extremeño Luis Chamizo) era empleada por esta con el propósito de resaltar el vínculo sanguíneo entre “hispanoamericanos” y españoles. Especialmente con los extremeños a quienes nombraba como “los nietos de aquellos titanes (...) que cumplieron en América una histórica hazaña de civilización,” frase de la que hacía responsable a su abuelo. En sus palabras pronunciadas en el acto inaugural agradecía su nombramiento como reina, nombramiento que interpretaba como muestra del trato deseado por España para con su país de origen:

Me siento íntimamente ligada a vosotros pues además de hispanoamericana soy de los vuestros por herencia muy directa de la sangre. Es por eso que mi admiración a todo lo extremeño y a todo lo español no es para mí un cumplido de circunstancias, sino más bien algo que brota espontáneamente de lo más hondo de mi alma. Gracias nuevamente, amado pueblo de Cáceres por el honor que me habéis concedido al designarme vuestra reina en este certamen hispanoamericano. Honor que yo quiero interpretar y aceptar como un tributo de cordialidad española a mi patria Honduras. Gracias por propiciarle a mi vida esta emoción que nunca olvidaré. Que Dios derrame sus bendiciones sobre todos vosotros, que proteja vuestras luchas de superación y que ilumine siempre todos los caminos que unen a España con Hispanoamérica.⁵⁷⁷

A través de la presentación del Conjunto de Carmen Cuevas Mackenna al año siguiente, en 1965, se puede encontrar, sin embargo, lo que quizás fuese una recriminación a la idea de armonía. Durante su presentación uno de los vocalistas de la agrupación, decidió interpretar *El emigrante*, canción escrita en 1949 por Juanito Valderrama, reconocido cantante español de coplas y flamenco. Antes de cantarla le dejó saber al público que iba a interpretar “una canción que me enseñó mi padre, español también, cuyo título es *El emigrante*.”⁵⁷⁸ Aun cuando al

⁵⁷⁶ Minuta de carta de Gregorio Marañón Moya, director del ICH a Guillermo Mac Lean, Encargado de Negocios de Bolivia, 4 de junio de 1962. Archivo Instituto de Cultura Hispánica. Fondo: Expedientes de Festivales y Certámenes, Signatura ICH 1711, Caja 108, Carpetilla 5892.

⁵⁷⁷ Acto inaugural del VII Festival de folklore hispanoamericano: 26-06-1965 [5SON-1823], grabación sonora, 6:55, <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=3529>, (consultada el 24 de octubre de 2022).

⁵⁷⁸ VII Festival de folklore hispanoamericano: 27-06-1965 [5SON-1833], cinta 5, grabación sonora, 15:25, <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=3532>, (consultada el 24 de octubre de 2022).

momento desconocemos el nombre del vocalista, al indicar que su padre era español cabe la posibilidad de que su progenitor hubiera tenido que “emigrar” a Chile por motivo de la Guerra Civil española. Por lo que, al conocer la razón por la que Juanito Valderrama compuso esta letra, se podía prestar a que se considerara la elección de esta canción por el hijo de un “emigrado” como un reclamo al régimen por una forzosa decisión tomada por su padre de tener que partir de España.

Según Valderrama, la canción comenzó a tomar forma mientras realizaba una gira por el norte de España, durante una actuación en el teatro de Ponferrada. En un primer instante solamente escribiría las primeras letras del estribillo, para finalmente terminar la canción en su totalidad tras verse inspirado después de una presentación en Tánger, Marruecos, presenciada por exiliados españoles del bando republicano. Exiliados que se habían visto obligados a huir de España luego de la Guerra Civil por temor a las represalias de la dictadura. El coro dice: “Adiós mi España querida, / dentro de mi alma te llevo metida. / Y aunque soy un emigrante / jamás en la vida / yo podré olvidarte”. Por su parte, la segunda estrofa, habla del dolor experimentado por tener que abandonar la patria: “Cuando salí de mi tierra / volví la cara llorando / porque lo que más quería / atrás me lo iba dejando”.

En una entrevista concedida a *El País* en 2004 Valderrama expresaba que le hubiese puesto por título a la canción “*El exiliado*, pero me habrían fusilado.” Las posturas de Valderrama respecto al régimen franquista fueron, no obstante, cuestionadas a pesar de que había luchado por el bando republicano durante la Guerra Civil. Esto se debió a que en 1950 Valderrama llegó a presentarse ante el propio Franco, en cuya presentación tuvo que interpretar *El emigrante* en dos ocasiones ante la solicitud del dictador, que conforme al testimonio de Valderrama la consideraba como una canción patriótica.⁵⁷⁹ La presentación hizo que se le tildase de “facha” (término despectivo empleado en España para referirse a alguien de ideología política reaccionaria, defensor del régimen franquista). En la entrevista Valderrama se defendía de esta acusación: “Y yo ni Franco ni *na*. ¡Yo serví a la República, hice trincheras republicanas! Le canté a Franco cuando me llamó, ¡pues claro! Como Marchena, Lola Flores, Antonio Molina o Paquita Rico. ¿Qué otra cosa ibas a hacer? ¿Qué hago hoy si me llama el Rey? Se me tildó de *facha* por

⁵⁷⁹ Antonio Burgos, *Juanito Valderrama. Mi España querida* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2002), 23-30.

envidia, pero ni *facha* ni *na*. Yo he sido un artista del pueblo.”⁵⁸⁰

Dejando de un lado la franqueza de la actitud de Valderrama frente al régimen, que no es de nuestro interés al momento, lo que es evidente es que la canción se prestaba para distintas interpretaciones o para distintos propósitos. Así pues, que en el contexto de los festivales fuera cantada por el hijo de un “emigrado” pudo haber sido apreciado como un ataque a los responsables de que se encontraran exiliados españoles en Tánger que inspirasen su letra o que se sintieran conmovidos por la misma en Chile. Retando, por la tanto, la noción de unión encontrada en la ideología de la hispanidad e impulsada por el régimen.

El escritor sevillano, Eduardo Tijeras, sería, por su parte, el responsable de la principal crítica que se puede encontrar en contra de la ideología de la hispanidad según exhibida en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos. Escrita por motivo del V Festival celebrado en 1962, en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (una de las revistas publicadas por el ICH), en la que era un habitual colaborador, en esta Tijeras cuestionaba la validez y efectividad de la transmisión de esta ideología. En sus palabras “el empeño del Instituto de Cultura Hispánica, en colaboración con los Ayuntamientos de Cáceres y Trujillo, de reunir durante varias noches grupos cantores y danzantes de España, Portugal, Filipinas e Hispanoamérica” resultaba “altamente sugestivo para los que aman el lenguaje popular y para los que sienten determinado desconsuelo por no poder en un momento dado hacerse cargo de la inmensa variedad y riqueza del folklore hispanoamericano.” Pero razonaba que la nostalgia por la grandeza “de las Españas”, por “ese conglomerado entrañable de aventureros, déspotas y místicos enzarzados en descomunales hazañas, en el dominio y catequización de un mundo fabuloso”, era la nostalgia por un mundo “hoy perdido”, sobre el que se pretendía “con cierto sentimentalismo paternal, mantener la ascendencia espiritual y los valores legítimos de una cultura.” Luego de indicar que el “paternalismo, sin duda alguna, comporta una amplia intención política” y que las “cuestiones económicas pueden someterse a discusión” establecía que el folklore respondía a “incitaciones más profundas, por lo que tienen de espontáneas”. Insinuando así, al parecer, que el paternalismo característico encontrado en el discurso de la hispanidad se volvía ineficaz ante el folklore latinoamericano.

No deja de sorprender que la principal crítica fuera publicada en una de las revistas del

⁵⁸⁰ “Me tildaron de ‘facha’ por envidia. Pero ni ‘facha’ ni nada, yo soy un artista del pueblo,” *El País*, 23 de febrero de 2004, https://elpais.com/diario/2004/02/23/espectaculos/1077490809_850215.html, (consultada el 24 de octubre de 2022).

ICH, la entidad estatal que para entonces era la responsable de la organización de los festivales. Demostrándose, por consiguiente, que ya para principios de la década de 1960 la censura concedía cierta flexibilidad o se producían intersticios al momento de cuestionar la efectividad e intenciones de las políticas impulsadas desde el Estado. En este caso de una política que era fundamental para el régimen y que estaba dirigida tanto a la esfera nacional como internacional. Lo que no sorprende es que la crítica proviniera de un escritor no extremeño, pues conociendo las tendencias intelectuales conservadoras de la intelectualidad extremeña, evidenciadas a lo largo de este capítulo, se dificulta concebir que una crítica de este tipo hubiera podido surgir de su entorno.

2.6 Conclusiones

Al preguntarle un periodista al personaje del Embajador en la película *La cuarta carabela*, “¿Cree que el festival contribuirá a alentar la idea de la hispanidad?”, éste contestaba: “¡Oh, indiscutiblemente!” Y es que no podía ser de otra forma al estar los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos dominados por esta ideología. En su caso particular de una ideología de la hispanidad condicionada por el contexto extremeño, principalmente por el historial de la región respecto al proceso de conquista y colonización de América. Se trataba, por lo tanto, de una hispanidad conquistadora con connotaciones imperialistas (predominantemente en el ámbito cultural y religioso) que continuamente hacía referencia al periodo histórico de mayor trascendencia de Extremadura en la historia de España. Que la región experimentara para entonces un decaimiento socioeconómico debió de favorecer la gran acogida que especialmente la intelectualidad cacereña y extremeña le dio a un discurso que representaba a los conquistadores de la región como dioses, semidioses o titanes, realizadores de una empresa colosal. Pues, muy probablemente, debió inspirar el orgullo de los extremeños por su pasado, a la vez que reforzaba su identidad en el presente al considerarse sus herederos. Incluso el impacto de la ideología se puede atestiguar en el presente al visitar la región, ya que se pueden hallar plazas, avenidas y calles con la denominación de hispanidad. En Guadalupe, donde se encuentra el Hotel Hispanidad, la fecha del 12 de octubre aún se celebra como la Fiesta de la Hispanidad.

Habría que subrayar entonces que la identidad cacereña y extremeña que se buscó promover durante el franquismo era dependiente de su visión de la identidad latinoamericana. De

una visión de la identidad latinoamericana condicionada por la ideología de la hispanidad, que desde sus comienzos por medio de las ideas encontradas en sus principales ideólogos establecía una jerarquización racial y civilizadora con la población de sus antiguas colonias, predominantemente representada por medio del “indio” “incivilizado”, lo cual era resultado, a su vez, de tener su enfoque en el periodo del Siglo de Oro.

El lema de “Cáceres, Plaza Mayor de la Hispanidad”, se alimentaba de estas ideas al representar a la ciudad anfitriona como un lugar privilegiado para que se celebraran los festivales, por ser de su población de donde surgieron varios de los conquistadores de mayor relevancia. Esto convertía a los participantes latinoamericanos en estirpe de los antiguos pobladores de la ciudad, lo que motivaba que se asimilara lo latinoamericano con lo cacereño en términos biológicos y culturales. Lo cual producía una de las contradicciones de la ideología, pues al tener en consideración que su visión del mestizaje ocurrido en América, tanto racial como cultural (lo cual será estudiado con mayor profundidad en el próximo capítulo), se empleaba para establecer la superioridad del español frente al indígena, volvía incoherente tal asimilación. Una noción de superioridad que, como se ha visto, aparte del aspecto racial y cultural, estuvo, además, estrechamente ligada a una cuestión de género por concebirse el mestizaje estrictamente como la mezcla del hombre español, el conquistador “dominador”, con la mujer americana, la “india” “complaciente”. Mostrándose así que era como un “Padre Patrio” que predominantemente se representaba a España, en vez de como “Madre Patria”. Era a causa de la “apta” inseminación del conquistador extremeño en el vientre de una mujer de una “raza” “subordinada” que se había producido un “Nuevo Mundo”.

En el marco de los festivales el discurso de hermandad, no obstante, no quedaría en la mera palabrería, ya que, como demostrado, se realizarían actividades filantrópicas que reforzaban la imagen de una España que se preocupaba del bienestar de sus “hijas e hijos” al otro lado del Atlántico. Claro está, detrás de estas posturas existía un interés político que pretendía que tanto participantes como diplomáticos se convirtieran en testigos en el extranjero de la buena voluntad del régimen para con los países latinoamericanos, así también de las “favorables” condiciones en que vivían los españoles bajo la dictadura.

Tal interés ayuda a explicar, además, el fomento de un revisionismo histórico que presentara al conquistador benévolamente, procurando demostrar que su principal intención era promover la civilización de las poblaciones indígenas por medio de su conversión a la religión

católica, en este caso “amparada” por la advocación de la Virgen de Guadalupe, liberándolos así de la condición de “salvajes” en la que vivían. Sin embargo, tal intención se encontraba con la contradicción de una ideología que justificaba el uso de la espada a fin de conseguir la civilización que se igualaba al catolicismo. En términos generales los traumas ocurridos durante el proceso de conquista y colonización fueron ignorados o excusados con el pretexto de un fin civilizador, que se entendía había sido beneficioso para la población indígena al compararse con el estado anterior en el que vivían.

Indudablemente el espacio en que se transmitió el mensaje favoreció su gran acogida. Pero que las agrupaciones participantes, reinas y diplomáticos latinoamericanos participasen de su ceremonial de hispanidad sin reprobalo (encontrándose apenas una crítica directa, la del escritor sevillano Eduardo Tijeras), debió de influir para que el público asistente tuviese por legítimos sus postulados, en especial los vinculados a las relaciones raciales entre España y los países latinoamericanos o a las connotaciones imperiales, que se podrían considerar como los más sensibles desde el punto de vista latinoamericano.

A este respecto habría que destacar, sin embargo, que se observa una diferencia entre el discurso de la hispanidad según se transmitió desde el gobierno central y la hispanidad difundida por la sociedad extremeña (políticos, periodistas, intelectuales, etc.) durante la década de 1960. Si bien durante los años en que Blas Piñar fue director del ICH tal diferencia no es percibida, sí lo es cuando al frente de la entidad se encontraba Gregorio Marañón Moya. Puesto que, aunque es cierto que bajo este último se pueden encontrar posturas que aluden a que también defendía la preeminencia de España en los vínculos que se pretendían establecer con América Latina, el mensaje del ICH bajo su mandato durante los festivales se caracterizó por resaltar el idioma, la religión, la cultura y los lazos de sangre compartidos. Evitando en lo posible la temática imperial (para el caso de los festivales se volvía prácticamente imposible evadir la temática conquistadora al realizarse los festivales en Extremadura). Mientras que la sociedad extremeña reforzaba tal visión. Observándose, por lo tanto, un regionalismo marcado en cuanto al tono del discurso transmitido que no siempre iba a la par con los intereses del gobierno central como bien lo reconocía el propio Blas Piñar ya en la primera edición, cuando se refería a que hablar de conquista y conquistadores podía no ser del gusto de algunas personas.

A su vez, se debe distinguir el énfasis dado al discurso de la hispanidad en el periodo en el que ICH estuvo al frente de los festivales versus el dominado por el MIT. A partir de mediados

de la década del sesenta se puede observar una disminución en la intensidad de la transmisión de la ideología, lo cual se relacionaba con la entrada del ministerio en la organización de los festivales en 1964 y su cada vez mayor control de estos. Esto se puede percibir, por ejemplo, en que se dejara de un lado los discursos de apertura o clausura del director del ICH (que giraban alrededor de la ideología) en las últimas ediciones, o en que no se nombraran reinas latinoamericanas, eliminándose por lo tanto el ceremonial dependiente de su nacionalidad que reforzaba las nociones de mestizaje imperantes en la hispanidad (siendo Ana María da Câmara Canto, hija del embajador de Brasil, la última en ser nombrada en 1966). Pero esto no quiere decir que la temática cambiara drásticamente al momento de difundirse la ideología en el ámbito cacereño. Una transformación organizativa a nivel del gobierno central no significaba que la mentalidad de la intelectualidad cacereña asimismo se transformara respecto a su visión del proceso de conquista y colonización de América. Por lo que, ya fuera en *Extremadura*, en la revista *Alcántara*, en la Fiesta del Romance, o por medio de los discursos de las autoridades regionales y cacereñas, se continuó difundiendo una hispanidad con los tópicos acostumbrados.

Por otro lado, aun cuando es evidente que el franquismo tenía presente la importancia de la música en la vida cultural de su país,⁵⁸¹ y el provecho que se le podía sacar en su búsqueda de adoctrinar a la población, como se ha demostrado por las palabras al respecto de Blas Piñar en el discurso de clausura del I Festival, está claro que la respuesta a su propuesta presentada en este discurso, respecto a un himno de la hispanidad que fuera conocido e interpretado tanto en España como en América, estuvo lejos de su pretensión. Pese a que el himno-canción *Hispanidad*, con letra de Ricardo Becerro de Bengoa y música Santiago Berzosa junto con la canción *Cáceres, Plaza Mayor* de Los Sumbean debieron ayudar de alguna manera al aprendizaje de los conceptos de ideología de la hispanidad, dada su limitada difusión, habría que concluir que su impacto fue mínimo para el propósito de la transmisión de esta ideología. Lo cual no significa que la música no fuera un apoyo relevante para esta, pues las interpretaciones de los himnos nacionales en las ceremonias inaugurales junto con la ejecución del “folklore musical” en sus escenarios servían para concederle legitimidad. Pero sin duda, la música con una temática que hiciera referencia explícita a la hispanidad no tuvo el peso al momento de hacerle llegar el mensaje al público en el marco de los festivales que tendrían prensa y revistas, programas oficiales, los discursos

⁵⁸¹ Véase: Iván Iglesias, *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017), 13.

pronunciados por las distintas autoridades, los documentales del NO-DO o los poemas escritos por motivo de la Fiesta del Romance. (Se podría considerar como una excepción a este argumento el Himno a la Virgen de Guadalupe, *Augusta Reina de Extremadura*, escrito en 1908 cuando aún su lírica no se identificaba con la ideología de la hispanidad, tomando en consideración su siempre interpretación en las visitas al Real Monasterio de Santa María de Guadalupe).

Por último, no es una cuestión de énfasis que en el análisis realizado en este capítulo no se discuta la perspectiva de la ideología con respecto a Portugal y Filipinas, que fueron dos de los países de donde provinieron diversas agrupaciones participantes en varias ediciones de los festivales, y que se incluían como parte de la “Hispanidad”. Sencillamente no se les concedía trascendencia, aparte de las pocas veces que se les llamó por la prensa cacereña o por los participantes como los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, Luso y Filipinos, que como se ha señalado en la introducción de la tesis tal denominación estaba, muy probablemente, relacionada a los intereses diplomáticos del régimen. El enfoque del discurso estaba dirigido hacia América. Era a los conquistadores extremeños que habían participado del conquista y colonización de América a quienes se veneraba. Mientras que la noción de mestizaje se formaba por la mezcla racial entre españoles e indígenas americanas, sin entrar en consideración el elemento portugués o filipino. No es sorpresa entonces que en la denominación oficial nunca se nombrara a los festivales como lusos y filipinos, mostrándose así la prioridad dada a los países latinoamericanos por parte de la política cultural franquista.

Capítulo 3. Trasatlánticas nociones folklóricas: autenticidad, raza y determinismo geográfico

En la edición de la revista *Folklore Americano* del año 1959, correspondiente al número publicado tras la celebración del primer festival, la folklorista cántabra Nieves de Hoyos Sancho (hija del reconocido antropólogo español Luis de Hoyos Sainz, autor junto con su hija del influyente *Manual de Folklore. La vida popular tradicional en España*), exponía en un ensayo su opinión del certamen basándose en su experiencia como miembro del jurado. En su escrito traía a discusión varios de los conceptos que se tenía sobre el folklore musical y del folklore en general en el contexto de los festivales. Además, el ensayo, aparte de evidenciar un conocimiento personal de escritos de los folkloristas latinoamericanos, en sí mismo era una muestra del vínculo existente entre los estudiosos del folklore a ambos lados del Atlántico, vínculo que, a su vez, se reflejaría en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos al participar varios folkloristas latinoamericanos como miembros del jurado en diversas ediciones.

Para De Hoyos Sancho los grupos o individuos participantes provenientes de América Latina no habían sido sus “verdaderos representantes” o los que cantaran y bailaran lo “peculiar de su tierra”, pues, al calificarlos de “grupos de profesionales que en sus viajes no les importaba hacer una escala con la idea de obtener un galardón” y de “grupos de estudiantes que siguen sus cursos en Madrid”, entendía que no podían considerarse como dignos representantes del folklore musical latinoamericano. No eran “grupos de una localidad, de campesinos, comerciales, obreros...” o “grupos indígenas”, que serían los que a su entender podrían tenerse como practicantes del verdadero folklore. Por consiguiente, al analizar la presentación del arpista peruano Florencio Coronado Gutiérrez, a pesar de indicar que era “gran tocador de arpa”, juzgaba que “no encaja en el grupo de actuaciones folklóricas, aunque toca un arpa india, ni siquiera populares, puesto que ha estudiado música y podemos considerarle en el grupo de los academicistas que es precisamente lo opuesto al folklore.” Mientras que en el caso de la “brillante actuación” de la Agrupación Folklórica Chilena, dirigida por Raquel Barros, opinaba que no era “verdadero folklore”, pues al ser “profesionales (...) dirigidos por mujer de fina sensibilidad” dejaba “de ser lo que en una agrupación social siente, piensa, y hace de un modo tradicional”. Por su parte, sobre el Ballet Azteca y Maya de Javier León, exponía que el nombre del grupo ya hacía ver que “no hay nada en él de folklore”. Añadiendo, con respecto a su

repertorio, que no tenía “nada que se transmita y viva por tradición o que nazca o arraigue en el pueblo”, sino que era “un intento de reconstrucción de lo que serían las danzas, o más bien, los sacrificios de aquellos grandes Imperios.” Esto ocasionó que el jurado, si bien “reconociendo el mérito del conjunto como espectáculo”, y, no obstante, el “plan de transigencia en que se colocó”, no lo calificara.

Su inconformidad ante las faltas de exhibición de un folklore musical representativo de como a su entender era practicado por el pueblo no se limitó a las presentaciones de los latinoamericanos, sino que también las agrupaciones que representaban a España fueron criticadas por los “fallos” cometidos. Por ejemplo, sobre la actuación de un grupo de niñas del Frente de Juventudes exponía que había perdido “su encanto”, pues entendía que “desde el punto de vista del interés folklórico” no era “real” que hiciesen “cosas de personas mayores”. No era “lo que el pueblo de modo espontáneo hace, sino una imitación”. Respecto a los Coros Extremeños de Educación y Descanso de Plasencia, por otro lado, ponía el reparo de que eligieran el traje del pueblo de Montehermoso por considerarlo “más vistoso” en vez del propio y que bailaran “con la gorra puesta”, argumentando que esta acción “hace algunos años habría hecho reír a los montehermoseños por considerarlo una extravagancia”.⁵⁸² Indicaba que el “sombbrero en el pueblo español no es prenda de vestir, para esto existe la mantilla, con la que tampoco se baila, es defensivo contra el frío o el sol como en este caso la gorra de paja y

⁵⁸² Carmen Ortiz en su ensayo “Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange” explica cómo el traje de Montehermoso, Cáceres, fue convertido durante el franquismo, por un proceso de selección y construcción de la tradición, en representante de la vestimenta femenina regional extremeña debido a su espectacularidad. Expone que la selección de este tipo de traje estaba relacionada con su uso en los espectáculos musicales de los Coros y Danzas de la Sección Femenina y que los trajes exhibidos “eran de ‘fiesta’, ya que los vestidos cotidianos de la gente (...) estaban adaptados al trabajo diario y no eran, por tanto, especialmente ricos en joyas ni en adornos”. Su empleo por los Coros y Danzas de la Sección Femenina conllevaría, a su vez, alteraciones para facilitar el movimiento del cuerpo realizado en las coreografías como también modificaciones relacionadas con el pudor requerido de la mujer durante el franquismo. Por lo que, el traje aparte de ser empleado por poblaciones con las cuales no estaba vinculado tampoco correspondía exactamente al modelo tradicional. Según se ha visto en nuestro estudio, su empleo no se limitaría a los Coros y Danzas de la Sección Femenina, sino que asimismo a los Coros y Danzas de Educación y Descanso. Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos serían un claro ejemplo, además, de este proceso señalado por Ortiz, pues en estos el traje de Montehermoso tendría un rol destacado al ser elegido para vestir a la reina de los festivales en varias ediciones. Véase, por ejemplo: “Cáceres y los II Festivales hispano-americanos,” *Extremadura*, 16 de junio de 1959, 10; “Muñeca «Montehermoseña» para la Reina de los III Festivales Folklóricos,” *Extremadura*, 22 de junio de 1960, 10; “La Reina del festival ataviada de Montehermoseña,” *Extremadura*, 29 de junio de 1964, 1; Carmen Ortiz, “Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange,” *Gazeta de Antropología*, n.º 28 (3) (2012). Artículo en línea, <http://www.gazeta-antropologia.es/wp-content/uploads/GA-28-3-01-CarmenOrtiz1.pdf>, (consultada el 16 de diciembre de 2022).

emplease para salir al campo, no para bailar”.⁵⁸³

Como podrá observarse a lo largo de este capítulo, el tema de la autenticidad sería fundamental para los estudiosos del folklore de entonces, tanto españoles como latinoamericanos, si bien al momento de definirse el folklore o el folklore musical auténtico se encontrarían posturas diversas. Y aunque, en términos generales, el grupo humano que se consideraba como representante del folklore era el campesinado, en este sentido igualmente se mostrarían divergencias, encontrándose entre las polémicas claves la discusión sobre si se debían tener dentro de los estudios folklóricos las expresiones “folklóricas” urbanas o las prácticas culturales indígenas.

De Hoyos Sancho exponía que esta participación variada de agrupaciones y solistas, que desde su perspectiva no siempre representaban al folklore, se había visto posibilitada dado que “las bases del concurso eran muy amplias, ya que no se podía saber si se inscribirían muchos grupos y no se podía por tanto desanimar a nadie.” Amparada en una concepción común para entonces en los estudiosos del folklore, por la cual se concebían como salvaguardas del auténtico, proponía como remedio para este tipo de participación que se organizara un congreso o coloquio que reuniera a los especialistas de la materia, para que se analizara “algún aspecto del folklore en relación con las actividades del certamen”. Impulsaba esta idea por entender que, de asegurarse la presencia de los especialistas, estos procurarían “que su país estuviese dignamente representado” al ocuparse de escoger ellos mismos a los grupos participantes. Como ejemplos de los que tenía en mente que se implicaran nombraba al folklorista brasileño Renato Almeida, al musicólogo y compositor argentino Carlos Vega, y al también musicólogo y compositor mexicano Vicente T. Mendoza. Es decir, nombraba a tres de los más renombrados en la materia en América Latina, autores de escritos folklóricos de referencia y que ocuparían relevantes posiciones en instituciones estatales comprometidas con el folklore en sus respectivos países.⁵⁸⁴

Sin embargo, su visión idealizada respecto a la participación en los festivales nunca se llegaría a concretar, pues para el régimen no era lo más importante si las agrupaciones y el folklore musical que interpretaban eran “auténticos”. Esto lo constató claramente el escritor sevillano Eduardo Tijeras en su crítica sobre la edición de 1962:

Este Festival Folklórico Hispanoamericano, en algunos casos, no ha satisfecho refinadas

⁵⁸³ Nieves de Hoyos Sancho, “Noticias de Europa. Primer Festival de Folklore Hispano Americano,” *Folklore Americano*, n.º 6-7 (1959): 247-252.

⁵⁸⁴ De Hoyos Sancho, “Noticias de Europa,” 247.

exigencias alusivas a una suma autenticidad. Las sustituciones instrumentales, el apofrofesionalismo o la inexperiencia, la defectuosa instalación microfónica, pueden no importar gran cosa cuando se trata de llevar a cabo una manifestación popular con resonancias fraternizantes y como elemental toma de conciencia con el acervo cantor de los pueblos hispanos.

(...) Así, el aficionado que espera oír una quena india en un momento dado no oye tal quena, y el que espera oír un charango, un arpa criolla, unos instrumentos de percusión nativos, oye bandurrias y acordeones en manos de voluntariosos jóvenes universitarios que representan al folklore de su país; de acuerdo, pero que no lo representan *con creces*. Con todo lo cual sufren, de una parte, la competición, ya que al final siempre se distribuyen premios y distinciones.

Entendía que este tipo participación se debía a que el criterio de selección para la admisión de los grupos folklóricos actuantes quedaba “condicionado en demasía por el factor económico, es decir, por la imposibilidad de importar los mejores, más auténticos, expertos y representativos grupos de cada país”, infiriendo que la razón para ello se encontraba en las dificultades económicas experimentadas en los países latinoamericanos, al ser los grupos responsables de su traslado hasta España.⁵⁸⁵

Esto no quiere decir que las concepciones que tenían los folkloristas o el régimen a nivel general no se hicieran presentes al momento de establecer las bases de participación, al premiar la interpretación de las agrupaciones en el certamen o en los discursos acerca del “folklore musical” representado en los festivales. Sino que en estos primó la flexibilidad al permitirse la intervención de grupos o individuos que no se ajustaban a los ideales de autenticidad. Por lo que, aunque es necesario recalcar que para el régimen lo trascendental era la participación y no el tipo de participación (especialmente si provenía del extranjero), hay que indicar que las concepciones imperantes en la época, tanto en España como en América Latina, sobre el folklore y el folklore musical tuvieron un impacto en su contexto.

Así, aparte de la preocupación por la autenticidad, el determinismo geográfico observado en De Hoyos Sancho en su ensayo, cuando al analizar la interpretación de la polca paraguaya “El Pájaro Campana” por el Trío Paraguay Tropical describía el baile realizado por la vocalista Pura Agüero Vera indicando que al ser este número del mismo estilo que “el Randeje Ayú, un triste canto guaraní de amor, ella da unos pasos de baile siempre lentos y mortecinos, necesidad impuesta en el baile paraguayo por el fuerte calor tropical”,⁵⁸⁶ o la postura racial expuesta al señalar que la “bailarina negra” colombiana Delia Zapata Olivella “indudablemente, tiene el ritmo metido en el cuerpo”, no eran planteamientos aislados. Formaban parte de conceptos

⁵⁸⁵ Eduardo Tijeras, “Cáceres durante el Festival Folklórico Hispanoamericano,” *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 152-153 (ag.-sept. 1962): 322.

⁵⁸⁶ De Hoyos Sancho, “Noticias de Europa,” 248.

imperantes en los estudios del folklore musical en España y de los estereotipos que se tenían sobre los latinoamericanos. Lo mismo se debe decir de su descripción del sanjuanito “Viva la fiesta”, al que asociaba con los “indios” otavaleños, ejecutado por el grupo universitario Conjunto Andino de Ecuador, al caracterizarlo como “triste y monótono”,⁵⁸⁷ pues tales adjetivos eran comunes durante el franquismo al momento de referirse al folklore musical indígena andino.⁵⁸⁸ Su equivalencia de géneros musicales latinoamericanos con españoles ejemplificado al indicar que una galopera paraguaya en el repertorio del Trío Paraguay Tropical “no pasa de ser un cuplé”⁵⁸⁹ español, sería asimismo usual durante los festivales como parte de la búsqueda de identificar la cultura latinoamericana predominantemente con la española.⁵⁹⁰

Al analizarse en este capítulo las nociones imperantes sobre el folklore y el folklore

⁵⁸⁷ *Ibid.*, 250.

⁵⁸⁸ Esta descripción demostraba el desconocimiento de Nieves de Hoyos Sancho sobre el “folklore musical” ecuatoriano y que podía ser inválida su idea de asegurar la “autenticidad” de los festivales por medio del control de los especialistas de folklore, pues “Viva la fiesta” era un sanjuanito, género (no únicamente practicado por los indígenas otavaleños) que aun cuando se encuentran números que abordan el tema de la tristeza es tenido en Ecuador como una “música alegre y bailable por excelencia”, y, por otra parte, muy probablemente se trataba del compuesto por Carlos Paredes y Alejandro Plazas, aparecido en 1956 en el LP *Serenata Ecuatoriana* del Dúo Benítez-Valencia. Ketty Wong, “La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana,” *Ecuador Debate*, n.º 84 (diciembre 2011): 188; Jefferson Darío Flores Guagcha, “Representaciones identitarias en los sanjuanitos mestizos de las décadas de 1940, 1950 y 1960 en el Ecuador” (Trabajo de titulación modalidad Proyecto de investigación previo a la obtención del título de Comunicador Social con énfasis en Educomunicación, Arte y Cultura, Universidad Central de Ecuador, 2019), 81.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, 248.

⁵⁹⁰ Para Nieves de Hoyos Sancho estas posturas con relación al determinismo geográfico y el rol de la raza en las prácticas culturales no eran excepcionales. En una conferencia pronunciada en la Real Sociedad Geográfica de Madrid en 1954 en la que describió su viaje a Brasil por motivo de la celebración en este país del Congreso Internacional de Folklore, organizado en el mencionado año, se pueden encontrar planteamientos similares. Al caracterizar un baile de bastones realizado “al estilo europeo” por un grupo de Mozambique, durante el festival folklórico que se llevó a cabo en el parque de Ibirapuera, São Paulo, en el marco del Congreso, indicaba que su “menor brío”, al compararse con los que “danzan los de la Laguna de Negrillos, en la Provincia de León, o los que en Palencia bailan, para festejar a su Patrón, San Antolín”, o sea bailes practicados en España, podía ser “debido a la diferencia del clima.” Mientras que el racismo encontrado en esta conferencia, que luego se publicó bajo el título *Lo que yo vi en el Brasil*, respecto a los “negros”, es aún más marcado que en el ensayo escrito por motivo de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos en el que apenas se insinúa. Sobre la samba ejecutada por “Negros y negras” de un grupo de Portela, Río de Janeiro, juzgaba que no veía “un baile organizado...sino una serie de movimientos llevados con el ritmo extraordinario con que los negros saben hacerlo.” Más adelante buscaría explicar el contraste existente entre las favelas y los barrios adinerados de Río de Janeiro como el resultado de una vagancia característica de la población afrobrasileña, sin llegar a concebir que el contraste podía deberse a las condiciones socioeconómicas producto de una historia de explotación y discriminación hacia esta población. Declaraba al respecto: “La poca ambición de los negros les lleva a veces a la indolencia, y como no tienen apenas necesidades, prefieren mal vivir con tal de no trabajar.” Para De Hoyos Sancho esta poca ambición era la responsable que pocos negros llegaran a la universidad y por el contrario se dedicaran a ser cargadores, limpiacoches, chóferes o al servicio doméstico. La atención que le presta a la población afrobrasileña en esta conferencia quizás se debiese a la novedad de la experiencia en el relacionarse con grupos étnicos afros. “Para mí este espectáculo de negros en masa era completamente nuevo, y, por lo tanto, impresionante”, apuntaba sobre el grupo de trabajadores en el puerto de Río de Janeiro a su llegada. Nieves de Hoyos Sancho, *Lo que yo vi en el Brasil* (Madrid: S. Aguirre Torres, 1954).

musical, tanto en España como en América Latina, a manera de contextualizar y determinar el impacto que tuvieron en el desarrollo de los festivales, se demostrará, además, que varios de estos planteamientos no eran peculiares al franquismo, sino que también los compartían los folkloristas latinoamericanos. Sobre todo, la preocupación por la autenticidad, la idea de que las manifestaciones folklóricas reflejaban la esencia de la “raza” y la nación, y el concebir lo proveniente de España como superior a lo producido por las otras “razas” que habían participado en el mestizaje ocurrido en América, serían planteamientos que se presentarían una y otra vez en los escritos de los folkloristas de la época a ambos lados del Atlántico. Si en el capítulo el enfoque respecto a los discursos y las representaciones que se dieron sobre el folklore musical está en lo latinoamericano es, por su parte, debido a que estos, así como en la ideología de la hispanidad, estuvieron dirigidos preponderantemente durante los festivales hacia América. A lo portugués se lo dejaba de lado, y aunque sobre el folklore musical filipino se hicieron algunas referencias, fueron pocas en comparación a la trascendencia dada al folklore musical “mestizo” latinoamericano, que se concebiría en los festivales privilegiadamente como “hijo” del español.

3.1 Franquismo y folklore: el caso extremeño

Aunque es cierto, como señalado por Carmen Ortiz, que la colaboración por parte del franquismo con reconocidos folkloristas españoles, especialmente en el caso de los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange, servía para prestigiar la labor folklórica del régimen,⁵⁹¹ al analizar los escritos de varios de los que conformaron el jurado en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos se comprenderá que su selección estaba, muy probablemente, motivada por algo más que su reputación. Pues, el contenido de sus obras demuestra que estos promovían los conceptos ideológicos que el franquismo impulsaba respecto al folklore, lo que justificaría que fueran apoyados por el Estado. Ahora bien, también se constata que tales conceptos antecedian al franquismo.⁵⁹² Aspectos que, si bien han sido asimismo señalados en

⁵⁹¹ Ortiz, “Folclore, tipismo y política”.

⁵⁹² En su ensayo “Museos, etnología y folclor(ismo) en el Madrid franquista. Sobre precariedad, rupturas y continuidades de un proyecto inacabado”, Silvina Schammah Gesser indica que “fue la intelectualidad liberal y de izquierdas que inicialmente lideró la Segunda República la que alentó y articuló un discurso cultural de raíces españolas, que hizo hincapié en el reconocimiento de la tradición popular del pueblo y sus diversidades regionales.” Este reconocimiento regionalista estuvo asimismo vinculado con el deseo de la cohesión nacional que caracterizaría al franquismo. Schammah Gesser plantea que “el interés nacionalista por las costumbres populares e hispánicas de la propuesta republicana apostó por recrear la «identidad» y «el saber de las raíces de lo colectivo» como adhesivo

términos generales sobre los estudios folklóricos durante el franquismo,⁵⁹³ no son analizados para nuestro específico caso de estudio. Por lo que, es útil entender cuáles eran los conceptos sustentados por estos folkloristas que estimulaban que se los fomentara.

Cuando se contrasta, por su parte, algunos de estos conceptos con las realidades observadas en la práctica del “folklore musical” durante los festivales se comprende entonces la insatisfacción que se observa en De Hoyos Sancho y Tijeras. La tensión en el ámbito del folklore en su contexto no solo se limitaría, por otro lado, a las contradicciones encontradas entre ideología/teoría y práctica, ya que también se mostraría por medio de los distintos objetivos que tenían las dos principales entidades centrales responsables de su organización. Que a partir de la entrada del MIT el jurado no estuviera representado por alguno de los reconocidos folkloristas españoles y que, además, en las últimas ediciones ni siquiera hubiera jurado al dejarse a un lado la competición, ejemplifica la diferencia de enfoque entre el ICH y el MIT en cuanto al tipo de “folklore musical” que se debía representar en sus escenarios. A lo largo de estos puede observarse claramente una transición que va desde una pretensión por la práctica de un folklore musical auténtico hasta el momento en que tal factor no era prioritario para el MIT. Una transición que, como ya se ha demostrado, conllevaría un reclamo nostálgico por parte de *Extremadura* al entenderse que los últimos festivales no representaban el mismo folklore musical de ediciones anteriores organizadas exclusivamente por el ICH, catalogándoselos de “asépticos”

para «crear españoles»”. Por lo que, si bien establece distintivos con la época posterior, especialmente en el campo de la etnología, al exponer que la Segunda República buscó desvincularse de posturas biologicistas y raciales, las cuales como se examina en este capítulo se encontraban presentes en los principales estudiosos del folklore bajo la dictadura, no se debe asociar exclusivamente con el franquismo varios de los principales postulados ideológicos que fueron empleados por este régimen respecto al folklore. Por su parte, en ““La Fiesta de las Regiones”-Asturias, Andalucía, Valencia y Aragón-: Cuadros de cantos y bailes populares y construcción nacional española (1916-1936)”, Carles A. Pitarch Alfonso, realiza un planteamiento similar por medio de la figura de Miguel Asso Vitallé y su espectáculo la “Fiesta de las Regiones”, en el que se interpretaba el folklore musical de distintas regiones españolas. Pitarch Alfonso explica que en el periodo en el que se enfoca su estudio el nacionalismo español se vio apoyado desde las distintas regiones españolas por las élites locales, las cuales llegaron a emplear como mecanismo para fortalecer la identidad nacional las expresiones culturales regionales. Se debe entender, por lo tanto, que el empleo del folklore musical para impulsar el nacionalismo español no tan solo ocurrió antes del franquismo, sino que, además, de fomentarse por el Estado (y lo cual es uno de los argumentos centrales de Pitarch Alfonso) también lo fue por actores no estatales. Silvina Schammah Gesser, “Museos, etnología y folclor(ismo) en el Madrid franquista. Sobre precariedad, rupturas y continuidades de un proyecto inacabado,” en *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, eds. Stépanne Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas (Madrid: Casa de Velázquez, 2014), 221-241; Carles A. Pitarch Alfonso, ““La Fiesta de las Regiones”-Asturias, Andalucía, Valencia y Aragón-: Cuadros de cantos y bailes populares y construcción nacional española (1916-1936),” en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, ed. Pilar Ramos López (Logroño: Universidad de La Rioja. Servicio de Publicaciones, 2012), 195-228.

⁵⁹³ Carmen Ortiz, “The Uses of Folklore by the Franco Regime,” *Journal of American Folklore* 112, n.º 446 (otoño, 1999): 479-496.

y “más racionales”.⁵⁹⁴

Sin embargo, hay que recalcar, como será analizado detenidamente en el último capítulo, que la atribuida autenticidad de los primeros festivales se trataba de una pretensión. En este sentido, también es de destacar que, según han explicado estudios sobre el folklore y el folklore musical, tal noción, la de autenticidad, ha sido una construcción ideológica empleada, no solo para legitimar lo “folklórico”, pero igualmente de forma relevante para idealizar un pasado inmemorial o remoto, supuestamente homogéneo, a fin de construir la nación y, además, como medio para establecer un distintivo racial y étnico, en muchas ocasiones con intenciones jerarquizantes.⁵⁹⁵

En la *Lírica Popular de la Alta Extremadura*⁵⁹⁶ Manuel García Matos, extremeño nacido en la ciudad de Plasencia en 1912, quien sería presidente del jurado en la primera y segunda edición del certamen, lo que no sorprende tomando en consideración la preeminencia que tenía entre los folkloristas españoles de la época (era, por ejemplo, el poseedor de la Cátedra de Folklore en el Conservatorio Superior de Música de Madrid), exponía los principales postulados sobre el folklore y el folklore musical que se emplearían durante el franquismo. Dada su preocupación por el avance “nocivo” de la modernidad, promovía, por consiguiente, que se recogieran las expresiones líricas “propias” del alma nacional para preservarse. Recriminaba consecuentemente al Estado por no proteger el legado folklórico español, indicando que producía “Indignación y pena” su descuido en tal asunto (lo que apoya la indicación de que la obra fue escrita principalmente antes del franquismo). Contrastaba entonces esta “contemplación impasible” del Estado español hacia el folklore con otras naciones europeas sobre las que valoraba que se preocuparan “desde hace tiempo de la conservación y estudio de su folklore, creando para ello instituciones de gran vitalidad”.⁵⁹⁷ Era de la idea que esta labor se debía imitar porque argumentaba que de lo contrario el “rico tesoro” del folklore español moriría soterrado

⁵⁹⁴ “Acabaron los Festivales,” *Extremadura*, 3 de julio de 1969, 4.

⁵⁹⁵ Véase: Regina Bendix, *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies* (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1997) y Philip V. Bohlman, *The Study of Folk Music in the Modern World* (Bloomington: Indiana University Press, 1988).

⁵⁹⁶ Aunque publicada en 1944, en su prólogo se indica que ya había sido confeccionada casi en su totalidad para 1930. Manuel García Matos, *Lírica Popular de la Alta Extremadura* (Madrid: Unión Musical Española, 1944), 8.

⁵⁹⁷ Este planteamiento, muy probablemente, se vio influenciado por su experiencia personal en la labor de recopilación durante su juventud del folklore musical extremeño, pues como indicado en su biografía publicada por su hija Carmen García-Matos Alonso, realizó este esfuerzo sin “ninguna subvención”. García Matos, *Lírica Popular de la Alta Extremadura*, 46; Carmen García-Matos Alonso, *Manuel García Matos. Biografía de un folclorista español* (Tomelloso: Soubriet Libros, 2017), 36.

por “la corriente sutil y embobadora del progreso materialista moderno”.⁵⁹⁸

Su interés por salvaguardar las tradiciones musicales de las distintas regiones españolas estaba, a su vez, influido por su concepción de que los “cantos populares y todo lo relacionado con ellos” reflejaban el sentir, el carácter, los ademanes y maneras, el pensar, etc., del pueblo. Exponía que la mejor manera de estudiar “la psicología de los naturales de un país” era por medio de la canción, pues la tenía por “el alma pura de los pueblos”.⁵⁹⁹

Por otro lado, concebía un propósito adicional para llevar a cabo esta labor de salvaguarda: que el folklore musical sirviera de “rico filón” para la “obra de arte” musical que llevase “el sello de lo nacional” y fuera “sinceramente española”. Declaraba con relación a este estímulo que debía proveerse a la música “cultura”:

¡Hemos de salvar nuestro folklore!

De la desentrañación de las melodías han de surgir los elementos esenciales que informarán las composiciones de nuestros músicos, dando con ello lugar a la creación de *escuela nacional de música*, con técnica y emociones autóctonas, con la que tanto soñara y por la que tanto luchó el españolísimo e inolvidable maestro Pedrell.⁶⁰⁰

De su consideración del folklore musical como herramienta para la música “cultura” puede intuirse, a su vez, que García Matos tenía una concepción progresista/evolucionista de la música. Esto se refleja de una mejor manera en su análisis de las influencias musicales encontradas en la

⁵⁹⁸ Esta búsqueda por proteger al folklore de los avances de la modernidad estaba enfrentada, sin embargo, a su propia idea de las transformaciones de la música a través del tiempo. Ya que, por ejemplo, respecto al canto popular hacía el siguiente señalamiento:

Contra lo que parecer ser, la canción del pueblo está en constante evolución; es, sí, una evolución lenta, pero responde casi siempre al movimiento del progreso y al renuevo de las influencias. No se crea, sin embargo, que el sucesivo modificarse altera grandemente en todos los casos la esencia antañona de una melodía. Los nuevos elementos que se allegan son acomodados en tan sabia manera que vienen a quedar casi siempre como a modo de vestiduras que hacen resaltar o rebajar más o menos una figura y un físico.

Sobre este mismo tema también declaraba:

La adopción continua de nuevos elementos sobre los antiguos dan a éstos apariencias de actualidad, de remozamiento: la tonalidad se inclina a la transformación; los ritmos se cambian y la estructura, en general, se acopla a la *manera* más de *moda* últimamente sentida o acogida por el pueblo.

Por lo que, aunque matiza que los cambios se dan de manera paulatina, no modificando drásticamente el contenido anterior, estaba consciente que a lo largo de la historia la norma no había sido que la música se mantuviera inalterable, que era lo que esencialmente proponía por medio de su llamado a preservar las expresiones folklóricas españolas. García Matos, *Lírica Popular de la Alta Extremadura*, 46; *Ibid.*, 24.

⁵⁹⁹ El interés por que se salvaran las expresiones folklóricas no estaba únicamente motivado por su posible desaparición, entrañaba, asimismo, consideraciones de carácter moral. El señalamiento de la sustitución del tamboril en la región por “esos *cacharros musicales* llamados *manubrios* u *organillos*” lo hacía por juzgar que estos últimos no habían “hecho otra cosa que venir a corromper sanas y bellas costumbres —particularmente en lo que se refiere al baile y danzas populares”. Siendo el nuevo baile (en términos genéricos) que vino a sustituir al antiguo, calificado de “lúbrico y *hedoroso agarrao*, desprovisto de toda belleza, fomentador de inmundos pensamientos y corruptor demoníaco de la santa castidad aldeana.” Proponía, por lo tanto, que se defendiera la tradición, que asociaba en este caso con el tamborilero “no sólo por su materia artística espiritual, sino también por lo que atañía al orden moral”.

Ibid., 46, 176-177 y 194.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, 47

Península Ibérica que manifestaba eran el producto de los distintos grupos raciales y étnicos que la habían habitado a lo largo de su historia. En su exposición mantenía que el “más primitivo canto debió ser (...) religioso” y “más o menos rudo”.⁶⁰¹ Entendiendo por melodías primitivas la repetición de “un breve esquema de dos o tres notas”. Esta noción hacía, por lo tanto, que indicara que en “las regiones salvajes del África todavía pueden encontrarse motivos de esta melodía esquemática entre los cantos rituales de algunas tribus.” Y, aun cuando, hiciera el señalamiento de que en “ciertas costumbres aldeanas españolas” continuaban en la práctica “aquellos rudimentos musicales de las primeras razas”,⁶⁰² se percibía la dicotomía civilización/barbarie concebida con relación a África y Asia, pues era respecto a estos lugares sobre los que empleaba el término de “salvaje” para referirse a algunos de sus pobladores, lo cual no hacía a propósito de los españoles, ya fueran del pasado o el presente.

García Matos explicaba que de estas melodías “pobres” se llegaba a “un melos más artístico y más noble” por medio de un desarrollo resultante del “mutuo contacto de unos pueblos con otros, de unas razas semisalvajes con las que llegaron a lograr una prematura civilización elevada”. Concebía que de estos encuentros de “influencias recíprocas” cada pueblo asimilaba “los productos musicales del extraño” y los transformaba “conforme al propio temperamento y al peculiar estilo”.⁶⁰³ Esta noción, en conjunto con su idea del impacto de la geografía en la cultura de un pueblo, era lo que lo ayudaba a explicar la variedad del folklore español:

Un país como España, de temperamentos tan variados, hondamente susceptibles al sentimiento del arte, que desde los más lejanos tiempos recibe sin interrupción invasiones de los más varios y extraños pueblos de la tierra, con cuya sangre mezcló siempre y sin escrúpulos la suya, y cuyas civilizaciones y costumbres asimila unas veces y adopta otras por entero; un pueblo digo, como España, en que las condiciones geográficas, climatológicas y productivas del suelo, por su heterogeneidad entre las distintas comarcas, hacen ser diferentísimas las costumbres y sentimientos de los hombres en cada una de ellas; un pueblo así, repito, en que se da un cúmulo de variadísimas circunstancias, inigualables por otro alguno, por fuerza ha de poseer, en consecuencia lógica y natural, un folklore interesante en extraordinario grado y complicado y vario en extremo.⁶⁰⁴

Consecuentemente afirmaba que la preferencia que a su ver se tenía por los bailes españoles (“preferidos a todos los de los demás pueblos”) se debía a la “gracia inimitable de sus formas”, formas que repetía “fueron siempre distintas en cada rincón de nuestra Patria, respondiendo en cada lugar a la psicología de los naturales con un realismo y una fuerza tal, que

⁶⁰¹ *Ibid.*, 10-11.

⁶⁰² García Matos nombraba como “las principales razas y pueblos” que se habían asentado en España a lo largo de su historia a celtas, fenicios, griegos, cartagineses, romanos, godos bizantinos y árabes. *Ibid.*, 13.

⁶⁰³ *Ibid.*, 10-13.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, 13.

ello bastaba por sí solo a cautivar los ánimos de todas las gentes.” Así pues, los distintivos encontrados entre los bailes de cada región se los adjudicaba a las “matizaciones y gestos pertenecientes a los *modos* coreográficos de las diversas y extrañas razas que habitaron España en el decurso de los tiempos.” Era su variedad, producto de las “peculiaridades” (raciales, psicológicas, de carácter) de tales habitantes, la que dotaba de una “fuerza de expresión” y un “avasallador interés” al baile español, cualidades que desde su perspectiva etnocéntrica juzgaba no tenían “los bailes de otras naciones”. El nacionalismo de García Matos, que se percibe a lo largo de la obra, donde mejor quedaba evidenciado de manera sucinta es cuando aseguraba que el “baile popular español es el más rico y original del mundo”.⁶⁰⁵

Por lo cual, hay que contemplar que su defensa del regionalismo musical extremeño, manifiesto en el prólogo de la obra, no iba enfrentado a la idea de la unidad nacional de España. Era un regionalismo que buscaba una posición de igualdad musical para Extremadura con el resto de las regiones españolas. Al declarar que “sentía verdadero empeño en demostrar cuán equivocados estaban algunos que nos atribuían falta de sensibilidad y negaban, por desconocidos, nuestros cantos folklóricos”, mostraba su deseo de que se reconocieran las expresiones líricas populares extremeñas, que estimaba habían caído en el olvido. Este sentimiento de olvido, transmitido regularmente en el ámbito extremeño, era alimentado por entender que se habían propagado “equivocados prejuicios desfavorables” sobre el folklore musical de su región. Esperaba, por consiguiente, que su obra sirviera para desvanecer “para siempre” tales prejuicios, pues argumentaba que solo “un grupo de canciones” de las presentadas en la obra servirían para demostrar “cómo el pueblo extremeño sabe sentir hondamente y traducir en finos y bellos cantos sus más íntimos sentimientos”.⁶⁰⁶

Esta búsqueda porque Extremadura no ocupara un lugar inferior en el valor dado a las expresiones folklóricas de las distintas regiones españolas hay que comprenderla no solo como una manifestación del regionalismo personal de García Matos, sino, además, como producto de su concepción de la mutua influencia musical entre pueblos que entran en contacto. Por lo que, al tomar en consideración que promovía que se realizaran investigaciones comparativas entre los cancioneros regionales, por intuir que habían ocurrido “recíprocas influencias”, ya fuera por la

⁶⁰⁵ *Ibid.*, 207-208.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, 7-8.

proximidad fronteriza, la trashumancia de ganado o el desplazamiento de trabajadores,⁶⁰⁷ se desprende que se volvería ilógico establecer este tipo de jerarquización cultural por encontrarse presente elementos compartidos a lo largo y ancho del territorio español.⁶⁰⁸

Su nacionalismo musical se mostraría igualmente, por otro lado, al buscar establecer la raíz española del baile de la petenera, ante el argumento de que este género se había visto influenciado por ritmos cubanos. Tras presentar la teoría sobre su origen defendida por el folklorista español Francisco Rodríguez Marín a finales del siglo XIX, en la cual Rodríguez Marín vinculaba el nombre de este género con La Petenera, una supuesta interprete oriunda de Paterna de la Ribera, Cádiz, a la vez que mantenía que en las peteneras había “algo de *el punto de la Habana*”, García Matos la contrarrestaba sosteniendo que este ritmo era oriundo de España. Alegaba que si “el *canto cubano* se acompañaba lo mismo entonces que ahora con ese ritmo, es porque *allá* lo llevaron nuestros colonizadores, y *allá*, por lo tanto, era popular desde trescientos o cuatrocientos años atrás.” Exponía entonces como evidencia para este alegato partituras de música española anteriores a la época que había surgido la petenera que a su entender empleaban su ritmo característico, como una zarabanda impresa el año 1674 y una tonadilla del siglo XVIII. De esta manera, opinaba, quedaba demostrado que tal ritmo tenía “una edad de siglos” y que, además, era de “pura tradición española”.⁶⁰⁹

Aunque para entonces García Matos evidentemente entraba en la contradicción de que si,

⁶⁰⁷ *Ibid.*, 45.

⁶⁰⁸ Este interés por resaltar el folklore extremeño se hace presente también en su obra *Danzas populares de España. Extremadura, I*, publicada en 1964. En ella, considerando positivamente el aislamiento característico de la región, dada su concepción negativa del avance de la modernidad, pues responsabilizaba a este aislamiento de que aun sobrevivieran sus expresiones folklóricas, declaraba:

La región extremeña ocupa un lugar destacado en el mapa folklórico de España. Su especial emplazamiento geográfico y aun su misma dimensión y configuración territoriales, que contribuyen no poco a aislarla, en partes extensas, de los grandes focos de cultura o en los que el progreso y cambios de ésta son más constantes, retardando, por ende, los efectos que sobre la propia, autóctona o más antigua ejercen las influencias que de tales focos irradian, favoreciendo en ella la perduración y práctica de un amplio acervo de tradiciones y hechos folklóricos situables en punto a originalidad, variedad e interés étnico dentro de la línea misma que forman los folklores de casi todas las demás regiones del occidente hispánico, las más ricas de la Península en esas características.

Manuel García Matos, *Danzas populares de España. Extremadura, I*. (Madrid: Sección Femenina de F. E. T. y de las J. O. N. S., 1964), 15.

⁶⁰⁹ Lénica Reyes Zúñiga y José Miguel Hernández Jaramillo, etnomusicólogos que se han especializado en el estudio de la petenera, la califican de un “sistema musical de transformaciones trasatlántico” debido a las similitudes que pueden hallarse en las distintas variantes de peteneras de España y México. Insertan la teoría empleada por García Matos para señalar su origen (la promovida por Rodríguez Marín) dentro de lo que califican de teorías míticas de este género musical. Según sus estudios, las primeras peteneras de las que se tenga evidencia aparecen en México en 1823 y en un principio se les reconoció en el extranjero, incluido en España y Cuba, como petenera veracruzana o petenera americana. García Matos, *Lírica Popular de la Alta Extremadura*, 40-43; Lénica Reyes Zúñiga y José Miguel Hernández Jaramillo, “Teorías míticas. Una reflexión sobre la construcción del conocimiento en la investigación musical: el caso de la petenera,” *Heptagrama*, n.º 2 (2013).

por una parte, era de la idea de las influencias recíprocas musicales entre distintos pueblos que entran en contacto, por otro lado, no concebía que un ritmo llegado a España procedente de América, y que entendía que originariamente había surgido en España, pudiera haber experimentado una transformación al otro lado del Atlántico,⁶¹⁰ en algún momento, luego de la publicación de esta obra, modificaría esta postura nacionalista y unilateral. Pues, para explicar el origen del mencionado ritmo en 1972, año en que se publicó *Aclaraciones sobre algunos influjos que en el cante Flamenco ha ejercido la canción folklórica hispano-americana*, era de una opinión distinta. Habría este ensayo declarando:

Sabido es que desde ya lejanas fechas comenzaron en España a hacerse presentes, y como quien dice, a integrarse en el folklore musical español, diversidad de canciones y danzas que (...) en América nacieran y de América a nuestro suelo llegaran. Semejante suceso se continúa en el tiempo, y en mayor o menor grado, hasta los mismos actuales días, siéndonos esto último también por demás sabido.

Incluyendo en su análisis el punto de la Habana (o punto guajiro) exponía que para la segunda mitad del siglo XIX “por casi todo el ámbito nacional crece enormemente la marea de popularización de los consabidos cantos cubanos, alcanzando la misma, inclusive, a los primeros años del siglo actual”, precisando que había sido principalmente en las ciudades en donde se habían arraigado y no en los “medios aldeanos y rurales”. Y, aun cuando, podría entenderse que insinuaba un posible origen español de los ritmos del tango y la habanera, al presentar unos extractos de unas partituras de unas “*canciones tradicionales*” españolas que consideraba empleaban “ritmos iguales a los del tango” como “avance” de un estudio que pensaba realizar sobre los orígenes de estos ritmos (el tango y la habanera), es evidente una flexibilidad del nacionalismo musical presente en su primera obra, ya que, por ejemplo, respecto a la guajira

⁶¹⁰ Esta era la idea que el destacado poeta y escritor gaditano Fernando Quiñones transmitía en sus publicaciones dedicadas al flamenco en la década de los sesenta (su obra *De Cádiz y sus cantes* obtendría en 1964 el Premio de Investigación de la Semana de Estudios Flamencos). Profesaba un convencimiento que en “la formación del flamenco (...) toman parte las primerísimas llegadas del naciente folklore hispanoamericano. Folklore poseído ya de cuerpo, sabor y accidentes indígenas...”. Lo cual provocaba que considerase a este género musical como uno de “ida y vuelta”. Explicaba este proceso como uno en el que primeramente España proveía a “Hispanoamérica de sus canciones, de sus instrumentos de música popular: todo un bagaje secular que, con Cádiz, en destacadísimo plano del vasto proceso, se une a la quena o al arpa india, y regresa luego transformado por las muchas y singulares aportaciones que allí recibe y que lo cambian de naturaleza.” Añadiendo al respecto, que los “ya independientes géneros musicales engendrados por el Nuevo Continente –sobre líneas, verbo y materiales proporcionados por el viejo–desembarcan en los muelles andaluces y (...) entran en las guitarras del puerto, les dejan su vivo o lento dulzor de mango, palta o guanábana, y salen de ellas electrizados de cadencia y compás flamenco”. Resumía que se había producido “un singular trasiego folklórico, una «ida y vuelta» sobre el Atlántico”. Sin embargo, esta visión intercultural relativamente equitativa aplicada al flamenco no se reflejaría en el contexto de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos respecto al folklore “mestizo” latinoamericano. En cuanto a este primaria una apropiación, como se tratará más adelante, en la cual se resaltaba la contribución española y se desdeñaban las aportaciones de los grupos étnicos indígenas y afrolatinoamericanos. Fernando Quiñones, “Cádiz e Hispanoamérica en la historia y en el folklore,” *Mundo Hispánico*, n.º 211 (octubre 1965): 31-33.

española hacía el siguiente apunte:

Y es que del punto guajiro cubano, con sus cantares en décimas, procede el de España, naturalmente: el punto de la Habana, y, por *guajiro*, el nombre de *punto* acaba trocándose aquí en el de *guajira*, pues que esta deriva del punto, como en Cuba sucede con la guajira propia.

Incluso llegaba a conceder que influencias presentes en “algunas famosas obras musicales europeas”, que en Europa se tenían como surgidas en España, en realidad se habían originado en América, explicando que este malentendido se debía a la “gran popularidad” que habían alcanzado en este país, por ejemplo, la habanera y el punto de La Habana. Popularidad que a su juicio influyó para que se les asociara por compositores extranjeros europeos con el folklore musical español.⁶¹¹

Varias de las nociones planteadas sobre el folklore y el folklore musical por García Matos serían compartidas por Bonifacio Gil García,⁶¹² quien actuó como jurado en el certamen de 1960.

⁶¹¹ Si respecto a su postura relacionada a la aportación de América al folklore musical español había cambiado, al menos para el 1958, año en que se celebró la primera edición de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, sus nociones vinculadas al rol de la raza, la psicología y la geografía en el desarrollo del folklore musical de un pueblo seguían siendo las mismas, como se demuestra en su escrito publicado por motivo de la participación de España en la Exposición Universal e Internacional llevada a cabo en ese año en Bruselas, titulado “Música y danza popular”. Por ejemplo, el determinismo geográfico se hacía manifiesto cuando declaraba sobre la canción *asturianada* que, si aparecía “teñida como de una suave melancolía” era porque reflejaba “el ambiente neblinoso, húmedo y verdeante del país en que florecen.” Mientras que sobre las melodías del *alalá* gallego exponía que se hallaba en ellas “perceptible el sutil influjo del ambiente geográfico, pródigo en paisajes y valles perpetuamente verdes, floridas montañas y cielos empañados de neblina”. Por lo tanto, eran “siempre... emotivas, cadenciosas, dulcemente tristes y nostálgicas.” En términos generales, era de la idea de que, si en las canciones de baile españolas existía una variedad de estilos melódicos y rítmicos, era como consecuencia, además de las distintas técnicas y coreografías, de la influencia de “la varia geografía” del país y “las diferencias psicológicas” de sus ejecutantes. Entendía que estas diferencias psicológicas se debían a la heterogeneidad étnica y racial que había poblado a España a lo largo de su historia. En este sentido, al ocuparse de la ronda abierta de la danza *auresku* vasca explicaba que su “técnica brincadora, móvil y de elevados saltos” iba “acorde con la vital naturaleza y el genio inquieto y un tanto agreste del pueblo vascón”. Así pues, para García Matos en las particularidades, en las “formas y matices”, de las danzas españolas se advertía el amplio “contenido psicológico” que argumentaba se había derivado “de la historia étnica del pueblo hispano”. Habían sido “las razas y pueblos que simultánea o sucesivamente llegan a aposentarse en España, configurando el tipo humano y la cultura”, junto con la “geografía, complicada de altas mesetas y ásperas montañas”, los elementos predominantes que, desde su perspectiva, le otorgaron la “complejidad y variedad” a la cultura española en general y, específicamente, a los “aspectos sobre los que se reflejan con mayor viveza el espíritu peculiar de los pueblos: la *canción* y la *danza*.” Manuel García Matos, “Aclaraciones sobre algunos influjos que en el cante Flamenco ha ejercido la canción folklórica hispano-americana” en *Sobre el flamenco. Estudios y notas* (España: CINTERCO, 1984), 95-111; Manuel García Matos, “España es así. Música y danza popular,” en *Música Folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, ed. Bruno Nettl (Madrid: Alianza Música, 1996), 118-154.

⁶¹² Nacido en Santo Domingo de la Calzada, La Rioja en 1898, vivió en Extremadura tras ser nombrado director de música militar del Regimiento de Infantería “Castilla 16” de Badajoz, ciudad en la que permaneció veintitrés años y de la que fue declarado hijo adoptivo en 1945. Su compromiso con el ámbito musical extremeño se demostraría, entre otras maneras, fundando el Conservatorio de Música de Badajoz en 1927 y componiendo el “Himno Extremadura” con letra de Juan Hernández en 1935. Sería habitual colaborador del Centro de Estudios Extremeños en cuya revista, *Revista de Estudios Extremeños*, publicaría varios de sus trabajos sobre el folklore musical extremeño. Véase: “Bonifacio Gil García director de música militar, musicólogo y folklorista (1898-1964),” en *Nuestra Música*, portal de la Universidad de Extremadura. http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/autores/bonifaciogil.pdf, (consultada el 16 de diciembre de 2022);

Tanto el señalar el impacto de la geografía sobre las expresiones musicales, el reivindicar el folklore musical extremeño (incluyendo el resaltar su impacto en América), como concederle una posición igualitaria al folklore musical de las distintas regiones españolas, se encontrarán presentes en su obra. Mientras que, si en un principio igualmente promovía que se salvaran las manifestaciones tradicionales por el temor de su posible desaparición, más tarde esta preocupación la había abandonado, al no considerar que la modernidad fuera a eliminarlas al observar que estas se seguían interpretando a pesar de las nuevas circunstancias, si bien con un significado distinto.

En el primer tomo de su obra *Cancionero Popular de Extremadura*, publicado en 1931, se hacía manifiesto el determinismo geográfico que empleaba para explicar la variedad encontrada en el folklore musical de España. País que, reflejando su también nacionalismo cultural, consideraba como “la nación más interesante en el *folklore* musical”.⁶¹³

Sabido es que las divisiones territoriales las terminó el hombre, pero este fue siempre guiado por las leyes de la Naturaleza, que es quien impone el sentido nato de todo cuanto nos rodea y dispone el porvenir de las personas y de las cosas. Por los variados aspectos de aquella, creó en el hombre distintos caracteres fisonómico-espirituales, cuya distinción tenía igualmente que alcanzar a la música...⁶¹⁴

Que desde su punto de vista tal variedad tuviera una misma raíz, alimentada de la contribución de las distintas civilizaciones que habían poblado el territorio español, nombrando las “influencias oriental, fenohelénica, cartaginesa, romana, bárbara y árabe”, ocasionaba que ninguna región pudiera adjudicarse la ascendencia del folklore musical de su país por encima de las demás:

Todas las regiones heredaron directa e indirectamente ese riquísimo caudal, que aclimató cada una según su temperamento y que más tarde desarrolló. Por ello, en puridad de concepto, ninguna región española tiene el derecho nato de paternidad musical, si antes no declara que le corresponde –dirémoslo convencionalmente– por adaptación, primero y, después, por adopción.⁶¹⁵

Posteriormente, en un ensayo publicado en la *Revista de Estudios Extremeños*, titulado “Folklore Musical Extremeño” recalcaba esta idea, fundamentándose igualmente en los elementos compartidos: “Por detenidos estudios realizados en la mayoría de los cancioneros peninsulares conocidos, he podido llegar a la plena convicción de que ninguna región española

Valeriano Gutiérrez Macías, “Bonifacio Gil García (1898-1964),” *Revista de Folklore*, Tomo 22b n.º 261(2002): 75, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bonifacio-gil-garcia-1898-1964/html/>, (consultada el 16 de diciembre de 2022)

⁶¹³ Bonifacio Gil García, *Cancionero Popular de Extremadura. Contribución al folklore musical de la región. Tomo Primero* (Badajoz: Imprenta de la Excm. Diputación, 1961), 163.

⁶¹⁴ *Ibid.*, 163.

⁶¹⁵ *Ibid.*, 163.

disfruta folklóricamente de plena independencia musical...” Sin embargo, era manifiesto que, como García Matos, pretendía realzar el folklore musical extremeño, al declarar que Extremadura conservaba “mejor rango que otras en esa misma independencia”. Terminaba el ensayo argumentando que se podía atribuir a Extremadura “un honroso puesto en el folklore español”.⁶¹⁶

En la introducción del primer tomo del *Cancionero Popular de Extremadura*, se desprende que esta búsqueda por la reivindicación del folklore musical extremeño estaba influenciada por la imagen que se tenía de este por entonces. Así lo expresaba cuando rememoraba el proceso de su recopilación, que lo había llevado a “la plena convicción de que, en Extremadura, existe música, que tiene fisonomía propia y perfectamente definida”: “pronto fui adquiriendo la confianza puesta en tela de juicio en un principio y, no por la cantidad, sino por su propia representación”.⁶¹⁷ Con todo, sí se servía de la cantidad de canciones recopiladas para su finalidad: “he llegado a reunir más de 400 canciones de todas clases, número suficiente para la reivindicación musicográfica de Extremadura”.⁶¹⁸ En el prólogo para la segunda edición de esta obra, publicada en 1961, volvía a recalcar el lugar que entendía ocupaba Extremadura en el folklore español: “Extremadura sigue siendo un venero inagotable de la vida popular. Acaso sea la región donde radica todo un vasto panorama demosófico que quizá no superen otras demarcaciones geográficas de su mismo rango...”⁶¹⁹

Para Gil García el folklore musical extremeño se debía valorar, además, por el impacto que había tenido en América. La conexión Extremadura-América sería, como ya ha sido demostrado en los capítulos anteriores, una constante durante el franquismo al momento de revalorizar la historia de la región, aprovechándose a propósito su aportación cultural al continente:

La Providencia me tocó en suerte investigar la demarcación geográfica más afortunada de España, no ya por su valiosa representación lírica, sino porque esta fue trasplantada al Continente que

⁶¹⁶ Aunque en el índice de la *Revista de Estudios Extremeños* se informa que este ensayo se publicó por partes en diferentes números correspondientes al año 1936, al final del mismo Gil García indica la fecha de culminación como el “7 de agosto de 1937, II Año Triunfal”. Es de resaltar, entonces, más allá de esta inexactitud, la afinidad de Gil García con el bando sublevado manifestada al rememorar de esta manera la insurrección que motivó la Guerra Civil española. Bonifacio Gil García, “Folklore musical extremeño,” *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo X, n.º 3 (sept.-dic. 1936): 291-303. Las otras secciones del ensayo se encuentran en: Bonifacio Gil García, “Folklore musical extremeño,” *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo X, n.º 1 (abril 1936): 51-62 y Bonifacio Gil García, “Folklore musical extremeño,” *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo X, n.º 2 (mayo-ag. 1936): 183-192.

⁶¹⁷ Gil García, *Cancionero Popular de Extremadura*, 6.

⁶¹⁸ *Ibid.*, 7.

⁶¹⁹ *Ibid.*, 11.

descubriera Cristóbal Colón. No hay nación hispanoamericana que no cuente en su acervo popular con músicas de antecedentes extremeños. Sus respectivos cancioneros (Chile, Perú, Méjico, Puerto Rico...) así lo pregonan. Folkloristas de todos los países americanos así me lo manifiestan en numerosas cartas que obran en mi poder; cuya mención sería prolijo enumerar.⁶²⁰

Ponía entonces como ejemplo la obra de Vicente T. Mendoza *El romance español y el corrido mexicano* (1939), en donde Mendoza vinculaba estrechamente el corrido mexicano con la música proveniente de Extremadura. “Al realizar la investigación literario musical acerca del corrido mexicano, logré darme cuenta de que la música regional española que mayor influjo tuvo en nuestro país fue sin duda la extremeña”, declaraba al respecto el mexicano. Que Mendoza asociara los romances de relación mexicanos con los encontrados “en tierras de la Extremadura baja, en Badajoz”,⁶²¹ motivaba que Gil García presumiera de que sus palabras patentizaban “la preponderancia de las huestes extremeñas –mejor pacenses– que acompañaron a Cortés en la titánica conquista de Nueva España”.⁶²²

Esta asociación entre el folklore musical extremeño y los conquistadores de la región se realizaría también en la obra *Cancionero de Cáceres y su provincia* (1969) de la cacereña Ángela Capdevielle, que fue directora de los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Cáceres y actuó como jurado en la primera edición del certamen. Pero no por la autora, sino por el ferviente impulsor de la ideología de la hispanidad Miguel Muñoz de San Pedro, Conde de Canilleros. En el prólogo de la obra (titulado por Muñoz de San Pedro, *Preludio*), que idealizaba el folklore musical cacereño y extremeño empleando los tópicos comunes al hablar del tema durante el franquismo,⁶²³ se señalaba que Capdevielle había reunido “las canciones y danzas en las que late el sentimiento de una raza creyente, soñadora, recia y aventurera, que supo conquistar mundos en

⁶²⁰ En su ensayo *Juegos infantiles de Extremadura y su folklore musical* hacía referencia también a su contacto con folkloristas latinoamericanos, en este caso específicamente, con el historiador chileno Eugenio Pereira Salas, especialista en el folklore chileno. La publicación del ensayo en la *Revista Musical Chilena*, es evidencia asimismo de su vínculo con el ámbito de los estudios del folklore en América. Bonifacio Gil García, *Cancionero Popular de Extremadura. Tomo II* (Badajoz: Colección Raíces, 1998), 433; Bonifacio Gil García, “Juegos infantiles de Extremadura y su folklore musical,” *Revista Musical Chilena* vol. 5, n.º 33 (abril-mayo 1949):18-39.

⁶²¹ Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997), 195. Sobre este tema, véase, además: Donald M. Lance, “The Personification of Animals in the *Relación* of Mexico,” en *And Horns on the Toads*, eds., Mody C. Boatright, Wilson M. Hudson y Allen Maxwell (Denton: University of North Texas Press, 1959), 108-121.

⁶²² Gil García, *Cancionero Popular de Extremadura. Tomo II*, 433-434.

⁶²³ Es decir, se asociaba al folklore con el “alma popular”, con el “alma del pueblo”, se concebía como surgido “espontáneamente en campos y aldeas...con la pureza de sentimientos de unos corazones elementales, sin estrecheces de normas eruditas” y como una “sonoridad musical, limpia y cristalina como las aguas de las fuentes y de los regatos de nuestra tierra”. Era el discurso que lo tenía como la esencia de la nación y lo asociaba con la vida campesina. Ángela Capdevielle, *Cancionero de Cáceres y su provincia* (Madrid: Excma. Diputación Provincial de Cáceres, 1969), 7.

remotos confines, sobre mares y selvas, bajo cielos de trópicos”.⁶²⁴ Al referirse, por su parte, a los viajes al extranjero de los Coros y Danzas de la Sección Femenina llegaba al grado de asimilar la espada de los conquistadores con la batuta de directora de Capdevielle, presentando dicho ámbito “folklórico” internacional como uno de disputa, en el cual salían victoriosas las manifestaciones españolas: “Esta tierra nuestra de conquistadores, volvió a conquistar mundos en incruenta lucha de melodía y arte, sustituida la espada gloriosa que empuñaron los recios paladines, por la batuta en las manos suaves, finas y delgadas de la genial, pequeña y casi frágil Ángela Capdevielle”.⁶²⁵

Como se analizará más adelante al abordar la noción del folklore musical mestizo empleado en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, esta asociación entre el folklore musical y los conquistadores se emplearía para subrayar la idea de la aportación cultural de estos al continente americano. Planteamiento que formaba parte del “revisionismo” historiográfico propuesto por el franquismo para así revertir lo que se entendía era una perspectiva histórica errónea, producto de la Leyenda Negra, que discutía los atropellos cometidos por los españoles a su llegada a América en contra de la población indígena. A lo largo de los festivales, y del franquismo en general, se encontraría una representación benevolente de los conquistadores que mitigaba su vertiente combativa al enfatizarse su faceta “civilizatoria”. El hecho de que los conquistadores de mayor renombre fuesen de Extremadura y que, a su vez, se estableciera un estrecho vínculo entre el folklore musical de la región y el “hispanoamericano”, evidentemente favorecería que se transmitiera tal imagen en el contexto de los festivales.

Por último, con relación a Gil García, si en el primer tomo del *Cancionero Popular de Extremadura* era ostensible su temor acuciante respecto a la posible desaparición del folklore extremeño, para cuando se publicó el segundo tomo su postura había cambiado. En el primero se lamentaba:

Muchos, muchos son los lugares que tengo anotados los que son, por noticias, un vivero folklórico. ¡Lástima que no se acuda con la premura que fuera desear! Millares de canciones yacen por esas casitas extremeñas del campo y de la ciudad y están a punto de sepultarse —¡cuántas no habrá ya enterradas!— porque las personas viejas que las saben están ¡ay! llamadas a correr en breve la misma suerte, por ley natural de la vida.⁶²⁶

Mientras que en el segundo se mostraba alentado al observar que el folklore se seguía practicando en la Extremadura “moderna”, aunque comprendía que para entonces la función que

⁶²⁴ *Ibid.*, 10.

⁶²⁵ *Ibid.*, 9.

⁶²⁶ Gil García, *Cancionero Popular de Extremadura*, 7.

había tenido en el pasado podía haberse visto transformada. Incluso, llegaba a cuestionar lo que había conjeturado en el pasado, aunque el cuestionamiento lo dirigía a otros escritores y no hacia su persona:

Extremadura, por el riquísimo caudal folklórico que atesora, bien merece se le siga investigando. Dificilmente ha de ser objeto de desaparición. El temor de esta se viene anunciando desde hace bastantes años por varios escritores regionales basados en la invasión del cine, la radio y la canción moderna en los espectáculos. Sin negar la influencia, principalmente en la juventud, de estos medios de actualidad para difundir la música y otros móviles de cultura, no es de creer que acaben con la tradición popular en la tierra de los Conquistadores. ¿Razón? La de que en la mayoría de los pueblos de la región, unos días antes de Navidad...comienza lo que suelen llamar “el zambombeo”, cantando cuanto se les viene a la memoria, sean o no motivos de Nochebuena. Y así continúan hasta el 6 de enero...

*De seguir esta plausible y confortadora costumbre, jamás se perderá el acervo folklórico de Extremadura. Por este procedimiento se han conservado un sinnúmero de cantos que se hubieran perdido como se perdió en muchos el uso a que estaban destinados. Los de Carnaval, Ronda, Boda y otros, apenas tienen significación representativa.*⁶²⁷

Al respecto mostraba, por lo tanto, una flexibilidad que no se hallaba en García Matos, que aún en 1968 continuaba criticando la vida moderna por los efectos nocivos que a su entender había tenido sobre la vida del campo y el folklore. En una entrevista publicada en *Extremadura* en el mencionado año, al momento de valorar la aportación de los festivales (no refiriéndose en este caso a los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, sino a festivales en términos genéricos) a la conservación del folklore musical, expresaba: “pueden contribuir a prolongar la existencia del folklore musical patrio, dada la funesta influencia que en tal sentido ejerce la vida moderna sobre la de los pueblos y medios rurales, donde lo folklórico, como es sabido, tuvo siempre su mejor asiento y más propio ambiente”.⁶²⁸

Las dicotomías campo/ciudad y tradición/progreso serían una constante en las publicaciones dedicadas al folklore durante el franquismo y en contadas excepciones se apartarían de estas para concebirlo como una expresión cultural que podía expresarse en distintos contextos conservando su misma valía. Así pues, desde esta perspectiva restrictiva se valoraba de manera negativa la citadina influencia progresiva sobre la vida campesina dado que se razonaba que tal influencia terminaría por destruir el tradicional espacio de donde surgía el “auténtico” folklore que reflejaba la esencia de la nación. En este sentido, durante el franquismo existía una uniformidad que, como se expondrá posteriormente, contrastaba con cierta variedad de posturas

⁶²⁷ Gil García, *Cancionero Popular de Extremadura*. Tomo II, 434-435.

⁶²⁸ “Primer Festival español de la Canción Popular. Declaraciones del asesor musical y musicólogo folklorista, señor García Matos, ilustre cacereño,” *Extremadura*, 26 de junio de 1968, 10.

encontradas al respecto entre los folkloristas latinoamericanos contemporáneos.⁶²⁹ Entonces, es, por lo demás, evidente la contradicción que implicaba que se impulsasen festivales, como el aquí analizado, en localidades urbanas “modernas” (aunque así no lo notara García Matos), pues estimulaba que el folklore se alejara del lugar de “origen” que lo custodiaba.

Otra obra en la que se hallan los principales postulados folklóricos empleados durante el franquismo es el *Manual de Folklore. La vida popular tradicional en España*, publicada en 1947 en coautoría por Luis de Hoyos Sainz y su hija Nieves de Hoyos Sancho. Aunque hay que aclarar que De Hoyos Sancho indica en el prólogo de la segunda edición que fue escrita mayormente por su padre. En esta se vuelve manifiesto que las nociones sobre raza y determinismo geográfico presentes en los escritos de la hija eran empleadas por el padre para analizar las expresiones folklóricas, por lo que, muy probablemente, las había adquirido de este. A su vez, se divulgan la idea de la región como supeditada a la unidad nacional y la consideración del folklore como reflejo de la psicología del pueblo. La obra que es sumamente extensa abarca por ende una variedad de temas y conceptos adicionales, pero nos concentramos en los antes mencionados, ya que De Hoyos Sancho, que es la figura que realmente nos interesa, se serviría en buena medida de ellos al evaluar las expresiones folklóricas latinoamericanas y sus representantes, y serán, asimismo, fundamentales al examinar la noción de folklore mestizo difundido durante los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos.

Este manual tendría, además, un impacto en el campo del folklore en España y a nivel internacional. En la biografía sobre su padre Carmen García-Matos Alonso señala que era uno de los libros básicos en los cursos que Manuel García Matos enseñaba en el Conservatorio Superior de Música de Madrid dedicados al folklore.⁶³⁰ Mientras que Manuel F. Zárate, folklorista panameño que fungió como jurado en el certamen de 1960, reconocía en su *Breviario de Folklore* (1958) que su ordenación de los materiales folklóricos en esta obra estaba basada en la clasificación que Luis de Hoyos Sainz había realizado en el manual (lo cual se puede comprobar

⁶²⁹ Posiblemente, su contacto con folkloristas de otros países provocó que Nieves de Hoyos Sancho y Antonio Castillo de Lucas tuvieran una noción más abarcadora del folklore que la impulsada por el franquismo en términos generales, pues le permitió estar al tanto de discusiones contemporáneas de su campo de estudio. Como se ha visto en la introducción del capítulo, De Hoyos Sancho tenía un concepto sobre los exponentes del folklore que no se limitaba al campesino y, por su parte, en el prólogo que Castillo de Lucas escribió para la obra editada por Félix Coluccio (folklorista argentino), *Antología ibérica y americana del folklore*, indicaba que se debía entender por pueblo “no las clases sociales de baja categoría, sino la mayoría de los habitantes de la ciudad, villa o aldea”. Pero simplemente se mencionaba a distintos representantes del folklore y no se explicaba su porqué. Félix Coluccio, *Antología ibérica y americana del folklore* (Buenos Aires: Guillermo Kraft Limitada, 1953), 13.

⁶³⁰ García-Matos Alonso, *Manuel García Matos. Biografía de un folclorista español*, 99-100.

al comparar el índice de este con la ordenación hecha en el breviario).⁶³¹ Según Nieves de Hoyos Sancho, “*en muchos países, sobre todo en Hispanoamérica, el Manual fue utilizado como libro de texto*” e indicaba que al momento de publicarse la segunda edición aún seguía “*usándose como obra esencial de referencia en numerosos Departamentos de español del mundo anglosajón*”.⁶³² Su empleo debió de estar vinculado al renombre que había adquirido De Hoyos Sainz, a quien se le consideraba uno de los principales responsables de modernizar los estudios antropológicos y folklóricos en España. En *Lo que yo vi en el Brasil* De Hoyos Sancho rememoraba la estima que por ello se le tenía a su padre en el extranjero:

Quiero completar las notas del Congreso señalando que repetidas veces se hizo alusión a la labor de mi padre, especialmente en la sección de Folklore y Enseñanza, y que el Dr. Castillo de Lucas hizo un recuerdo de Rodríguez Marín como colector de la tradición oral española, y de Hoyos Sáinz como organizador de estos estudios de un modo científico. Al levantarme yo para dar las gracias, toda la sala se puso en pie...⁶³³

Carmen Ortiz demuestra, en *Luis de Hoyos Sainz y la antropología española*, que las nociones de De Hoyos Sainz sobre la raza estuvieron caracterizadas por la ambigüedad, la cual se constata en el manual que nos interesa. Para este la raza era uno de los elementos a tener en cuenta al analizarse la cultura de un pueblo,⁶³⁴ por concebir que era “*innegable la influencia de la genealogía física sobre el desarrollo cultural*”.⁶³⁵ Sin embargo, cuidaba de matizar que “*las diferencias raciales servían para la clasificación, pero no para la jerarquización de ninguna de ellas en concreto*”.⁶³⁶ Esta matización, que estaba relacionada con su interés de desvincularse de las teorías raciales arias impulsadas por los alemanes, ya que las condenaba por estar influenciadas por proyectos políticos e ideológicos contrarios a su aspiración de practicar una antropología “científica”,⁶³⁷ empero no impedía que los estados de desarrollo cultural o

⁶³¹ Manuel F. Zárate, *Breviario de Folklore* (Panamá: Imp. Nacional, 1958), 42-43.

⁶³² Luis de Hoyos Sainz y Nieves de Hoyos Sancho, *Manual de Folklore. La vida popular tradicional en España* (Madrid: Ediciones Istmo, 1985), 5.

⁶³³ La cita hace referencia a Francisco Rodríguez Marín, sobre quien ya se hizo mención en este capítulo, y a Antonio Castillo de Lucas. Vicente T. Mendoza en su ensayo dedicado a este congreso publicado en el *Boletín de Bibliográfico de Antropología Americana* también alude al reconocimiento dado a Rodríguez Marín y De Hoyos Sainz. De Hoyos Sancho, *Lo que yo vi en el Brasil*, 3; Vicente T. Mendoza, “El Congreso Internacional de Folklore de San Pablo, Brasil” *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana* vol. 17, I, (1955): 55.

⁶³⁴ “Para Hoyos el concepto de pueblo no está ligado exclusivamente ni a criterios sociológicos ni económicos, tampoco raciales ni puramente psicológicos. (...) Así pues, por exclusión de las clases cultas y de las clases bajas urbanas, el pueblo parece que está formado casi exclusivamente por el mundo rural, los campesinos.” Carmen Ortiz García, *Luis de Hoyos Sainz y la antropología española* (Madrid: CSIC, 1987), 292-293.

⁶³⁵ De Hoyos Sainz y De Hoyos Sancho, *Manual de Folklore*, 40.

⁶³⁶ *Ibid.*, 32.

⁶³⁷ En el ensayo antes citado “Museos, etnología y folclor(ismo) en el Madrid franquista. Sobre precariedad, rupturas y continuidades de un proyecto inacabado” Silvina Schammah Gesser cataloga la propuesta intelectual de De Hoyos Sainz de “pseudocientífica”. Incluye a este dentro de los antropólogos cuya labor intelectual luego de finalizar la

civilizado de una nación o un pueblo se interpretaran a base de la “capacidad” de estos, en relación con su raza, para el progreso.⁶³⁸ No es de extrañar, por consiguiente, que De Hoyos Sancho explicara el estancamiento socioeconómico de los afrobrasileños en *Lo que yo vi en el Brasil* simplemente debido a su “raza” y no se cuestionara el proceso histórico que los había llevado a estar en la condición en que se encontraban.

Diferimos, por lo tanto, de la interpretación de Ortiz cuando declara, respecto a lo fundamental del concepto de raza para De Hoyos Sainz, lo siguiente: “Tal importancia le lleva a considerar, en una época, el factor racial como un elemento activo en los procesos de desarrollo o estancamiento de algunos pueblos, aunque su posición, en rigor, no puede considerarse como «racista» en ningún momento.”⁶³⁹ Que Luis de Hoyos Sainz no fuera una persona racista o que no se tuviera por racista al entender que poseía una objetividad científica, no significa que sus postulados lo dejaran de ser. Incluso llegaba al grado de plantear una jerarquización racial en vista del progreso de civilización alcanzado en una de las propias citas empleadas por Ortiz en su libro:

quedan en pie procesos de estancamiento de naciones, de pueblos o de razas, y de progreso y conquista del vivir moderno, por otros grupos, que no explican la mera razón histórica o la pura situación geográfica, a las que en último análisis no supieron sustraerse o mejorar los actores humanos, en los que se da, en fin de cuentas, la superioridad o inferioridad del factor étnico.⁶⁴⁰

Esto de ningún modo implica que no existiera claramente una notable diferencia entre sus ideas y las impulsadas por los antropólogos alemanes de las que se valían los nazis. Lo que buscamos subrayar, más allá de las particularidades y las modificaciones de sus conceptos sobre este tema, las cuales son tratadas por Ortiz y Schammah Gesser, es que la “raza” sería contemplada como uno de los factores determinantes al momento de valorizarse el folklore de un pueblo.

Guerra Civil española significó un retroceso o estancamiento en comparación con la anterior etapa republicana, a causa, entre otros motivos, de una “falta de ética científica” y un desentendimiento de “sus propias credenciales profesionales”. Es uno de los casos en los que entiende que habría que tomar en consideración las presiones que sufrieron los intelectuales a fin de “acomodar sus principios científicos e intelectuales a las directrices dominantes para poder adaptarse al régimen franquista y sobrevivir dentro de él”. No se debe perder de vista que De Hoyos Sainz políticamente era de ideología republicana, llegando incluso a ocupar un cargo político como concejal por el partido Unión Republicana en el Ayuntamiento de Toledo de 1904-1908. No ocupó por el contrario ningún puesto político durante la Segunda República. Schammah Gesser, “Museos, etnología y folclor(ismo) en el Madrid franquista,” 221-241; Ortiz García, *Luis de Hoyos Sainz y la antropología española*, 57.

⁶³⁸ *Ibid.*, 191-194.

⁶³⁹ *Ibid.*, 191.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, 192. La cita se encuentra en Luis de Hoyos Sainz, «La Antropología. Métodos y Problemas», *Estado actual y problemas de las ciencias (Conferencias de la Sección de Ciencias del Ateneo de Madrid, mayo de 1915)* (Madrid: Imprenta Clásica Española), 17-18.

Otro factor que, como se desprende de la anterior cita, De Hoyos Sainz contemplaba como determinante para las expresiones culturales era la geografía. Las características de los folklores de España, sus diferencias, estarían supeditadas, por consiguiente, a las peculiaridades ambientales de su región. En otras palabras, sus características serían análogas a las del entorno que los rodeaba.⁶⁴¹ A su vez, la especificidades de ambos aspectos, la geografía y lo racial, provocarían la psicología distintiva de los habitantes de las diferentes regiones del país, la cual adicionalmente se tomaría en cuenta para concretar las singularidades de las expresiones folklóricas de los pueblos.⁶⁴² Así pues, era una concepción sobre el folklore que atendía tanto a la dimensión externa como interna de sus practicantes para establecer cuál era su esencia.⁶⁴³

Es de señalar, por último, que para De Hoyos Sainz los regionalismos constituían las “unidades elementales” que integraban “la unidad superior nacional” que defendía y si promovía su estudio era para “hallar lo que tienen de común y destacar las diferencias”. Estos constituían la “variedad en la unidad”. Por lo que, aunque entendía que existía un “sano regionalismo,” se hacía eco de unas declaraciones de Ramón Menéndez Pidal realizadas en 1931 en las que rechazaba las autonomías y el federalismo.⁶⁴⁴

Los condicionantes arriba discutidos eran pues, por lo visto, una constante en las nociones que los folkloristas españoles empleaban para explicar las características del folklore y del folklore musical de las distintas regiones españolas. Por lo cual, sería de esperar que asimismo se aplicaran al analizarse el “folklore musical” de grupos étnicos extranjeros, como el ejecutado en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos. El común nacionalismo observado sería, por su parte, causa de las connotaciones de jerarquización racial y cultural encontradas al compararse el folklore musical español con el latinoamericano por motivo del mestizaje musical ocurrido en el continente americano. Un mestizaje musical en el que se entendía había sido preponderante el elemento español por haber ejercido una influencia de predominio sobre el

⁶⁴¹ De Hoyos Sainz y De Hoyos Sancho, *Manual de Folklore*, 40

⁶⁴² Tenía como “la mejor expresión psicológica de cada pueblo” al canto popular, pues consideraba que era “reflejo de la emoción”, además de ser un “lirismo natural, no retórico” libre de “la uniformidad urbana degeneradora o falseadora por pura técnica”. Esto le llevaba a declarar: “Las canciones populares representan en cada nación algo íntimo y genuino, brotado de la diversidad de tintes de su vida emotiva, siendo con los bailes la más expresiva y emocionante evocación del origen y del instinto misterioso de una civilización y también del genio artístico de una raza”. *Ibid.*, 307.

⁶⁴³ *Ibid.*, 40.

⁶⁴⁴ Menéndez Pidal declaraba al respecto: “Nada de autonomía a chorro suelto”; “Federarnos es algo parecido a divorciarnos”. *Ibid.*, 19-20; “El egregio don Ramón Menéndez Pidal habla a los lectores de EL SOL. ‘Federarnos es algo parecido a divorciarnos’,” *El Sol*, 26 de julio de 1931.

indígena (también sobre el afro, pero la formulación de este mestizaje sería considerablemente menor).

3.2 Folklore en América Latina: el jurado latinoamericano

En “Folklore and Folklore Studies in Latin America” Fernando Fischman presenta un acertado panorama de cuál era el estado de los estudios folklóricos en América Latina para la época en que se desarrollaron los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos. En el ensayo divide la historia de estos estudios en tres etapas. La primera, que va de las últimas décadas del siglo XIX hasta el 1920, se caracteriza por la recolección de materiales folklóricos por intelectuales con distintos intereses académicos (filólogos, arqueólogos, botánicos, zoólogos) y por la formación de las primeras asociaciones folklóricas. La segunda, que es la que nos interesa, calificada como la de los años de institucionalización de este campo, corresponde al periodo de 1920 a 1970. Mientras que en la tercera etapa, 1970 hasta el presente, indica que se comenzó a cuestionar los postulados básicos empleados hasta entonces, incluyendo los planteamientos teóricos, pero que tal discusión se ha limitado a la esfera académica sin alcanzar al sector público.

Reproducimos a continuación el resumen que hace de la segunda etapa, ya que sirve de base para lo examinado en esta sección:

The second one, from the 1920s to the 1970s, marks the official establishment of the field. In those years, folklore studies enter the academy, but it is principally in the public sector where it finds a niche. Folklore scholars partake of academic life and of the establishment of public sector institutions. Some work for both, but the majority establish themselves in governmental organizations. In this period the field thrives both as a result of the politics of culture of the nation-states, strongly influenced by the political needs of the ruling elites, and of some of the scholars' relentless activity. The former aimed at selecting expressions representative of the national identities. The latter intended to shape an epistemology that would provide folklore studies with academic legitimacy among the social sciences and the humanities while trying to keep a balance with the ideological expectations of those that sponsored their work.⁶⁴⁵

El fuerte vínculo entre los proyectos de nacionalización de las élites y el campo del folklore, por medio del cual se pretendía involucrar a los grupos étnicos que no habían sido absorbidos dentro de la “nación”, principalmente a los indígenas y a los afrolatinoamericanos, ya había sido advertido por Gerard Béhague para el caso de la música folklórica⁶⁴⁶ en su ensayo

⁶⁴⁵ Fernando Fischman, “Folklore and Folklore Studies in Latin America,” en *A Companion to Folklore*, eds. Regina F. Bendix y Galit Hasan-Rokem (Singapur: Wiley Blackwell, 2012), 267.

⁶⁴⁶ En términos generales, para la época en que se llevaron a cabo los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos el concepto de música folklórica era aplicado en América Latina regularmente como sinónimo de folklore musical en

“Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology”. Béhague, uno de los referentes para el estudio de la etnomusicología latinoamericana, expone que, por ejemplo, el afrocubanismo, el indigenismo andino o el modernismo brasileño se preocuparon por las músicas folklóricas al procurar encontrar los factores que identificaban la nacionalidad en sus respectivos países.⁶⁴⁷ Factores que para tales movimientos surgían especialmente de los mencionados grupos que hasta entonces habían quedado marginados del proyecto nacional impulsado desde arriba. Apunta, sin embargo, la falta encontrada en los estudios dirigidos por los intelectuales sobre estas músicas, pues por estos intelectuales considerarse como parte de la cultura folklórica de sus países, no se cuestionaban la objetividad de sus observaciones. Incluso presumían que tal posición hacía, a su vez, que sus estudios fuesen de una mayor calidad. Concordamos con su postura al respecto cuando refuta: “The reality of such a presumption is, however, very doubtful if we consider that within the pronounced Latin American social stratification, folklorists and

su sentido abarcador, no así en España donde para entonces era raramente empleado. Si bien en el ya mencionado Congreso Internacional de Folklore de São Paulo (1954) las características con las que se le vinculó correspondían a la noción convencional que se tenía del folklore, es decir, debía ser tradicional, difundida oralmente, contar con una variabilidad, tener una funcionalidad para una comunidad y poseer los distintivos culturales del campesinado, a la sazón existía el debate entre si concebir o no a expresiones musicales populares urbanas como música folklórica. El congreso desestimó que se adoptara la concepción integradora, ya que en su imaginario las expresiones ciudadanas no cumplían con los determinantes requeridos para ser calificadas de folklóricas. Pero, aunque no estaban generalizados, sobre el particular se habían elaborado planteamientos divergentes por reconocidos folkloristas. Como ha sido examinado por Tânia Da Costa García en su ensayo “Reconfigurando la canción, reinventando la nación: la folclorización de la música popular en Brasil y en Chile en los años cuarenta y cincuenta” Mário de Andrade, el polígrafo brasileño, ya para finales de la década del 30 planteaba la existencia de un folklore urbano “como algo característico de las naciones más jóvenes”. Promovía, por lo tanto, que no se debía requerir tradicionalidad a la música folklórica latinoamericana tomando en cuenta la “corta” historia de sus naciones. Otro factor importante para que defendiese que no se limitara la música folklórica exclusivamente al campo se debía a la porosidad que observaba producto de la migración campesina hacia los centros urbanos. Por su parte, Fernando Ortiz, el intelectual cubano, en 1950 argumentaba en su libro *La africanía de la música folklórica cubana* a favor de una concepción transcultural y abarcadora del folklore, la música folklórica y sus exponentes. Para Ortiz el “folk” no únicamente se encontraba en el campo sino igualmente entre los habitantes de la ciudad. Por consiguiente, exponía que “hay música folklórica urbana así como la hay rural”. De modo análogo, sostenía que tanto en las clases bajas como en las clases altas podía hallarse música folklórica por ser de la idea que todos los sujetos pertenecían “en parte, según lugar y ocasión, al estrato social básico”. Las clases altas podían llegar a compartir parte del estrato social básico, definido por Ortiz como la clase social base de una sociedad, la “gente de abajo”, que en el caso cubano serían los afros, pues alegaba que “a veces los individuos y grupos más empujados en sociedad y cultura se precipitan gozosos a las linfas del folklore, como gustan de sumergirse en las corrientes fluviales que van hacia abajo”. Al producirse la transculturación entre las distintas clases sociales ocasionaba consecuentemente que la música folklórica no fuera una expresión cultural privativa de un grupo en específico. Luis E. Valcárcel, “Los Congresos de San Pablo (Brasil),” *Folklore Americano*, año II, n.º 2 (1954): 142-143; Tânia Da Costa García, “Reconfigurando la canción, reinventando la nación: La folclorización de la música popular en Brasil y en Chile en los años cuarenta y cincuenta,” *Historia*, n.º 45, vol. I (enero-junio 2012): 55-56; Manuel Dannemann, “Posición del Folklore Musical en el Folklore General,” *Revista Musical Chilena*, año XVI, n.º 79 (enero-marzo 1962): 38-39; Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica cubana* (La Habana, Letras Cubanas, 2001), 6.

⁶⁴⁷ Gerard Béhague, “Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology,” en *Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of ethnomusicology*, eds. Bruno Nettl y Philip V. Bohlman (Chicago: University of Chicago Press, 1991), 57.

ethnomusicologists come from the dominant social groups, with, in general, a strong degree of Eurocentrism”.⁶⁴⁸

Pero, a pesar de este dirigismo desde arriba que respondía a los intereses del proyecto nacionalista de las élites, Fischman plantea que a la larga los mismos movimientos folklóricos impulsados por los Estados llegarían, sin embargo, a socavar tal proyecto. Pues al coleccionarse y promoverse el folklore de grupos marginados, se posibilitó que un folklore anteriormente descartado adquiriese relevancia y se valorara positivamente. Lo cual estimuló que se cuestionara el proyecto nacionalista que en un principio se procuraba apoyar.⁶⁴⁹ Es decir, se dio paso a unas manifestaciones culturales “nacionalistas” que no iban a la par con la visión pretendida por los grupos dominantes que hasta entonces habían dirigido los países latinoamericanos.

Tanto la búsqueda por convertir los estudios folklóricos en una disciplina “científica”, como pretender que a través de la enseñanza del folklore se transmitiera la verdadera esencia de la nación a la población, o sea la correlación entre el campo académico y la esfera pública, formarían parte de las preocupaciones de los folkloristas latinoamericanos que participaron como jurado durante los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos. El eurocentrismo sería asimismo común en ellos, siendo expresado por medio de una concepción evolucionista/progresista de la música y por unos planteamientos raciales que concebían a la música trasladada por los españoles a América como superiora a la música “primitiva” de los indígenas. Compartirían, además, la conservadora y paradigmática noción del folklore que sostenía que una expresión era de esta índole si era tradicional, anónima, campesina, etc.

Por ejemplo, la relación entre folklore y nacionalismo es clara en las obras de Manuel F. Zárata y Alberto Rodríguez, miembros del jurado en las ediciones de 1960 y 1961, respectivamente. En el *Cancionero cuyano* (1938) Rodríguez, músico y folklorista argentino, tras exponer que en “las tonadas, en las coplas y en las letras de nuestras danzas centenarias...está palpitando el corazón del pueblo”, explicaba que las había recolectado y publicado, ya que en ellas sus “coterráneos” revivirían “con emocionado patriotismo, épocas de legendaria heroicidad o de sencillas costumbres patriarcales”.⁶⁵⁰ En el “Breve estudio preliminar”, el prólogo escrito por Carlos Vega, este indicaba que el empeño de Rodríguez se sostenía “en alto por puro y

⁶⁴⁸ *Ibid.*, 61.

⁶⁴⁹ Fischman, “Folklore and Folklore Studies in Latin America,” 280.

⁶⁵⁰ Alberto Rodríguez, *Cancionero cuyano* (Buenos Aires: Editorial Numen, 1938), 16.

desinteresado amor a su terruño” y que a través de su obra había “cumplido notablemente un espontáneo compromiso de artista con su tierra”.⁶⁵¹ Así como en el caso de los folkloristas dedicados al folklore musical extremeño, en términos de su interés por distinguir las expresiones folklóricas de su región, la obra de Rodríguez también se debe entender como un intento por dar a conocer a nivel nacional la música cuyana y como un “homenaje de reivindicación póstuma y justiciera, a la memoria de muchos destacados, músicos y payadores cuyanos”.⁶⁵²

Por su parte, en *La décima y la copla en Panamá* (1952), publicada por los panameños Manuel F. Zárate y su esposa Dora Pérez de Zárate,⁶⁵³ el compromiso de esta obra con su país quedaba manifiesto de entrada. Su dedicación proclamaba: “*Esta primera Edición se dedica, con patriótico fervor, al pueblo panameño, como tributo en la celebración del Primer Cincuentenario de nuestra República.*”⁶⁵⁴ Al tiempo que en la introducción se dedicaba una sección a establecer un estrecho vínculo entre folklore, sus creadores y la nación. En esta argumentaban que “las expresiones folklóricas (...) son consideradas como signo de nacionalidad, porque, provistas las más, de calidades estéticas y pletóricas de vida y de acción, son sin duda, un índice de la capacidad creadora y expresiva de los pueblos que las prohíjan”. Fundamental para sostener tal vínculo era el modo “natural” en que se generaban las expresiones folklóricas. Dicha generación era descrita idílicamente:

(...) de un modo espontáneo, casi al azar, sin planes ni directivas previamente señaladas. Se diría que nace del ambiente humano, como surgen las fuentes de ciertas facturas de las montañas, como surge la vegetación del fértil suelo. Se difunde y se transmite de unas generaciones a otras sin emplear los instrumentos que provee la civilización de la época. Y como don maravilloso del alma de ciertos grupos humanos y producto exclusivo del vigor y carácter intrínseco de ellos, las manifestaciones o rasgos de esa cultura presentan siempre una originalidad, una identidad tan exclusiva, que ellas hacen diferenciar entre sí a los grupos que las producen.⁶⁵⁵

En su *Breviario de Folklore* (1958) Manuel F. Zárate añadía lo siguiente sobre el porqué de su entrega por propagar el folklore “nacional”:

Hay tal identidad entre ciertas tonadas, coplas, danzas, decires, comidas, aromas, objetos, etc., con la nación, con la patria, que el sentimiento y la conciencia de la nacionalidad se desbordan al menor

⁶⁵¹ *Ibid.*, 13.

⁶⁵² *Ibid.*, 17.

⁶⁵³ Manuel F. Zárate, era de profesión ingeniero químico, egresado de la Universidad de la Sorbona, profesor para entonces de la Facultad de Ciencias y de la Facultad de Medicina en la Universidad de Panamá, mientras su esposa Dora Pérez de Zárate era profesora de Lengua y Literatura Castellanas. “Prof. Dora Pérez de Zárate,” <http://ministeriopublico.gob.pa/wp-content/multimedia/2016/11/Martes-de-mujeres-8-11-16-Dora-P.-de-Z%C3%A1rate.pdf>, (consultada el 15 de febrero de 2019); Manuel F. Zárate y Dora Pérez de Zárate, *La décima y la copla en Panamá* (Panamá: La Estrella de Panamá, 1953).

⁶⁵⁴ *Ibid.*, 5.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, 10-11.

conjuro de ellos y entonces el hijo de una tierra se siente impulsado a hacer grandes cosas por ella (...) Porque en cada una de esas manifestaciones, no sólo vibra lo telúrico, sino la herencia, el pasado, sin el cual nada somos, la fisonomía y la esencia del pueblo, al que pertenecemos, sin las cuales ya habríamos desaparecido como tal. Resumiendo: artes, ciencia, historia, conocimiento propio, sentimiento de grupo, de Patria y de nacionalidad, todo esto y muchos valores más se hallan vinculados al folklore y a la tradición y confieren a éstos una riqueza espiritual y humana. Por ello nuestro vívido empeño porque se conozca, se aprecie, se ame en lo que se debe y se utilice nuestro folklore.⁶⁵⁶

El ejemplo que por sus cualidades (grado de difusión en el país, su “jerarquía”, ser “avasallante”, la “admiración” que se le tenía) se ponía entonces como expresión paradigmática del folklore panameño, que era tenida como una expresión “apta” para ser “un ingrediente o un factor sentimental o espiritual de la nacionalidad”,⁶⁵⁷ era el género musical del tamborito.

Por otro lado, si el folklore representaba la esencia de la nación y del pueblo,⁶⁵⁸ compaginaba que se preocupasen por cuál era el que se enseñaba en las escuelas. Zárate era defensor que se transmitieran las formas “positivas,” “las que entrañan sabiduría útil, las que elevan el sentido estético y nacional de la vida comunal”. Las “formas selectas” debían ser las capaces de “despertar o aquilatar el orgullo regional y nacional, vinculándolas siempre a los patrimonios universales a fin de no caer en chauvinismos infecundos”.⁶⁵⁹ Pero, entonces, ¿cuáles eran las formas “negativas”, las que no estaban vinculadas al patrimonio “universal”?

Aun cuando Zárate no formula directamente la respuesta a esta pregunta, por el contenido de su obra se puede percibir que, muy probablemente, se refería a expresiones folklóricas vinculadas con la población indígena y afro de su país. Sobre este asunto conjeturaba de manera “depuradora” que no “todas las manifestaciones del folklore merecen la exaltación. La educación

⁶⁵⁶ Zárate, *Breviario de Folklore*, 76-77.

⁶⁵⁷ Zárate y Pérez de Zárate, *La décima y la copla en Panamá*, 10.

⁶⁵⁸ En el caso de Zárate, consideraba que el folklore pertenecía a los grupos “no eruditos” de una sociedad, a los cuales contrastaba con los de los “instruidos”, pues ambos grupos poseían un “contenido cultural” diferente del otro”. No concebía como Ortiz que se diera una “transculturación” entre las clases. Sin embargo, al discutir los orígenes y procedencia del folklore, indicaba que se daba una “transculturación” cuando se adaptaba un elemento foráneo por algún grupo, por lo que es de suponer que estuviese familiarizado con las ideas del cubano, quien era el que había desarrollado el término. Por “instruidos” ponía como ejemplo a “las gentes de gobierno, de Iglesia, de las escuelas, de la banca o de la industria, etc.”. Mientras que como representantes del grupo que no poseía “instrucción”, los poseedores del “saber tradicional”, que para Zárate era el conocimiento adquirido de manera oral o aprendido por imitación, nombraba a “labradores”, “peones”, “empleadas domésticas” o “el gremio de un grupo de artesanos”. Era una noción del folklore fundamentada en la dicotomía culto/iletrado, en la que, sin embargo, no lo vinculaba únicamente con la vida del campo. Esto era así porque entendía que el “pueblo” no era una clase o estrato social en particular. Sí planteaba que generalmente era un grupo “limitado”, “homogéneo”, que debía estar “vinculado por intereses restringidos, que pertenecen por igual y con igual intensidad a todos los individuos” de este. Si bien, además, dilucidaba que podía llegar a darse el caso que existiera en un país un folklore amplio, compartido “por un sector popular distribuido en toda su extensión”, como sería el de la “gente de color”. Zárate, *Breviario de Folklore*, 19-28.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, 102-103.

tendrá que luchar para extirpar algunas, especialmente los resabios de barbarie, que muchas contienen.”⁶⁶⁰ Añadía, que se debía abordar “el conocimiento de las formas que podríamos denominar “negativas”, aquellas que implican restos de barbarie, prácticas nocivas para la vida, la higiene y la moral, con el fin de erradicarlas, según métodos y tácticas racionales y verdaderamente pedagógicas”.⁶⁶¹

En un contexto latinoamericano donde históricamente la barbarie, la incivilización y la inmoralidad han sido adjudicadas al indígena y al afro, producto del impacto del pensamiento eurocentrista en su sociedad, no es de extrañar que Zárate valorase entonces las expresiones folklóricas que entendía habían sido principalmente influenciadas por la cultura proveniente de España. Esto se puede observar claramente en su argumentación sobre los antecedentes del tamborito. En esta es sumamente llamativo que el elemento de llamada y respuesta encontrado en este se lo atribuya, a modo de hipótesis, a España y no a África, en vista de que ha sido principalmente con el continente africano que se ha asociado tal elemento musical. Incluso, tampoco toma en consideración que en América el instrumento del tambor se vincula, ante todo, con las culturas africanas e indígenas y no con la española.⁶⁶²

Cuáles han sido los antecedentes de la canción del tamborito sería tema fecundo de investigación. ¿De dónde deriva, en particular esa forma de diálogo, de reto y respuesta, solo y coro? No es fácil trazar la trayectoria. Parece provenir, desde luego, de raíces peninsulares, pero ¿de qué región, de qué almácigo? Varias provincias en España cuentan en su folklore con especies de cantos alternados; también existen fuera de España; entre los indios del continente y aun en tribus africanas primitivas se cultivan fórmulas de este género. Sobre este asunto, por ahora solo podemos atenernos al instinto, que parece inducirnos a pensar en que la herencia es de origen hispánico.⁶⁶³

Que enraizara al tamborito y su elemento de llamada y respuesta en España posiblemente correspondía a que entendía que el folklore español era uno de “valores estéticos, históricos o de sabiduría práctica fuera de toda duda.” Estimación que, por el contrario, cabe suponer no hiciese

⁶⁶⁰ *Ibid.*, 76.

⁶⁶¹ Esta división entre elementos folklóricos positivos y negativos no era peculiar a Zárate, pues una de las recomendaciones hechas en el Congreso Internacional de Folklore celebrado en São Paulo (1954), había sido que se estudiara “el Folklore, tanto en sus elementos positivos como en sus elementos negativos”. Al momento desconocemos a que se referían por elementos negativos en el contexto del congreso, pero, muy probablemente, hubiese planteamientos similares a los de Zárate, tomando en consideración el eurocentrismo característico para entonces en los estudios folklóricos en América Latina. *Ibid.*, 103; Mendoza, “El Congreso Internacional de Folklore de San Pablo, Brasil,” 54.

⁶⁶² Además, como ha sido expuesto en el documental *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra*, características musicales que hoy día se asocian con lo español fueron influenciadas por los grupos étnicos africanos que habían arribado forzosamente a España como consecuencia de la trata de esclavos. Por lo que, incluso características musicales que Zárate hubiese entendido que provenían de España, tal vez habían llegado a este país provenientes de África. Miguel Ángel Rosales, *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra*, Intermedia Producciones, S. L. (prod.)/3boxmedia (distrib.), 2016, DocumentaL. 72'. Color.

⁶⁶³ Zárate y Pérez de Zárate, *La décima y la copla en Panamá*, 11.

sobre algunas de las expresiones folklóricas de los afrolatinoamericanos e indígenas americanos. Debíó de referirse a las provenientes de estas poblaciones cuando indicaba que había muchas que convendría “solo conocerse para combatir las y procurar extirparlas”. Pues a continuación ejemplificaba estas últimas a través de la medicina popular, en el supuesto de que un “hombre ingenuo” buscara la “presencia infructuosa del ‘maestro’ (como él llama al brujo o curandero)” para remediar la mordida de víbora.⁶⁶⁴ Dado que en América Latina las figuras del brujo y curandero se relacionan con las culturas africanas e indígenas, se prevé cuál era el folklore en el que Zárate consideraba se encontraban expresiones que había que eliminar.⁶⁶⁵

Y es que una de las características comunes de los folkloristas latinoamericanos que fueron miembros del jurado en los festivales era el prevalente eurocentrismo. Aunque en ocasiones se manifestaba explícitamente, en estos se revelaba particularmente a través de una noción progresista/evolucionista de la música. En la cual la música española se encontraba en una etapa de mayor avance que la producida por los afrolatinoamericanos y los indígenas americanos. Esta noción por medio de la que se contrastaba el proceso civilizatorio de los pueblos también se demostraba en la controversia relacionada a la inclusión o exclusión de la cultura indígena en los estudios folklóricos. Pues se encontraba vigente la idea de que para un hecho pudiese considerarse folklórico debía producirse en contacto con una sociedad “civilizada”. Al conjeturarse que dicho contacto no se producía para el caso de las expresiones culturales de los indígenas, se descartaba que estas pudieran considerarse como un hecho de tal índole. Eran expresiones que habían permanecido en un estado de “primitivo” “aislamiento”.⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ Zárate, *Breviario de Folklore*, 102-103.

⁶⁶⁵ El proceso de eliminación de las prácticas folklóricas “perjudiciales” para la sociedad, proceso que apreciaba como una “obra de redención del pueblo”, juzgaba que debía llevarse a cabo con tacto. Pues argumentaba que la labor solo sería eficaz “a través de los hijos” y si se procuraba “no herirlos en el orgullo de sus atavismos”. De ahí la importancia de la escuela para inculcar la “fórmula civilizada”. El enfoque iba dirigido a la niñez al ser de la opinión que la “psicología del hombre que le debe todo a la tierra, del hombre sobre quien gravita un pasado milenar de tradición inalterada (...) no cambiará de un día a otro sus hábitos, aún cuando en ello le vaya la vida”. Se percibe entonces que por medio del folklore buscaba no solo apoyar el proyecto nacionalista, sino también modernizar a su país. Pero estaba simultáneamente preocupado por el efecto que la enseñanza del folklore en la escuela podría tener sobre este. Ya que sospechaba podría desfigurarlo por tratarlo exclusivamente como un patrimonio nacional, sin vínculo al “pasado común de la humanidad” y convertirlo, además, en algo “pintoresco pero no funcional, algo caduco, resto de un pasado muerto”. *Ibid.*, 104-112.

⁶⁶⁶ Por ejemplo, en *Las supersticiones, contribución a la metodología de la investigación folklórica* (1939), obra publicada en coautoría por los argentinos Rafael Jijena Sánchez y Bruno Jacovella (Jijena Sánchez fue jurado en el certamen de 1959), se delimitaba que el “folklore no existe más que en los pueblos civilizados. Los usos, técnicas, prácticas, creencias y producciones artísticas de los pueblos no civilizados corresponden a la etnología”. Al exponer este concepto reconocían, sin embargo, que podía darse la circunstancia que los “pueblos no civilizados” conviviesen, en ocasiones, “estrechamente con la sociedad popular civilizada”. Pero al examinar la convivencia entre los criollos e “indios” en ciertas regiones de Argentina reforzaban su devaluación de la cultura de estos últimos

Esta sería la principal controversia en el Congreso Internacional de Folklore celebrado en São Paulo, Brasil, en 1954, al que asistieron Nieves de Hoyos Sancho y Antonio Castillo de Lucas en representación de España. Por el lado americano participaron los más reconocidos estudiosos del folklore de la época: Fernando Ortiz (Cuba), Vicente T. Mendoza (México), Stith Thompson (Estados Unidos), Eugenio Pereira Salas (Chile), Luis E. Valcárcel (Perú), entre otros.⁶⁶⁷ Se llegó al grado de establecer una comisión constituida por Jorge Díaz (Portugal),

cuando argumentaban despreciativamente que sus “respectivas culturas originarias no sólo son diferentes, sino que, más aún, éstos, muy degenerados a la fecha, entran en la categoría de los pueblos no civilizados”. Incluso sostenían que las provincias de Chaco y Formosa, en los que existía una “numerosa población indígena”, eran “territorios sin tradición cultural alguna”. Por su parte, en la obra que Jijena Sánchez escribió en conjunto con el también argentino Arturo López Peña, *Cancionero de coplas. Antología de la copla en América*, la minusvaloración hacia las culturas indígenas se hallaba vinculada a la idea de que “el saber primero”, transmitido “espontáneamente” a través del folklore, provenía de Dios y, además, por una noción lineal del tiempo que se enfrentaba al concepto cíclico de este encontrado en tales culturas. La supeditación a estos principios del cristianismo provocaba que, invalidándolos otra vez, se catalogase que los “grupos indígenas no son pueblo en sentido folklórico porque su intelección de la divinidad parece obnubilada por una cierta incapacidad que resiente, a su vez, el sentido de la continuidad en el tiempo e impide, por ende, una tradición auténtica”. Su concepto cíclico del tiempo y la manera de transmitir sus costumbres causaban que fueran “inhábiles” “sustentáculo de una cultura superior” y que “ningún estilo elevado” se consolidara entre ellos. El menosprecio por las culturas indígenas, a las que no concebían como pertenecientes a la cultura “universal”, sino desarrolladas en “una atmósfera densa de oscuridad”, quedaba constatado en la siguiente visión pesimista: “Una débil conciencia del ser social como un todo que se desenvuelve en el tiempo y su pervivencia a la vera de la cultura universal, las convierten en formas heteróclitas y marginales. Podrán utilizar sobreabundantes aportes de un orden superior y entregar los propios en intercambio activo, pero esta comunicación excéntrica no disipará la imagen de dos mundos distintos”. Finalmente, en el ensayo “Los problemas de la investigación del folklore musical chileno” de los folkloristas chilenos Raquel Barros y Manuel Dannemann (Barros participó en la primera edición de los festivales, pero no como jurado, sino con la Agrupación Folklórica Chilena que dirigía) se enuncia resumidamente el porqué de la separación del folklore y las prácticas culturales indígenas: “Es necesario puntualizar que, de acuerdo con nuestra posición en la Ciencia del Folklore, trazaremos un deslinde entre su terreno y el etnográfico, dejando para este último la cultura primitiva, con un calendario histórico-social atrasado en la marcha de la civilización general y constituida por un solo régimen elemental de manifestaciones espirituales y materiales, vale decir, la aborígen: y refiriendo el primero a la cultura integral formada por los bienes comunes y distintivos, tradicionalmente conservados en una comunidad civilizada”. Rafael Jijena Sánchez y Bruno Jacovella, *Las supersticiones, contribución a la metodología de la investigación folklórica* (Buenos Aires, Talls. Gráfs. de Francisco A. Colombo, 1939), 14-15; Rafael Jijena Sánchez y Arturo López Peña, *Cancionero de coplas. Antología de la copla en América* (Buenos Aires: Librería Huemul, 1965), 12-18; Raquel Barros y Manuel Dannemann, “Los problemas de la investigación del folklore musical chileno,” *Revista Musical Chilena*, año XIV, n.º 71 (mayor-junio 1960): 82.

⁶⁶⁷ En el ensayo que Vicente T. Mendoza escribió con motivo de este congreso para el *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana* atestiguaba que se “suscitó un arduo debate” y acaloradísimas discusiones en torno a la definición y materia de estudio del folklore. Según se desprende de un artículo publicado en *Folklore Americano* la controversia giró específicamente con relación a si incluir o no a los pueblos “primitivos” dentro de las agrupaciones humanas que acompañaban lo folklórico. Para J. M. A., iniciales del que firmó el artículo (muy probablemente el intelectual peruano José María Arguedas, para entonces el secretario del Comité Interamericano de Folklore –órgano director de *Folklore Americano*– y quien, además, publicó varios artículos en esta revista), la corriente intelectual que propugnaba que únicamente se estudiase “la cultura popular de los pueblos civilizados” seguía “la escuela predominante en Europa”, mientras que, si bien no especificaba que la que proponía que también se incluyera “la de los pueblos primitivos” era la defendida en América, en su escrito se vislumbra que, desde su perspectiva, así era. Sin embargo, esta postura no era mantenida por todos los folkloristas latinoamericanos, pues como se puede observar en los que participaron en los festivales (Zárate, Jijena, Barros), estos promovían el otro punto de vista. Aunque en esta disputa, conforme a Luis E. Valcárcel y ¿Arguedas?, entraban planteamientos teóricos impulsados

Joaquín Ribeyro (Brasil), Stith Thompson (Estados Unidos), George H. Riviére (Francia) y Luis E. Valcárcel (Perú), para dirimir la controversia. Sin embargo, no se consiguió un común acuerdo, por lo que la comisión recomendó que se realizara un estudio en profundidad, dándose a entender que se pretendía que fuera la UNESCO la que por medio de una reunión de expertos resolviera la cuestión definitivamente.⁶⁶⁸

En esta discusión el ámbito folklórico ocuparía un lugar intermedio entre el entorno “primitivo” y el mundo “moderno”, con el cual el ámbito folklórico sí estaba en contacto. Aunque se matizaba que era un contacto limitado, siendo este tipo de interrelación el que muchos folkloristas buscaban preservar para así conservar el folklore. Lo paradójico de este asunto es que, en esta noción progresista de la cultura y la civilización, que iba de un grado inferior a uno superior, se idealizaba el grado intermedio, o sea el folklórico, a costa del grado superior, que en esta lógica debería haber sido el que se prefiriera. Y, como señalado por Fischman, eran los que habían alcanzado un “mayor” grado de civilización (es decir las “élites”) quienes impulsaban los proyectos de salvación del folklore (si bien del “adecuado”), procurando mantener así a un alto porcentaje de la población latinoamericana en un estado cultural/civilizatorio, que, desde su punto de vista, era inferior al que ellos poseían.

En el *Cancionero cuyano* de Alberto Rodríguez se ejemplificaba claramente tal noción progresista eurocentrista de la música. Rodríguez degradaba al baile y canto practicados por los huarpes y pehuenches (pueblos indígenas en Argentina) antes de la llegada de los españoles por juzgarlos de insípidos, monótonos, faltos de belleza, grotescamente simples, entre otros menosprecios. De ahí que declarara que se podía afirmar que “la música vocal e instrumental aborígen, no tuvo en Cuyo ninguna importancia”. Sería al español al que concebiría como el elemento civilizador por responsabilizar a su cultura de “perfeccionar” la música, el canto y las danzas aborígenes. Pero, aunque indicaba que la música había sido empleada por los españoles como un medio de conversión al reparar “los conquistadores que la violencia era una táctica contraproducente”, advertía, sin embargo, que este proceso de “transformación” musical se había

por la Antropología Cultural, en términos de evitar distinguir entre una sociedad “civilizada” y otra “primitiva”, es decir, evitar establecer una gradación entre ambas, la disputa estaba, muy posiblemente, vinculada también a la búsqueda por parte de los folkloristas latinoamericanos por incorporar a la población indígena dentro del proyecto nacionalista, por lo cual se volvía inconcebible que esta población quedara fuera de sus estudios folklóricos. Mendoza, “El Congreso Internacional de Folklore de San Pablo, Brasil,” 53-54; “El Congreso Internacional de Folklore de San Pablo,” *Folklore Americano*, año II, n.º 2 (1954): 5-6; Luis E. Valcárcel, “Los Congresos de San Pablo (Brasil),” 142-143.

⁶⁶⁸ Mendoza, “El Congreso Internacional de Folklore de San Pablo, Brasil,” 54.

emprendido de manera enérgica con el “propósito de concluir hasta con los más primitivos valores étnicos incompatibles con la religión, muchos por sus modalidades sensuales, o por estar mezclados con ritos eminentemente paganos”. Así pues, resumidamente contrastaba musicalmente el periodo anterior y posterior a dicho proceso de la siguiente manera:

Aparece el gaucho y con él su música, sus cantos y sus danzas; el instrumento de cuerda reemplaza al tamboril y a la flauta, desaparecen las primitivas danzas salvajes de los aborígenes, llegan la cueca, el gato, el sereno, el gauchito y otros bailes que revelan en sus versos, en sus melodías y en el ritmo de sus movimientos, una perfecta unidad.

Con la aparición de la “música criolla”, la que a su entender había seguido “el proceso evolutivo normal y general de todos los pueblos del universo”, se llegaba entonces a una música caracterizada por una “sencillez” en su “conjunto armonioso”.⁶⁶⁹

Por otro lado, si se consideraba que el folklore representaba la esencia de la nación y que este tenía expresiones “positivas” y “negativas”, se volvía lógico, por consiguiente, que ante el rol que se le asignaba en el proyecto nacionalista se promoviese la institucionalización de su enseñanza y difusión. Pues de esta manera se podía controlar qué tipo de folklore era el que se propagaba. Este asunto evidentemente entrañaba preocupaciones por la posible desaparición de prácticas folklóricas, pero también cuestiones relacionadas con la autenticidad y la raza. Su institucionalización iría, a su vez, aunada por el interés por que los estudios dedicados al folklore pudieran valorarse como científicos. Se pretendían legitimarlos al convertirlos en una ciencia autónoma distintiva de las otras en el campo de las ciencias sociales y la antropología.⁶⁷⁰

Esta búsqueda por su institucionalización quedó evidenciada en las recomendaciones hechas al finalizar tanto el Congreso Internacional de São Paulo como el celebrado en Buenos Aires en 1960. Se solicitaba, entre otras cosas: la enseñanza del folklore en la educación escolar pública; la creación de cátedras de folklore en las universidades latinoamericanas; la formación de bibliotecas y archivos especializados en la recopilación de materiales folklóricos, con el interés no únicamente de salvaguardar, sino también de evitar la falsificación; que los gobiernos procurasen la difusión del folklore por los distintos medios de comunicación; y premios anuales para las mejores obras publicadas sobre temas folklóricos.⁶⁷¹

⁶⁶⁹ Alberto Rodríguez, *Cancionero cuyano*, 19-21.

⁶⁷⁰ Véase: Renato Almeida, “Folklore, ciencia de interpretación,” *Folklore Americano*, año VIII-IX, n.º 8-9 (1960-61): 71-74 y Raquel Barros y Manuel Dannemann, “Guía metodológica de la investigación folklórica,” *Mapocho*, Tomo II, n.º 1 (1964): 168-178.

⁶⁷¹ Luis E. Valcárcel, “Los Congresos de San Pablo (Brasil),” 143-144; Augusto Raúl Cortázar, “Congreso Internacional de Folklore. (Informes- Notas-Comentarios),” *Folklore Americano*, año VIII-IX, n.º 8-9 (1960-1961): 295.

Manuel F. Zárate para explicar por qué alguien que no tenía preparación académica relacionada con el tema, como era su caso al ser un “catedrático de ciencias físicas y químicas”, se interesaba por los estudios sobre el folklore panameño, hacía la siguiente declaración, que ayuda a contextualizar las recomendaciones hechas en los congresos:

No tenemos en Panamá el profesional de las letras que haya escogido como especialidad los estudios del folklore. No existe instituto, ni cátedra, ni centro, en donde se puedan adquirir asesoramientos y guías para tales estudios. No hay entre nosotros literatura asequible sobre la materia. Y, sin embargo, existe la intuición acerca del gran valor del folklore en general y del nuestro en particular.⁶⁷²

Pero con esta institucionalización se entraba en otra de las contradicciones en el ámbito de los estudios folklóricos. Ya que, si se concebía al folklore surgido espontáneamente del pueblo, su enseñanza y difusión de manera sistemática daba fin con esta manera “tradicional” de transmitirse. En la anteriormente citada obra *Las supersticiones, contribución a la metodología de la investigación folklórica* se demuestra que Rafael Jijena Sánchez y Bruno Jacovella eran conscientes ya para 1939 del peligro que representaba para el folklore, según lo apreciaban, su enseñanza en las escuelas por medio de la escritura impulsada por los grupos dirigentes:

cuanto más avance el tipo de escuela común, que impone a todos los sectores sociales, una misma concepción del hombre, de la sociedad y del mundo- concepción que suele ser de una minoría intelectual dirigente y no de la sociedad popular, ni siquiera de toda la sociedad culta-, más irá perdiendo el pueblo no solo su patrimonio tradicional, sino también su disposición natural de *pueblo* de regirse por la tradición y encuadrar sus goces y creaciones dentro del gran marco de ella. La escuela común, por lo regular, proscrib el patrimonio tradicional objetivo, y encima aniquila todo impulso subjetivo que pudiese aspirar a la creación de un tal patrimonio. La urbe invade el campo a sangre y fuego e impone su ley. El campesino, entonces, pierde sus normas subjetivas (...) Por hacerla mejor *a su modo*, los pedagogos de la escuela común la han condenado a la disolución y a la muerte.⁶⁷³

Sin embargo, esta contradicción fue en su mayor parte pasada por alto o ignorada por los folkloristas latinoamericanos de la época que concebían al folklore de la manera convencional. Al presumirse como sus salvaguardas, con una preparación especializada para transmitirlo correctamente, se desentendieron del hecho que sus personas no formaban parte del “pueblo” y que, por lo tanto, cualquier pretensión por reproducirlo era una alteración al no proceder de su fuente “natural”. Béhague hizo esta crítica a Vicente T. Mendoza, señalando que todavía para 1963 ilustraba sus conferencias sobre la música indígena mexicana (Huicholes, Seris y Tarascos o P'urhépechas) cantando él mismo las canciones “without the slightest doubt that his singing

⁶⁷² Zárate, *Breviario de Folklore*, 13.

⁶⁷³ Si se tenía que enseñar de manera escrita era muestra para ellos de la decadencia en que se encontraba la expresión folklórica. “La transmisión manuscrita de obras folklóricas por cuadernos es el signo más claro de esta decadencia. Se empieza a fijar por la escritura lo que ya no tiene vitalidad suficiente para sobrevivir por sí mismo.” Jijena Sánchez y Jacovella, *Las supersticiones, contribución a la metodología de la investigación folklórica*, 23-26.

accurately represented that original repertory!”⁶⁷⁴ Crítica que también se podría hacer a la folklorista chilena Raquel Barros, que participó en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos con su Agrupación Folklórica Chilena. Barros reprobaba la difusión de “versiones alteradas, consciente o inconscientemente”, de las danzas folklóricas chilenas al juzgar que las empobrecía y el “sinnúmero de ‘profesores-callampas’, cuyo único contacto con esta materia es haberla visto en escenarios, ignorantes de su origen, de su desarrollo, de sus rasgos esenciales y sin un método racional de enseñanza”.⁶⁷⁵ Pero debido al empleo de una metodología científica por su parte en el estudio de estas danzas, muy probablemente, se apreciaba a sí misma como un conducto adecuado. De hecho, como se ha demostrado en la introducción del capítulo, Nieves de Hoyos Sancho captó esta contradicción respecto a Barros al concluir que su agrupación no practicaba un “verdadero folklore” dada su profesionalidad.

Más allá de una crítica sobre el conocimiento que podían tener los folkloristas de las diferentes expresiones folklóricas, que debió de haber sido superior al de la mayoría de sus compatriotas que no pertenecían al grupo social o étnico que las practicaban “originalmente”, el cuestionamiento se hace porque la supuesta autenticidad del folklore al ser transmitido por estos, los folkloristas, iba en contra de sus propias nociones. Su educación y compromiso por el folklore provocaba que se viesan de un modo completamente distinto a como veían a las agrupaciones folklóricas que practicaban el folklore fuera de su entorno “natural” sin ser sus verdaderos representantes. Zárate establecía claramente esta distinción:

Los verdaderos folkloristas son hombres de muy vastos y sólidos conocimientos.⁶⁷⁶ Las Sociedades Folklóricas agrupan a estos y también a trabajadores auxiliares que tienen por los menos una educación inicial capaz de hacerlos entrever la variedad científica del folklore y de hacerles poner en sus tareas de colaboradores, un alto sentido de responsabilidad y de honestidad. Por eso, causa pena cuando a cualquier grupo de amantes de la música, de las danzas o de los adornos y vestidos populares, gentes que aún de buena fe sirven a veces para divulgar esos motivos, se llaman o aceptan impropriamente que se les llame sociedades folklóricas o que se diga de sus miembros que son folkloristas.⁶⁷⁷

⁶⁷⁴ Béhague, “Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology,” 61.

⁶⁷⁵ Raquel Barros, “La Danza folklórica chilena,” *Revista Musical Chilena*, año XVI, n.º 79 (enero-marzo 1962): 63-64.

⁶⁷⁶ Este enunciado se podría tomar como muestra del rol secundario que se le concedía a la mujer en el ámbito intelectual latinoamericano de la época. En el caso de Zárate se vuelve aún más llamativo tomando en consideración que su esposa era folklorista y que ambos llegaron a publicar conjuntamente.

⁶⁷⁷ Zárate, *Breviario de Folklore*, 56-57.

Sobre este tema también añadía: “El error más frecuente es confundir lo folklórico con lo pintoresco o lo truculento. ‘Conjuntos folklóricos’, se dice –impropiamente– de esos grupos orquestales formados con fines comerciales que imitan o remedan la música folklórica”.⁶⁷⁸

Es de esperar, por consiguiente, que los folkloristas latinoamericanos que participaron como jurado en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos se hubiesen hecho eco de las críticas realizadas por De Hoyos Sancho a la primera edición del certamen por haber sido grupos de profesionales o de estudiantes latinoamericanos los que se presentaran en sus escenarios, ya que no representaban la autenticidad folklórica que pretendían. No resulta sorprendente, entonces, que estos festivales no tuvieran repercusión entre los renombrados folkloristas latinoamericanos, pues si no valoraban lo que se representaba o no era de su interés académico, debió de serle irrelevante su realización. Que ninguna de las ediciones siguientes de los festivales fuera reseñada en *Folklore Americano* se podría interpretar como una desestimación de su parte, teniendo en cuenta que esta era su publicación de referencia, por lo que serviría de barómetro sobre lo que consideraban significativo. Sin embargo, cómo se examinará en la siguiente sección

⁶⁷⁸ Esta crítica se encuentra presente también en *Folklore Americano* en varios artículos, como el publicado por el folklorista peruano Josafat Roel Pineda en el que expresaba su opinión sobre el Certamen Panamericano de Danzas Folklóricas celebrado en Buenos Aires en 1960. Este certamen, que se llevó a cabo en el marco del Congreso Internacional de Folklore tuvo como jurado a: Stith Thompson, Renato Almeida, Ralph Steele Boggs, Lauro Ayestarán, Bernardo Valenzuela, Justino Cornejo Vizcaino y Carlos Vega. Para Roel Pineda en este tipo de certamen debían tener derecho a participar las “personas o el conjunto de personas que en el lugar de origen son poseedores o intérpretes de una danza tradicional” y las “personas o conjuntos de personas que aprenden a interpretar con la mayor fidelidad una danza tradicional que no les pertenece”. Explicaba que no respaldaba que su propósito fuese “dirimir superioridades” por entender que “en toda manifestación artística no hay normas de validez universal”, pero, sin embargo, mostrando su inclinación, sí favorecía “reuniones o festivales” dedicados a la participación de los “poseedores o intérpretes” originales. Esto se debía a que consideraba que las “estilizaciones del folklore” no eran “técnicamente” folklore. Desde su punto de vista solo se justificaban las agrupaciones que ejecutasen un folklore de esta índole “con el fin de favorecer y estimular la difusión del folklore de un grupo dentro de otros”. Pero condenaba que el “verdadero intérprete” fuese “postergado” en favor de estos exponentes. Que el Certamen Panamericano de Danzas Folklóricas se hubiese “consagrado a la estilización como una expresión digna de premiarse” era uno de los casos que lo llevaba a lamentar que se diese preferencia, incluso desde el Estado, al folklore “estilizado” versus el “auténtico”: “el intérprete de su propia música y danza está siendo suplantado cada vez más por el sujeto que ha aprendido mal o bien esta música y esta danza. Para lo cual cuenta el último con la ayuda eficaz y decidida del estado y aún de ciertos “amantes” del folklore”. Virginia Rodríguez Rivera, folklorista mexicana, quien fue esposa de Vicente T. Mendoza, en unas “Notas y comentarios” publicados en la edición de 1966 de *Folklore Americano* igualmente criticaba las agrupaciones folklóricas que no se conformaban con sus nociones de autenticidad. Su postura la legitimaba citando las ideas que el argentino Augusto Raúl Cortázar (otro de los principales referentes en los estudios folklóricos latinoamericanos) había planteado al respecto en su ensayo “El Folklore y su caracterización” de 1954. Lo que demuestra que la preocupación por la sustitución del folklore “auténtico” era una recurrente entre los folkloristas latinoamericanos de la época. *Ibid.*, 31; Josafat Roel Pineda, “Certamen Panamericano de Danzas Folklóricas en Buenos Aires,” *Folklore Americano*, año VIII-IX, n.º 8-9 (1960-1961): 341-343; Virginia Rodríguez Rivera, “Notas y comentarios,” *Folklore Americano*, año XIV, n.º 14 (1966): 257; Augusto Raúl Cortázar, “El Folklore y su caracterización,” *Folklore Americano*, año II, n.º 2 (octubre 1954): 42-43.

es, muy probable, que discusiones surgidas en el contexto folklórico latinoamericano tuvieran su impacto en los festivales.

Por lo demás, el conocimiento de las nociones folklóricas imperantes para entonces en América Latina nos permite entender que era un ámbito en donde predominaba tanto una jerarquización racial como cultural, tomando lo proveniente de Europa como superior a lo generado por los grupos que en América Latina habían estado marginados históricamente.⁶⁷⁹ Donde existía una tensa relación entre el campo y la ciudad, lo tradicional y lo moderno. Donde, además, prevalecía un rechazo por parte de los folkloristas formados o académicos hacia los practicantes “diletantes” de un folklore “adulterado”.

Un eurocentrismo, unas tensiones y un rechazo que eran compartidos por los folkloristas españoles, pero posiblemente el contacto directo con grupos étnicos diversos y su búsqueda por incluirlos en el proyecto nacional, junto con la constatación del impacto que tenían sus músicas en la música popular (en su sentido urbano y masivo), ya fuese a causa de la migración o las nuevas tecnologías, estimuló que en América Latina se desarrollasen con anterioridad nociones folklóricas distintas de las convencionales que buscasen explicar la realidad vivida. Si bien habría que matizar que para entonces no estaban generalizadas. Evidentemente tampoco se puede dejar de lado la negativa repercusión que tuvieron la depuración intelectual y la censura impuestas por el régimen franquista para que no se elaboraran o trascendieran planteamientos que se salieran de la norma, pues como ha expuesto Silvina Schammah Gesser estas medidas

⁶⁷⁹ Sin embargo, para cuando se celebró la primera edición de los festivales los estudios folklóricos en América daban muestras que se comenzaban a superar este tipo de posturas. Por ejemplo, Luis Felipe Ramón y Rivera, folklorista venezolano, publicaba en 1957 en *Folklore Americano* un artículo titulado “La Música a través del criterio antropológico” en el que básicamente refutaba las antes mencionadas respecto a los indígenas americanos. Ramón y Rivera argumentaba que tales juicios despreciativos eran el resultado de “apreciaciones apresuradas e injustas” surgidas luego de producirse “un contacto somero entre el observador extraño y el nuevo mundo descubierto” y que había sido “fácil siempre al extraño motejar de salvaje, ruidoso, absurdo, un mundo que no comprende.” Al discutir la música de los indígenas americanos explicaba que el hecho de que parecieran “tristes las melodías de movimiento lento y giros sentimentales” no tenía por qué significar que fueran “producto de un estado de tristeza semejante al que nosotros los adjudicamos”. Añadiendo, que regularmente se confundía “la delicadeza melódica con la tristeza, expresiones anímicas que no tienen forzosamente relación”. Su criterio antropológico de relativismo cultural se manifestaba al declarar que “ni la supuesta alegría o tristeza de las melodías pertenece a zonas geográficas determinadas, ni responde a factores de otra naturaleza que los puramente culturales de la trasmisión y de la tradición humana. Melodías de carácter triste o alegre las hay en todas partes, pertenecen a todos los pueblos sin excepción.” Por otro lado, al rebatir el supuesto vínculo entre música y raza planteaba que “ningún elemento cultural” se podía adjudicar “específicamente a un solo y determinado grupo”, ya que alegaba que “ningún grupo humano se conserva puro”. Concluía su posición al respecto sosteniendo que “la idea de una relación entre las condiciones somáticas de ciertos grupos humanos y la música que ejecutan, debe basarse en la herencia cultural y no, biológica”. Luis F. Ramón y Rivera, “La Música a través del criterio antropológico,” *Folklore Americano*, n.º 5 (1957): 61-73.

coercitivas provocaron un estancamiento y retroceso en los estudios sobre etnología, antropología y folklore durante la dictadura. De ahí que el transculturalismo de Fernando Ortiz o el hecho de que Mario de Andrade concibiera que manifestaciones de la música popular urbana pudieran calificarse como música folklórica, nociones desarrolladas ya para las décadas del treinta y cuarenta, no tuvieran equivalentes contemporáneos en la España franquista. Esto no quiere decir que la idea de la mutua influencia cultural entre distintos grupos étnicos o “raciales” y distintas zonas geográficas no se encontrara entre los folkloristas españoles, después de todo, Manuel García Matos la empleaba para 1912. Pero era aplicada al pasado, no al contexto del presente. El arraigo de las posturas normativas que tenían al campo y al campesino como los generadores del auténtico folklore, y al folklore como la esencia de la nación, indujo que los folkloristas españoles predominantemente se limitaran a una visión acotada de lo folklórico.

3.3 La pretensión por la autenticidad en los festivales

Si Nieves de Hoyos Sancho responsabilizaba a las bases de participación por la falta de autenticidad de los grupos e individuos participantes en la primera edición del certamen se debía a que esta era ambigua. Pues, por una parte, dictaba que la invitación iba dirigida a los grupos de “profesionales y aficionados” que cultivaran el “auténtico repertorio de los bailes y danzas peculiares en cada país”,⁶⁸⁰ que las coreografías debían conservar “la norma y pureza de donde vienen: del pueblo”, y que las “voces de los coros” debían ser “sencillas y sin exhibiciones de escuela de canto”. Mientras, por otro lado, se era equívoco y acomodaticio al indicar que los grupos estaban “obligados a interpretar” “la canción, la danza o la obra mixta que en su país sea considerada como genuinamente representativa o, en su defecto, la que a juicio de los directores de cada Grupo se considere la más popular”. Lo cual se prestaba para distintas interpretaciones sobre lo que era tenido por auténtico al ser un dictamen particular a cada país y, además, posibilitar que la decisión final estuviese en manos de los directores. El transcurso de los festivales demostraría la inexistencia de un “uso folklórico universal”, que era como se solicitaba en estas bases que se ejecutaran “las canciones” por los músicos de los grupos.⁶⁸¹

⁶⁸⁰ La convocatoria se abría para representantes de “Hispanoamérica, Brasil, Portugal, Filipinas y España”. La correspondiente a 1964 añadía y “otros países del continente Americano”.

⁶⁸¹ *I Festival de Folklore Hispano-Americano. Cáceres.*

La ambigüedad continuaría presente en las siguientes bases de participación (al menos con las que contamos), pues al próximo año se abría la inscripción a “todas las agrupaciones, peñas, centros, conservatorios, escuelas de danza, academias, círculos, casinos, etc., tanto oficiales como particulares (...) que por su propia actividad sean capaces de organizar grupos folklóricos o que por mantenerlos de una manera constante cultiven ya la danza folklórica nacional en cualquiera de sus manifestaciones (aborigen, criollo, negro, etc.)”. Por lo que se permitía una amplitud indeterminada en el tipo de ente que podía inscribirse. Se nota, además, en esta convocatoria que se daba cabida a las representaciones culturales de los indígenas.⁶⁸² En la correspondiente al año 1966 esto también se constata, pero por medio de un contraste:

Los trajes, máscaras, tocados, etc., deberán ser auténticamente populares o etnográficos, tanto en su corte como en sus colores, telas, adornos, etc., y los instrumentos que acompañen a cada expresión folklórica serán aquellos con que habitualmente se acompañan en los lugares de origen, no pudiendo, por tanto, incluirse instrumento alguno que no será reconocido popular o etnográfico.⁶⁸³

Se debe entender que la referencia a lo etnográfico se relacionaba con los indígenas en los estudios folklóricos de entonces. Era a esta rama del saber (en ocasiones también se referían a la etnología) a la que se responsabilizaba de investigar sus culturas. Al establecerse una distinción entre lo popular y etnográfico consecuentemente se infiere que se consideraba que los indígenas pertenecían a una categoría distinta de la del “pueblo”. Se reproducía, por lo tanto, la tensión que había suscitado las acaloradas discusiones en el Congreso Internacional de Folklore de São Paulo (1954). Aunque esta incorporación podría interpretarse como un guiño a los folkloristas latinoamericanos que incluían a los indígenas dentro del “pueblo”, y, por consiguiente, productores de expresiones folklóricas, el análisis sobre este tema se problematiza, en el sentido de determinar quiénes inicialmente habían favorecido su participación, si tenemos en cuenta que el principal planteamiento con el que contamos (que se presentará más adelante) en defensa de que se estimase a la cultura indígena como folklórica en el contexto de los festivales provendría de Gregorio Marañón Moya en respuesta a la postura opuesta alegada por participantes latinoamericanos. Sin embargo, no se debe olvidar que la ambigüedad hacia los indígenas no se limitaba a cómo eran concebidos por los conceptos de los estudios folklóricos, sino que

⁶⁸² “II Festival de Folklore Hispanoamericano. Extracto de las bases,” *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 133 (abril 1959): 3.

⁶⁸³ En 1964 no se había establecido este distintivo. Se hacía referencia únicamente a lo popular: “Los trajes, máscaras, tocados, etc. deberán ser auténticamente populares, tanto en su corte como en sus colores, telas o adornos”. Bases del VIII Festival de Folklore Hispanoamericano en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.279, Carpeta Núm. 23, Portafolios: “Festivales de España”-Folklórico Hispanoamericano, Cáceres; Bases del VI Festival Hispanoamericano en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38671, Carpeta: “Festivales de España” 1964.- Cáceres.

asimismo se reproducía en la ideología de la hispanidad, en la cual tenían un rol clave, aunque como grupo étnico minusvalorado (minusvaloración igualmente patente, ya se verá, en la noción del folklore mestizo). El cartel de publicidad de la segunda edición, que mostraba dos figuras de piel morena, con ojos rasgados y grandes narices, llevando chullos y tocando zampoñas, elementos asociados estereotípicamente con los indígenas andinos y sus descendientes, ejemplifica la relevancia de sus figuras en los festivales, especialmente para el periodo en el que el ICH era la principal entidad organizadora.⁶⁸⁴

Muy probablemente a consecuencia de la carencia de una delimitación concreta en los reglamentos y de lo experimentado en buena medida por ello desde el primer año en términos de una participación que no satisfacía los ideales de pureza folklórica, como visto en los escritos de Eduardo Tijeras y De Hoyos Sancho, se comenzó a repartir premios que en un principio no estaban en las bases de participación, incluso en la primera edición. Aparte del “folklore puro” se premiaba al de “inspiración folklórica” y a los grupos de asociaciones universitarias de estudiantes residentes en España que provenían de los países invitados a los festivales. En las bases de participación de la segunda edición ya se encontraban plasmadas las premiaciones dedicadas a estos últimos, pero no así a los de “inspiración folklórica”. Pero para 1964 se incluía una “Sección especial” para los grupos que no respondiendo “íntegramente al contenido de las Bases anteriores”, es decir, las que hacían referencia a las prácticas “auténticamente folklóricas”, “pero que en sus bailes, trajes e instrumentos” reflejaban “una auténtica inspiración folklórica”, pudieran inscribirse.⁶⁸⁵ Este era un concepto, el de “inspiración folklórica”, que había sido desarrollado por los folkloristas académicos latinoamericanos a partir de la década de los cuarenta para diferenciar el folklore “real” del “ficticio” debido a su preocupación por la manera en que el “real” se reelaboraba al difundirse en el entorno urbano, bien fuese por los medios de comunicación o en eventos como los festivales.⁶⁸⁶ Una reelaboración a la que paradójicamente

⁶⁸⁴ La portada del programa oficial del festival de 1962 también empleaba un dibujo asociado con los indígenas andinos y sus descendientes. Una figura de cuerpo completo, en este caso de tez clara, vestido con chullo y poncho, y tocando una quena. *V Festival de Folklore Hispanoamericano. Cáceres. (Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1962).* Archivo del Instituto de Cultura Hispánica. Caja: 108. Signatura ICH: 1711. Carpeta: 5892. Expedientes de Festivales y Certámenes.

⁶⁸⁵ “VI Festival Hispanoamericano, Bases relativas a la competición, jurado y premios” en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38671, Carpeta: “Festivales de España” 1964.- Cáceres.

⁶⁸⁶ Sobre este concepto, para el que también se emplearían otros términos, como el de “folklore de proyección”, véase: Juliana Guerrero, “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la ‘música de proyección folclórica’ argentina,” *Runa* vol. 35, n.º 2 (2014): 51-66; Enrique Cámara de Landa, “Folklore musical y música popular urbana ¿Proyecciones?,” en *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso*

ellos mismos, contraviniendo, en ocasiones inadvertidamente, a sus propios ideales, habían contribuido. Por lo que, presumiblemente sería por influencia de folkloristas latinoamericanos y en vista de lo que en la práctica se escenificaba que se añadiese dicha sección. Se dificulta ser categórico dada la documentación con la que contamos al respecto, pero parece ser que esta estuvo dirigida especialmente a los ballets folklóricos, si consideramos que en las primeras cuatro ediciones resultaron ganadoras de la sección tales agrupaciones.⁶⁸⁷

Por otro lado, si en la primera edición la “profesional” Agrupación Folklórica Chilena de Raquel Barros, formada en palabras de Manuel Orgaz por “arquitectos, ingenieros” y “médicos”,⁶⁸⁸ pudo competir (no se olvide que la invitación iba dirigida a agrupaciones “profesionales y aficionados”), ocupando el cuarto lugar en la sección de “folklore puro”, en algún momento antes del festival de 1964 a las agrupaciones consideradas de esta índole se les impidió formar parte del certamen. Dato que se deriva de una entrevista en el mencionado año a Hernando Monroy, director del Ballet Grancolombiano, ya que al preguntársele que tipo de conjunto dirigía, si de “profesionales o aficionados”, respondía: “Somos todos profesionales; por esta causa no entramos en concurso”.⁶⁸⁹ El uso de estos calificativos, “profesionales” o “aficionados”, para determinar qué tipo de participación tendría una agrupación en los festivales era, sin embargo, incoherente. Pues en las primeras bases de participación, a modo de incentivo, se notificaba: “Una vez terminado el Festival, los participantes estarán en completa libertad para concertar contratos con las Empresas que interesen su actuación artística”.⁶⁹⁰ A su vez, en las últimas con la que contamos, las correspondientes a 1966, aunque no se empleaban los términos “contratos” y “Empresas”, se daba a entender algo similar: “Todas las Agrupaciones que tomen parte en el «VIII Festival de Folklore Hispanoamericano», una vez terminado este, podrán actuar libremente y por su cuenta en cualquier ciudad de España”.⁶⁹¹ Por lo que, hipotéticamente una agrupación podía dejar de ser “aficionada” al culminar su participación, si es que en realidad lo

Latinoamericano IASPM, Rodrigo Torres (ed.) (Santiago de Chile: Dolmen Ediciones, 1999), 329-340; Karen Donoso Fritz y Carolina Tapia Valenzuela, “(De) construyendo el folclor: historia de su conceptualización en la academia universitaria chilena durante el siglo XX,” *Mapocho*, n.º 82 (2017): 130-161.

⁶⁸⁷ Además, al escribirse en *Mundo Hispánico* una reseña sobre el festival de 1966 se hacía referencia a esta sección como “la sección de *ballet* de inspiración folklórica”. “El VIII Festival de Folklore Hispanoamericano, en Cáceres,” *Mundo Hispánico*, año XIX, n.º 221 (agosto 1966): 66; *V Festival de Folklore Hispanoamericano. Cáceres*.

⁶⁸⁸ Manuel Orgaz, “Crónica del Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres,” *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 104 (agosto 1958): 6.

⁶⁸⁹ “Ya se encuentra en nuestra capital el ballet folklórico «Gran Colombiano»,” *Extremadura*, 23 de junio de 1964, 3.

⁶⁹⁰ *I Festival de Folklore Hispano-Americano. Cáceres*.

⁶⁹¹ Bases del VIII Festival de Folklore Hispanoamericano.

era anteriormente. Por lo demás, atendiendo que las agrupaciones tenían que costear los gastos del viaje de arribo, se vuelve comprensible tal incentivo y que estas pretendiesen generar algún tipo de ganancia durante su estadía en España.

De tomarse, en cambio, el término de “profesionales” como refiriéndose al tipo de preparación o educación con la que contaban los miembros de la agrupación, no al hecho de un carácter empresarial o no exclusivamente a este carácter, por la lista que se hacía respecto a la diversidad de grupos que podían inscribirse (“agrupaciones, peñas, centros, conservatorios, escuelas de danza, academias, círculos, casinos, etc.”) se volvía igualmente ambiguo el término. Dado que se percibe que el “folklore” aprendido en estas instituciones era por medio de una educación formal y no por la “auténtica” tradición oral en el campo.

De Hoyos Sancho y Tijeras no fueron los únicos españoles que mostraron su inconformidad al comprobar que se estaba faltando a la autenticidad pretendida. En 1962 el músico y folclorista español Pedro Echevarría Bravo, miembro del jurado en dicho año, hacía constatar en el acta su reserva personal (que no fue compartida por el resto del jurado) por concedérsele en la sección de folklore puro el Premio Instituto de Cultura Hispánica, Medalla del festival y placa de plata a los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Zamora. Su inconformidad y voto en contra de la agrupación se debía a que entendía que esta no había cumplido con una de las bases de participación, la relativa al tipo de instrumentación admitida. La base instruía que los “instrumentos que acompañan a cada expresión folklórica serán aquellos con que habitualmente se acompañan en los lugares de origen, no pudiendo incluirse instrumento alguno que no sea reconocidamente popular”.⁶⁹² Por lo que, es de suponer que para Echevarría alguno de los instrumentos tocados no se ajustaba con esta instrucción. Al no contar con una explicación para la decisión tomada por sus compañeros se dificulta comprender el motivo para no apoyarlo en su celo por la “autenticidad”. ¿Sería porque no compartían su juicio sobre el instrumento reprobado, que sentenciaran la “falta” como una menor o por saber que una “impureza” se podía encontrar en el resto de las agrupaciones? De cualquier manera, se demuestra que este asunto provocaba desencuentros entre los responsables de determinar los ganadores del certamen.

⁶⁹² “V Festivales Folklóricos Hispanoamericanos. Acta del Jurado,” *Extremadura* 2 de julio de 1962, 4; V Festival de Folklore Hispanoamericano [SSON-922], cinta 11, grabación sonora, 5:20, https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/i18n/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1007916, (consultada el 16 de diciembre de 2022).

En una carta firmada por la folklorista argentina Marta Amor Muñoz, directora del Conjunto Universitario de Folklore Argentino,⁶⁹³ y Wilhelm P. Elie, miembro de la agrupación nombrada como Conjunto Universitario de Folklore de Haití, dirigida a Gregorio Marañón Moya y en la réplica de este se encuentra una sinopsis de lo arriba discutido. La carta, escrita el 6 de julio de 1964, luego de varios días de haber finalizado la sexta edición de los festivales, estuvo motivada por unas reclamaciones que Muñoz y Elie le hacían a Marañón Moya, y al ICH en general, en representación de sus conjuntos. Las “irregularidades y deficiencias” cometidas por la organización y el jurado, que giraban en torno a cuestionamientos concernientes a la delimitación específica de las categorías del certamen, cuestiones que a su entender afectaban la autenticidad de lo que se interpretaba en el escenario, las dividían en siete apartados.

Comenzaban señalando entre los “defectos” que no se hubiera entregado previamente la “reglamentación impresa” a los conjuntos participantes “como hubiera correspondido”, dando lugar, por consiguiente, a “una interpretación puramente subjetiva –tanto por parte de los conjuntos como por parte del jurado– de lo que era el Festival”. Manifestaban a continuación su disconformidad por habersele prohibido al conjunto argentino el empleo de una cinta magnetofónica grabada “bajo pena de ser descalificado”, provocando que tuvieran que presentarse acompañados por “instrumentistas reunidos entre integrantes de tunas españolas”. Esta queja se hacía, además, porque “el conjunto universitario galardonado con el primer premio realizó dos de sus presentaciones con música totalmente grabada sin sufrir sanciones por ello”. El conjunto ganador había sido el Grupo de Danzas de Méjico dirigido por Leopoldo Rojas.

Impugnaban, por otro lado, las determinaciones asumidas para distinguir qué grupos correspondían a los universitarios, a los de “folklore puro” y a los de “inspiración folklórica”. Ponían por ejemplo para su argumentación que el universitario Grupo de Danzas de Méjico interpretase tanto “danzas folklóricas” como de “inspiración folklórica”, una polivalencia que no era bien vista, pues, desde su perspectiva, le hubiese permitido inscribirse en “varias categorías” del certamen o, por el contrario, hubiese sido un pretexto para que quedase “descalificado por no corresponder a una categoría definida”. Este punto también era ilustrado por los conjuntos Grupos de Amigos de la Jota Aragonesa y Grupo de Educación y Descanso de Salamanca, participantes en la sección de folklore puro, por juzgar que habían adornado sus representaciones

⁶⁹³ En el programa oficial aparecía con el nombre de Conjunto de Danzas Argentinas. Programa oficial “Cáceres, II Festival, VI Festival Folklórico Hispanoamericano, 26 de junio al 2 de julio, Festivales de España, 25 Años de Paz” en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38128.

con “vistosidad teatral” y “estilizaciones”. Pedían, por lo tanto, que si se iban a aceptar tales “elementos” se aclarara en el reglamento.

Una objeción análoga se haría en relación con los grupos profesionales. En este caso la inconsistencia la expondrían a través del conjunto haitiano, cuestionando cómo podía ser considerado de esta índole si sus miembros eran estudiantes universitarios y el único que podía catalogarse de profesional era su director, Theodore Beaubrun.⁶⁹⁴

Por último, en unos planteamientos similares a los propugnados por los folkloristas latinoamericanos antes examinados, los que defendían la exclusión de los indígenas americanos del ámbito del folklore, exponían que en América “solo se puede hablar de folklore a partir de la fusión de la cultura indígena con la europea que da por resultado una tercera capa cultural, la del pueblo ‘folk’ que es a la que se refiere la palabra folklore”. Categóricamente sostenían: “Nunca serán folklóricas las danzas precolombinas aunque sean tradicionales”. Hacían esta aclaración porque estimaban que el festival estaba dando cabida a expresiones culturales indígenas que por la naturaleza de este no debían admitirse: “El certamen se intitula folklórico y no indígena”. Sin embargo, al no ser descalificado el Grupo de Danzas de Méjico que presentó “dos cuadros con danzas indígenas prehispánicas”, suscitaba que reclamasen “igual derecho” para los otros “grupos americanos” a fin de poder representar “danzas indígenas” vigentes, si bien reiteraban que no eran folklóricas.⁶⁹⁵

⁶⁹⁴ Theodore Beaubrun (1918-1998), conocido como Languichatte, fue reconocido principalmente en Haití por su desempeño como actor y cómico. Se encontraba por primera vez en España como invitado del régimen franquista a través del ICH y en representación del Departamento de Turismo y el Ministerio de Asuntos Exteriores de su país. “Theodore Beaubrun, 79, Haitian Comic and Actor”, *The New York Times*, 2 de julio de 1998, <https://www.nytimes.com/1998/07/02/arts/theodore-beaubrun-79-haitian-comic-and-actor.html>, (consultada el 16 de diciembre de 2022); “Theodore Beaubrun, embajador del folklore de Haití,” *Pueblo*, 24 de junio de 1964, 10.

⁶⁹⁵ Al comparar esta noción de folklore con la encontrada en el libro de Marta Amor Muñoz *Argentina y sus danzas*, publicado en 1978, lleva a suponer que debió de ser la folklorista argentina la autora de al menos este apartado de la carta. En este libro con arreglo a una jerarquización social y étnico-racial de índole evolucionista clasificaba la cultura argentina en tres capas: la Capa Superior, la Capa Intermedia y la Capa Inferior. La Capa Superior era la “constituida por gente letrada” que vivían “en la ciudad” y que pertenecían a la “civilización”. A su vez, a esta capa le asignaba una Sub-Capa a la que llamaba “Orillera”, con la cual hacía referencia a la “gente iletrada” que vivía “en la ciudad pero un poco al margen de ella”, si bien participante de la cultura citadina. La Capa Inferior era la conformada por “los escasos grupos indígenas” “iletrados” que “perduraban” viviendo “lejos de las ciudades” y que, según Muñoz, no pertenecían a la civilización por responder “a esquemas propios de vida (...) diferentes a los oficiales”. Así pues, la equivalente al folklore argentino sería la Capa Intermedia, que era la cultura “formada por reelaboraciones de la unión entre la española y la indígena”. Aunque coincidiendo con el hispanismo que predominaría entre los cimeros folkloristas argentinos (Juan Alfonso Carrizo, Carlos Vega, Augusto Raúl Cortázar) que ignoraba o menospreciaba el rol de los indígenas y afros en la configuración del folklore criollo, argumentaba que las danzas folklóricas argentinas constituían “la especie que menor influencia indígena” manifestaban y que parecía que habían “surgido de la adaptación y selección de elementos hispánicos con exclusividad”. Siguiendo la definición paradigmática del folklore los representantes de esta capa eran la “gente campesina por lo general

Desde su criterio esta concesión era muestra del desconocimiento del jurado y la comisión organizadora sobre qué se podía definir como folklore en América. Vinculada con este juicio era la petición que hacían para que el jurado tuviese una “relación explicativa de todas las danzas a considerar y un conocimiento previo del folklore de cada lugar, pues así no se incurriría en desvaloración del puntaje, solo porque no entiende o no interpreta lo que está viendo”. Concluían la carta declarando una buena voluntad: “Exponemos lo que antecede con el fin exclusivo de colaborar para que no se repitan estas fallas que conspiran contra el prestigio del certamen”.⁶⁹⁶

El 27 de julio de 1964, tras veintiún días, Marañón Moya les respondía a Muñoz y Elie en una carta en la que desmentía o justificaba las “irregularidades y deficiencias” formuladas sobre el festival, cuestionamientos que catalogaba de opiniones. En relación con la petición de la entrega previa de la reglamentación para evitar los juicios subjetivos, aceptaba que no se había entregado, pero se defendía alegando que esta “en ningún momento fue prometida”. Añadía, además, que la información pertinente solicitada por otros grupos se había facilitado, gestión que indicaba ni el grupo de Argentina ni el de Haití había hecho.

iletrada” que “muy apegada al medio ambiente y a sus tradiciones” vivía “lejos de las ciudades”. Tenían entonces características compartidas con los miembros de la Capa Inferior, los indígenas, pero la diferenciación se establecía al sostener que, si bien poseían “sus propias costumbres”, estas respondían a “los moldes estatales”, lo que implicaba que pertenecían a la “civilización”. Como se desprende de la referencia citada en la sección donde discute esta clasificación de la cultura argentina, Muñoz se basaba para su análisis en los conceptos difundidos por Augusto Raúl Cortázar. Cortázar fue uno de los folkloristas argentinos más influyentes en el periodo de institucionalización del folklore en el ámbito académico y en el sector público latinoamericano, periodo entre las décadas de 1920 y 1970. Influencia que Martha Blache se lo adjudicó a su “atrayente personalidad”, a su generoso apoyo hacia sus colegas y estudiantes, y a su “continua y perseverante labor de divulgación”. Pero a consecuencia de las “simpatías y lealtades” que generó, Blache indica que sus propuestas teóricas se convirtieron en dogmáticas, contribuyendo así a que la disciplina folklórica en Argentina se mantuviese en una burbuja que la aislaba de las renovaciones que estaban ocurriendo en otras latitudes. El impacto de Cortázar en Muñoz no se limitó únicamente a ser una de sus principales fuentes conceptuales, sino que además fue quién impulsó la creación en 1954 de la Licenciatura en Folklore en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, grado del que Muñoz se graduaría. En el artículo publicado en 1954 en *Folklore Americano*, “El Folklore y su caracterización”, Cortázar resumía sus conceptos de los “fenómenos folklóricos”. Y al exponer su perspectiva sobre si se debían adscribir las manifestaciones culturales indígenas entre estos fenómenos se constata la filiación conceptual de Muñoz con Cortázar: “son tan extrafolklóricos los elementos indígenas como los europeos: les falta que la capa popular intermedia (...) los absorba, los seleccione, los incorpore a su patrimonio cultural con el concurso del tiempo”. Pero existía otro motivo fundamental para su exclusión a pesar de las similitudes que él mismo advertía entre los “fenómenos folklóricos” y las manifestaciones culturales indígenas. A saber, que los indígenas no formaban parte del “pueblo” por considerar que eran un grupo humano de carácter etnográfico. Consecuentemente, dada esta exclusión, afirmaba que su estudio era “incumbencia de la Etnografía y no del Folklore”. Marta Amor Muñoz, *Argentina y sus danzas* (Buenos Aires: Filmediciones Valero, 1978), 7; Martha Blache, “Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual,” *Runa* vol. 20, n.º 1 (1991-1992): 80-82; Cortázar, “El Folklore y su caracterización,” 42-43.

⁶⁹⁶ Carta de Marta Amor Muñoz y Wilhelm P. Elie a Gregorio Marañón Moya del 6 de julio de 1964 en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892.

Sobre el empleo de la cinta magnetofónica manifestaba que no se había prohibido, sino que “se hizo ver al grupo argentino el riesgo que entrañaba” recurrir a este artefacto, refiriéndose, al parecer, a la resultante valoración por parte del jurado. Apoyaba este posicionamiento por el hecho de que otros grupos hubiesen estado dispuestos a “arrostrar este riesgo”. El consiguiente acompañamiento por instrumentistas de tunas universitarias españolas no lo veía como un impedimento, ya que, según informaba, esta adaptación era la norma. “En los cinco Festivales anteriores, la mayoría de los conjuntos universitarios han sido acompañados por miembros de las tunas universitarias y esto no les ha impedido actuar aunadamente con los bailarines”, palabras que demuestran la interculturalidad en los festivales y que se suman a las evidencias existentes de las “faltas” cometidas contra la “autenticidad” en sus escenarios. El chasco experimentado por el conjunto argentino concluía que indudablemente se había debido a su “falta de ensayo” y no por otro motivo.

Al tratar, por su parte, el cuestionamiento a las ambivalencias de las distintas categorías del certamen remitía que la “determinación de la categoría corresponde al Jurado Calificador que para eso presencia todas las actuaciones”. Respuesta que nos lleva a pensar que los grupos no conocían en qué sección serían juzgados en última instancia, lo que debió de promover la confusión y prestarse a malentendidos. Disentía, a su vez, del juicio respecto al Grupo de Danzas de Méjico, traído a colación para explicar la indeterminación en cuanto al folklore interpretado, catalogando todos sus números como “folklóricos y no de inspiración folklórica”. Por otro lado, los comentarios dirigidos al jurado, por lo visto, les pareció impropios, dado que los aleccionaba: “Los puntos de vista de los participantes sobre el Jurado en todos los concursos, se mantienen normalmente en un tono de corrección y respeto. Precisamente el hecho de participar los conjuntos indica su confianza en el Jurado y el sometimiento a sus decisiones”.

En lo que concierne a su defensa en favor de la inclusión de los indígenas americanos dentro de lo concebido por folklore y pueblo se dificulta justificarla desde las nociones imperantes en los estudiosos del folklore para entonces en España, pues no era un tema sobre el que disertaran.⁶⁹⁷ Mayor sentido hace considerarla como resultado del conocimiento que podía tener de la controversia que el tema suscitaba en América y en los círculos de los folkloristas a

⁶⁹⁷ La inclusión de Nieves de Hoyos Sancho de los indígenas dentro de los representantes del folklore latinoamericano se trataba de un apunte. No discutía el tema. Es probable, además, que esta postura la tuviera como resultado de su asistencia al Congreso Internacional de Folklore de São Paulo en 1954, en donde, según se ha mencionado, la inclusión o exclusión de los indígenas del ámbito del folklore fue una discusión trascendental.

nivel internacional, o como parte del revisionismo histórico que pretendía revalorizar el rol de España en América representando a los conquistadores de forma benévola. Una referencia que lleva, particularmente, a vincular la respuesta de Marañón Moya estrechamente con procurar adaptarse al contexto intelectual y político americano, y no con algún escrito o pensamiento de folkloristas españoles, se debe a que Silvia Enrich en su obra *Historia diplomática entre España e Iberoamérica en el contexto de las relaciones internacionales (1955-1985)* expone evidencia que una respuesta de este tipo se ajustaba a las directrices sugeridas en 1958 por los jefes de misión de las embajadas en Iberoamérica a fin de “afianzar la comunidad hispánica” y de asegurar “a la larga” la “constante presencia” de la hispanidad en Iberoamérica. Entre las recomendaciones, que se habían formulado en contestación a la solicitud de un informe por parte del ministro de Asuntos Exteriores, Fernando María Castiella, en el que se les pedía que resumiesen “«los hechos y las circunstancias que habían podido contribuir positiva o negativamente al desarrollo de dicha comunidad de pensamiento y actuación que debía ser la Hispanidad»”, se encontraba «la incorporación de los estudios etnológicos y lingüísticos como medio de privar a la bandera indigenista de su significación antihispánica». Pues admitían que el movimiento indigenista había golpeado impetuosamente al “hispanismo tradicional”, es decir, en esta coyuntura la hispanidad, por haberse “fijado exclusivamente en la identidad de origen y en la filiación ibérica de los integrantes del grupo” de la imaginada Comunidad Hispánica de Naciones.⁶⁹⁸ Concuerta, por lo tanto, que fuese en las bases de participación del segundo festival de 1959 que se incluyera la “danza folklórica nacional” “aborigen” dentro de las danzas que podían inscribirse, algo que en las bases de participación de 1958 no era indicado.

“El vocablo ‘folklore’ significa saber popular, es decir las danzas que baila el pueblo, sea precolombino, colombino, o postcolombino (...) Las danzas indígenas no son folklore cuando el pueblo que lo baila no constituye una cultura. Pero en América había una cultura maya, una cultura azteca, una cultura chibcha, etc.”⁶⁹⁹ Así respondía Marañón Moya a la exclusión que le

⁶⁹⁸ Silvia Enrich, *Historia diplomática entre España e Iberoamérica en el contexto de las relaciones internacionales (1955-1985)* (Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1989), 47-49.

⁶⁹⁹ Que hubiera elegido la cultura maya, la cultura azteca y la cultura chibcha como muestra de “pueblos” indígenas con cultura no era baladí: concordaba con la característica sobreestimación indigenista de las “grandes” civilizaciones prehispánicas en comparación con las culturas indígenas contemporáneas por motivo de la supuesta “degeneración” moral, cultural, racial, etc. de estas últimas. Pero, como notoriamente se hace patente por medio de la “civilización” chibcha, la selección de “elevadas” culturas prehispánicas como origen de la nación conllevó la mitificación del pasado histórico. Oscar Guarín Martínez expone cómo “los muisca prehispánicos fueron convertidos” en la civilización chibcha por la historiografía decimonónica neogranadina en su construcción narrativa del pasado nacional, que pretendió establecer una continuidad histórica con una cultura precolombina que fuese

planteaban debía existir de lo propiamente indígena en el ámbito de folklore. Ponía por ejemplo de cómo en los festivales se tenía por folklore puro a las manifestaciones culturales indígenas, el premio otorgado en la primera edición en esta categoría a los Indios Voladores del Espinal (Veracruz, México). En tanto, el reclamo acerca de que se debió permitir a todos los grupos presentar danzas indígenas era contrarrestado declarando que “[n]ada ni nadie” lo había impedido. Sin embargo, a pesar de esta inequívoca perspectiva incluyente de Marañón Moya (que fue en la privacidad de una carta), no se debe perder de vista que en el contexto de los festivales, en términos generales, los indígenas serían estereotipados desfavorablemente y, particularmente, la conquista y colonización de América se relataría predominantemente, como se comprobó en el anterior capítulo y lo será también en este para el caso del folklore, como una tabula rasa, siendo los conquistadores españoles los responsables de llevar civilización y cultura al otro lado del Atlántico, menospreciando por ende los pueblos existentes previo a su llegada.

Marañón Moya concluiría cuestionando la legitimidad de los reclamos presentados por haber sido firmada la carta por Wilhelm P. Elie en representación del Conjunto Universitario de Folklore de Haití y no por Theodore Beaubrun, el director del grupo haitiano, que había sido un grupo presentado oficialmente por el Departamento de Turismo de Haití y no como conjunto universitario.⁷⁰⁰

Es posible que el resentimiento por no haberse obtenido el premio deseado fuera un factor determinante para que se redactara la carta, después de todo la mayoría de los cuestionamientos iban dirigidos al grupo ganador de la categoría en la que habían participado los

laudable. La construcción y exaltación de la civilización chibcha quedarían demostradas por el hecho de que ante la falta de “una cultura material importante” se recurrió a elogiar unos atribuidos valores que la distinguían de otros pueblos indígenas “bárbaros” del territorio neogranadino: un elevado nivel moral, “un Estado jerarquizado en proceso de unificación”, “instituciones religiosas”, “poseedores de un aparato legal” y existencia de “un ejército permanente”. De especial trascendencia para el proyecto político nacional eran los espacios geográficos en que se localizaba a uno y otros, y el efecto que se creía tenía sobre ellos sus respectivos climas. Si los “bárbaros” habían sido los habitantes de las tierras bajas calientes y los chibchas habían vivido en las frías tierras altas de los Andes, se empleaba para justificar “la supremacía de Santa Fe [de Bogotá] como capital y de la zona andina del país como centro civilizador” en el presente. Oscar Guarín Martínez, “La civilización chibcha y la construcción de la nación neogranadina,” *Universitas Humanística*, n.º 70 (julio-diciembre 2010): 205-222.

⁷⁰⁰ Sin embargo, el cuestionamiento sobre este punto tenía validez, porque el alegato de Marañón Moya en el sentido de que el conjunto haitiano se había inscrito como troupe Languichatte, que era la compañía de teatro que dirigía Beaubrun, y no como conjunto universitario, quedaba desmentido por unas declaraciones del propio Beaubrun en las que indicaba que estaba en España solo, sin su compañía, y que se presentaría en Cáceres dirigiendo a un “grupo de haitianos”. Por el contexto se debería entender entonces que se estaba refiriendo a haitianos que estaban realizando estudios universitarios en España. Carta de Gregorio Marañón Moya a Marta Amor Muñoz y Wilhelm P. Elie del 27 de julio de 1964, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 108, Signatura: 1711, Carpetilla: 5892; “Theodore Beaubrun, embajador del folklore de Haití,” *Pueblo*, 24 de junio de 1964, 10.

argentinos, y en la que se entendía también debió haber participado el grupo haitiano, es decir la categoría universitaria. Pero, aparte de ello, es manifiesto por esta correspondencia que se tenían visiones distintas de qué era el folklore, cuáles eran sus representantes y cómo se debía practicar. Lo cual en unión con la imprecisión existente entre las diferentes categorías o secciones del certamen se prestaba para tensiones entre participantes y organizadores.

Las polémicas relacionadas con este tema no se limitaban a las prácticas del “folklore musical” en sí mismas, como lo demuestra la descalificación por el jurado del grupo de Coros y Danzas de Educación y Descanso de Cádiz de la competición en la edición de 1964,⁷⁰¹ por motivo de subir al escenario “un decorado publicitario” de la empresa de vinos de Jerez de la Frontera, Hijos de Agustín Blázquez. Esto provocó la irritación del propio ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, según se desprende de la correspondencia que el asunto provocó entre Enrique de la Hoz, subdirector general de Cultura Popular del MIT (quien había sido, además, el presidente del jurado), y Manuel Orgaz, jefe del Departamento Audiovisual del ICH. Este “sensible incidente” llevó a que el “Jefe de Administración” de la firma de vinos se disculpara en nombre de la directora de la agrupación ante el ICH.⁷⁰² “No creo que hay demasiada malicia publicitaria en la cuestión y sí una candorosa ingenuidad por parte de la chica que dirigía aquel “folklore” gaditano”, le escribía De la Hoz a Orgaz,⁷⁰³ lo que deja entrever que juzgaba que el empleo de la publicidad degradaba el “folklore musical” escenificado.

Lo interesante y paradójico del caso es que el ministro ofendido no dirigía el organismo al que le correspondía en los festivales la faceta folklórica (no se olvide que esta edición de 1964 fue la primera en la que el MIT estuvo involucrado en su organización y que Fraga Iribarne asistió personalmente). En la división de responsabilidades establecidas entre el MIT y el ICH, lo relacionado con el folklore era competencia de este último. Por ejemplo, era al ICH que le correspondía establecer las bases de participación⁷⁰⁴ y era su director el que nombraba al jurado del certamen. Y aunque se hacían concesiones al respecto desde el ICH hacia el MIT, según

⁷⁰¹ “Los premios folklóricos hispanoamericanos, en Cáceres,” *Pueblo* 1 de julio de 1964, 14.

⁷⁰² Carta de Manuel Orgaz Muñoz a Enrique de la Hoz del 10 de julio de 1964 en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38671, Carpeta: “Festivales de España” 1964.- Cáceres.

⁷⁰³ En la carta le indicaba asimismo que le haría llegar una “fotocopia al Ministro” de la disculpa que Orgaz le había enviado, expresándole: “pues recordarás lo mucho que se irritó con el “detallito” de los vinos de Jerez de una sola marca”. Carta de Enrique de la Hoz a Manuel Orgaz Muñoz del 20 de julio de 1964 en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38671, Carpeta: “Festivales de España” 1964.- Cáceres.

⁷⁰⁴ Bases del VIII Festival de Folklore Hispanoamericano.

demuestra la petición personal de Gregorio Marañón a Enrique de la Hoz para que presidiera el jurado en las ediciones de 1965⁷⁰⁵ y 1966⁷⁰⁶ (probablemente también había sido así en 1964), el ministerio tenía el cuidado de aparentar no inmiscuirse en tal faceta.

Esto quedó plasmado en la correspondencia suscitada en 1967 por motivo de la petición del delegado provincial de Información y Turismo, Antonio López Fernández, para que se estableciera una cátedra de “Folklore Hispano Americano” en Cáceres. Detrás de su sugerencia se encontraba un esquema similar al expresado por De Hoyos Sancho cuando proponía que se realizara un congreso o coloquio en el contexto de los festivales para así asegurar una mayor calidad y autenticidad en estos. López Fernández buscaba que dicha cátedra se encargara de “organizar con rango internacional y con la mayor elevación intelectual posible una semana dedicada al estudio de algún tema relacionado con el Folklore Hispano Americano y que coincidiría con los Festivales”.⁷⁰⁷ Con esta cátedra creía que se daría “altura a los Festivales”, argumentando que “si bien es cierto que el Festival es una cosa popular, no es menos cierto que sobre todo lo popular se puede reflexionar, se puede investigar y se puede perfeccionar”. Tenía el designio que la “Cátedra correría con la tarea de explicar, de orientar al público en un intento de que este público no sea solo un auditorio pasivo, sino que participe y valore lo que en el escenario se realiza”. La idea de este proyecto, que detallaba no era solo suya “sino un acuerdo que tomó en su día la Comisión Provincial de Información, Turismo y [E]ducación Popular” (C. I. T. E.),⁷⁰⁸ se la hizo llegar a Carlos Robles Piquer, director general de Información, como parte de las propuestas que tenía en mente para que se realizaran “unos nuevos Festivales” con “un sentido nuevo y atrayente”, ya que consideraba que había que “olvidarse un tanto de cómo se venían haciendo las cosas hasta ahora”. Particularmente juzgaba que el festival de 1967 había producido “mediocres resultados” (ayuda a comprender su descontento recordar que en esta edición no se celebró por primera vez la competición, no estando presentes, por consiguiente, folkloristas que fungieran como miembros del jurado.) Desde su criterio el organismo “más

⁷⁰⁵ Carta de Gregorio Marañón a Enrique de la Hoz del 18 de junio de 1965 en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38675, Carpeta: Cáceres.

⁷⁰⁶ Carta de Gregorio Marañón a Enrique de la Hoz del 26 de mayo de 1966 en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.279, Carpeta Núm. 23, Portafolios: “Festivales de España”-Folklórico Hispanoamericano Cáceres.

⁷⁰⁷ Carta de Antonio López Fernández a Carlos Robles Piquer del 29 de septiembre de 1967 en: AGA, Fondo: 52:20, Caja: 62.277, Carpeta Núm. 21, Portafolios: Cáceres “Festivales de España” 1967.

⁷⁰⁸ Carta de Antonio López Fernández a Carlos Robles Piquer del 18 de octubre de 1967 en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.277, Carpeta Núm. 21, Portafolios: Cáceres “Festivales de España” 1967.

adecuado” para establecer la cátedra era el Ministerio de Asuntos Exteriores, pero entendía que “tampoco sería extraño este proyecto al Ministerio de Información y Turismo”.⁷⁰⁹

Sin embargo, Robles Piquer, aunque aceptase que el festival de dicho año había sido “evidentemente mediocre”, haciendo responsable de ello al ICH por haber participado “muy de compromiso, de prisa y corriendo”, orientaba al delegado provincial esclareciéndole que la “fundación y sostenimiento de una posible cátedra para el estudio del ‘Folklore Americano’ correspondería, sin ninguna duda, al Instituto de Cultura Hispánica”. Añadía, además, que asumir “iniciativas en el campo estrictamente folklórico podría hacer suponer que se le resta a Cultura Hispánica lo que lógicamente le corresponde”. Le recomendaba entonces a López Fernández que le planteara el asunto al alcalde de Cáceres, Alfonso Díaz de Bustamante, por ser de la opinión que era la persona “más indicada para tratar de enriquecer, modificar o dar el puesto más conveniente” al festival al ser uno de los componentes claves a la hora de “establecer las bases y el esquema con que el Festival de 1968” debía desarrollarse. Especificaba que la “clave está en Bustamante-Marañón” para que llegara a concretarse la idea que le proponía el delegado.⁷¹⁰

Ser de esta opinión no impidió que se comunicara personalmente con Marañón Moya para hacerle llegar la propuesta, informándole que en el ministerio no tenían nada que “oponer a la idea” y que, por el contrario, estaban dispuestos a “apoyarla en la medida de nuestras posibilidades”. Se hacía entonces eco del designio del delegado provincial conviniendo “que este aspecto daría altura a los Festivales y entroncaría la manifestación eminentemente popular con la más culta de investigar y orientar al punto de que el público no sea un auditorio pasivo, sino que participe y valore algo más que el simple espectáculo que va a ver en el escenario”. Responsabilizaba, no obstante, al ICH de su implantación: “Pero es evidente que tanto la creación de la Cátedra, como su sostenimiento, sus fórmulas operativas y su contenido son competencia del Instituto”. Palabras que dan a entender que el que se hiciera responsable al ICH de este asunto no únicamente se relacionaba con una división temática o de competencia, sino que también entraba en consideración el factor económico.

Se advierte en su escrito que, asimismo, pretendía que el ICH se involucrara en mayor medida de lo que lo había hecho en la edición anterior. Aunque en esta carta no lo indicara

⁷⁰⁹ Carta de Antonio López Fernández a Carlos Robles Piquer del 29 de septiembre de 1967.

⁷¹⁰ Carta de Carlos Robles Piquer a Antonio López Fernández del 7 octubre de 1967 en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.277, Carpeta Núm. 21, Portafolios: Cáceres “Festivales de España” 1967.

directamente (como sí lo había hecho con el delegado provincial), al señalarle que la calidad de los festivales había disminuido en años anteriores por “causas conocidas” podría interpretarse como una insinuación de su insatisfacción por el rol que el ICH había desempeñado para tal estado de cosas. Insinuación que igualmente se entrevé al informarle posteriormente que “si por ambas partes pensamos en que se realice y se supere”, haciendo referencia al siguiente festival de 1968 (año en el que finalmente no se celebrarían los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, sí los Festivales de España) sus colaboradores estaban “dispuestos a dialogar con los tuyos sobre el tema tan pronto queráis”.⁷¹¹

A la larga se demostraría que los intereses del MIT no correspondían con los que originariamente habían sido los de los festivales, particularmente en el sentido de que el folklore “hispanoamericano” fuera su razón de ser. El diálogo entre Robles Piquer y López Fernández demuestra que el primero juzgaba que la responsabilidad primordial del MIT se atenía a los “actos no folklóricos”, los que se habían adicionado en un principio a la programación al pasar a colaborar el ministerio en la organización. Y, aunque admitiera que su perspectiva por enriquecer los festivales no excluía “en absoluto la idea de la cátedra”, opinaba que era “importante enriquecer la base ya existente con teatro y otras manifestaciones culturales”.⁷¹² Después de todo eran los Festivales de España el organismo que el MIT había creado y del que principalmente sacaba rédito propagandístico. Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos implicaban atribuciones en las que si bien se involucraba no le competían esencialmente al ministerio, como era la política cultural hacia América Latina.

Es llamativo, por lo tanto, que la idea de mantener la calidad de los festivales por medio de una cátedra de folklore hispanoamericano y por la presencia de especialistas en el tema proviniera del delegado provincial del ministerio y de la C. I. T. E. Si, por una parte, lo discutido a partir de esta instancia podría interpretarse como evidencia de un gradual desinterés del ICH por su organización o resultado de la intrascendencia que adquiriría el ICH para entonces (o quizás se tratara simplemente de una muestra del descontento de sus dirigentes con el ministerio), no se debe dejar de destacar, por otro lado, que de esta manera se manifestaba el calado que el folklore “hispanoamericano” había tenido entre la población local y regional, pues era de sus “representantes” que había surgido la petición. Es de recordar su manifiesta preferencia, expuesta

⁷¹¹ Carta de Carlos Robles Piquer a Gregorio Marañón del 23 de octubre de 1967 en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.277, Carpeta Núm. 21, Portafolios: Cáceres “Festivales de España” 1967.

⁷¹² Carta de Carlos Robles Piquer a Antonio López Fernández del 7 octubre de 1967.

en el informe artístico de 1967, en donde se reconocía que entre los Festivales de España y los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos el público se inclinaba sustancialmente hacia estos últimos.⁷¹³

En esta cuestión es, además, fundamental lo planteado por Eduardo Tijeras en el sentido de qué era lo que adquiriría preponderancia para el ICH en el marco de los festivales, si la “autenticidad” o la propaganda. Por lo que, si en un principio no se prestó oído a lo sugerido por De Hoyos Sancho para asegurar la “autenticidad”, que era un momento en el que había mejores condiciones para ello, cuando fue recomendada en 1967 una idea similar era de esperarse que no prosperara. Considerando que para entonces se había impuesto la “profesionalización” del espectáculo favorecida por el MIT. Ya que, pese a sugerirse que el MIT no se inmiscuía en la faceta folklórica “hispanoamericana” del ICH, el ministerio sí buscaría imponer su visión en los festivales, como se ha revelado en el primer capítulo, ya fuese en cómo se deberían llamar, en su organización e incluso en su contenido.

Pero a despecho de la tensión existente entre el ICH y el MIT en cuanto a la calidad de lo representado en los festivales y a las ocasionales reclamaciones de los folkloristas y la prensa por las “faltas” cometidas, habría que recalcar que la pretensión sobre la supuesta autenticidad encontrada en los escenarios de los festivales fue una constante a lo largo de los años en que se celebraron. Incluso ante casos en los que se era consciente que la agrupación que ejecutaba el “folklore musical” no correspondía a sus “naturales” exponentes. Así, en el programa oficial de la edición de 1964 se publicaba una nota del historiador del cine colombiano Hernando Salcedo Silva acerca del “profesional” Ballet Grancolombiano, dirigido por Hernando Monroy, en la que se aseguraba: “En ningún momento ha sacrificado la esencia popular de las danzas a recursos escénicos que, no obstante su efecto, desvirtuarían el espíritu folklórico del espectáculo. Las coreografías, necesariamente adaptadas a las exigencias teatrales, conservan en su claridad y sencillez de pasos las raíces populares de donde nacieron”.⁷¹⁴ A su vez, al año siguiente, al momento de introducir la interpretación por el Conjunto Carmen Cuevas Mackenna de uno de los “bailes de la zona sur” de Chile, el presentador Tico Medina expresaba que donde mejor conservaba “su pureza folklórica” era en la isla de Chiloé y que el conjunto lo interpretaría

⁷¹³ Anexo número 1, Informe Artístico del “IX Festival de Folklore Hispano Americano celebrado durante los días del 25 de Junio al 1 de Julio de 1967”, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.277, Carpeta Núm. 21 Portafolios: Cáceres, “Festivales de España” 1967.

⁷¹⁴ Programa oficial “Cáceres, II Festival, VI Festival Folklórico Hispanoamericano, 1964.

“exactamente como lo hacen los isleños”.⁷¹⁵ Al Conjunto Argentino de Hugo de Bruna, lo presentaba, por su parte, anunciándole al público que por medio de su actuación podría disfrutar de “distintas y variadas estampas del auténtico folklore y popular ciudadano” argentino.⁷¹⁶ En la reseña publicada por *Extremadura* en 1969, dedicada al debut en el festival del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, la búsqueda por establecer la “pureza” del repertorio también se hacía presente:

El Ballet Folklórico de México nos deleitó durante dos horas largas con la calidad de sus danzas, su polícromo colorido, la delicadez y finura de un repertorio ambientado en mitos y transposiciones poéticas del más puro sabor ancestral y popular mexicano. Aires aztecas, folklore entrañado en el pueblo en el que es fácil captar, en muchos sonos y ritmos, la raigambre española y, como bien se ha dicho, se conserva, en muchos casos, con auténtica pureza.⁷¹⁷

Tal pretensión de autenticidad se transmitía incluso cuando puntuales declaraciones de las propias agrupaciones participantes la contradecían. Por ejemplo, el Grupo de Estudiantes Universitarios Nicaragüenses, al comentar su interpretación en 1962 de El Zanatillo, reconocía que sería “acompañado por guitarras, aunque su instrumento principal sea la marimba”⁷¹⁸ (instrumento con el efectivamente tradicionalmente se interpreta esta canción). La incoherencia se hacía explícita en un artículo publicado por *Extremadura* en 1964 en el que se comentaba el repertorio programado para la edición de ese año, ya que, si bien en un principio se aseguraba que este se había “extraído del más puro ambiente de los respectivos países”, más adelante esta aseveración era refutada al parecer por un miembro del Ballet Grancolombiano. “Salvo raras excepciones, «hoy es casi imposible por muchos factores reincorporar a nuestros bailes populares sus elementos realmente puros»”, explicaba refiriéndose al “folklore musical” colombiano.⁷¹⁹

Si a las “faltas” de autenticidad se añadía, además, la desestimación que se podía dar esporádicamente de la calidad de las interpretaciones, como en el último festival sobre el que se criticó que en “algunos momentos (...) tenía aires de función de fin de curso en un colegio provinciano, como ocurrió con la actuación de «Las Kantutas», trío boliviano”, ayuda a entender

⁷¹⁵ VII Festival de folklore hispanoamericano: 26-06-1965 (1965) [5SON-1826], cinta 1, grabación sonora, 0:20, https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/i18n/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1010183, (consultada el 16 de diciembre de 2022).

⁷¹⁶ VII Festival de folklore hispanoamericano: 28-06-1965 [5SON-1835], cinta 2, grabación sonora, 0:50, https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/i18n/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1010197, (consultada el 16 de diciembre de 2022).

⁷¹⁷ “El ballet folklórico de México obtuvo un gran éxito,” *Extremadura* 28 de junio de 1969, 4.

⁷¹⁸ “De los Festivales Folklóricos. Algunas danzas de Bolivia y Honduras,” *Extremadura*, 30 de junio de 1962, 8.

⁷¹⁹ “De los Festivales. Mañana, a las ocho, en Coliseum, “Fiesta del Romance”,” *Extremadura*, 25 de junio de 1964, 2.

por qué Eduardo Tijeras avisaba en 1962 que más que el tipo de interpretación para el régimen franquista lo trascendental era provocar una resonancia respecto a la fraternidad existente entre los pueblos “hispanos”.⁷²⁰

3.4 El discurso sobre el folklore musical durante los festivales

Detrás de la preocupación por la autenticidad del “folklore musical” representado en los festivales se encontraba patentemente la idea de que este era una manifestación de la esencia, la psicología, el alma, etc. de la “raza”, del “pueblo” y la “nación”. Tal correlación quedó plasmada constantemente al momento de enunciarse en el contexto de los festivales qué era el folklore. A este respecto Blas Piñar escribía en el preámbulo del programa oficial del primer festival que en “las canciones y bailes típicos aflora diáfana, directa y sencilla el alma popular”.⁷²¹ Esta noción paradigmática, deudora evidentemente de la definición originaria dada al término folklore al este acuñarse, lo que se atribuye al inglés Williams Thoms para mediados del siglo XIX, también era difundida por Gregorio Marañón Moya cuando en la inauguración de 1965 en un tono complaciente explicaba:

Folklore es un vocablo inglés, cuyo significado etimológico quiere decir: «la erudición del vulgo». Es decir, la erudición del pueblo, y la erudición popular es nada menos y nada más que el alma del pueblo. Eso es lo que contemplamos en estas noches cacereñas inolvidables. El alma de nuestros pueblos cantando y bailando.⁷²²

Por consiguiente, los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos eran un lugar de encuentro que permitía dar a conocer cuál era “el alma de los pueblos que forman comunidad desde los Pirineos a la Tierra del Fuego”.⁷²³ Así pues, era de esperar que se hicieran asociaciones entre la forma de ser de los países participantes (o de las distintas regiones para el caso español) y el “folklore musical” que escenificaban. En este sentido, al referirse *Extremadura* a la participación de Uruguay en los segundos festivales se afirmaba:

Hay siempre en toda manifestación artística, y singularmente en aquellas que se nutren de raíces populares, una traducción del alma del país a través de la cual es posible adentrarse en alguna de sus más hondas esencias y significaciones. Así, la placidez amable de los uruguayos, su cortesía y

⁷²⁰ “Comenzaron los Festivales Folklóricos y de España. Se presentó el espectáculo de Alberto Da Silva. Lo mejor de la noche el público cacereño,” *Extremadura* 27 de junio de 1970, 5.

⁷²¹ *I Festival de Folklore Hispano-Americano. Cáceres.*

⁷²² “En la plaza de San Jorge se inauguraron, anoche, los VIII Festivales folklóricos hispano-americanos,” *Extremadura*, 29 de junio de 1966, 5.

⁷²³ “II Festival de Folklore Hispanoamericano. Nuevos Cantos de vida y esperanza,” *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 135 (junio 1959): 6.

decantada cultura, aparece a través de los temas que nutren sus canciones y se perfila en la exquisitez y gallardía de sus danzas.⁷²⁴

Por su parte, al Tico Medina introducir una jota aragonesa previo a ser interpretada en 1965 por la Agrupación Folklórica de Baile Regional Asturiano, Los Xustos, expresaba que era “una jota de Teruel, que con su ritmo varonil nos refleja dentro de la elegancia de sus movimientos el temperamento inquieto turolense”.⁷²⁵

El traje igualmente tendría un rol destacado, especialmente el de Montehermoso, en la vinculación entre el folklore musical y la esencia de sus ejecutantes, sobre todo respecto a las mujeres. En el preámbulo ya citado del primer festival, escrito por Blas Piñar, se mostraba que este era uno de los elementos que se pondrían de relieve en estas celebraciones (lo que se puede observar asimismo en las bases de participación referidas en la sección anterior), pues al darle la bienvenida a las agrupaciones participantes, enumeraba: “Sed bienvenidos, vosotros, los que llegáis con la danza, la voz y el traje de vuestras Patrias”.⁷²⁶ En el programa oficial de 1964 se señalaba, a su vez, explícitamente su indispensabilidad:

Y la danza se complementa, o mejor, adquiere su profunda necesidad, en el vestuario correspondiente de tanta variedad decorativa. Aquí el vestido no es un adorno aún en su ruda magnificencia; es otra forma indispensable para expresar la danza, para darle al movimiento todo su valor espacial.⁷²⁷

Por su parte, en una nota en el número de *Mundo Hispánico* dedicado a los segundos festivales, que antecedió a unas fotos en las que se mostraban algunos de los participantes bailando y tocando instrumentos musicales en sus vestimentas “típicas”⁷²⁸ se exponía la antedicha vinculación al manifestarse que en las “variantes de ritmo, indumentaria y rito” de las danzas se hacía “patente la psicología de las regiones y pueblos, se señala con pujante evidencia

⁷²⁴ “II Festival de Folklores Hispanoamericano. Danzas y canciones del Uruguay,” *Extremadura* 12 de junio de 1959, 12.

⁷²⁵ VII Festival de folklore hispanoamericano: 27-06-1965 [5SON-1829], cinta 1, grabación sonora, 11:05, https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/i18n/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1010189, (consultada el 16 de diciembre de 2022).

⁷²⁶ *I Festival de Folklore Hispano-Americano. Cáceres*.

⁷²⁷ Programa en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38128, Programa oficial de Festivales de España en Cáceres 1964, 26 de junio al 2 de julio.

⁷²⁸ Respecto a los trajes empleados por las agrupaciones folklóricas latinoamericanas durante los festivales hay que hacer un señalamiento similar al realizado sobre el de Montehermoso. Por ejemplo, Tânia da Costa García expone en su ensayo ya citado que las agrupaciones folklóricas chilenas vestían el traje del huaso y la china como representativos de la identidad nacional en sus viajes por el extranjero, cuando en un principio estas vestimentas estaban vinculadas con la zona central de Chile. Da Costa García explica que esto se debía al impacto de la influencia de Santiago sobre el resto del país, tanto en términos políticos, económicos y culturales. Da Costa García, “Reconfigurando la canción,” 61.

el rasgo que anima a los danzantes que la encarnan”.⁷²⁹ En otro breve artículo publicado en esta misma edición, escrito por la artista española Helia Escuder, también se transmitía esta idea respecto al traje “mestizo”, producto de la unión entre españoles e indígenas, cuando se interpretaba que al contemplarse “todo el esplendor” de la indumentaria de “la América hispana” “vemos cuánto hay de nuestro en estas prendas, que expresan el sentir y la manera de ser de los individuos que las visten, y cómo se hermana la voz antigua de las viejas razas y el sentido geometrizable de sus motivos ornamentales con la manera y el estilo que la madre patria llevó, al fundir allá su religión, su sangre y sus costumbres”.⁷³⁰

El planteamiento del mestizaje era fundamental para la representación del folklore musical latinoamericano durante los festivales, pero si en este caso no se encuentra un marcado sentido de superioridad respecto a las expresiones culturales españolas (aunque claro está no podía faltar la referencia a la “Madre Patria”), esta no fue la norma. Característico del imaginario que se tenía sobre este folklore bajo el franquismo, particularmente en términos de su esencia, era el mensaje transmitido en el artículo “Así baila Iberoamérica”, una vez más del mismo número de *Mundo Hispánico*. En este, al narrarse de manera fantástica, paternalista y romantizada el impacto que había tenido el elemento español en el periodo de conquista y colonización, se manifestaba la superioridad que se entendía tenía en comparación a lo que se había encontrado en el territorio “inexplorado” e “incivilizado” de América.⁷³¹ En cuanto a lo musical tal “primacía” se asociaría, en este y otros artículos, con la guitarra:

y al conjuro de los cascos de los caballos españoles que avanzan por selvas inexploradas, que echan a rodar las guijas de los Andes; al conjuro del hombre que sonríe a sus hijos criollos; al conjuro de la mano tostada –suave, seráfica– del misionero que pone paz en los espíritus turbados y deleita a los inditos con canciones castellanas, aprendidas cuando mozo, antes de consagrarse a Dios, la guitarra española se va haciendo expresión sonora del alma de millones de hombres y mujeres que cantan en castellano, con suaves ceceos; ya es la guitarra criolla la que está muy cerca del corazón de los hombres de Hispanoamérica, de ese corazón bravo, viril, que, con el rasgueo de las cuerdas, oculta a veces, escondido en el alma, un punto de renuncia por algo que pudo ser y no fue...⁷³²

⁷²⁹ “Color del Festival,” *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 135 (junio 1959): 22.

⁷³⁰ Helia Escuder, “México, tierra de lindos trajes,” *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 135 (junio 1959): 48.

⁷³¹ Para una discusión sobre la complejidad del mestizaje musical ocurrido en América, en la que se explica su significativa diversidad regional como dependiente de la distribución y proporción de los distintos grupos étnicos involucrados, y en la que se analiza, además, el impacto negativo que ha tenido históricamente el eurocentrismo al representarlo de manera simplificada, véase: Coriún Ahanorián, “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje,” *Latin American Music Review* vol. 14, n.º 2 (otoño-invierno 1994): 189-225.

⁷³² “Así baila Iberoamérica,” *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 135 (junio 1959): 8.

El paternalismo y la vinculación de lo viril con lo español en el folklore musical latinoamericano se harían especialmente notorios en el ensayo del escritor canario Vicente Marrero, “Danza e Hispanidad”.⁷³³ La “universalidad” española en su danza y baile se justificaría debido a la “debilidad” “inherente” a las prácticas culturales “exóticas” aportadas por los indígenas americanos. Para Marrero el impacto de la geografía sería, a su vez, fundamental para establecer lo que, desde su punto de vista, era típico en estas últimas.

Así pues, explicaba que en las “danzas suramericanas”, “muchas de ellas de hombres de rostro cobrizo y ojos oblicuos, de una raza de leyenda, de una tierra de sueños,” se podía encontrar “la cósmica y telúrica emoción del paisaje”. Todo lo cual, decía, podía parecer a los españoles “exótico, extraño, como un bello pavo plateado”. Pero que no se debía caer en el engaño de su “fastuosa riqueza”, ya que por sí mismas “serían muy pobres y monótonas”. El común protagonismo asumido por el franquismo de cara a la cultura americana se demostraba al presumir que “cuando se habla de danzas suramericanas, el concepto no se agota en lo indio solamente, sino que supone también en mayor escala, la impregnación hispánica”.

Marrero reafirmaba la jerarquización entre ambos elementos “raciales” de las danzas suramericanas en función del contraste de los “defectos” y “virtudes” en uno y otro. Ya que, si, por una parte, estaban “las blandas ternuras guaraníes”; “el sentido fastuoso de las razas primitivas”; las “misteriosas danzas a la salida del sol”; las danzas “monótonas como suaves” de los descendientes de los “indios” del noroeste argentino (descritos como “silenciosos” y “taciturnos”); y el carnavalito, “eminentemente indio”, “sencillo, brevísimo”, acompañado de “tristes tambores de un tono medio evocador”, por otro lado, se hallaba el baile digno de ser exaltado, el baile español:

Se trata de un baile de reconocido valor artístico y con inconfundibles virtudes. Sano, recio, bello, que eleva y rezuma las más puras esencias naturales y espirituales: auténtico patrimonio de la cultura de Occidente. No sólo su asimilación por otras razas constituye un fenómeno de capital importancia, sino el mero hecho de ser una de las manifestaciones que honra a la especie humana, que nos enorgullece de pertenecer a ella.

⁷³³ Este ensayo se publicó originalmente en la revista que dirigía Marrero *Punta Europa* en 1956. Para un análisis de la relación entre las posturas políticas y estéticas en Marrero, y en donde, además, se realizan planteamientos similares a los aquí expuestos, véase: Belén Vega Pichaco, “De danza, toreo y el ‘Enigma de España’: el discurso de Vicente Marrero y la Generación de 1948,” en *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)* eds. Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco (Turnhout: Brepols, 2017), 67-103.

Estas “virtudes” habían sido consecuentemente las responsables de su “predominio” al momento de ocurrir el mestizaje musical.⁷³⁴ Mestizaje concebido como inevitable (dado el ímpetu español) y beneficioso para las danzas y bailes suramericanos por “elevar” su categoría al imprimirles la occidentalización. “Elevación” necesaria, desde la perspectiva eurocentrista despreciativa de Marrero, por cuanto el “*melos* indio sólo ahogaría las danzas de Suramérica, las llevaría lejos, hasta perderlas en un mundo sin difuminar, un mundo de plumas y colores exóticos, selvas vírgenes, que desconoce la honda afirmación, porque hay en todo él una fuerza telúrica que va de fuera a dentro: un mundo exterior que queda impreso en la retina, de gran importancia en el mundo de las danzas, pero que de por sí solo no basta”.

Esta dicotomía, en que la tierra y lo externo al cuerpo humano se minusvaloraba en contraposición a lo interno (pudiendo entenderse también como lo “racional”) se confirmaba al revelar que el “secreto de las danzas suramericanas (...) viene de una fuerza irresistible de dentro a fuera”. Como sería de esperar, este “secreto” lo asociaba con un elemento español, el zapateado. El hecho de que la supuesta superioridad de lo español *vis a vis* lo indígena lo vinculaba a sus “esencias”, no simplemente a esta práctica cultural, se especificaba en las siguientes líneas:

Al decir zapateado no indico una clase especial de baile como es la conocida con este nombre. Me refiero al hecho de sentar imperiosamente al danzar el pie en el suelo, acentuando el ritmo enérgico o matizadamente, pero siempre de un modo personal. Existe una gran diferencia, que salta a primera vista, entre la índole apacible y dócil del indio, tan propenso a la dulzura sensual y a la melosidad excitante, que seducen al que escucha, y la presión enérgica, «el salero», que reclama siempre el modo de ser español. Me refiero a la influencia de este modo de ser en las danzas suramericanas, cuando hablo del zapateado, que es lo que en ellas mejor lo refleja.

Por lo que, aunque más adelante aclaraba que “al hablar de Hispanidad en la danza ha de entenderse bien que no sólo hablo de una impregnación hispánica, sino de una influencia recíproca”, y que contemplaba que a la danza española le había ocurrido “algo parecido a lo que sucedió con el barroco: que de las Indias regresó más rico de como se fue”, se hacía evidente que tenía al componente español como el de mayor valía en el mestizaje musical por la manera en que encomiaba su referido modo de ser:

⁷³⁴ En las apreciaciones que hizo sobre el baile folklórico filipino asimismo buscaría destacar la preeminencia del elemento español. Por ejemplo, al hacer referencia a un plan de la “Universidad del Estado” filipino para “resucitar, conservar y difundir los bailes filipinos”, indicaba que por medio de este “se vio que los más de estos eran de origen español”. También declaraba que “aunque en Filipinas las últimas promociones apenas hablen castellano, todo lo que tenga relación con España, como sus bailes, es un signo de distinción y señorío”. Vicente Marrero, “Danza e Hispanidad,” *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 135 (junio 1959): 56.

El carácter festivo, inherente a las danzas suramericanas en general, no hubiese logrado mucho si no poseyera esa fuerza, ese ritmo interno, que es afirmación, pero que en la danza es también señorío, poder, distinción, recato, que permite a los suramericanos bailar con el mismo espíritu de distinción de las grandes bailarinas españolas: «La Argentina», Mariemma...

Esta diferenciación entre la “docilidad” del “indio” y el “brío” del español, también lo aplicaría en el caso argentino al enfrentar la figura del gaucho con el primero de estos. Si, por una parte, al gaucho lo valoraba como “un tipo humano eminentemente occidental (...) que tiene en dos importaciones hispánicas, en el caballo y en la guitarra, sus mejores amigos” y que, además, exhibía el zapateado en el malambo, por otro lado, juzgaba que “el regocijo del zapateado” era “completamente extraño al mundo indio”. La “extrañeza” del “indio” para con el malambo se reflejaría adicionalmente mediante el “lenguaje de los pañuelos” en el baile por el cual se pretendía seducir a la dama: “Aquellos pañuelos que buscan, provocan o se retraen...suponen un espíritu completamente extraño al del indio”. Por lo cual, era “lógico” que fuera de la opinión que la galantería, el “asedio” a la “dignidad femenina, cristiana y española”, “los habitantes primitivos del Nuevo Mundo” lo habían aprendido “de sus primeros conquistadores”.⁷³⁵

La idea de que el hombre español era un modelo de caballeridad se manifestaría en los festivales asimismo a través del realce por su parte de los atributos, incluyendo los físicos, de la mujer, especialmente de la mujer americana. Además, como se ha demostrado en el capítulo anterior era por medio de la figura de la reina que se representaba la noción del mestizaje ocurrido en América, de un mestizaje “propicio” en que el hombre español, el conquistador, había fecundado a la mujer indígena. Lo que se volvía básicamente inconcebible era lo contrario. Concebir al hombre americano, sobre todo al indígena, fecundando a una mujer española o incluso criolla. De hecho, se dio el caso en que se llegó a igualar a la mujer española con la americana, como en el discurso de Blas Piñar en el acto de clausura a la edición de 1959 (empleando el símbolo de la vestimenta, lo que no dejaba de ser significativo, pues como se ha señalado se asociaba con la esencia de quien la portaba), pero tal idea no se planteó respecto al hombre español:

Hemos visto en esta clausura del Festival una reina americana vestida de montehermoseña, de cacereña, y a la esposa del gobernador civil de mejicana, para demostrar y hacer ver a todos que bajo el hechizo de la Hispanidad palpitante en estos Festivales, la mujer española se ha hecho americana y la americana española.⁷³⁶

⁷³⁵ Marrero, “Danza e Hispanidad,” 55-61.

⁷³⁶ “Cáceres y los II Festivales hispano-americanos,” *Extremadura*, 16 de junio de 1959.

Por otro lado, Marrero igualmente expondría que el elemento racial español había sido el responsable de civilizar la música afrolatinoamericana. Su exposición sobre el particular fue una de las pocas ocasiones que en el contexto de los festivales se trató este tema. Ello como consecuencia de que en estos la noción del mestizaje se figuró predominantemente por la unión de españoles e indígenas, resultado, a su vez, de estar la ideología de la hispanidad enfocada en el periodo de conquista y colonización de América.

Para Marrero “la *rumba*, el *son*, la *conga*, la *habanera*” eran “bailes amulados, formados en América por una amalgama de culturas distintas, cuya harina blanca tiene la levadura de la africanía”. Mostrando una visión idealizada del proceso de mestizaje argumentaba que la “verdadera causa del nacimiento de la música que en este género más gusta fueron los amoríos del conquistador y de la negra esclava”. Pero de faltar el elemento español o encontrarse en una proporción menor consideraba que dejaban de ser estimables:

Hágase la comparación de estos bailes hispanos, que vulgarmente suelen pasar por negroides, con sus ritos fetichistas tal como todavía se pueden contemplar en los barracones y cabildos cubanos o en las danzas de los negros brasileños.

Cuanto más pura es la danza afroide, más claro se nota en ella la ausencia de redención. La vemos luchar con los poderes mágicos de la naturaleza, con las cadenas de la esclavitud, con la de sus pasiones y con la de los demás, luchando por la liberación de sus tormentos.

Lo que había posibilitado la liberación de su paganismo y pasiones había sido la capacidad regeneradora y de cristianización de la aportación española:

Cuando en un mundo así, que no conoce la redención ante los poderes mágicos ni la libertad honda del hombre que, acostumbrado a rezar a un dios personal, libre y señor de la naturaleza, participa de la verdadera libertad; cuando en un mundo esclavo aparece un aire español como en el *Lundu*, antiguo baile brasileño muy influenciado por el estilo hispánico (...) se respira mejor, hay algo que eleva, hay un señorío que antes no se veía por ningún lado; hay una soltura, un mundo nuevo que lucha con alegría por la redención, en este caso, del fetichismo negro.⁷³⁷

A lo largo de su exposición Marrero expresaba evidentemente un discurso civilizador eurocentrista, el cual establecía la tradicional dicotomía de civilización/barbarie, juzgándose a lo africano e indígena como los elementos raciales que habían necesitado ser subsanados por una contraparte española “superiora” a fin de lograr cierto grado de respetabilidad. Fundamental para lograr que en América las expresiones musicales, y en general las culturales, se “elevaran”, fue el supuesto predominio que en estas ejerció la aportación española durante el proceso de mestizaje. Se apreciaba que el “ímpetu” de lo español había conseguido difuminar la “indolencia” indígena y el “salvajismo” africano. Esto permitía entonces que al hablar del folklore musical

⁷³⁷ Marrero, “Danza e Hispanidad,” 60-61.

latinoamericano durante los festivales se asimilara al español, pues si en el primero la preeminencia la tenía el último se prestaba para establecer una correspondiente relación de parentesco.

“España os recibe con los brazos abiertos y Extremadura, al veros y escucharos, se ve y se escucha a sí misma porque de ella salieron vuestros mayores” pregonaba Blas Piñar en el programa oficial del primer festival.⁷³⁸ Repetiría esta afirmación sobre el supuesto origen y preponderancia de lo español en el folklore musical latinoamericano en el programa de la segunda edición: “¡Venid a vuestra casa hombres y mujeres del Mundo Hispánico! Y cantad y bailad con la ilusión y el brío con que las aves saltan y gorjean al encontrarse de nuevo, tras el viaje penoso, en el patio inmenso de su antigua casa natal”.

El símil de la migración de las aves no era trivial, pues le servía para establecer que si el folklore musical latinoamericano se encontraba durante los festivales en el lugar “donde la especie inició su historia”, se debía a que su “voz ancestral e incallable” lo había llevado hasta allí.⁷³⁹ Es decir, reafirmando lo ya planteado, se transmitía que la “esencia” del folklore musical latinoamericano estaba en España. Allí era donde había nacido.

En el programa oficial de 1964 se insistía fundamentalmente en la misma idea, sin embargo, en este caso se confirmaba el mestizaje ocurrido:

Esta vez el reencuentro vino a través de la canción y la danza. Y ha sido alta ocasión en que los usos melódicos populares conozcan su fraternidad de origen. Todos nos hemos enterado de cómo a la hermandad de la lengua de nuestros pueblos se una la familiar ocasión de la música. Es que a esta comunión de cultura, de religión, de idioma, le faltaría –siendo presente, siendo esperanza– comunidad de recuerdo en la más difícil, íntimo de las naciones: la fusión de música, de cantos y danza; la fusión de instrumentos, la creación de las melodías mestizas.⁷⁴⁰

La consciencia del mestizaje ocurrido en América era lo que provocaba empero la continua ambigüedad, tanto en la ideología de la hispanidad como en el discurso desarrollado sobre el folklore musical latinoamericano durante los festivales, respecto a la catalogación de la relación de lo latinoamericano con lo español. Se asimilaba a lo español, pero a su vez se reafirmaba que no lo era. Se podía dar una apropiación de su folklore musical al considerarse que había nacido en España, pero se era consciente que era algo distinto.

⁷³⁸ *I Festival de Folklore Hispano-Americano. Cáceres.*

⁷³⁹ Programa en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 138, Signatura ICH: 2167, Carpetilla: 7194.

⁷⁴⁰ Esta nota era un extracto del ensayo que Manuel Orgaz escribió por motivo del primer festival “Crónica del Festival de Folklore Hispanoamericano” y que será discutido más adelante. Programa en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38128, Programa oficial de Festivales de España en Cáceres 1964, 26 de junio al 2 de julio.

Por esto era que Gregoria Collado, poetisa oriunda de Navezuelas, Cáceres⁷⁴¹ escribía que “el secreto del Festival Folklórico” se debía a que su “«Areyto»” tenía “la misma vibración” y se bailaba “dentro de la misma portentosa tela de araña que aquel baile o «areyto» con que Ovando celebró su llegada a la Isla Española en 1502, cuando llevó ya aquellas familias extremeñas que tenían «buen haber en su casa»”. Pues al parafrasear entonces a Gonzalo Fernández de Oviedo concordaba con este cuando supuestamente catalogaba los bailes surgidos por el encuentro entre españoles e indígenas y celebrados en este areyto como algo que no era ni español ni indígena, sino algo nuevo, una mezcla, en la que se había perdido la pureza de la danza castellana. Entendía, por lo tanto, que uno de los aspectos que les concedía legitimidad a los festivales era debido a que en estos se podía observar que lo escenificado en sus escenarios “no es *aquello* ni *esto*, solo es algo nuevo único y múltiple como la Hispanidad”.⁷⁴² El escritor y folklorista cacereño Valeriano Gutiérrez Macías, habitual colaborador de las principales revistas y periódicos del ámbito extremeño, y miembro del jurado en la edición de 1966,⁷⁴³ resumía esta idea antes de la edición de 1962: “En Cáceres se verificará la fiesta del mestizaje en la manifestación multiforme del más precioso cuadro folklórico”.⁷⁴⁴

La asociación en este mestizaje de la parte latinoamericana principalmente con los indígenas y la participación de agrupaciones conformadas por indígenas americanos o que representaban piezas que se vinculaban con el periodo prehispánico traería como consecuencia que se le concediera en ocasiones un halo de exotismo y misterio a algunas presentaciones. En el documental del NO-DO, *Folklore Hispanoamericano*, dedicado al primer festival, en el que se establecía que el “Festival Folklórico Hispanoamericano de Cáceres hermana tradiciones y costumbres de la vieja España y de la América aborigen con el vínculo melodioso de la música y de la danza”, al comentarse la ejecución de la danza ceremonial del Grupo de los Indios Voladores del Espinal (Veracruz, México) se manifestaba que los “lujosos trajes de los que en el suelo ejecutan la danza encierran un extraño parentesco con el remoto oriente, de la misma

⁷⁴¹ Colaboradora habitual de la revista *Alcántara*. Llegó a desempeñar el cargo de Inspectora Jefe de Enseñanza Primaria durante el franquismo. Carlos Callejo Serrano, “Gregoria Collado,” *Alcántara*, año XXIX, n.º 171 (abril-junio 1973): 26-28; Fray Antonio Corredor, “La Virgen, el más grande amor de doña Gregoria Collado,” *Alcántara*, año XXX, n.º 174 (enero-marzo 1974): 37-40.

⁷⁴² “Cáceres, “Plaza Mayor de la Hispanidad”,” *Extremadura* 17 de junio de 1960, 10-11.

⁷⁴³ Para el periodo en que se celebraron los festivales llegó a ocupar, además, varios puestos políticos en Cáceres, entre ellos el de primer teniente de alcalde. “«Los Xustos» (Gijón), premio «Instituto de Cultura Hispánica» y medalla de oro de los VIII Festivales Hispanoamericanos,” *Extremadura* 1 de julio de 1966, 4.

⁷⁴⁴ “Bajo el signo de la Hispanidad,” *Extremadura* 28 de junio de 1962, 2.

manera que la prueba acrobática se identifica en cierto sentido con alardes milenarios de la China y la India”.⁷⁴⁵ La “exotización” de Oriente se reflejaría también, como sería de esperar, con el “folklore musical” filipino. En el antes citado artículo “Así baila Iberoamérica” en una nota sobre los danzarines filipinos se indicaba que ponían “una nota exótica y entrañable en el alma de todo hombre del orbe hispánico”.⁷⁴⁶

Por su parte, en el artículo publicado en *Pueblo* con motivo de la clausura de los festivales de 1964 en el Palacio de Deportes en Madrid, al discutirse la participación del “grupo del Perú” (se debió de referir al Ballet Grancolombiano) se relataba que “irrumpló en la pista, llevando en sus pies y en sus manos ese misterio de las altas montañas del Cuzco”. Más adelante, al referirse a otro número de este grupo, se incrementaba la descripción de su representación “misteriosa”:

Se apagan las luces. Los altavoces mandan sonido de tambores. Silencio en los graderíos. Otra vez estamos en las tierras del Inca. Pero ahora es la selva peruana la que aparece ante nuestros ojos. Ritos de hechiceros. Danzas acompañadas por el murmullo de unos batidores de madera que llevan en los tobillos. La música y las evoluciones de los danzarines son un profundo misterio. Fue uno de los cuadros más aplaudidos de la noche.⁷⁴⁷

Un tono similar era el que había empleado María Viñuelas (Vocal de la Asociación de Escritores de Turismo) al referirse a la actuación del Ballet Azteca y Maya, dirigido por Javier de León, durante el primer festival: “las danzas guerreras aztecas, fueron el molde fabuloso que puso en nuestros labios sabor de sangre virgen, horror y maravilla que se apoderó del alma colectiva”.⁷⁴⁸

Todos los aspectos analizados en esta sección donde mejor se encuentran plasmados es en el ensayo que publicó Manuel Orgaz (quien aparte de ocupar varios puestos de importancia en el ICH en el periodo en el que se celebraron los festivales, también actuaría como jurado en todas las competiciones con excepción de la última) con motivo del primer festival en *Cuadernos Hispanoamericanos*, titulado “Crónica del Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres”. En este se constata la asociación del mestizaje del folklore musical latinoamericano principalmente con la música española e indígena, el vínculo entre la “raza” de los ejecutantes y

⁷⁴⁵ *Folklore Hispanoamericano*, 1958, RTVE, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/folklore-hispanoamericano/2858658/>, (consultada el 31 de marzo de 2029).

⁷⁴⁶ Su discusión en un artículo con este título se podría considerar, además, como un reflejo de lo señalado en el sentido que en la discusión sobre el folklore musical en el contexto de los festivales lo filipino quedaba relegado. “Así baila Iberoamérica,” *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 135 (junio 1959): 10.

⁷⁴⁷ “Anoche, en el Palacio de Deportes. En Homenaje a Madrid. Actuación del IV Festival Hispanoamericano de Folklore,” *Pueblo* 30 de junio de 1964, 10.

⁷⁴⁸ “Cáceres, espíritu y forma. En el I Festival de Folklore hispano-americano,” *Extremadura* 10 de junio de 1958.

sus expresiones culturales, el determinismo geográfico, la pretensión por representar a los festivales como un lugar en donde se interpretaba un “folklore musical” auténtico, la importancia dada a la vestimenta y la asimilación del folklore musical latinoamericano con el español. Su escrito aduce a la supuesta superioridad racial, cultural y civilizatoria de los españoles frente a los indígenas al momento del “descubrimiento” por medio de un contraste de la “civilización”, “sensibilidad”, “virilidad” y “musicalidad” de los primeros, y el “salvajismo”, “paganismo”, “tristeza” y “telurismo” de los segundos. Contraste que en términos instrumentales se simbolizaría a través de la guitarra española e instrumentos de vientos indígenas. De la “riqueza” musical española en unión con la “melancolía” “pentafónica” del “indio” sería entonces que concebiría el surgimiento del folklore musical mestizo.

Varios de los puntos arriba mencionados quedaban meridianamente claros por medio de la exposición con la que Orgaz abría su ensayo, por lo que se hace imprescindible su reproducción (además, que un extracto de este texto se publicaría también como nota en el programa oficial del festival de 1964):

En el Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres se han reencontrado la guitarra y la quena.

Hasta que llegaron los españoles, América, que no sabía su nombre, chillaba la música de las montañas, de las selvas, de las llanuras, imitando el batir de alas de los cóndores, el quejido de las nubes, el pizzicato de las aves, con cien instrumentos de carrizo, todos como la flauta de Pan, pero a estas syringas les faltaba el temblor de la cítara.

Los indios americanos se introducían las cañas melódicas en la nariz. Olían la música, no la besaban.

Tuvo que llegar la guitarra española con cuerdas húmedas de su Andalucía atlántica, seis trenzas de pelo prieto y tirante, alabeando el aire. Con su ombligo sonoro de maternidad. Con la curva femenina de sus caderas, mecidas de la casta renaciente de la vihuela.

Tuvo que llegar la guitarra española para que el indio, huérfano de amor, temeroso de dioses horribles, se refugiara en su seno de madre y aprendiera a beber, como en pezones femeninos, en los caños sonoros nacidos de una silueta de ánfora.

Porque América, que ignoraba su nombre, desconocía las cuerdas musicales.

¿Cómo explicarían sus poetas la noche y las estrellas, los Andes y la llamada del Pacífico, los huracanes atlánticos, sin tener entre sus dedos las seis cuerdas paralelas unidas en el infinito de la copla?

(...) Al indio pentafónico y triste de las cañas y del baile de saltos, le sorprendió la viril y recia jota de los conquistadores, la “g” de sus guitarras. Y al mismo tiempo que aprendía la lengua común para entenderse con todos los demás de América y la religión para hablar a Dios, enriqueció el rincón íntimo de su vida, el mundo emotivo del folklore, como bautizando también las melodías

(...) Así llegó la gran nueva de fusión musical que este Festival ha redescubierto: la nueva del folklore mestizo. Porque también las músicas de distinta raza pueden amarse y parir hijos.

El hecho de que la noción del mestizaje folklórico durante los festivales estaba asociada fundamentalmente por la unión musical de los españoles con los indígenas se reafirmaba en la

manera con que culminaba el ensayo: “Porque este primer Festival de Folklore Hispánico de Cáceres ha sido un Festival mestizo. La ‘g’ de la guitarra era tan semeja a la ‘q’ de la quena, que parecían una misma letra modificada por el tironcito de un indio del Titicaca”.

La preponderancia asumida de lo español en este mestizaje se prestaba, a su vez, para que más adelante manifestara, por ejemplo, que la cueca era un “baile prodigioso de herencias gitanas” y que las ecuatorianas llevaban “[s]ombreritos casi canarios”. Preponderancia que se reiteraba cuando al fandango y jota españoles los bautizaba como “Adán y Eva de los mil bailes mestizos de Hispanoamérica”. La asimilación se daría asimismo para el caso filipino. Sobre la melodía del tinikling declaraba: “¿lo decimos?, tiene un extraordinario parecido con las jotas de la ribera navarra”.

El argumento de la raza, por su parte, no era empleado únicamente para explicar el porqué de las características de la música indígena, sino también para el caso de los “negros” y las “negras”, sobre quienes aludía continuamente al color de su piel y a su físico. Refiriéndose a los miembros del Folklore Colombiano de Delia Zapata, apelaba a uno de los argumentos paradigmáticos para vincular la “raza” de los grupos étnicos afrocaribeños y afrolatinoamericanos con sus habilidades musicales, cuando aseguraba que su ritmo “está dentro de la carne y de la sangre de los danzantes que respiran y beben en él”.

Verdadero, auténtico, puro, serían, por otro lado, adjetivos que constantemente emplearía para calificar el “folklore musical” escenificado en este primer festival (la descripción continua de la vestimenta de los participantes también servía para transmitir una tónica de tipicidad) a pesar de que, como demostrado por la crítica realizada por De Hoyos Sancho, la “pureza” no había sido lo que lo había caracterizado.⁷⁴⁹

3.5 Conclusiones

Tomando en consideración las posturas discutidas de los folkloristas latinoamericanos que fungieron como jurado en los festivales no sorprende que el planteamiento del origen español de las expresiones folklóricas latinoamericanas, o el correspondiente a la supuesta indolencia indígena, se repitiera también por miembros de las agrupaciones latinoamericanas. Por ejemplo, en 1964 uno de los integrantes del Ballet Grancolombiano cerraba la participación

⁷⁴⁹ Orgaz, “Crónica del Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres,” 2-12.

de su agrupación declarando: “Mil gracias por esta acogida que nos ha dado esta ilustre ciudad para estos bailes vuestros. Porque la verdad son nacidos de esta España querida”.⁷⁵⁰ Mientras que la Asociación de Estudiantes Bolivianos afirmaba, en unas notas sobre las danzas que interpretaría en la edición de 1962, que los “españoles a no dudar al ponerse en contacto con los nativos transmitieron mayor alegría a las danzas de ellos”.⁷⁵¹

Otros que buscarían hacer notar, por el contrario, el aporte de los indígenas al folklore musical latinoamericano serían el embajador de Argentina César Ignacio Urien y Amalia Hernández, directora del Ballet Folklórico de México, en la edición de 1969. Si bien en un discurso caracterizado por las referencias a la ideología de la hispanidad, lo cual concuerda con el alto grado de aceptación que tendría el hispanismo en Argentina, dada la predominante noción que concebía a este país como uno “blanco”, Urien plantearía en relación al canto y la copla que habían aportado los españoles a su llegada a América, que estos se habían enriquecido “con las experiencias locales, en medios físicos y sociales cambiantes, con todo lo mucho de valioso que de las culturas aborígenes pudo perdurar”.⁷⁵² Hernández, por su parte, en una contestación a una pregunta sobre el conocimiento que se tenía en México del folklore español, respondería que la colonización hispana había dejado “un sustrato que los indígenas enriquecieron”.⁷⁵³ Esta respuesta, que se podría interpretar como una reivindicación de la figura del indígena, habría que, sin embargo, ponderarla teniendo en cuenta que por medio de los números del Ballet Folklórico de México Hernández le concedería primacía a la identidad mexicana mestiza y que en lo relativo al indígena fomentaría un indigenismo que lo “exotizaba” o lo idealizaba. Tampoco se debe perder de vista que era un indigenismo que favorecía la cultura prehispánica a expensas de la cultura de los indígenas contemporáneos. Por lo demás, ambas declaraciones demostraban una de las tantas tensiones patentes durante los festivales por motivo de las nociones del folklore musical (campo/ciudad, tradición/modernidad, civilización/barbarie, hombre/mujer, España/América, español/ indígena, etc.). Unas nociones que como se ha pretendido enfatizar a lo largo del capítulo, antecedian al régimen, en su mayoría eran compartidas por los folkloristas españoles y latinoamericanos en el periodo en que se celebraron

⁷⁵⁰ VI Festival de folklore hispanoamericano : 27-06-1964; Plaza de Toros [5SON-1759], cinta 4, grabación sonora, 33:00-33:12, https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/i18n/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1010211, (consultada el 19 de diciembre de 2022).

⁷⁵¹ “De los Festivales Folklóricos. Algunas danzas de Bolivia y Honduras,” *Extremadura*, 30 de junio de 1962, 8

⁷⁵² “Discurso del Mantenedor,” *Extremadura*, 27 de junio de 1969, 11.

⁷⁵³ “Amalia Hernández: 16 años con su Ballet Mejicano,” *Pueblo*, 2 de julio de 1969.

los festivales, y tendrían su impacto tanto en la representación hecha del “folklore musical” latinoamericano en estos como probablemente en la poca repercusión que tuvieron en el contexto de los estudios folklóricos latinoamericanos.

Sería una representación que por vincular la esencia de la “raza” con sus expresiones culturales indujo que, en el transcurso de los festivales, el franquismo se apropiara del folklore musical latinoamericano, pues si el elemento racial español era “superior” al indígena, tenía por corolario que predominantemente la cultura latinoamericana en general se podía considerar como española. Sin embargo, el mestizaje ocurrido en América provocaba una inevitable tensión al tener que asimilar, pero a su vez diferenciar, y en ocasiones rechazar, lo que provenía de América debido a la presencia en el folklore musical latinoamericano de los elementos raciales subalternos. Para que se estimaran de un menor grado las expresiones culturales de los indígenas y los afrolatinoamericanos habría que añadir que aparte de la diferenciación racial también se tomaba en cuenta el lugar de donde provenían. El determinismo geográfico, que se aplicaba asimismo al folklore musical español, fomentaba entonces que, para el caso latinoamericano, sus expresiones folklóricas adquiriesen un exotismo y primitivismo relacionado con la tierra, la selva, los animales, etc.

Lo paradójico del caso es que, como consecuencia tal vez de las discusiones surgidas en los congresos internacionales de folklore realizados en América Latina, en donde la inclusión de los indígenas dentro de los estudios folklóricos sería uno de los temas trascendentales, durante los festivales, la participación indígena sería aceptada y se consideraría un símbolo de autenticidad. Abriendo la posibilidad que lo que podía ser catalogado como auténtico fuesen prácticas culturales que se habían tenido por rechazables a consecuencia de la “civilización” y cristianización española a partir del periodo de conquista y colonización.

Autenticidad que, por lo demás, siempre se vio comprometida por el “folklore musical” interpretado en sus escenarios. El descontento suscitado por ello se vería reflejado en las críticas realizadas y es probable que también fuera uno de los factores para que los principales folkloristas latinoamericanos no se interesasen por su celebración. Pues, como se desprende del ensayo escrito por Nieves de Hoyos Sancho para *Folklore Americano*, esta entendía que para darse la posibilidad de que estos folkloristas participaran en los festivales se debía asegurar su “autenticidad”. Evidentemente, tampoco se debe descartar que su ausencia se debiera por motivos políticos, por un rechazo al régimen franquista.

La pretensión por escenificar un folklore musical auténtico sería, sin embargo, una de las constantes durante los festivales, ya que, si como con la ideología de la hispanidad se puede observar una difuminación con relación a la importancia dada al certamen folklórico una vez que el MIT pasó a formar parte de la organización, sobre el tipo de “folklore musical” que se siguió representando se continuó argumentando que era auténtico. Esta difuminación se demostraría, por ejemplo, en la disminución de los miembros del jurado (en la última competición solo serían tres y ninguno de ellos una de las principales referencias en los estudios sobre el folklore en España o América Latina), llegándose en última instancia a la eliminación de la competición.

Sin embargo, a pesar de su eliminación, se podría considerar que lo implantado por el ICH desde sus comienzos, en términos de la temática del folklore musical escenificado, cumplió con su cometido, ya que lo “hispanoamericano” continuaría siendo lo que definiría los festivales tanto en las últimas ediciones durante la década de los sesenta, como cuando se reanudaron los Festivales de España en Cáceres a partir de 1973. Y es que, como con la hispanidad, si de algo fueron consistentes los festivales al momento de transmitir las nociones del folklore musical latinoamericano fue su enfoque hacia el continente americano. Aunque en este caso sí habría que establecer la diferencia en el sentido de que el folklore filipino tuvo cierta incidencia (caracterizado también por su exotismo y asimilación a lo español), si bien sumamente menor en comparación con la relevancia dada a lo latinoamericano, cuando su discusión en la ideología de la hispanidad fue ínfima. Igualmente, ínfima, por no decir nula, sería la discusión surgida en torno al folklore musical portugués.

Esta importancia que tuvo el folklore musical latinoamericano, además de estar relacionada con lo que le competía al ICH, estuvo, a su vez, vinculada con la historia de Extremadura. En el intento por mostrar a los conquistadores desde una perspectiva benevolente fue aprovechado para representarlos como transmisores de cultura y civilización. Después de todo eran los “responsables” de aportarle la guitarra e infundirle el ímpetu. Factores que se estimaba habían conseguido “elevarlo”. Por lo que, si los conquistadores extremeños eran los más renombrados, se prestaba, por lo tanto, para que se reclamara durante los festivales que el “origen” del folklore musical latinoamericano se encontraba en donde estos habían nacido.

Capítulo 4. Los “folklóricos” representantes “nacionales”: heterogeneidad e incoherencias



Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, 1961. Archivo de Juan Ramón Marchena, Archivo Histórico Municipal de Cáceres.

En la única foto grupal con la que contamos de miembros de la mayoría de las agrupaciones participantes en una de las ediciones de los festivales, siendo esta foto de la edición de 1961, posan para la cámara (muy probablemente de Luis Bravo Hernández, fotógrafo de *Extremadura*)⁷⁵⁴ parejas, hombre y mujer, en representación de sus agrupaciones. Aunque en la foto no se indica quienes son los que posan, ni a que agrupación pertenecen, por su vestimenta podemos llegar a identificar en gran parte esto último, pues vestían trajes “típicos” de sus países.

⁷⁵⁴ La foto no indica quien la tomó. Pero una foto muy similar, que se diferencia por estar algunos de los miembros de las agrupaciones mirando en otra dirección fue publicada por *Extremadura* en uno de sus artículos sobre la edición de 1961, publicación en la que se indica que Bravo Hernández había sido el fotógrafo. Esta última foto también se emplearía en el artículo dedicado a los festivales del número especial de *Extremadura*, *25 años de PAZ*. “IV Festivales Folklóricos Hispano-americanos, en Cáceres,” *Extremadura*, 28 de junio de 1961, 10; “Cáceres, «Plaza Mayor de la Hispanidad» fue sede incomparable de cinco Festivales Folklóricos hispano-americano-luso-filipinos,” *Extremadura*. *25 años de Paz* 29 de junio de 1964, 20.

De pie, en la parte trasera, de izquierda a derecha se encuentran los miembros “representantes” de Portugal, Filipinas, Paraguay, Nicaragua, Perú y Ecuador. Mientras al frente, acucillados o sentados, asimismo de izquierda a derecha, los de Argentina, España (dos parejas), Colombia y Bolivia.⁷⁵⁵

Se reconocen al llevar, por ejemplo, el hombre portugués el *barrete* campesino ribatejano, y la mujer filipina el terno, traje representativo de las filipinas modernas de clase alta, pero a su vez con una connotación de valoración del tradicionalismo del periodo colonial español.⁷⁵⁶ En el caso paraguayo se trata de una vestimenta que, según ha expuesto Alfredo Colman, se había adoptado en las décadas de 1950 y 1960 siguiendo modelos de otros países latinoamericanos y no de las costumbres folklóricas de su país,⁷⁵⁷ lo que explica que el hombre vistiera de manera similar al nicaragüense (camisa que parece ser blanca con un pañuelo atado al cuello). O que su pareja luciera una blusa también de tono claro con un corte de cuello de bandeja que mostraba sus hombros a la manera de la blusa de la colombiana (se pueden identificar como paraguayos por la faja ancha que ciñe la cintura del hombre y las flores que adornan el cabello de la mujer).⁷⁵⁸

La nicaragüense, por su parte, vestía la blusa *huipil*, usada por las mujeres indígenas y mestizas de Nicaragua,⁷⁵⁹ que sería una blusa empleada en el proceso de apropiación del folklore de Monimbó, vinculado con los indígenas, por parte de la clase media mestiza de Masaya a

⁷⁵⁵ En 1961 las agrupaciones participantes fueron: Rancho Folclórico do Vale de Santarém (Portugal), Rancho Folclórico do Cartaxo (Portugal), Grupo Universitario Filipino, Ballet Filipinescas, Asociación de Universitarios Paraguayos, Asociación de Universitarios de Nicaragua, Asociación de Universitarios Peruanos, Ballet Peruano, Asociación de Universitarios Ecuatorianos, Conjunto de Danzas Folklóricas de Universidades Populares Argentinas, Agrupación Folklórica Rosalía de Castro (Madrid, España), Coros Extremeños de Educación y Descanso de Plasencia (España), Coros y Danzas de la Sección Femenina de Cáceres (España), Grupo de Educación y Descanso de Zamora, Coros y Danzas Doña Urraca (España), Coros y Danzas de la Sección Femenina de Jaén (España), Asociación de Universitarios Bolivianos y Asociación de Universitarios Colombianos.

⁷⁵⁶ La valoración de la herencia cultural y social española estaba estrechamente vinculada al nacionalismo filipino de las primeras décadas del siglo XX enfrentado al dominio estadounidense. En el caso específico del terno, este se vinculaba con la mujer mestiza, pía, delicada y de clase alta de la época colonial española. Lucy Mae San Pablo Burns, “Your terno’s draggin’: Fashioning Filipino American performance,” *Women & Performance: a journal of feminist theory* vol. 21, n.º 2 (July 2011): 199–217.

⁷⁵⁷ Alfredo Colman, *The Paraguayan harp: from colonial transplant to national emblem* (Maryland: Lexington Books, 2015), 88.

⁷⁵⁸ “La danza paraguaya,” *ABC Digital*, 29 de junio de 2007, <https://www.abc.com.py/articulos/la-danza-paraguaya-991661.html>, (consultada el 4 de abril de 2021)

⁷⁵⁹ Carlos Mántica, “Diccionario de nahualismos nicaragüenses,” *Revista del pensamiento centroamericano*, n.º 174 (enero-marzo 1982): 66.

mediados del siglo XX;⁷⁶⁰ folklore que particularmente se consideraba demostración del mestizaje cultural y racial nacional, pero que sin embargo se limitaba al mestizaje ocurrido en la región del Pacífico.⁷⁶¹ Los peruanos se ponían las monteras, sombrero acostumbrado a llevar por la población indígena andina de lengua quechua,⁷⁶² mientras la ecuatoriana utilizaba el traje de la mujer indígena otavaleña.⁷⁶³ El argentino, iba de gaucho. Las mujeres españolas, una lucía el traje carbajalino de Zamora y la que ocupaba el centro de la foto, la representante cacereña, el traje de Montehermoso con su distintiva gorra, que como se ha indicado en el capítulo anterior, durante el franquismo se convirtió en el traje símbolo de Extremadura por su “espectacularidad”. Con el poncho se cubría el boliviano en tanto tenía colocado en su cabeza el *lluch'u* o *ch'ullu*, prendas características del altiplano boliviano relacionadas sobre todo con las etnicidades aymara y quechua.⁷⁶⁴ Por último, el colombiano se valía de la indumentaria de arriero, arquetipo del campesino mestizo, andino, cafetero y católico en el discurso del mestizaje nacional que resaltaba la herencia hispánica.⁷⁶⁵

Pero ante esta variedad de símbolos nacionales, regionales, étnicos, raciales, sociales y de género en la vestimenta, al observar sus cuerpos resalta lo contrario: una similitud de fenotipos en muchos de ellos que no correspondía con la diversidad encontrada en sus países. Para los latinoamericanos estaban ausentes, por ejemplo, los afrolatinoamericanos, mulatos, indígenas, y asiáticos,⁷⁶⁶ entre otros.⁷⁶⁷ Así, las naciones latinoamericanas se representaban en la foto siendo

⁷⁶⁰ T. M. Scruggs, “Cultural Capital, Appropriate Transformations, and Transfer by Appropriation in Western Nicaragua: ‘El baile de la marimba’,” *Revista de Música Latinoamericana* vol. 19, n.º 1 (primavera-verano 1998): 7-10.

⁷⁶¹ Amanda Minks, “Reading Nicaraguan Folklore Through Inter-American Indigenismo, 1940–1970,” *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* vol. 9, n.º 3 (2014): 212-214.

⁷⁶² José Lázaro Artiles Martín, “La representación social del indígena peruano en la novela de José María Arguedas” (Tesis Doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2015), 122-124; Beatriz Pérez, “Turismo y representación de la cultura: identidad cultural y resistencia en comunidades andinas del Cusco,” *Anthropologica* vol. 24, n.º 24 (diciembre 2006): 29-49.

⁷⁶³ Lynn A. Meisch “Otavalo,” en *Costume and History in Highland Ecuador*, ed. Anne Pollard Rowe (Austin: University of Texas Press, 2011), 130-147.

⁷⁶⁴ Gaya Makaran, “Identidad étnica y nacional en Bolivia a finales del siglo XX,” *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, n.º 46 (2008): 65; *Vistiendo la cabeza: Gorros, tiempo e identidades* (La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, 2014).

⁷⁶⁵ Diego Fernando Buitrago Suárez, “Nación mestiza: el caso de la *Revista de Folklore* en Colombia, 1947-2011,” *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* vol. 44, n.º 1 (2017): 279-302; Fernando Gracia, *In Search of Juan Valdez: The Juan Valdez Marketing Campaign and the Construction of Colombian Identity* (LAP Lambert Academic Publishing, 2012); Julio Arias Vanegas e Ingrid J. Bolívar, “El cultivo de la identidad natural. Paisaje, cultura y turismo en Montenegro, Quindío,” en *Identidades culturales y formación del Estado en Colombia: Colonización, naturaleza y cultura*, ed. Ingrid Johanna Bolívar R. (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2006), 51-118.

⁷⁶⁶ Haydée Vilchez, “Hacia una nueva diversidad. Migraciones asiáticas en América Latina,” *Tiempo y Espacio*, n.º 65 (enero-junio 2016): 99-119.

reproducidas por parejas jóvenes heterosexuales, blancas y mestizas, lo cual concordaba con el tipo de estudiantado, agrupaciones y folkloristas provenientes de América Latina, predominantemente de clase media alta y alta, que históricamente han estado formados principalmente por estos grupos étnicos-raciales.⁷⁶⁷ Sería un fenómeno, la preeminencia de ciertas poblaciones y la marginalización de grupos étnicos minoritarios o subalternos al corporizarse la nación, que en los festivales también compartirían Filipinas, España y Portugal. Respecto a Filipinas, que su repertorio, en el que se privilegiaba las expresiones culturales de las comunidades cristianas de Luzón y Bisayas por sobre las estereotipadas de los otros grupos étnicos no cristianos (aspecto examinado en el próximo capítulo), fuera interpretado por agrupaciones procedentes de Manila, como el Ballet Filipinescas y los grupos de la Far Eastern University, y por las de las asociaciones de universitarios filipinos que se encontraban estudiando en España, es indicativo de que, muy probablemente, sus integrantes procedieran de la élite de dichas comunidades cristianas. Mientras que, con relación a España y Portugal, habría que tener

⁷⁶⁷ Habría que apuntar a este respecto que la consideración de blanco y mestizo, o de otros grupos “raciales”, históricamente ha estado determinada no únicamente por el fenotipo, sino que, además, entran factores sociales, culturales, de género y geográficos, que se han articulado entre sí al momento de establecer la “raza” de una persona.

⁷⁶⁸ Sobre este tema es de destacar que intelectuales como Peter Wade y Michelle Bigenho por medio de planteamientos teóricos sobre el cuerpo que lo consideran como un ente no esencializado en constante construcción, lo que implica que existe la posibilidad de autoidentificaciones raciales y étnicas heterogéneas, han procurado cuestionar y problematizar los análisis normativos sobre las identidades de personas que, provenientes de los grupos étnicos-raciales hegemónicos, han realizado prácticas o representaciones de los grupos subalternos latinoamericanos. Al sostener que a través de las prácticas corporales las personas pueden genuinamente llegar a sentirse o imaginarse “incorporando” o “adoptando” el cuerpo representado, consideran que es una simplificación establecer dicotomías del tipo, “mestizo” de la élite representando a un danzante “indio”, puesto que argumentan que el “mestizo” puede verdaderamente identificarse como “indio”, o de forma viceversa, el “indio” como un “mestizo”. Sin embargo, y si bien reconociendo que ambos advierten que es necesario no perder de vista en el análisis las asimetrías de poder y las desigualdades raciales que limitan la flexibilidad identitaria, nos hacemos eco de la crítica hecha por Philip Tagg a análisis realizados desde esta perspectiva al exponer que las prácticas corporales tienen un contexto cultural y social específico que les dan un significado particular, imposibilitando, por consiguiente, que se iguale lo experimentado por distintos cuerpos en diferentes contextos. Es decir, en los festivales el “mestizo” de la élite podía llegar a sentirse como un “indio” pero ello no significaba que se convertía por medio de la práctica corporal en el “indio”, aún más cuando ese “indio” imaginado de forma estereotipada no correspondía con el indígena de carne y hueso. Así pues, aunque reconociendo la posibilidad de la flexibilidad identitaria (para lo cual, por otro lado, habría que conocer el historial de las autoidentificaciones de cada una de las personas participantes, algo que queda fuera de nuestra investigación), la problemática representativa en los festivales respecto a los grupos subalternos no dejaría de estar presente. Michelle Bigenho, “Embodied Matters: Bolivian Fantasy and Indigenismo,” *Journal of Latin American Anthropology* vol. 11, n.º 2 (2006): 267-293; Peter Wade, *Raza y etnicidad en Latinoamérica* (Quito: Ediciones Abya-Yala, 2000), 49-50; Peter Wade, “Repensando el mestizaje,” *Revista Colombiana de Antropología* vol. 39 (enero-diciembre 2003): 273-296; Philip Tagg, *Music’s Meanings: a modern musicology for non-musos* (Nueva York: The Mass Media Music Scholar’s Press, 2013), 111-113 y 190-191.

en consideración en esta discusión la invisibilización de la población afrodescendiente⁷⁶⁹ y la discriminación de los gitanos⁷⁷⁰ en ambos países, junto con el hecho que en la escenificación de la nación que hacían ambos regímenes dictatoriales por medio del “folklore musical” sus colonias/provincias africanas y asiáticas (en el caso de Portugal) eran descartadas o incluidas en un contexto jerarquizante, en el cual ocupaban una posición de inferioridad frente a la metrópolis. Posición subordinada que estaba relacionada con la discriminación racial y religiosa (caso de los saharauis por su práctica del Islam) hacia estas poblaciones por ser concebidas como atrasadas, incivilizadas, exóticas, etc.⁷⁷¹

La condición de élite socioeconómica minoritaria, los estudios internacionales, las referencias culturales provenientes del extranjero (especialmente de Europa y Estados Unidos), de las personas involucradas en los intercambios culturales transnacionales durante el siglo XX, características que los diferenciaban notablemente del resto de los habitantes de sus países, son algunos de los motivos que hacen que Thomas Turino advierta que al ser discutidos estos intercambios no se conceptualicen simplemente como un encuentro entre lo local y lo global (término que, además, prefiere que sea sustituido por uno más específico del tipo de relación experimentada en términos geográficos espaciales). Siendo que, pese a provenir de lugares distintos, era común que fuesen personas con una formación cultural compartida, la catalogada de “cosmopolita”. Pero explica que se trataba de un cosmopolitismo con influencias culturales de los lugares de donde provenían sus exponentes (como el enlace de la tradición con la modernidad del nacionalismo cultural modernista con el fin de “elevar” lo local al grado de “arte” “universal”), algo que argumenta era inevitable y a la vez deseado ante el interés del mercado cosmopolita por elementos distintivos y auténticos que estuviesen enmarcados dentro de un estilo que le fuese familiar. Su argumento principal se puede resumir cuando alega: “The ‘exotic’

⁷⁶⁹ Miguel Ángel Rosales, *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra*, Intermedia Producciones, S. L. (prod.)/3boxmedia (distrib.), 2016, DocumentaL. 72'. Color; *Revista Migrações - Número Temático Afrodescendentes em Portugal*, n.º 16 (diciembre 2019).

⁷⁷⁰ Manuel Mendes, Olga Magano y Pedro Candeias, *Estudo Nacional sobre as Comunidades Ciganas* (Lisboa: ACM, I.P., 2014), 12; Xavier Rothea, “Construcción y uso social de la representación de los gitanos por el poder franquista 1936-1975,” *Revista Andaluza de Antropología*, n.º 7 (septiembre 2014): 7-22.

⁷⁷¹ Patrícia Ferraz de Matos, *As côres do império: representações raciais no império colonial português* (Lisboa: Gráfica Manuel Barbosa & Filhos, Lda. 2012); Gonzálo Álvarez Chillida, “Epígono de la Hispanidad. La españolización de la colonia de Guinea durante el primer franquismo,” en *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, eds. Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Siexas (Madrid: Casa de Velázquez, 2014), 103-125; Cécile Stephanie Stehrenberger, “Bichos raros. Los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Guinea Ecuatorial,” en *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, ed. Raquel (Lucas) Platero (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2012), 301-324; Enrique Bengochea Tirado, *La Sección Femenina en la provincia de Sahara. Entrega, hogar e imperio* (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2019).

products inserted into cosmopolitan loops usually do not come from outside the formation but rather are typically produced by cosmopolitans themselves”.⁷⁷²

Aunque no consideremos al público cacereño de la época como un mercado cosmopolita ni que estuviera familiarizado con el tipo de espectáculo de muchas de las presentaciones provenientes del extranjero (si bien se podría alegar que los festivales eran un impulso en esta dirección), es útil esta conceptualización de Turino para entender la dinámica que se daba en Cáceres respecto a los representantes latinoamericanos y filipinos (y como veremos en el próximo capítulo también respecto a la estética de su repertorio). Y ante todo fueron miembros de las élites de sus países, entre los que también se incluían algunos afrolatinoamericanos, como los haitianos universitarios miembros de las agrupaciones participantes en las ediciones de 1959 y 1964, y los hermanos colombianos Zapata Olivella, Delia y Manuel, que, si los comparamos con las condiciones de vida desfavorables de la gran mayoría de la población afrolatinoamericana, provenían de un contexto privilegiado.⁷⁷³ Los nexos comunistas, de los hermanos Zapata Olivella, aunque una excepción en cuanto a simpatizantes de una ideología condenada por la dictadura franquista, se prestan, por otro lado, a contrarrestar la presunción de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos como un evento que por realizarse bajo este régimen únicamente incluiría actores de ideologías políticas afines.

Pero también hubo singularidades de exponentes afrolatinoamericanos e indígenas en los festivales provenientes de un ámbito socioeconómico y cultural marginal. Lo que apoyaría el planteamiento de Anaïs Fléchet en cuanto a su consideración de los festivales transnacionales de música “popular” (categoría en la que incluye al folklore) durante las décadas de 1960 y 1970 como un lugar privilegiado de intensificación de interculturalidad, especialmente trasatlántica, entre actores de diversos contextos sociales, por llevarse a cabo en un periodo de revolución de los medios de comunicación.⁷⁷⁴ Otro factor determinante para ello sería la modernización del transporte aéreo en esta década, que implicaría mayor facilidad y precios más asequibles en los viajes trasatlánticos.⁷⁷⁵

⁷⁷² Thomas Turino, “Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music,” *British Journal of Ethnomusicology* vol. 12, n.º 2 (2003): 51-79.

⁷⁷³ Ciro Alfonso Quintero, *Filosofía antropológica y cultural en el pensamiento de Manuel Zapata Olivella* (Quito: Ediciones Abya-Yala, 1998), 141-146.

⁷⁷⁴ Anaïs Fléchet, “Por uma história transnacional dos festivais de música popular. Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970,” *Patrimônio e Memória* vol. 7, n.º 1 (2011): 257-271.

⁷⁷⁵ Ricardo Murias López, “La industria del crucero en el siglo XXI. Implicación en los puertos españoles y perspectivas de futuro” (Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2002), 35-36; Melina Piglia,

A la variedad de actores sociales e ideológicos en los festivales asimismo contribuirían los integrantes de las agrupaciones folklóricas españolas, tanto las pertenecientes a la Falange Española de las JONS (Coros y Danzas de la Sección Femenina, y Coros y Danzas de Educación y Descanso de la Obra Sindical) como las no encuadradas en el partido único. Porque a pesar de que en la foto no se encontraba una pareja representante de la Agrupación Folklórica Rosalía de Castro del Centro Gallego de Madrid, tal vez como consecuencia del monopolio pretendido por la Falange Española, especialmente por la Sección Femenina, sobre el folclore español, un aspecto a destacar es que durante la dictadura franquista la difusión del “folclore musical” no estaría únicamente en manos del Estado, sino que, además, habrían exponentes independientes, surgidos por iniciativa individual, colectiva, familiar o comunitaria, que provenían de distintos contextos socio-económicos y políticos, incluyendo los de la disidencia.⁷⁷⁶ Era una diversidad de procedencia que, como se verá, también se hacía presente en los integrantes de las agrupaciones folklóricas falangistas, particularmente en los Coros y Danzas de la Sección Femenina.

Una política cultural de control centralizador del folclore regional sería, por otro lado, un rasgo ideológico que, como otros regímenes fascistas, caracterizaría al *Estado Novo* portugués, el cual, por ejemplo, seleccionaba los *ranchos folclóricos* (agrupaciones folklóricas) que iban a representar al país en el extranjero. Este dirigismo estatal, con una marcada finalidad propagandística, suponía también que como norma no hubiese desviaciones artísticas extremas de lo promulgado, que en términos de los miembros de los *ranchos* significaba que estos estuviesen conformados en gran parte por campesinos y que estéticamente prescribiesen una orientación en la que lo grupal primaba sobre lo individual. Un tipo de integrante que, tomando en consideración los cuestionamientos hechos con anterioridad al discurso de autenticidad, se

“Modernización técnica y trabajadores aéreos. El caso de la aviación comercial en Argentina en la década de 1960,” *Historia y Sociedad*, n.º 40 (enero/junio 2021): 63-88.

⁷⁷⁶ Los exponentes contestatarios al régimen franquista, que provenían sobre todo del ámbito urbano y universitario, si bien de un heterogéneo trasfondo ideológico, impulsarían especialmente la renovación del “folclore musical” (al que concebían como un elemento trascendental para la reivindicación de las identidades regionalistas o nacionalistas anti centralistas) con el fin de realizar una adaptación a las nuevas realidades sociales y culturales. Entre otros se pueden nombrar, como ejemplo, a María del Mar Bonet y el colectivo Grup de Folk, ambos parte del movimiento de la Nova Cançó catalana, el grupo castellano Nuevo Mester de Juglaría, los miembros de la Nueva Canción Vasca, Euskal Kanta Berria, algunos miembros de la Nova Canción Galega, como Miro Casabella, Bibiano Morón o Benedicto García, particularmente luego de recibir la influencia del cantautor portugués José Afonso, que transformaría un inicial rechazo del “folclore manipulado como vehículo musical”, presente en el colectivo Voces Ceibes del que serían miembros, por un empleo de los “elementos célticos de la música tradicional galaica” en sus discos, y a Manuel Gerena del Nuevo Cante Hondo. Sin embargo, también hubo exponentes no reaccionarios que procuraron transmitir un folclore musical no oficializado según había sido recopilado, caso del músico y folklorista Joaquín Díaz. Gustavo Sierra Fernández, “La formación de una cultura de la resistencia a través de la canción social” (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016).

entiende las sospechas que pudiera levantar. Sin embargo, como será discutido más adelante, para el periodo en que se celebraron los festivales así sería, luego de un proceso de “reapropiación”, si bien en los *ranchos* que asistieron a Cáceres quedaba la impronta del originario movimiento folklorista de finales del siglo XIX y principios del XX por medio de sus directores (miembros de los grupos sociales dominantes), que eran tenidos por las entidades rectoras del folklore portugués como mediadores apropiados para implantar un folklore “auténtico” en sus agrupaciones.

Por último, volviendo a la foto, es de resaltar la ubicación de las parejas españolas, y más concretamente el de la mujer cacereña con el traje de Montehermoso. Ubicación que podría interpretarse como un posicionamiento iconográfico de la ideología de la hispanidad: Cáceres, España, la “Madre Patria”, ocupando, en primera fila y al centro, el lugar preeminente, mientras se encuentra rodeada de sus “vástagos”. Una centralidad de la representante cacereña que estaba en consonancia con el cometido que se entendía tenía la mujer, dada su estimación como primaria depositaria de la tradición, en la tarea de recopilar y difundir el folklore, y específicamente esta, como arquetipo del folklore extremeño. Para la España franquista tal cometido se hacía evidente al existir los Coros y Danzas de la Sección Femenina, pero también era un elemento compartido por los demás países. Se trataría, sin embargo, de un ámbito femenino de ambivalencias y contradicciones.

Aunque socialmente se entendía este ámbito como uno adecuado para el desempeño de la mujer, durante el certamen se haría presente que aún en este existía el predominio masculino, ya fuera, por ejemplo, en la constitución del jurado o en la temática de las letras de algunas de las canciones interpretadas. Mientras que serían latinoamericanas y filipinas de clase media y alta, con cierto grado de independencia, las responsables predominantemente de difundir el “folklore” del campesinado de su país o de otros grupos subalternos. Las dirigentes de la SF contribuirían, igualmente, a esta distinción de clase privilegiada respecto de quienes institucionalmente tenían asignado transmitir al “pueblo” su “esencia” a través del folklore. Por lo que, paradójicamente, serían mujeres que pese a pretender representar la tradición podrían ser catalogadas como un modelo de lo que para entonces era una mujer moderna.

En resumen, en este capítulo se procurará caracterizar en términos sociales, étnico-raciales y de género a los participantes, quienes se erigían, tanto por ellos mismos como por los organizadores, como “representantes” “nacionales” de sus países. Un propósito de especial

relevancia para ello -y en este sentido este capítulo está vinculado con el siguiente- es establecer la discrepancia que se daba entre el discurso de la autenticidad, en el sentido de que el folklore interpretado era el “verdadero” “folklore” del “pueblo”, y lo que en realidad se exhibía en los festivales. No porque a través de este análisis se persiga vindicar algún tipo de representación “auténtica”, sino que de tal manera se pueda demostrar la variedad de actores provenientes de diferentes contextos que confluían en este evento intercultural transnacional que complejizaba las dinámicas de distinto tipo (culturales, raciales, sociales, de género, nacionalidad, etc.) que se daban en su entorno.

4.1 El predominio de las élites en los representantes latinoamericanos y filipinos

Como se ha indicado en el primer capítulo, las agrupaciones formadas de las asociaciones de universitarios latinoamericanos y filipinos que se encontraban estudiando en España fueron las mayoritarias durante la primera etapa (1958-1962), e incluso también en el primer año de la segunda (1964). Eran asociaciones que María A. Escudero, por un lado, indica habían surgido por iniciativa de los propios estudiantes, mientras que, por el contrario, Katia Figueredo Cabrera, expone que la Asociación de Estudiantes Hispanoamericanos, conformada por grupos de los distintos países, había sido creada en 1952 por el ICH.⁷⁷⁷ Sea como fuere, estas promovían, entre otras cosas, el sentido de comunidad entre estudiantes de una misma nacionalidad a fin de propiciar su integración en la sociedad española, servían para tratar “problemas concernientes a la vida estudiantil”,⁷⁷⁸ y organizaban actividades en las que se divulgaba “el quehacer cultural y la autoctonía”⁷⁷⁹ de sus países. El vínculo con el ICH lo mantenían a través de un representante elegido por los estudiantes en asamblea, que el instituto “se reservaba, «por razones morales», el derecho a veto”.⁷⁸⁰

Esta prerrogativa era indicativo del tipo de estudiantado que inicialmente al ICH le interesaba que vinieran a estudiar a España. Comportamiento moral recto, practicante de la religión católica, sin tendencias antihispanistas, de prestigio, o familiar de una persona

⁷⁷⁷ Katia Figueredo Cabrera, “Cuba, la siempre fiel. Impronta cubana en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, 1947-1958,” *Illes i Imperis*, n.º 19 (2017): 176.

⁷⁷⁸ María A. Escudero, *El Instituto de Cultura Hispánica* (Madrid: Editorial MAPFRE, 1994), 209.

⁷⁷⁹ Figueredo Cabrera, “Cuba, la siempre fiel,” 176.

⁷⁸⁰ Escudero, *El Instituto de Cultura Hispánica*, 209.

influyente, eran características deseadas, particularmente, de los becarios del ICH. Pero según Escudero, en algún momento (sin especificarse año o década) los criterios de selección de los becarios llegarían a flexibilizarse en cuanto al “influjo social del individuo y su ideología”,⁷⁸¹ abriéndose así la posibilidad a que no fuesen únicamente los defensores de la dictadura franquista en América los becados. De esta manera existía la posibilidad de ganar para su causa a personas contrarias al régimen, lo cual hubiese ofrecido un beneficio propagandístico mayor que la simple conservación en su bando de un adepto. Esta flexibilidad ayudaría a explicar que un comunista como el colombiano Manuel Zapata Olivella hubiera participado en el primer festival y un ensayo suyo fuese publicado en el número de *Mundo Hispánico* dedicado al folklore latinoamericano y el II Festival (disposición a relacionarse con la dictadura franquista que, desde la perspectiva de los motivos de Zapata Olivella, resulta problemático explicar, aún más al conocer, como se verá en el próximo capítulo, que entre las posturas que este y su hermana promovían se encontraban algunas rotundamente enfrentadas a la ideología de la hispanidad), o las quejas surgidas en el contexto universitario por los problemas de “tipo social que creaban” los becarios al contrastar su estilo de vida con el de los universitarios españoles.⁷⁸² Tampoco se debe descartar, entonces, que las tensiones mencionadas en los capítulos anteriores entre participantes y el ICH (sobre procesos de selección y nociones de folklore) se vieran motivadas en algún grado por discordancias ideológicas de tipo político.

Pero más allá de sus aptitudes morales o posturas ideológicas, se trataba de un estudiantado que se caracterizaba por su condición socioeconómica privilegiada. Incluyendo los becarios del ICH, que rondaban entre el siete u ocho por ciento del total de universitarios latinoamericanos estudiando en España,⁷⁸³ pues debían de ser capaces de cubrir gastos de viaje y estadía en España.⁷⁸⁴ Aparte que ser estudiantes universitarios era en sí mismo indicativo del

⁷⁸¹ *Ibid.*, 203-205.

⁷⁸² *Ibid.*, 216.

⁷⁸³ Aun cuando la cita de donde se toma esta estadística no hace referencia a los filipinos, a estos el ICH también les concedía becas. Según Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla entre 1954 y 1970 el ICH concedería “en su convocatoria general una cifra aproximada de 3.000 becas, con un promedio a finales del periodo de unas 130 becas al año.” *Ibid.*, 288-289; Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, “La política latinoamericana de España en el siglo XX,” *Ayer*, n.º 49 (2003): 156.

⁷⁸⁴ Los becarios debían de ser “varones, menores de treinta años, y que tuvieran un título académico o similar”. En algún momento a partir de 1948 la beca, que hasta entonces había sido “generalmente de dos años” y posteriormente se concedería por “un curso académico”, incluía una “mensualidad de 1.500 pesetas y el 50 por 100 del coste del viaje de regreso a su país una vez finalizada la estancia”. No obstante, más adelante Escudero expone, que al interesar “dar muchas becas (...) disminuía el importe de la cuantía asignada, y hacía que los becarios no siempre fueran los más trabajadores, sino aquellos que podían pagar los costes del viaje”. Añade, que para la década del

contexto étnico-racial y económico del que provenían, aunque puntualizando que para entonces en América Latina aumentaba la apertura social respecto al ingreso a la universidad.⁷⁸⁵

Al introducir el locutor y periodista español Tico Medina (que fungiría como presentador en las ediciones de 1966 y 1967) a los miembros de la Asociación de Universitarios Paraguayos en 1966, comunicaba una buena muestra del tipo de integrante que formaba estas agrupaciones universitarias:

Son todos estudiantes. Puedo decirlos a ustedes que no son bailarines profesionales. No lo hacen más que realmente porque el corazón así se lo manda y más en esta noche memorable para todos. Hay alguna doctora. Sé que hay licenciados en derecho, licenciados en filosofía y letras, en medicina, pero todos cantan y bailan, y van a hacerlo para ustedes.⁷⁸⁶

Eran agrupaciones *ad-hoc*, formadas concretamente para el certamen del festival, en ocasiones de manera improvisada,⁷⁸⁷ cuyos integrantes parece ser que, en términos generales, no tenían un dominio previo, ya fuera instrumental o dancístico, del repertorio que iban a escenificar.⁷⁸⁸

Así pues, aunque el examen anticipado que realizaría el ICH en la primera etapa para determinar qué agrupaciones universitarias participarían en el festival se pudiera interpretar

1950 a fin de mejorar la calidad académica y el rendimiento de los becarios se aumentaría la exigencia en los estudios, y se propuso establecer becas con dotaciones mayores para toda la carrera de estudiantes de posgrado, pero al parecer esta última propuesta no se llegó a implantar por problemas presupuestarios. Por otro lado, aunque las becas eran únicamente para hombres adicionalmente se concedían “algunas bolsas de estudio” que también las mujeres podían disfrutar. Estas bolsas de estudio iban dirigidas a “aquellas personas que necesitaban ayuda económica para trasladarse a España por un breve período para realizar algún estudio o investigación”. *Ibid.*, 205-217.

⁷⁸⁵ Claudio Rama, “El acceso a la Educación Superior en América Latina y el Caribe,” en *Calidad de las Pruebas de Admisión en la Universidad Peruana*, ed. Luis Piscocoy Hermoza (Lima: ANR, 2005), 20; Milcíades Vizcaíno Gutiérrez, “La educación superior en América Latina ¿Democracia o plutocracia?,” en *Escenarios mundiales de la educación superior. Análisis global y estudios de casos*, ed. Francisco López Segrera (Buenos Aires: CLACSO, 2006), 258.

⁷⁸⁶ VIII Festival de folklore hispanoamericano: [29-06-1966] [5SON-2048], cinta 1, grabación sonora, 11:14, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1011305&idBusqueda=124, (consultada el 15 de junio de 2020).

⁷⁸⁷ Manuel Orgaz, “VII Festival de Folklore Iberoamericano en Cáceres,” *Mundo Hispánico*, año XVIII, n.º 210, año (sept. 1965): 26.

⁷⁸⁸ No se debe asumir por ello que entre las élites latinoamericanas no se diera la práctica del tipo de repertorio interpretado en los festivales, pues, por ejemplo, Max H. Brandt, expone que para el caso venezolano de la década de 1960 el “folklore musical” escenificado, tanto en el ámbito nacional como en el extranjero, había sido protagonizado a menudo por estudiantes universitarios. Mientras que Oscar Chamosa, refiriéndose al contexto argentino del primer peronismo, discute cómo miembros jóvenes de las élites, los cuales eran vilipendiados por el peronismo, practicaban el “folklore musical” de su país para reclamar “corporalmente” la nacionalidad. Tampoco se debe perder de perspectiva en este asunto que el folklore se había convertido en una asignatura acostumbrada en las escuelas latinoamericanas. Max H. Brandt, “Venezuela,” en *Garland Encyclopedia of World Music, vol. 2, South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, eds. Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy (Londres: Routledge, 1998), 542; Oscar Chamosa, “Criollo and Peronist. The Argentine Folklore Movement during the First Peronism, 1943-1955,” en *The New Cultural History of Peronism. Power and Identity in Mid-Twentieth-Century Argentina*, eds. Matthew B. Karush y Oscar Chamosa (Durham, N. C.: Duke University Press, 2010), 135-136.

como un control mediado en cierto grado por nociones de autenticidad y autoridad, se comprende que se empleara como justificación el procurar una “calidad adecuada”. La dirección de un profesor español de la coreografía de las danzas que iba a presentar la Asociación de Universitarios Ecuatorianos, como se desprende de la polémica en 1964 entre el ICH y esta asociación, o el acompañamiento en la primera etapa de las agrupaciones universitarias por instrumentistas de las tunas universitarias españolas demuestra que existía una falta de capital cultural entre los universitarios latinoamericanos respecto al folklore. Lo que reforzaría un planteamiento en el sentido de que se trataba de miembros de la sociedad latinoamericana que habían tenido poco contacto con los grupos étnicos y sociales generadores del folklore de sus países. Por otro lado, como ha sido notado por distintos autores, es probable que la “autenticidad” de lo representado no fuera el motivo primordial para que universitarios estudiando en el extranjero pasaran a formar parte de este tipo de agrupación. Es argumentado que su emplazamiento en una cultura y sociedad ajena explicaría que para estos tomara precedencia la reafirmación identitaria nacional o la pertenencia a una comunidad de compatriotas que sirviera de ámbito de socialización.⁷⁸⁹

Como excepción, respecto a la falta de dominio del repertorio, podrían considerarse a quienes dirigieron estas agrupaciones universitarias, ya que algunos se encontraban en España específicamente para desarrollar sus conocimientos y habilidades como folkloristas o danzantes. La paraguaya Reina Menchaca, que en 1960 dirigió la agrupación de universitarios paraguayos y en 1965 regresaría para participar con su Agrupación de Danzas Paraguayas “Reina Menchaca”, había sido “becaria”⁷⁹⁰ del ICH en 1960, año en que estudiaría danzas españolas.⁷⁹¹ La folklorista argentina Marta Amor Muñoz, directora en 1964 del Conjunto Universitario de Folklore Argentino, colaboraría en ese año en otra actividad impulsada por el ICH (estaría a cargo de un “recital-conferencia de danzas folklóricas argentinas”, realizado como parte de un ciclo cultural

⁷⁸⁹ Samuel Gilmore, “Doing culture work: negotiating tradition and authenticity in Filipino folk dance,” *Sociological Perspectives, Supplement: A Tribute to Anselm Strauss* vol. 43, n.º 4 (Winter 2000): s29-s30; Mario Godoy Aguirre, “La nación, el nacionalismo y la música nacional,” *Revista institucional Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”. Núcleo de Chimborazo*, n.º 30 (noviembre 2014).

⁷⁹⁰ Como antes había expuesto, en su estudio del ICH Escudero indica que las becas únicamente se les concedían a varones. Desconocemos si en algún momento esta normativa fue cambiada o si simplemente se empleaba este término de forma genérica tanto para los que disfrutaban de becas o bolsas de estudios.

⁷⁹¹ “Anoche terminaron los III Festivales Folklóricos Hispano-Americanos,” *Extremadura*, 21 de junio de 1960; “Veintiuna jóvenes paraguayas llegaron para participar en el festival folklórico de Cáceres,” *Extremadura*, 23 de junio de 1965, 4.

en el Colegio Mayor Hispanoamericano Nuestra Señora de Guadalupe),⁷⁹² por lo que es muy probable que también fuera “becaria” del instituto. Finalmente, la chilena Raquel Barros, directora de la Agrupación Folklórica Chilena, concurrente en la primera edición, había sido becada con anterioridad a la celebración del festival “para un curso de instructores de música dictado en Madrid, Málaga y Barcelona” entre 1949 y 1950.⁷⁹³

Por medio de la Agrupación Folklórica Chilena se muestra, a su vez, que conjuntos provenientes directamente de América también estaban formados por las élites. En su crónica del I Festival, Manuel Orgaz, al tratar de sus miembros, indicaba que “los huasos chilenos de Raquel Barros” eran “huasos que en la vida real son arquitectos, ingenieros o médicos”.⁷⁹⁴ En el caso del Conjunto de Folclore Internacional, Os Gaúchos de Porto Alegre, Brasil, participante en la edición de 1966, su surgimiento había estado vinculado con la Mesa Redonda Panamericana Femenina de Porto Alegre,⁷⁹⁵ “uma associação que realizava encontros entre mulheres da elite, com certa formação no campo cultural erudito”, entre las que se encontraban pintoras, profesoras de ballet, abogadas, médicas y escritoras.⁷⁹⁶ Del conjunto en general, que incluía hombres, Christiane García Macedo, estudiosa de Os Gaúchos, indica que en su mayoría poseían buena condición financiera.⁷⁹⁷

En este conjunto, cuya directora artística Nilva Pinto reconocía que no escenificaban un folclore “puro”, es más, que no era algo a lo que aspiraban, sino que realizaban adaptaciones para ser más atractivos al público⁷⁹⁸ (franqueza respecto al tema de la autenticidad que en el contexto del festival sería inusual), el ballet era una de las principales influencias artísticas.

⁷⁹² “Actividades universitarias,” *Mundo Hispánico*, año XVII, n.º 192 (marzo 1964): 71.

⁷⁹³ David Ponce, “Raquel Barros,” *MusicaPopular.cl*, <https://www.musicapopular.cl/artista/raquel-barros/> (consultada el 18 de junio de 2020).

⁷⁹⁴ Manuel Orgaz, “Crónica del Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres,” *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 104 (agosto 1958): 6.

⁷⁹⁵ Según la página web de la Alianza de Mesas Redondas Panamericanas, la primera Mesa se formó en 1916 en San Antonio, Texas por iniciativa de Florence Terry Griswold. En consonancia con el ideal panamericano sus primeras integrantes buscaban promover “puentes entre América del Norte, Centro y Sur América, para que a través de la amistad y el conocimiento mutuo se alejaran los odios y las posibilidades de guerras entre países vecinos”. En 1944 se establece la Alianza de Mesas Redondas Panamericanas entre las Mesas que fueron formándose a lo largo del continente americano. “Quiénes Somos,” Alianza Mesas Redondas Panamericanas, https://alianzademrp.org/quienes_somos.html (consultada el 20 de junio de 2020).

⁷⁹⁶ Christiane García Macedo y Silvana Villode Goellner, “A Primeira Formação do Conjunto de Folclore Internacional, Os Gaúchos,” *Cena. UFRGS*, v. 15 (2014): 1-11.

⁷⁹⁷ Christiane García Macedo, “Folclore na dança em Porto Alegre: a formação do Conjunto de Folclore Internacional Os Gaúchos (1959-1966)” (Tesis de Maestría Universidades Federal do Rio Grande do Sul, 2012), 97, <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/61897> (consultada el 20 de junio de 2020).

⁷⁹⁸ *Ibid.*, 90-91.

Influencia resultante de haber sido tres de sus fundadoras, Nilva Pinto, Amélia Mayer y Nilza Binotto, estudiantes de danza clásica y moderna.⁷⁹⁹ El manifiesto enlace élite/ballet estaría patentizado en Cáceres por medio de las directoras y directores de los ballets folklóricos.

El Ballet Peruano, participante en la edición de 1961, estaba dirigido por la estadounidense Kaye MacKinnon de Pacheco (que como bailarina hizo su debut internacional en París de la mano de Bronislava Nijinska),⁸⁰⁰ esposa del compositor peruano Luis Pacheco de Céspedes, formado en París, parte del movimiento compositivo nacionalista modernista en América Latina, que contribuiría a la agrupación con sus obras de “un estilo neoclásico con rasgos indigenistas”.⁸⁰¹ Mientras, Hernando Monroy, director del Ballet Grancolombiano que, como se ha mencionado en el primer capítulo, fue la única agrupación latinoamericana en participar en tres ediciones consecutivas en Cáceres (1964-1966), había disfrutado de una formación transnacional. En Colombia con el maestro de ballet letón Kiril Pikieris, “cursos de coreografía con varios profesores contemporáneos, en París”, estudios en Londres, y en España con la bailarina y maestra de danza española y flamenco Francisca González Martínez, “La Quica”⁸⁰². Antes de crear el Ballet Grancolombiano, además, había formado parte de Los Ballets Españoles de Teresa y Luisillo, entre 1956 y 1959.⁸⁰³

Amalia Hernández, la directora del Ballet Folklórico de México, presente en Cáceres en 1969, es la figura más conocida. Hija de un destacado político y militar pudiente, desde niña tuvo a su alcance las ventajas que la condición socioeconómica de su familia le podía proveer. Se pueden nombrar entre los maestros con los que estudió, el exiliado ruso Hypolito Zybine, bailarín del ballet de Anna Pavlova; Nesly Dambre, miembro del Ballet de la Ópera de París; Antonia Mercé “La Argentina”, bailarina y coreógrafa de flamenco; y Waldeen von Falkenstein “Waldeen”, pionera de la danza moderna en México.⁸⁰⁴ Sydney Hutchinson expone que su cercanía con la élite dirigente mexicana sería uno de los factores determinantes (junto con una

⁷⁹⁹ Macedo y Villode Goellner, “A Primeira Formação,” 6.

⁸⁰⁰ “de Pacheco, Kaye MacKinnon, ca. 1910-ca. 1985,” Tufts Digital Library, Tufts University, <http://130.64.212.216/catalog/tei/tufts:UA069.005.DO.00001/chapter/D00008> (consultada el 21 de junio de 2020).

⁸⁰¹ Clara Petrozzi, “La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad” (Tesis doctoral, Universidad de Helsinki, 2009), 159.

⁸⁰² Carmen París y Javier Bayo, *Diccionario biográfico de la danza* (Madrid: M. G. Comunicación Gráfica, 1997), 275.

⁸⁰³ Raúl Parra Gaitán, *Revelaciones: Un siglo de la escena dancística colombiana*, (Colombia: Ministerio de Cultura, 2019), 90.

⁸⁰⁴ Anthony Shay, *Choreographic politics: state folk dance companies, representation, and power* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002), 91.

estética que concordaba con el proyecto nacionalista) para que el Ballet Folklórico de México contara con el favor del gobierno mexicano, relación que se formalizaría entre 1958 y 1964, periodo en que la agrupación fue un representante oficial del Estado.⁸⁰⁵

La formación de Leonor Orosa Goquingco, directora del Ballet Filipinescas, concursante en la IV edición (1961), se ajusta asimismo a este esquema. Hija de doctores, sería una bailarina que tras obtener una licenciatura en literatura inglesa en St. Scholastica's College, Manila, estudiaría música y drama en Columbia University, Nueva York,⁸⁰⁶ y posteriormente tomaría cursos adicionales de ballet en Estados Unidos con Anatole Vilzak, Hilda Butsova, Arthur Mohaney y Thalia Mara.⁸⁰⁷ El predominio de la élite adinerada en la práctica de la danza escénica en Filipinas era algo que la propia Orosa Goquingco reconocía.⁸⁰⁸ La percepción existente para el periodo en que se celebraron los festivales, en el sentido que los danzantes que representaban a Filipinas en el extranjero (incluyendo a los estudiantes) no suponían en términos sociales la norma de la población de su país, como que a menudo se encontraban alienados de la cultura nativa que escenificaban, se haría presente, a su vez, en obras de reconocidos escritores filipinos: *The Bamboo Dancers* (1959) de N. V. M. Gonzalez y *The Day the Dancers Came* (1967) de Bienvenido Santos. Las mujeres filipinas asistiendo al ceremonial de los Indios Voladores del Espinal (Veracruz) en 1958 vestidas de terno, como se puede observar en el documental del NO-DO *Folklore Hispanoamericano*,⁸⁰⁹ da crédito a este planteamiento de clase, tomando en consideración las connotaciones que tenía ese vestido, ya mencionadas en la introducción. Otro indicador del elitismo de los estudiantes filipinos participantes en los festivales era el simple hecho de ser capaces de estudiar en España por hablar español, pues, como indica Christi-Anne Castro, luego de la Segunda Guerra Mundial serían pocos los hispano hablantes en Filipinas, y en su mayoría pertenecían a la clase alta.⁸¹⁰

⁸⁰⁵ Sydney Hutchinson, "The Ballet Folklórico de México and the Construction of the Mexican Nation through Dance," en *Dancing across Borders. Danzas y Bailes Mexicanos*, eds. Olga Nájera-Ramírez, Norma E. Cantú y Brenda M. Romero (Urbana: University of Illinois Press, 2009), 214-215.

⁸⁰⁶ Basilio Esteban S. Villaruz, *Treading Through: 45 Years of Philippine Dance* (Ciudad Quezón, Filipinas: The University of Philippines Press, 2006), 24.

⁸⁰⁷ Leonor Orosa Goquingco, *The Dances of the Emerald Isles* (Ciudad Quezón, Filipinas: Ben-Lor Publishers, 1980).

⁸⁰⁸ Reynaldo G. Alejandro, "Contemporary Dance in the Philippines," *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies* vol. 1, n.º 1 (febrero 1983): 1-8.

⁸⁰⁹ *Folklore Hispanoamericano*, 1958, RTVE, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/folklore-hispanoamericano/2858658/> (consultada el 23 de junio de 2020).

⁸¹⁰ Castro, *Musical Renderings*, 38.

En los festivales sí se llegarían a hacer presentes, sin embargo, algunos puntuales contrastes, en términos socioeconómicos, étnico-raciales y culturales, entre los representantes provenientes de América Latina. Sería en la agrupación de Delia Zapata Olivella, en la que su hermano Manuel también estaba involucrado, que en el I Festival, en concordancia con el proyecto cultural y político de ambos por resaltar la aportación afrocolombiana a la cultura de su país, se presentarían afrocolombianos, músicos y danzantes, que al parecer habían sido seleccionados por Delia durante su labor de estudio y recopilación del folklore enfocada en los litorales del Caribe y el Pacífico colombianos.⁸¹¹ En su crónica, Orgaz indicaba, además, que la agrupación iba acompañada de “indios músicos de San Jacinto” (Colombia), lo que no sería extraño conociendo que, asimismo, los hermanos pretendían reivindicar a los indígenas. Pero habría que tomar con pinzas este calificativo de indios por parte de Orgaz, en vista de que en la misma crónica se refería a los “indios de Bolivia” y a los “indios ecuatorianos”, aludiendo así a los miembros de las agrupaciones universitarias de Bolivia y Ecuador,⁸¹² cuando lo menos probable es que estos universitarios se identificaran a sí mismos estrictamente como “indios”. Tendría más sentido interpretar que las posturas raciales y eurocentristas de Orgaz, abordadas en el capítulo anterior, explicaran tal calificativo respecto a estos universitarios.

Fue en este I Festival a su vez en el que se presentaron, fuera del certamen, los Indios Voladores del Espinal, Veracruz, dirigidos por Mardonio Méndez Juárez, (agrupación contratada para venir a España por Javier de León, director del Ballet Azteca y Maya). Siendo sus miembros muy probablemente cuando se presentaron en Cáceres, además de Méndez Juárez, Erasmo de Rojas, Pedro e Isidro Salazar (hermanos) y Asunción Ramos. Y al contrario de lo publicado por *ABC* durante su estancia en España, cuando indicaba que estos habían abandonado “sus boyantes plantaciones de vainilla en el Estado de Veracruz para venirse a España a ofrecer una danza extraordinaria”,⁸¹³ en un reportaje realizado sobre Méndez Juárez en 2013 se exponía que provenía de un contexto socioeconómico totalmente contrario: “Mardonio nació en Espinal, en 1927, en el seno de una familia muy humilde, que apenas poseía una casita de barro con techo de palma”. Sus medios económicos (de Méndez Juárez y sus compañeros) no debían de haber sido

⁸¹¹ Parra Galtán, *Revelaciones*, 37-73. Carlos Alberto Valderrama Rentería, “Folclore, raza y racismo en la política cultural e intelectual de Delia Zapata Olivella. El campo político-intelectual Afrocolombiano,” *Revista CS*, n.º 12 (diciembre): 259-96; Diana Catalina Zapata-Cortés, “Mestizaje nacional: una historia 'negra' por contar,” *Memoria y Sociedad* 14, n.º 29 (2010): 91-105.

⁸¹² Orgaz, “Crónica del Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres,” 5-11.

⁸¹³ “El «Ballet» Azteca y Maya,” *ABC*, 6 de junio de 1958, 44.

drásticamente distintos cuando se presentaron en Cáceres, ya que en el mismo reportaje se manifestaba que en su primer viaje al extranjero, a California en 1956, contratados por De León apenas les pagaban “dos dólares al día”, y que en otros viajes al extranjero “la paga a veces no alcanzaba ni para comer y dormían ‘por ahí, acurrucados en el suelo’”.⁸¹⁴ Una corroboración de lo que ha sido constatado sobre el indigenismo en cuanto a que no implicaría para la mayoría de los indígenas una transformación significativa en sus condiciones socioeconómicas. Posiblemente así como Jorge Tyller (un indígena yaqui/yoeme de Sonora), bailarín solista que estuvo en Cáceres con el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández,⁸¹⁵ era sujeto a un discurso de exotismo y autenticidad en los programas y comunicados de prensa de este ballet, especialmente por ser el solista de la *Danza del Venado* (una versión coreografiada de Hernández de la danza de igual nombre de origen yaqui/yoeme),⁸¹⁶ Javier de León se sirviera de los Indios Voladores con un propósito afín.⁸¹⁷ Contar con indígenas como medio de atracción, sin que ello significase para él un gasto significativo.

La selección del trío Los Imbayas de Imbabura, Ecuador, cuyos miembros los hermanos Antonio, Enrique y Luis Alfonso Chiza Maldonado eran indígenas otavaleños,⁸¹⁸ por parte de Hernando Monroy para que acompañasen a su agrupación el Ballet Grancolombiano en 1964 tendría también como factor la autenticidad (en su caso probablemente tanto por su etnicidad como por interpretar la música ecuatoriana de distintos géneros que formaba parte del repertorio del ballet). Pero para estos, a diferencia de los Indios Voladores, su viaje a España traería beneficios relevantes.

⁸¹⁴ Gerardo Moyano, “Danza en las nubes,” *Pausa Periódico Digital*, 29 de noviembre de 2013, <https://www.pausa.com.ar/2013/11/danza-en-las-nubes/> (consultada el 24 de junio de 2020).

⁸¹⁵ “El Ballet Folklórico de México, en los Festivales de España,” *Ya*, 2 de julio de 1969, 38; “El ballet folklórico de México obtuvo un gran éxito,” *Extremadura*, 28 de junio de 1969, 4.

⁸¹⁶ Hutchinson, “The Ballet Folklórico de México,” 220.

⁸¹⁷ En 1965 durante la presentación del Conjunto Carmen Cuevas Mackenna de Chile se daría otro ejemplo del empleo de indígenas como muestra de autenticidad. Se trataba según los presentara Tico Medina de un “indio” y una “india” “araucanos” (desconocemos sus nombres). Él tocaría una melodía con “su instrumento la trutruca” y posteriormente ella interpretaría “un auténtico canto de cuna araucano” (es de señalar que araucanos es como denominaron los españoles durante la época de la conquista a los indígenas del centro y sur de Chile, que mayoritariamente se autodenominan mapuche). VII Festival de folklore hispanoamericano: 26-06-1965 [5SON-1826], cinta 3, grabación sonora, 5:45-8:12, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1010186&idBusqueda=665, (consultada el 24 de junio de 2020).

⁸¹⁸ “Los Imbayas, un trío que se codeó con los grandes del arte (2003),” *Periódico Expectativa*, 21 de abril de 2016, <http://www.expectativa.ec/los-imbayas-un-trio-que-se-codeo-con-los-grandes-del-arte-2003/>, (consultada el 25 de junio de 2020); Soraya Constante, “Fútbol contra la exclusión indígena,” *El País*, 3 de marzo de 2014, https://elpais.com/internacional/2014/03/03/actualidad/1393860887_278254.html, (consultada el 25 de junio de 2020).

Como consecuencia de las oportunidades laborales que se les presentaron, incluyendo producciones con los sellos discográficos españoles Sesión y Acropol,⁸¹⁹ se establecerían en España durante unos 35 años. Se entiende entonces que Luis Alfonso, ya de regreso en Ecuador, catalogase de “suerte” la llegada a Europa junto con el Ballet Grancolombiano.⁸²⁰ En este sentido, Los Imbayas son una muestra de lo ya aludido en el primer capítulo respecto a que ante el provecho laboral y económico,⁸²¹ el empleo de la premiación obtenida en los festivales como recurso promocional, y el consecuente prestigio en sus países por haber sido exitosos en Europa, provoca que se considere la relación entre la dictadura franquista y los participantes extranjeros en el festival como una de conveniencia, pese al uso propagandístico que hizo el régimen de estos. Lo cual no excluía, evidentemente, que se dieran relaciones asimétricas en términos raciales, de clase o género, que no existiera la posibilidad de que experimentasen la censura, o que no fueran representados en el discurso o por los medios de comunicación franquistas en

⁸¹⁹ Acropol, si bien establecida en Madrid había sido fundada por Noumbar Hamatjis de origen egipcio. André Le Breton, “ACROPOL, The Odd Spanish Gipsy Label,” *Deuca Tuco*, n.º 18 (2012): 28-29; Fidel Moreno, *¿Qué me estás cantando?: memoria de un siglo de canciones* (Barcelona: Debate, 2018), 524; “Los Imbayas,” Discogs, <https://www.discogs.com/artist/3885484-Los-Imbayas>, (consultada el 25 de junio de 2020).

⁸²⁰ TrioInternacionalimb, “Trio Internacional los Imbayas Parte 2,” Filmado en la Universidad Técnica del Norte, vídeo de Youtube, 9:05, publicado el 13 de abril de 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=FtqT5Eu-h1s&t=1s>, (consultada el 25 de junio de 2020).

⁸²¹ El cantante venezolano Enrique Rivas, miembro del Ballet Grancolombiano que acompañó a esta agrupación en Cáceres en 1964 y 1966, es otro artista que llegó a grabar producciones con compañías discográficas españolas. Promocionado como Enrique Rivas y su Conjunto Venezolano en 1964 y 1965 publicaría un par de discos con Polydor, siendo el primer disco, cuyo primer número era el vals venezolano “La noche de tu partida” de Oswaldo Oropeza, posteriormente reproducido (se trataba al menos de las mismas canciones) por Disco Sorpresa Fundador en 1967, titulado en esta ocasión “Así canta Hispanoamérica”. Por la cubierta del disco de 1964 conocemos que su conjunto estaba, además, formado por músicos que habían sido acompañantes del ballet: Luis Lara y Johnny Chacón (arpistas) y Juan Francisco Sánchez (maracas). Lucho Durón (guitarra pequeña) es el único que al parecer no formaba parte del ballet si nos guiamos por el listado de músicos encontrado en el programa oficial del festival cacereño de 1964. Quizás al trío colombiano Los Tres Hernández, que a finales de la década del 60 publicarían una cantidad considerable de discos con el sello discográfico español Ekipo, también se le hubieran abierto las puertas en España como consecuencia de haber acompañado al Ballet Grancolombiano en 1966. No hemos encontrado documentación específica en este sentido pero, en la presentación de ese año, Tico Medina indicaba que el ballet estaría acompañado por el “trío Los Hernández colombianos”. Programa oficial “Cáceres, II Festival, VI Festival Folklórico Hispanoamericano, 26 de junio al 2 de julio, Festivales de España, 1964, 25 Años de Paz”, en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38.128; “Enrique Rivas y su Conjunto Venezolano,” Discogs, <https://www.discogs.com/es/artist/3038389-Enrique-Rivas-y-Su-Conjunto-Venezolano>, (consultada el 26 de junio de 2020); “ENRIQUE RIVAS conjunto venezolano La noche de tu partida SPAIN PRESS EP 7,” ebay, <https://www.ebay.es/itm/ENRIQUE-RIVAS-conjunto-venezolano-La-noche-de-tu-partida-SPAIN-PRESS-EP-7-C-/391320031895>, (consultada el 26 de junio de 2020); “Los Tres Hernández,” Discogs, <https://www.discogs.com/artist/2835174-Los-Tres-Hernandez>, (consultada el 26 de junio de 2020); VIII Festival de folklore hispanoamericano: [28-06-1966] [SSON-2044], cinta 4, grabación sonora, 16:30-16:50, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1011301&idBusqueda=47, (consultada el 26 de junio de 2020).

conformidad a como se veían a sí mismos, con el propósito de favorecer las nociones ideológicas de la dictadura, sobre todo en este contexto las de la ideología de la hispanidad.

Este trío ecuatoriano indígena que interpretaba música “folklórica”, “popular”, e “indigenista” de su país,⁸²² acompañantes de un ballet folklórico dirigido por un colombiano, contratados por un empresario de origen egipcio en España para producir discos en que se incluían éxitos de la música “popular” de diversos países latinoamericanos,⁸²³ es un singular ejemplo que demuestra la interculturalidad y el transnacionalismo promovidos por el festival. Probablemente haya muy pocos ejemplos mejores que este para demostrar los planteamientos encontrados en las *Culturas híbridas* de Néstor García Canclini: la mezcla de tradición y modernidad, el cruce entre lo “culto” y lo “popular”, las migraciones, la coexistencia de distintas etnicidades, en suma, la compleja heterogeneidad del mundo contemporáneo.⁸²⁴ Unas características que hay que decir eran propias al Ballet Grancolombiano, que como se desprende de su nombre incluía números de Colombia, Panamá, Venezuela, Ecuador y Perú, su repertorio era “híbrido”, contaba con intérpretes de varios de estos países, aparte de ser una agrupación que se presentaría en una diversidad de países americanos y europeos. Por lo que, no sorprende que, ante estas características y el “cosmopolitismo” de su director Hernando Monroy, en algún momento durante su gira europea, al parecer por problemas internos de diversa índole (Raúl Parra Gaitán expone que la agrupación se disolvió temporalmente durante la gira, entre otros motivos, por “problemas financieros”, “problemas personales con los bailarines”, “salarios no pagados”, y “deserción de intérpretes”),⁸²⁵ se adoptara la solución de que la mitad de los miembros del ballet pasaran a ser españoles. Lo deducimos de unas palabras expresadas por un miembro de la agrupación (tal vez Monroy) durante su presentación en Cáceres en 1965 que, aunque algo confusas parecieran indicar esto:

Nosotros estamos haciendo una divulgación de nuestras danzas y canciones hasta el punto de estar vinculado hoy a la compañía un cincuenta por ciento de nuestros hermanos españoles. Ellos han

⁸²² Programa oficial “Cáceres, II Festival, VI Festival Folklórico Hispanoamericano”, 1964; VI Festival de folklore hispanoamericano: 27-06-196: Plaza de Toros (1964) - Festival de Folklore Hispanoamericano (6. 1964: Cáceres), cinta 1-2, grabación sonora, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/resultados_ocr.cmd?tipo=elem&buscar_cabecera=Buscar&id=7809&tipoResultado=BIB&posicion=29&forma=ficha, (consultada el 26 de junio de 2020).

⁸²³ Véase sus discos “12 Grandes Éxitos (1969)” y “Viva 60' En Hispano-América” (1972). “Los Imbayas,” Discogs, <https://www.discogs.com/artist/3885484-Los-Imbayas>, (consultada el 26 de junio de 2020).

⁸²⁴ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México, D. F.: Grijalbo, 1990).

⁸²⁵ Parra Galtán, *Revelaciones*, 92.

captado nuestros ritmos, nuestro entusiasmo en Suramérica para que se quede aquí más impregnado este recuerdo.⁸²⁶

Por lo que, de ser así, y teniendo el antecedente de los músicos españoles de las tunas universitarias acompañando a las agrupaciones de las asociaciones universitarias latinoamericanas y a la estadounidense Kaye Mackinnon como directora del Ballet Peruano, habría que resaltar que como representantes del “folklore musical” latinoamericano en el festival, si bien minoría, se hallarían quienes no eran latinoamericanos.

4.2 Los *ranchos folclóricos*, conformados por aldeanos, tutelados por el *Estado Novo*

Los representantes portugueses no se ajustan al esquema arriba discutido respecto a la participación extranjera. “Son estudiantes, labradores, trabajadores”, manifestaba Tico Medina sobre los miembros del Grupo Folclórico de Afife en 1966,⁸²⁷ mientras al año siguiente presentaba al Rancho da Região de Leiria indicando que eran “trabajadores y obreros auténticos los que aquí van a bailar, a danzar para ustedes”.⁸²⁸ En este sentido Salwa El-Shawan Castelo Branco y Jorge Freitas Branco refiriéndose al boom de *ranchos folclóricos* a mediados del siglo XX durante la dictadura del *Estado Novo*, afirman:

O aumento significativo do número de ranchos folclóricos, que teve início na década de 1950 (...) pode ter a ver menos com a ação de folclorizadores e mais com o aparecimento duma dinâmica de gente comum das aldeias mobilizando pelas vias familiares filhas, sobrinhas e afilhadas. Os ranchos folclóricos tornam-se um prolongamento da esfera familiar. A prática da dança, em especial na sua vertente de exibição, dissemina-se pelo mundo rural.⁸²⁹

Ocho de las diez agrupaciones portuguesas participantes a través de los años en Cáceres, serían fundadas a partir de la década de 1950.⁸³⁰ Siendo el Grupo Folclórico de Afife y el Rancho

⁸²⁶ VII Festival de folklore hispanoamericano: 26-06-1965 [5SON-1828], cinta 5, grabación sonora, 31:05-31:29, https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/i18n/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1010188, (consultada el 31 de julio de 2022).

⁸²⁷ VIII Festival de folklore hispanoamericano: [30-06-1966] [5SON-2053], cinta 1, grabación sonora, 14:42, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1011311&idBusqueda=61, (consultada el 27 de junio de 2020).

⁸²⁸ IX Festival de folklore hispanoamericano: 30-06-1967 [5SON-3076], cinta 2, grabación sonora, 16:11, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1015089&idBusqueda=62, (consultada el 27 de junio de 2020).

⁸²⁹ Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Jorge Freitas Branco, “Folclorização em Portugal: uma perspectiva,” en *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*, eds. Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Jorge Freitas Branco (Lisboa: Etnográfica Press, 2003), 19.

⁸³⁰ Las agrupaciones portuguesas serían: en 1960, Rancho Folclórico da Casa do Povo de Cano y Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas; en 1961, Rancho Folclórico do Vale de Santarém y Rancho Folclórico de Cartaxo; en 1962, Coral do Ribatejo y Rancho Folclórico de Cartaxo; en 1964, Grupo Folclórico de Santa Marta de Portuzelo; en 1965, “Grupo de Bailados de Estremoz” (probablemente se refiera al Rancho Folclórico de Estremoz) y Coral do

da Região de Leiria las más recientes (1962 y 1963, respectivamente).⁸³¹ Por lo que, lo indicado por Medina respecto a sus miembros compagina con lo planteado por los autores arriba citados. Sin embargo, el ideal originario para el surgimiento de estos *ranchos* no provino de este tipo de intérpretes, es decir, labradores y obreros.

Así como en su vecina dictadura franquista, el folklore formó parte fundamental del entramado ideológico de la dictadura de António de Oliveira Salazar.⁸³² Sería la imagen de un “paraíso rural” de riqueza folklórica la promovida sobre Portugal, tanto en el ámbito nacional como internacional, bajo el salazarismo.⁸³³ La política cultural responsable de implementar la idealización de la tradición, nombrada como “Política do Espírito”, fue ideada por el intelectual António Ferro, director del Secretariado da Propaganda Nacional (SPN/SNI)⁸³⁴ entre 1933 y 1949. Uno de los móviles centrales de esta política cultural era promover la escenificación del folklore, local y regional, al concebirse que serviría para exaltar la identidad nacional portuguesa, su fin principal.⁸³⁵ En este sentido compartía con el franquismo y la mayoría de los países participantes en los festivales uno de los elementos característicos en la difusión del folklore para entonces: lo local y lo regional, lo heterogéneo, supeditado al Estado nacional.

Ribatejo; en 1966, Rancho Típico de Pombal y Grupo Folclórico de Afife; en 1967, Coral do Ribatejo y Rancho da Região de Leiria. Las dos excepciones serían, Grupo Folclórico de Santa Marta de Portuzelo y Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas, fundados respectivamente en 1940 y 1945. “Grupo Folclórico de Santa Marta de Portuzelo,” Junta de Freguesia de Santa Marta de Portuzelo, <https://www.santamartadeportuzelo.pt/freguesia/associacoes/grupo-folclorico-de-santa-marta-de-portuzelo>, (consultada el 27 de junio de 2020); Bárbara Alge, “Os mirandeses as ¿cultural capital?: Galandum Galundaina and the (re)construction of the ¿música mirandesa¿ (Trás-os-Montes, Portugal),” en *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*, eds. Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano (Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero, 2008), 4.

⁸³¹ IX Festival de folklore hispanoamericano: 30-06-1967 [5SON-3076], cinta 2, grabación sonora, 16:20, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1015089&idBusqueda=62, (consultada el 27 de junio de 2020).

⁸³² Dadas las proximidades ideológicas de las dictaduras fronterizas de Franco y Salazar patentizadas en el ámbito del folklore, durante el franquismo los *ranchos* fueron invitados recurrentes en sus concursos internacionales dedicados al “folklore musical”. De hecho, ante la ausencia en la primera edición de una agrupación portuguesa, Nieves de Hoyos Sancho manifestaba que consideraba “indispensable la presentación de algún [g]ruppo portugués” en Cáceres, que “la participación de Portugal” podía y debía “ser segura”. Nieves de Hoyos Sancho, “Noticias de Europa. Primer Festival de Folklore Hispano Americano,” *Folklore Americano*, n.º 6-7 (1959): 251; Daniel Melo, “A FNAT entre conciliação y fragmentação,” en *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*, eds. Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Jorge Freitas Branco (Lisboa: Etnográfica Press, 2003), 56.

⁸³³ Kimberly DaCosta Holton, *Performing Folklore: Ranchos Folclóricos from Lisbon to Newark* (Blommington: Indiana University Press, 2005), 27.

⁸³⁴ El Secretariado da Propaganda Nacional se transformaría en 1944 en Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). Carla Patrícia Silva Ribeiro, “Um intelectual orgânico no Estado Novo de Salazar: as ideias e os projetos de luso-brasilidade de António Ferro,” *Intellêctus*, año XVI, n.º 2 (2017): 50.

⁸³⁵ DaCosta Holton, *Performing Folklore*, 30; Susana Sardo, “Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia,” *Debates*, n.º 12 (junio 2014): 65.

Entre las instituciones responsables de inculcar en la sociedad portuguesa, sobre todo a las masas rurales y a la población menos escolarizada, el aprecio por el folklóre, tanto por motivos de reforzamiento identitario como de entretenimiento escapista que facilitara el control social,⁸³⁶ se encontraban la Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT),⁸³⁷ Casas do Povo, Mocidade Portuguesa, Ministerio Nacional de Educação, aparte del SPN/SNI. De estas, las Casas do Povo, cuyo cometido primordial era “to direct and monitor the leisure activities of the rural working class”,⁸³⁸ sería una institución que especialmente estimularía el interés en la creación de *ranchos folclóricos*.⁸³⁹ En su conjunto se tratarían de instituciones que promoverían y tutelarían el desarrollo de estos *ranchos*,⁸⁴⁰ incluyendo su faceta internacional. De hecho, Daniel Melo expone que las “necessidades de propaganda (interna e externa) conduziram à consagração dum clube selecto de grupos folclóricos por parte da FNAT”, nombrando entre estos a las dos agrupaciones participantes en Cáceres más antiguas: Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas y Grupo Folclórico de Santa Marta de Portuzelo. Añade, además, que esta era una táctica empleada por otros organismos oficiales, como el SPN/SPI.⁸⁴¹ Se entiende que se favorecieran ciertos grupos, pues durante el periodo de proliferación significativa de *ranchos* en la década de 1950, por ejemplo, para 1958 existían noventa y cuatro, muchos de ellos no se atenían al modelo de preparación deseado por el FNAT,⁸⁴² lo que provocaba que se dieran cuestionamientos a la autenticidad de sus actuaciones.⁸⁴³

La promoción de ciertos grupos, muy probablemente se explica a su vez, por quienes los dirigían, que eran personas que ejemplificaban las que en un principio habían emprendido el movimiento folclorista en Portugal. “De um modo geral parecem ser os grupos dominantes na sociedade que, de início, seleccionaram e submeteram manifestações da cultura popular a processos de folclorização, entenda-se, a sua ‘domesticação’ segundo as normas aceites pelos

⁸³⁶ *Ibid.*, 65; DaCosta Holton, *Performing Folklore*, 10.

⁸³⁷ El FNAT tuvo como modelo de instituciones sociales dirigidas a la clase trabajadora a la Kraft durch Freude de la Alemania Nazi y a la Opera Nazionales Dopolavoro de la Italia fascista. *Ibid.*, 24.

⁸³⁸ *Ibid.*, 25.

⁸³⁹ *Ibid.*, 38-39.

⁸⁴⁰ Como una muestra del control ejercido sobre los *ranchos* DaCosta Holton expresa: “*Ranchos* were required to report all *intra-concelho* performance activities to a regional FNAT representative and invite an FNAT official to attend all formal events (...) *Ranchos* were also forbidden to travel out of the *concelho* without prior FNAT authorization...” *Ibid.*, 51.

⁸⁴¹ Melo, “A FNAT entre conciliação y fragmentação,” 62.

⁸⁴² DaCosta Holton, *Performing Folklore*, 38-39.

⁸⁴³ El-Shawan Castelo-Branco y Jorge Freitas Branco, “Folclorização em Portugal”, 10.

grupos dominantes na sociedade” plantean al respecto Castelo Branco y Freitas Branco.⁸⁴⁴ Ello justificaría que la agrupación que había sido el modelo impulsado a seguir desde la década de 1940 para las demás agrupaciones, y una de las promovidas para actuar en el extranjero, fuera el Grupo Folclórico do Doutor Gonçalo Sampaio, dirigido por el Prof. J. C. Mota Leite, folklorista, al concebirse que este serviría de intermediario para transmitir a los campesinos que formarían su agrupación las nociones de autenticidad tenidas por la élite gubernamental rectora de las instituciones responsables de la difusión del folklore.⁸⁴⁵ En Cáceres, al menos cuatro de las agrupaciones estarían dirigidas por folkloristas que ocupaban una posición social privilegiada: el Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas por el padre António Maria Mourinho,⁸⁴⁶ el Grupo Folclórico de Santa Marta de Portuzelo por el Dr. António Eduardo de Sousa Gomes (conjuntamente con su esposa María Julia Ribeiro de Sousa Gomes),⁸⁴⁷ el Grupo Folclórico de Afife por el Dr. João Edgar Barrote⁸⁴⁸ y el Rancho da Região de Leiria dirigido por el Dr. Rui Acacio da Luz, *rancho* que había sido fundado por el etnógrafo Manuel Artur Santos.⁸⁴⁹

Así pues, para el periodo en que se celebraron los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, el movimiento folklórico ideado por las élites en Portugal se había arraigado en los trabajadores, labradores, la masa rural, siendo entonces esta parte de la población la que predominantemente conformaba los *ranchos folclóricos*. Se podría argumentar que hasta cierto punto se lo habían apropiado quienes lo practicaban, en el concreto sentido de hacerlo parte de sus experiencias culturales habituales. Pero se trataría de una experiencia en la que tendrían que desenvolverse condicionados por los intereses de la dictadura salazarista, tanto en política interna

⁸⁴⁴ *Ibid.*, 21.

⁸⁴⁵ DaCosta Holton, *Performing Folklore*, 38-39.

⁸⁴⁶ Ana Cristina Brissos, “António M. Mourinho (1917-1996) e o ressurgimento do folclore mirandês,” en *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*, eds. Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Jorge Freitas Branco (Lisboa: Etnográfica Press, 2003), 483-492.

⁸⁴⁷ Programa oficial “Cáceres, II Festival, VI Festival Folklórico Hispanoamericano”, 1964; “Dr. Sousa Gomes: Centenário do seu nascimento,” *Minho Digital*, 8 de diciembre de 2017, <https://www.minhodigital.com/news/dr-sousa-gomes-centenario-do>, (consultada el 28 de junio de 2020).

⁸⁴⁸ “Grupo Folclórico De Afife – Rosinha De Afife,” Discogs, <https://www.discogs.com/es/Grupo-Folcl%C3%B3rico-De-Afife-Rosinha-De-Afife/release/10718671>, (consultada el 28 de junio de 2020); Luiz Abílio, “Rancho de Danzas e Cantares de Afife-Viana do Castelo,” *Folclore de Portugal* (blog), 30 de septiembre de 2008, <http://folcloredeportugal.blogspot.com/2008/09/rancho-de-danas-e-cantares-de-afife.html> (consultada el 28 de junio de 2020).

⁸⁴⁹ Programa oficial de Festivales de España en Cáceres, IX Festival Folklórico Hispanoamericano, 1967, en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38.128; “Turistas soviéticos,” colipoleiria (blog), 10 de mayo de 2016, <http://colipoleiria.blogspot.com/2016/05/turistas-sovieticos.html>, (consultada el 28 de junio de 2020); Marina Guerra, “Festival presta tributo ao etnógrafo que nunca batia palmas,” *Região de Leiria*, 28 de julio de 2017, <https://www.regiaodeleiria.pt/2017/07/festival-presta-tributo-ao-etnografo-que-nunca-batia-palmas/>, (consultada el 28 de junio de 2020).

como externa, y por las nociones reguladoras sobre el folklore que esta impulsaba. Por lo que, es muy probable que las agrupaciones que se presentaran en Cáceres fueran aquellas que más se acercaban al modelo deseado desde el Estado portugués.

4.3 Las agrupaciones folklóricas españolas: los Coros y Danzas de la Obra Sindical de Educación y Descanso y las no encuadradas en la Falange Española de las JONS

La mayoría de la representación española en el festival correspondió a los Coros y Danzas de la Sección Femenina, y a los Coros y Danzas de la Obra Sindical de Educación y Descanso. Del alrededor de treinta y ocho agrupaciones españolas que se presentaron en la plaza de toros cacereña, unas veintiséis pertenecerían a estas instituciones falangistas, siendo las de mayor trascendencia los Coros y Danzas de la Sección Femenina con unos quince grupos.⁸⁵⁰ Este predominio sería aún más significativo por participar varias de ellas en distintas ediciones. El resto de las agrupaciones provendrían de centros culturales y de socialización en Madrid de emigrantes de distintas regiones españolas, o habían surgido por interés individual, familiar, o comunitario, contando en ciertos momentos algunas de estas últimas con el apoyo de instituciones municipales y provinciales estatales. Pero a pesar de este apoyo, entre ellas habría que establecer una importante distinción: unas convergerían con el Estado central, ya fuese por motivos ideológicos o intereses compartidos, mientras que en otras se asumirían posturas que retarían los postulados ideológicos franquistas. Las discrepancias ideológicas, más por pasar a ser beneficiarias de ayudas económicas, tanto estatales como de la banca privada, que antes habían acaparado los Coros y Danzas de la Sección Femenina, son los motivos por los que Juan Francisco Murcia Galián demuestra que las dirigentes de estas últimas agrupaciones considerarían a los grupos folklóricos “independientes” como una “clara competencia en un sector que durante años había estado monopolizado por ellas”, monopolio cuya pervivencia

⁸⁵⁰ Existe la posibilidad de una variación en estos datos, ya que a ellos se llega contrastando los programas oficiales disponibles (que no se han encontrado para todos los años), los programas publicados en periódicos, las grabaciones sonoras del ICH y las crónicas del festival en *Extremadura*. Y en ocasiones no se da una total correspondencia entre estas fuentes. Por ejemplo, de ciertas agrupaciones nombradas en los programas no existe grabación alguna o no son nombradas en las crónicas. O, por el contrario, agrupaciones citadas en las crónicas no estaban previstas en los programas. A ello hay que sumarle que no existen grabaciones sonoras de todos los años. Por lo que, los datos no se deben tomar como definitivos, sino como orientadores.

indica se cuestionarían a partir “de los setenta”.⁸⁵¹ Pero teniendo en cuenta que ya en los sesenta se hacía evidente la falta de sintonía entre algunos de los practicantes “independientes” del “folklore musical” español y la dictadura, no sorprendería que tal cuestionamiento ya estuviera presente una década antes.

Este predominio de las agrupaciones folklóricas de las instituciones falangistas se explica por las pretensiones de controlar e implantar su ideología en los diversos ámbitos de la sociedad española de manera totalitaria por parte de Falange Española de las JONS. A tal fin, se concibió que el “folklore musical” era un óptimo medio para difundir entre la población española los ideales nacionalistas y tradicionalistas con el propósito de inculcarle un sentido patriótico y de cohesión social. Esta política cultural tendría vigencia hasta el final de la dictadura, pero su predisposición totalitaria, lo que llegó a implicar, por ejemplo, un esfuerzo por reemplazar la música popular urbana, sobre todo la extranjera, por el “folklore musical”, duraría el tiempo en que la maquinaria propagandística de Falange Española no se distinguió de la del Estado franquista. Es decir, hasta el cambio de rumbo de la Segunda Guerra Mundial en favor de los Aliados y el consiguiente distanciamiento de la dictadura franquista de las potencias del Eje y de su imagen fascista, lo que conllevó una pérdida de influencia del partido único, pasando entonces a ocupar una posición secundaria en las esferas de poder de la dictadura.⁸⁵²

Para el caso de los trabajadores españoles la Obra Sindical Educación y Descanso sería la institución mediante la cual la Falange Española procuraría adoctrinar a sus afiliados⁸⁵³ durante su tiempo de ocio. Surgida en 1940 “como heredera de la Obra Nacional ‘Alegría y Descanso’”, era una institución que al igual que la FNAT portuguesa había sido “creada en 1939 a imagen de

⁸⁵¹ Juan Francisco Murcia Galián, “El «folclore oficial murciano». Los viajes a América de Coros y Danzas de Sección Femenina,” en *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*, eds. Belén Vega Pichaco, Elsa Calero Carramolino y Gemma Pérez Zalduondo (Granada: Editorial Libargo, 2019), 237.

⁸⁵² Gemma Pérez Zalduondo, “Music, Totalitarian Ideologies, and Musical Practices under Francoism (1938-1950),” *Diagonal*, 7 (2011): 1-15. Artículo en línea, <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Gemma.pdf>, (consultada el 13 de diciembre de 2021). Con el propósito de vincular la participación de los Coros y Danzas de la Sección Femenina al más amplio tema de la representación de la mujer en el festival, esta será discutida en la próxima sección.

⁸⁵³ Podían ser afiliados a Educación y Descanso “a) todos los productores españoles pertenecientes a cualquiera de los sindicatos verticales dependientes de la Delegación Nacional de Sindicatos de F. E. T. y de las J. O. N. S., b) los ciudadanos que, no estando sindicados, abonaran una cuota mínima anual equivalente a la sindical (establecida en un 0,2 por ciento de sus ingresos), y c) los familiares en primer grado y con dependencia económica de los dos grupos anteriormente mencionados. Todos los afiliados estaban obligados a pagar una cuota mensual de una peseta por su pertenencia a la obra”. Manuel Ferraz Lorenzo, “Reglamentación, constitución y desarrollo de la Obra Sindical falangista ‘Educación y Descanso’. Especial referencia al caso tinerfeño,” *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, n.º 10 (1997): 223.

las instituciones italianas y alemanas, Dopolavoro y Fuerza por la Alegría”,⁸⁵⁴ respectivamente. Según uno de sus manifiestos se procuraba atender a “la formación humana del trabajador, tanto en su aspecto cultural como en el físico”, y “ayudar al trabajador en la personal tarea de elevación cultural facilitándoles sus propios caminos de afición, dándole medios para practicar aquellas actividades culturales que quedan más cerca de su afinidad individual”.⁸⁵⁵ Pero más que las afinidades personales se favorecerían las actividades culturales que se ceñían a los principios del régimen. Encontrándose entre estas la formación “a partir de finales de los años cincuenta”⁸⁵⁶ de los grupos de Coros y Danzas de Educación y Descanso, en los cuales efectivamente se colaboraría en la “preservación” del folklore por medio de su exhibición. Sería la norma, por lo tanto, que sus grupos participaran en eventos como los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, pero tomando en consideración que para la década del sesenta el MIT impulsaba el profesionalismo y espectáculos de “gran altura”,⁸⁵⁷ o sea de “alta” cultura, su presencia en estos se entiende, además, por ordenanzas como la publicada en 1963 en el *Boletín Oficial de la Provincia de Cáceres* por el Gobernador Civil, citada en el primer capítulo, en la que se indicaba a los ayuntamientos que en este tipo de festival folklórico se involucrara a la Sección Femenina y a la Obra Sindical de Educación y Descanso.⁸⁵⁸ A excepción de 1969, en todas las ediciones habría un grupo de Educación y Descanso.⁸⁵⁹

A juzgar por un folleto publicado en 1963 la Agrupación Folklórica “Princesa Guayarmina” de Guía de Gran Canaria, participante en la segunda edición, sería, por otro lado, una de las agrupaciones que, habiendo sido formada por iniciativa individual⁸⁶⁰ separada de la

⁸⁵⁴ Isabel del Río Lafuente, “Cultura y paisaje en la política turística del primer franquismo (1939-1956),” *Estudios Geográficos* vol. LXXVII, 281 (julio-diciembre 2016): 458.

⁸⁵⁵ José del Corral, *Labor cultural de la Obra Sindical Educación y Descanso* (Madrid: Ferreira, S. A., 1967).

⁸⁵⁶ Murcia Galián, “El «folclore oficial murciano»,” 236.

⁸⁵⁷ “Respuestas del Subdirector General de Cultura Popular, Enrique De la Hoz, al cuestionario de preguntas presentado por ‘PYRESA’”, del 5 de mayo de 1966, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.279, Carpeta Núm. 23, Portafolios: Documentación general de la campaña “Festivales de España” 1966.

⁸⁵⁸ “Gobierno Civil, Secretaria General, Ordenanza para el Fomento del Turismo,” *Boletín Oficial de la Provincia de Cáceres* n.º 122 (29 de mayo de 1963): 3, en: AGA, Fondo: (03)049.005, Caja: 26497.

⁸⁵⁹ Los grupos participantes fueron: Coros Extremeños de Educación y Descanso de Plasencia (1958-62, 1964, 1966-67), Educación y Descanso de La Coruña (1959), Coros y Danzas Doña Urraca de Educación y Descanso de Zamora (1961), Coros y Danzas de Educación y Descanso de Cádiz (1962, 1964), Grupo de Educación y Descanso de Salamanca (1964), Grupo de Educación y Descanso de Tenerife (1964), Grupo de Educación y Descanso de Badajoz (1964), Grupo de Danzas de Educación y Descanso de Huelva (1965), Grupo de Danzas de Educación y Descanso de Murcia “Virgen de la Fuensanta” (1966), Grupo de Educación y Descanso de Teruel (1967), Coros y Danzas de Educación y Descanso de Cáceres (1970).

⁸⁶⁰ Según el folleto la agrupación había sido “fundada y creada” por Sebastián Godoy Bolaños en 1944, mientras que, según Alejandro C. Moreno y Juan Dávila García, esta había sido fundada originalmente por el Juez de Primera Instancia, Francisco León Padrón, en 1941, para luego ser refundada por Godoy Bolaños en 1943. *Agrupación*

estructura institucional de la Falange Española e integrada, según se dice en el texto del folleto, por “modestos productores”,⁸⁶¹ era adepta al régimen. En el folleto, la primera actuación que se destacaba era la participación en 1950 en “la cena ofrecida por el Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria a Su Excelencia el Generalísimo Franco, Jefe del Estado, con motivo de su visita a Canarias, en la cual por esta agrupación le fue ofrecido a Su Excelencia un timble y la Presidencia de Honor de esta agrupación, que aceptó gustosamente”.⁸⁶² Una adhesión que se deduce no se trataba de una circunstancial o de una compulsión por dos factores: por estar la agrupación asesorada por el arqueólogo Sebastián Jiménez Sánchez, Patrono Regional del Museo del Pueblo Español, quien, además, era su “Presidente de Honor”, una relevante figura intelectual y política en el ámbito canario, “de ideas monárquicas y derechistas” y “activo militante de Falange Española y de las JONS”,⁸⁶³ y ser subvencionada “por el Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes” a propuesta de Jiménez Sánchez y “el Ilte. Ayuntamiento de la ciudad de Guía de Gran Canaria”.⁸⁶⁴

Fundado en 1947 el Ballet Gallego de La Coruña se llamaría en un inicio el Ballet Gallego Rey de Viana, cambiando de nombre en 1955.⁸⁶⁵ Había sido creado y era dirigido por José Manuel Rey de Viana en colaboración con su esposa Victoria Canedo, ambos bailarines,

Folklórica “Princesa Guayarmina” de Guía de Gran Canaria (San Sebastián: Columbia, 1963); Alejandro C. Moreno y Juan Dávila García, “El folklore en el municipio de Guía,” *Guía de Gran Canaria*, diciembre de 2009, <http://www.guiadegrancanaria.org/images/stories/documentos/El%20folklore-en-el-municipio-de-Guia-alej-moreno-j-davila-2009.pdf>, (consultada el 10 de enero de 2022).

⁸⁶¹ A este respecto hay que tener en consideración que durante el franquismo el término “productores” hacía referencia tanto a los trabajadores como a los empresarios. Por el contexto del resto del texto del folleto pareciera que en este caso se refiere a trabajadores. *Agrupación Folklórica “Princesa Guayarmina” de Guía de Gran Canaria* (San Sebastián: Columbia, 1963). En esta discusión podría ser relevante lo señalado por Juan Dávila García en la revista digital *Guía de Gran Canaria* en el sentido de que la agrupación “contaba con el apoyo de la mal llamada –burguesía guiense–, donde destacaba Paquito González, valedor y mantenedor financiero de la misma”, contrastándola con la rondalla Tirma-Guiense que “era más popular”, pero es algo sobre lo que habría que investigar a mayor profundidad. Juan Dávila García, “Sobre Sebastián Godoy, Chanito,” *Guía de Gran Canaria*, junio de 2006, http://www.guiadegrancanaria.org/documentacion/juan_davila_chanito.htm, (consultada el 30 de junio de 2020).

⁸⁶² *Agrupación Folklórica “Princesa Guayarmina” de Guía de Gran Canaria* (San Sebastián: Columbia, 1963).

⁸⁶³ Manuel E. Ramírez Sánchez, “Sebastián Jiménez Sánchez y la investigación arqueológica en la Provincia de Las Palmas (1940-1969): un balance historiográfico,” en *Actas del XIV Coloquio Internacional de Historia Canario-Americana* (2000), ed. Francisco Morales Padrón (Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2002), 558.

⁸⁶⁴ *Agrupación Folklórica “Princesa Guayarmina” de Guía de Gran Canaria* (San Sebastián: Columbia, 1963).

⁸⁶⁵ Carolina Hernández Abad, “La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña: dimensiones políticas, sociológicas, folclorísticas y vivenciales” (Tesis Doctoral, Universidade de Vigo, 2014), 579; “El otro cerebro de Rey de Viana,” *La Opinión A Coruña*, 6 de enero de 2016, <https://www.laopinioncoruna.es/cultura/2016/01/06/cerebro-rey-viana/1029340.html>, (consultada el 1 de julio de 2020).

formándose Rey de Viana en “diversas escuelas centroeuropeas”⁸⁶⁶ y Canedo como Instructora General de Juventudes en la Sección Femenina.⁸⁶⁷ En un principio, según se indicaba en la nota de un programa de 1964, su funcionamiento se debió “fundamentalmente a su propio esfuerzo”.⁸⁶⁸ Pero la notoriedad que adquiriría obedecería, junto con sus premios internacionales, en gran medida a la exposición que tendría el ballet en los Festivales de España en la época rectora de Manuel Fraga Iribarne. Si en 1959, la primera vez que se presentaron en Cáceres, fue uno más de los grupos participantes, cuando volvió en 1967 Tico Medina lo destacó de manera elogiosa:

Ahora a presentar a ustedes a un grupo excepcional. Diecinueve primeros premios internacionales avalan la personalidad indiscutible de este Ballet Gallego de la Coruña. De punta a punta de la geografía de la tierra el Ballet Gallego de la Coruña ha llevado el mensaje español a todos los rincones del mundo. Cuarenta y dos participantes. El más puro y ancestral folklore gallego viene aquí ahora ante ustedes.⁸⁶⁹ Su director José Manuel Rey de Viana es un hombre que merece de todo nuestro aplauso, tanto como el grupo que ante ustedes con todos los honores se presenta. Hace seis o siete años que ellos no han venido aquí. Actuaron creo que en el segundo Festival de Folklore Hispanoamericano, pero hoy vuelven con todos los honores⁸⁷⁰

La relevancia que tendría para entonces en los Festivales de España se confirma por el hecho de que el otoño de este año (1967) el Ballet Gallego de La Coruña, junto con el Ballet Histórico Español, sería seleccionado por el MIT para una gira por Suramérica como parte de los esfuerzos de la diplomacia cultural franquista, empleándose específicamente la marca de los Festivales de España en la promoción de esta gira.⁸⁷¹ La colaboración del Ballet Gallego de La Coruña con las instituciones franquistas, ilustrada adicionalmente por el amplio respaldo económico de parte de la Diputación Provincial de A Coruña, la cual se haría cargo de la gestión del ballet a partir de 1971,⁸⁷² fundamenta que Javier Campos Calvo-Sotelo en su tesis doctoral

⁸⁶⁶ Primitivo Carbajo, “José Manuel Rey de Viana, coreógrafo,” *El País*, 9 de octubre de 1995, https://elpais.com/diario/1995/10/09/agenda/813193201_850215.html, (consultada el 1 de julio de 2020).

⁸⁶⁷ Hernández Abad, “La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña,” 579.

⁸⁶⁸ Beatriz Martínez del Fresno, “La danza en España durante el franquismo,” en *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, eds. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 2013), 370.

⁸⁶⁹ A pesar de ser este otro ejemplo de cómo en los festivales primaba el discurso de autenticidad, José Manuel Rey de Viana, como se apuntará en el próximo capítulo, no concordaba con el modelo de folklore predominante durante el franquismo.

⁸⁷⁰ IX Festival de folklore hispanoamericano : 30-06-1967 [5SON-3080], cinta 6, grabación sonora, 0:00-1:01, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1015093&idBusqueda=98&posicion=1, (consultada el 1 de julio de 2020).

⁸⁷¹ Carlos Sanz Díaz y José Manuel Morales Tamaral, “Selling a Dictatorship on the Stage: ‘Festivales de España’ as a Tool of Spanish Public Diplomacy during the 1960s and 1970s,” en *Machineries of Persuasion. European Soft Power and Public Diplomacy during the Cold War*, eds. Óscar J. Martín García y Rósa Magnúsdóttir (Berlin: De Gruyter, 2019), 55-56.

⁸⁷² Hernández Abad, “La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña,” 578-589.

argumente que el “ballet Rey de Viana fue quizá la máxima expresión del plegamiento del folklore gallego oficial hacia el régimen”.⁸⁷³

Un “ballet” que en principio tendría en su gestión una relación cercana con las autoridades provinciales y municipales, pero que, a diferencia del Ballet Gallego de La Coruña, ulteriormente rehuiría identificarse con la ideología nacionalista del Estado central franquista, sería Los Ballets Vascos de San Sebastián “Goizaldi”. En el mismo año, 1948, en que Goizaldi era fundado por Kandido Pujana Tellería (que continuaba un linaje de maestros de la danza folklórica vasca que se retrotraía a Juan Ignacio Iztueta Etxeberria, pionero de los estudios folklóricos en Guipúzcoa, por intermedio de José Antonio Olano Irastorza y José Lorenzo Pujana Bidegain, su padre), la Diputación Provincial de Guipúzcoa le concedía a su fundador una subvención anual, justificada en base al mencionado linaje, de dos mil pesetas que para ser recibida lo “obligaba” a la enseñanza de “los tradicionales bailes guipuzcoanos” y a “tener formados grupos de danzarines de ambos sexos” que se hallasen “a disposición de la Diputación en cuantas ocasiones requieran su intervención en actos o fiestas oficiales”.⁸⁷⁴ A su vez, la agrupación se vinculaba con el Ayuntamiento de San Sebastián por motivo de la Academia Municipal de Danzas Vascas, institución de la que se nutría de integrantes (hasta 1951 serían solo varones) y que a partir de 1955 Goizaldi se encargaría de su organización y funcionamiento.⁸⁷⁵ El vínculo debió de llegar a ser sumamente estrecho, o ser así percibido o proyectado, puesto que en el programa oficial de 1967 (la agrupación también se había presentado en el festival de 1960) se la nombraba como “Agrupación de Arte Musical Popular Vasco ‘Goizaldi’, del Excmo. Ayuntamiento de San Sebastián”.⁸⁷⁶ Pero al seguir la tendencia general en las agrupaciones folklóricas surgidas en el País Vasco durante el franquismo, incluido el Grupo de Danzas Izarti de San Sebastián,

⁸⁷³ Javier Campos Calvo-Sotelo, “La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario” (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008), 386.

⁸⁷⁴ Al menos en 1949 y 1950 Pujana Tellería se atendría a lo acordado con la diputación, según se desprende de pagos que se le realizaron en estos años. Por ejemplo, en 1949 el pago se hacía “por estimar satisfactoria la labor realizada por dicho profesor en relación con la misión que le fue señalada”. Archivo, Goizaldi Dantza Taldea, “Cándido Pujana. Acuerdo de la Diputación concediéndole subvención,” 1 de mayo de 1948, <http://www.euskalnet.net/goizaldi/Artxiboa/a00009.pdf>, (consultada el 10 de enero de 2022); Archivo, Goizaldi Dantza Taldea, “Cándido Pujana. Acuerdo de la Diputación concediéndole subvención,” 2 de agosto de 1949, <http://www.euskalnet.net/goizaldi/Artxiboa/a00011.pdf>, (consultada el 10 de enero de 2022); Archivo, Goizaldi Dantza Taldea, “Cándido Pujana. Decreto de la Diputación para el pago de gratificación para el equipo de baile de Villafranca,” 15 de junio de 1950, <http://www.euskalnet.net/goizaldi/Artxiboa/a00012.pdf>, (consultada el 10 de enero de 2022).

⁸⁷⁵ Goizaldi Dantza Taldea, *Gipuzkoa 50 urte dantzan: Goizaldi 1948-1998* (Donostia: Goizaldi Dantza Taldea, 1998), 59.

⁸⁷⁶ Programa oficial de Festivales de España en Cáceres, IX Festival Folklórico Hispanoamericano, 1967.

concurante en la edición de 1966, de llegar a asumir posturas contestatarias ante la dictadura, a la larga le traería como resultado ocasionales prohibiciones a su participación en eventos y sanciones a algunos de sus miembros disidentes.⁸⁷⁷

A este respecto, Adrián Almeida Díez expone cómo entre los espacios privilegiados en los que se transmitiría la cultura disidente vasca se encontrarían las asociaciones folklóricas y los grupos de dantzaris, indefectiblemente suscitándoles, por consiguiente, el recelo de parte de la dictadura.⁸⁷⁸ Entre las maneras en que manifestarían su resistencia se encontraría el negarse a bailar para personalidades del régimen, incluyendo a Franco en visitas que realizaría al País Vasco.⁸⁷⁹ Esta sería una táctica (la de evitar ciertos eventos por motivos políticos), que el entonces presidente de Goizaldi, José Ignacio Montes Astigarraga, llegaría a emplear en 1975, provocando que el Gobernador Civil de Guipúzcoa le impusiera una multa de 100.000 pesetas (que posteriormente sería revocada como consecuencia de un indulto general). En un extracto de la carta que le envió el gobernador a Montes Astigarraga, acusaba a Goizaldi de haberse negado a bailar “*siguiendo las consignas de organizaciones subversivas*”.⁸⁸⁰

Otro caso que patentiza las diversas tensiones que podían experimentarse en el ámbito del folklore bajo la dictadura franquista es el del gijonés Mariano Castro Ordieres y su Agrupación Folklórica Asturiana “Los Xustos”, presentes en Cáceres en tres ediciones consecutivas (1965-67). Fundada por Castro Ordieres en 1953, en un contexto social de estrechez económica de clase trabajadora, en Los Xustos primaría el ambiente familiar. Había sido en Los Mariñanes, agrupación constituida por su familia materna, en la que este se había formado artísticamente, y que una vez fundada Los Xustos algunos de sus miembros pasarían a formar parte de la incipiente agrupación. La herencia familiar se hacía presente, asimismo, en el nombre: Los

⁸⁷⁷ Goizaldi Dantza Taldea, *Gipuzkoa 50 urte dantzan*, 61-75.

⁸⁷⁸ Adrián Almeida Díez, “El nacionalismo vasco y su oposición interior a Franco,” *deia*, 22 de febrero de 2020, <https://www.deia.eus/actualidad/historias-de-los-vascos/2020/02/22/nacionalismo-vasco-oposicion-interior-franco/1019729.html>, (consultada el 22 de julio de 2020); Adrián Almeida Díez, “Resistencias. La oposición interior del nacionalismo vasco a la dictadura de Franco (1937-1959),” *El futuro del pasado*, n.º 10 (2019): 569-606.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, 598.

⁸⁸⁰ Goizaldi Dantza Taldea, *Gipuzkoa 50 urte dantzan*, 75. En la página web del grupo se expone, además, que durante la dictadura dos miembros de la directiva llegaron a ser encarcelados “por portar el capitán del grupo una makila con cintas rojas, blancas y verdes en una actuación”. No se especifica quienes fueron los miembros, ni cuál fue la actuación referida. “Anécdotas,” Goizaldi Dantza Taldea, <http://www.euskalnet.net/goizaldi/cInicio.html>, (consultada el 22 de agosto de 2020); En un blog dedicado al Grupo de Danzas Izarti también se transmite la idea que esta agrupación sirvió para reforzar el nacionalismo vasco a través del folklore en contraposición a la identidad española impulsada por el régimen franquista. “Izarti taldea (Carta abierta a mi amigo Javier),” *La darsena del desguace* (blog), 5 de diciembre de 2013, <http://ladarsenadeldesguace.blogspot.com/2013/12/izarti-taldea-carta-abierta-mi-amigo.html>, (consultada el 22 de agosto de 2020).

Xustos rememoraba el apodo de su abuelo paterno Manuel Castro, “Xusto la Llastra”, “gran aficionado al baile”, “personaje muy popular” en las fiestas y romerías de Gijón. Sus hijos Aída y Mariano, producto de su matrimonio con María Ángeles Ceñal, que lo acompañaría en su faceta artística como pareja de baile (antes de fundarse Los Xustos se habían dado a conocer con el nombre de “Geli y Castro” interpretando bailes de salón y modernos), ya de pequeños también danzaban en la agrupación, que aparte de los componentes familiares contaría entre sus integrantes con estudiantes de la Escuela de Baile de Mariano Castro establecida en 1950 en Gijón. Sería gracias al éxito de esta academia a partir de la década de 1960 que mejorarían significativamente los ingresos económicos de la familia, lo cual probablemente fue fundamental para gestionar a Los Xustos, teniendo en cuenta que la agrupación no contaría con subvenciones de instituciones estatales (al menos de manera recurrente).⁸⁸¹ A propósito, citando la nota necrológica publicada por el periódico gijonés *El Comercio* tras su deceso, que la agrupación no estuviera vinculada “a la Sección Femenina o a Educación y Descanso fue hecho del que presumía Mariano Castro”.⁸⁸² Una postura que, muy probablemente, respondía a sus ideales.

En “Our Red Soldiers': The Nationalist Army's Management of its Left-Wing Conscripts in the Spanish Civil War 1936-9” James Matthews analiza la complejidad de la relación entre el Ejército “nacional” y sus conscriptos que anteriormente habían estado asociados con partidos o sindicatos de izquierda, o que previamente habían luchado en el bando republicano y que tras desertar o ser prisioneros de guerra en lo sucesivo lucharían de su lado. En su análisis Matthews argumenta que, si bien es cierto que los controles coercitivos de represión, intimidación y vigilancia fueron tácticas fundamentales empleadas por los “nacionales” para asegurarse la disciplina de sus conscriptos “rojos”, la dinámica de la relación no respondía únicamente a estas tácticas coercitivas. Argumento que sostiene en base a que entre los propios soldados “nacionales” con un pasado militante de izquierda hubo quienes buscaron “refugio” en el Ejército “nacional” como estrategia de supervivencia, tanto respecto a su vida como a la de sus familiares, ante las violentas represalias que hubiesen sufrido en la retaguardia. Esta estrategia no solo serviría como medida protectora, sino que Matthews explica que los “nacionales”

⁸⁸¹ A este respecto es de mencionar que en 1971 en sus presentaciones fuera de la región asturiana la agrupación repartía un folleto “patrocinado por el Ayuntamiento de Gijón”, en el que “se incluía aparte del historial del grupo, y los orígenes de sus danzas, un amplio capítulo de las bellezas naturales de Asturias con especial atención a la maravillosa ciudad de Gijón”. Por lo que, es de suponer que ante la promoción realizada Los Xustos recibieran algún tipo de remuneración de parte del ayuntamiento. Los Xustos, *Los Xustos: 50 aniversario: 1953-2003* (Gijón: Piraña Family Producciones, 2003).

⁸⁸² “Falleció Mariano Castro,” *El Comercio*, 22 de noviembre de 1988, 25.

concebirían el servicio militar de los “rojos” como un proceso de redención tras el cual podían ser reinsertados dignamente en la “nueva” sociedad que se creaba, lo cual, sostiene, probó ser un incentivo para que un número significativo de estos últimos fuesen efectivos en sus puestos.⁸⁸³

Según el texto redactado por Nacho Morán Mántaras para el libro publicado en conmemoración del cincuenta aniversario de Los Xustos, Mariano Castro Ordieres había sido uno de esos soldados que en un principio había luchado en las milicias republicanas, en las que se había alistado de forma voluntaria a los 16 años “espoleado” por su tío César Ordieres para combatir a los “nacionales” en Oviedo, pero que tras la muerte de su otro tío materno, Enrique Ordieres, en este enfrentamiento, su preocupada madre reclamaría, amparándose en su minoría de edad, que se le permitiera regresar del frente. Su inicial apoyo a la causa republicana induciría consecuentemente que al entrar el Ejército “nacional” en Gijón se procurara un aval de una familia afecta al bando sublevado (“una familia de cierta nobleza de Castiello de la Marina”) para así ocultar su pasado, evitar que se le enviara a la cárcel gijonesa de El Coto, donde corría el riesgo de ser fusilado, y en cambio, se le enviara al frente, pero en esta ocasión como conscripto “nacional”. Combatiría en el frente de Extremadura, en la batalla del Ebro, y en el Pirineo catalán.⁸⁸⁴

Su postura inicial ante el conflicto podría ayudar a explicar entonces que Castro Ordieres no comulgara con la gestión que se hacía del folklore por parte de las agrupaciones folklóricas falangistas, y que optara por mantener la independencia de su agrupación con relación al Estado franquista.⁸⁸⁵ Esta independencia puede ser ilustrada por la participación de Los Xustos en un recibimiento que se le hizo en el puerto de El Musel en 1967 al escritor gijonés Alfonso Camín,⁸⁸⁶ quien llevaba treinta años en el exilio, en Cuba y México, a causa de sus ideales republicanos, y que tras su regreso, por lo expuesto por Ernesto Burgos, experimentaría la persecución de parte de la policía franquista.⁸⁸⁷ Sin embargo, hay que subrayar que ello no implicaría que entre Los Xustos y el régimen franquista se diera una relación antagónica. Por ejemplo, en 1969 a la agrupación se le concedió el premio “Martínez Torner” otorgado por la

⁸⁸³ James Matthews, “‘Our Red Soldiers’: The Nationalist Army’s Management of its Left-Wing Conscripts in the Spanish Civil War 1936-9,” *Journal of Contemporary History* vol. 45, n.º 2 (2010): 344-363.

⁸⁸⁴ Los Xustos, *Los Xustos: 50 aniversario: 1953-2003* (Gijón: Piraña Family Producciones, 2003).

⁸⁸⁵ Nuria Ramos, “Justo y tercer homenaje,” *La Nueva España*, 21 de octubre de 2000, 3.

⁸⁸⁶ Manuel de Cimavilla, “Alfonso Camín retornó con más pena que gloria tras treinta años de exilio,” *La Nueva España*, 10 de abril de 2017, 12.

⁸⁸⁷ Ernesto Burgos, “El regreso de Alfonso Camín,” *La Nueva España*, 2 de enero de 2013, <https://www.lne.es/cuencas/2013/01/02/regreso-alfonso-camin-20735935.html>, (consultada el 14 de enero de 2022).

Delegación Provincial de Información y Turismo y la C. I. T. E., que era un premio “instituido para la persona, entidad o agrupación” que más hubiese “exaltado durante el año los valores folclóricos de Asturias”.⁸⁸⁸ Premio que, por otro lado, demostraba claramente el rol propagandístico asignado al contexto folklórico por el régimen franquista y la apropiación que este asumiría de destacadas figuras intelectuales exiliadas, pues el asturiano Eduardo Martínez Torner había sido uno de los principales referentes de la musicología y estudios folklóricos en España previo a su exilio en 1939, cuya relevancia durante el gobierno de la Segunda República española se percibe por las importantes posiciones que ocupó en sus instituciones musicales y culturales.⁸⁸⁹ La apropiación de su figura es llamativa, no tan solo porque se tratara de alguien relacionado con la Segunda República, sino porque sus temas de investigación, en los que circulaba constantemente “en las fronteras disciplinares”,⁸⁹⁰ y sus metodologías aplicadas, que para el caso del “folklore musical” no se limitaban a la recolección, al estar interesado en la sistematización, las reflexiones teóricas, y los análisis comparativos,⁸⁹¹ lo habían llevado “a ser un elemento incómodo dentro de la academia y de la investigación tras el golpe de estado de 1936”.⁸⁹² El suyo era un enfoque liberal y moderno que, como tratado por Susana Asensio Llamas, colisionaría con el conservadurismo de los musicólogos que ejercerían el liderazgo al iniciarse el nacionalcatolicismo.⁸⁹³

Tampoco la marcada reivindicación del folklore asturiano, y de lo asturiano en general, esencial para Castro Ordieres, significaría una pugna con su nacionalidad española.⁸⁹⁴ En este sentido, aunque podría situarse en lo planteado por Andrés Villagrà, que al comparar las formuladas representaciones de “asturianía” con los movimientos nacionalistas vasco y catalán, argumenta que quedan sumergidas en “el folclorismo y el tipismo”⁸⁹⁵, enmarque identitario que era la perseguida por el franquismo para el folklore, al interpretar, como será estudiado en el

⁸⁸⁸ “Falleció Mariano Castro,” *El Comercio*, 22 de noviembre de 1988, 25.

⁸⁸⁹ Para un listado de estas posiciones, véase: Susana Asensio Llamas, “The Past is Home: Eduardo Martínez Torner in Postwar London; An Exile’s Nostalgia for Spanish Musicology,” en *Postmodernist’s Musical Past*, ed. Tina Frühauf (Woodbridge, Inglaterra: The Boydell Press, 2020), 199-200.

⁸⁹⁰ Susana Asensio Llamas, “Eduardo Martínez Torner y la Junta para Ampliación de Estudios en España,” *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura* vol. 187, n.º 751 (septiembre-octubre 2011): 858.

⁸⁹¹ Josep Martí, “Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain,” *Yearbook for Traditional Music*, n.º 28 (1997): 112.

⁸⁹² Asensio Llamas, “Eduardo Martínez Torner,” 858.

⁸⁹³ Asensio Llamas, “The Past is Home,” 212-213.

⁸⁹⁴ Janel Cuesta, “Mariano «El Xusto»,” *El Comercio*, 10 de noviembre de 1991, 52.

⁸⁹⁵ Andrés Villagrà, “Hacia una redefinición del canon de literatura asturiana: la obra asturiana de Alfonso Camín como ejemplo práctico,” *Lletres Asturianes*, n.º 79 (2002): 103.

próximo capítulo, Los Xustos “Asturias, Patria querida” en la edición de 1966, no se debe descartar que fuera recibido por el público como un desafío al régimen franquista, considerando la asociación con la disidencia que esta canción había adquirido previamente en esta década durante las huelgas mineras asturianas.

Es en la búsqueda por fomentar la apreciación y difusión de su folklore regional donde, asimismo, habría que encuadrar a las agrupaciones pertenecientes a los centros culturales y de socialización en la capital española de emigrantes provenientes de distintas regiones españolas. Eran centros, algunos de los cuales antecedian al régimen franquista que, entre otras cosas, facilitaban la integración de los emigrantes en su nuevo entorno, se ocupaban de la transmisión de la cultura “típica” entre los coterráneos, y representaban ante el resto de la población española los referentes identitarios de su región.⁸⁹⁶ De las distintas agrupaciones participantes (los Amigos de la Jota Aragonesa de la Casa de Aragón de Madrid, el Grupo de Danzas de la Casa de Zamora de Madrid, la Agrupación Folklórica Rosalía de Castro del Centro Gallego de Madrid y el Grupo del Hogar Canario de Madrid) la única que se presentaría en más de una edición, en 1960, 1964 y 1965, sería los Amigos de la Jota Aragonesa.

Finalmente, una agrupación que demuestra, una vez más, la fijación en los discursos sobre el folklore en el contexto de los festivales con la autenticidad, pero que en contraste representaba la interculturalidad, el transnacionalismo, y muy probablemente el elitismo, que asimismo se hacía presente en los exponentes del “folklore musical” español, era el Ballet Siglo de Oro de Cámara, detallando que en Cáceres se presentarían las “Solistas del ‘Ballet Siglo de Oro’”, quizás una referencia a que no se presentaba la agrupación en su totalidad.⁸⁹⁷ Ya que, aun cuando en el programa oficial de 1965 se indicaba que era de Andalucía, sus directoras y creadoras no eran españolas. Las hermanas Theodosia, Alegría y Angelita, coreógrafas, bailarinas y músicas, eran de origen griego, “educadas en los Estados Unidos”⁸⁹⁸, habiendo estudiado Alegría, la mayor, guitarra flamenca y clásica con Regino Sainz de la Maza, y Angelita piano con José

⁸⁹⁶ Juan-Miguel Álvarez Domínguez, *Los discursos identitarios de las Casas de Zamora y León en Madrid. Estudio diacrónico y comparativo (1929-1985)* (Zamora: UNED, 2016), 58; “El Centro Gallego de Madrid es una fábrica de galleguidad desde el XIX,” *Nordésia. Diario de Ferrol*, 26 de enero de 2014, 29; Enrique Ramírez Guedes, coord., *Rodajes en Canarias, 1951-1970* (Gobierno de Canarias, Filmoteca Canaria, 2012), 176.

⁸⁹⁷ Programa oficial de Festivales de España en Cáceres, VII Festival Folklórico Hispanoamericano, 1965, en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38.128.

⁸⁹⁸ “Las hermanas Theodosia, en Londres, con un programa de música española,” *La Vanguardia Española*, 13 de junio de 1970, 57.

Cubiles.⁸⁹⁹ En sus declaraciones Alegría defendía la “autenticidad” de su repertorio del “folklore regional español e hispanoamericano”,⁹⁰⁰ que respecto al español se enfocaba en el flamenco y en adaptaciones de obras de Federico García Lorca, Joaquín Turina, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla, entre otros, o sea, principalmente en adaptaciones de obras de los compositores referentes del nacionalismo musical español “culto”, en base a la tentativa de la agrupación por aproximarse, a pesar de las circunstancias, a la pureza “originaria”: “se ha tratado de llegar a la expresión más fiel, más exenta de sofisticación que la teatralidad de estos espectáculos permite, en cuanto a folklore se refiere”.⁹⁰¹ El hecho de que fueran extranjeras, como también extranjeros otros exponentes del flamenco establecidos en la España franquista (por ejemplo, los mexicanos Lucero Tena y Luisillo, la japonesa Yasuko Nagamine, el argentino Rafael de Córdova, la estadounidense de madre española Lydia Torea) servía para que en *ABC* a modo de propaganda se manifestara que decía “mucho en favor de la fascinación española y de que en ella precisamente” estos artistas encontraran “su voluntario y completo medio de expresión”.⁹⁰²

Así pues, las agrupaciones españolas distintas de los Coros y Danzas de Educación y Descanso demuestran que para el periodo en que se desarrollaron los festivales en la dictadura franquista no existía una completa uniformidad en el manejo del “folklore musical” español. Son agrupaciones que en su mayoría sería provechoso que se estudiaran singularmente con mayor profundidad para poder analizar de forma más detallada las características de sus componentes. Sirva lo discutido para destacar que bajo el franquismo la difusión del “folklore musical” no estaría únicamente en manos del Estado, algo que entendemos no ha sido suficientemente subrayado, ya que hubo, ciertamente con un rol menos relevante que el de las agrupaciones falangistas, instituciones y personas de distintos contextos socioeconómicos e ideológicos, que procuraron difundirlo, existiendo otros motivos que el propagandístico para ello (siendo el reforzamiento de la identidad regional uno de especial importancia, en ocasiones con intenciones contestatarias), algo que desde el aspecto individual habría que señalar también pudo haber sido

⁸⁹⁹ “Warm welcome for Theodosia sisters,” *B. M. G. (Banjo Mandolin Guitar)* vol. XLV, n.º 758 (junio 1968): 282.

⁹⁰⁰ “Presentación del ‘Ballet Siglo de Oro’, de Cámara, en el teatro Lope de Vega,” *ABC. Edición de Andalucía*, 12 de noviembre de 1965, 60.

⁹⁰¹ *2 Theodosia! Presentan su Ballet Siglo de Oro de Cámara* (Madrid: Imp. GRAPHIA, 1965), <https://www.todocoleccion.net/coleccionismo/ballet-siglo-oro-camara-autografos-theodosia-eloy-pericet-otros-1965~x51671280>, (consultada el 3 de julio de 2020).

⁹⁰² “La fascinación española,” *ABC*, 2 de abril de 1965, 69.

el caso de los integrantes de los Coros y Danzas de Educación y Descanso y, como veremos, de los Coros y Danzas de la Sección Femenina.

4.4 Mujeres y folklore: ambivalencias y estereotipos

Como se ha ido observando a lo largo del capítulo, las mujeres tuvieron una participación destacada en los festivales. En el I Festival en torno a doce de las veintiún agrupaciones inscritas en el certamen eran dirigidas por mujeres, a lo que habría que añadirle a la cantante mexicana Belén Ortega como solista.⁹⁰³ En el VI (1964), serían nueve de las 18 agrupaciones. Seis de catorce al año siguiente. Y aunque en 1967, el otro año en el que conocemos más de la mitad de este dato, hubo una notable disminución, siendo tres mujeres de los diez directores nombrados (desconociendo quienes dirigían las seis agrupaciones restantes), es muy probable que la norma a través de los años fuera la paridad de género respecto a la dirección. Considerando, además, que la participación de los Coros y Danzas de la Sección Femenina sería cerca de la mitad de la representación española, unas veintiséis de sesenta y cinco.

Habría, sin embargo, mayoría de hombres, tanto en 1959 como en 1961, los dos años en los que contamos con un documento que haga una división de sexo de los miembros de las agrupaciones. En torno a 287 hombres y 230 mujeres en 1959;⁹⁰⁴ 193 hombres y 130 mujeres en 1961,⁹⁰⁵ sin que se incluya en las cantidades de este último año quienes conformaban las agrupaciones españolas. A la existencia de una mayoría masculina en las distintas ediciones contribuiría el hecho de que, desde la primera edición, bailaran hombres con mujeres en los Coros y Danzas de la Sección Femenina, aunque, como se ha indicado en el capítulo anterior, no sería hasta 1961 cuando oficialmente se permitiese tal unión. La “autenticidad” sería un factor para que esto se consintiese, si nos dejamos llevar por lo observado por Nieves de Hoyos Sancho en su crónica sobre el I Festival en relación con el baile en parejas de una jota por el grupo de Coros y Danzas de la Sección Femenina de Zaragoza: “el cuadro es completo, bailan parejas

⁹⁰³ En este cálculo se asume que las agrupaciones de la SF, como era la norma, estaban dirigidas por mujeres, pues siendo la excepción respecto a los demás países, en el programa oficial del I Festival no se indica quienes dirigían las agrupaciones españolas, que aparte de los Coros Extremeños de Plasencia, correspondían a las de la SF. *I Festival de Folklore Hispano-americano. Cáceres* (Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1958).

⁹⁰⁴ Documento, “Relación de grupos inscritos en el ‘II Festival de Folklore Hispanoamericano’”, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 138, Signatura ICH: 2167, Carpetilla: 7194.

⁹⁰⁵ Documento, “IV Festival de Folklore Hispanoamericano. Grupos participantes”, en: Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja: 120, Signatura: 2091, Carpetilla: 6977, Tipo documental: Cuentas justificativas

normales de hombres y mujeres, pues sin duda la Sección Femenina ha comprendido que es imposible adular las jotas”.⁹⁰⁶

La importancia de las mujeres en el ámbito del folklore no se ceñía, desde luego, simplemente a una cuestión numérica en la participación. Como ha tratado Rita Felski en *The Gender of Modernity*, en las conceptualizaciones sobre la modernidad ha sido la norma igualar a la mujer con la tradición y la naturaleza en contraposición con el hombre, entendido como el sujeto racional, el agente que impulsa la sociedad hacia el progreso. Determinante en la formulación de esta división ha sido la capacidad biológica de reproducción de la mujer.⁹⁰⁷ De ahí que las mujeres hayan sido consideradas las reproductoras de la nación en términos culturales, tema tratado por Nira Yuval-Davis en *Gender and Nation*.⁹⁰⁸ Se comprende entonces que el ámbito del folklore fuese uno socialmente aceptado para que la mujer se desarrollase en él, aunque incluso en este se vigilaba que no perdiese su “honor”.⁹⁰⁹

El ejemplo paradigmático de la relación establecida entre mujer y folklore encontrado en los festivales sería el promovido por el franquismo a través de los Coros y Danzas de la Sección Femenina. La inclusión para entonces de los hombres en su coreografía no desplazaría la asociación de estas agrupaciones con las mujeres, aunque es de resaltar que Beatriz Busto Miramontes advierta que la participación “masculina” ocasionaría que en este espacio también se hiciera patente el predominio del hombre sobre la mujer. Esto se puso de manifiesto en el papel

⁹⁰⁶ De Hoyos Sancho, “Noticias de Europa”, 251-252.

⁹⁰⁷ Rita Felski, *The Gender of Modernity* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995), 1-16.

⁹⁰⁸ Nira Yuval-Davis, *Gender and Nation* (Londres: Sage Publications, 1997).

⁹⁰⁹ Por ejemplo, para que Nilva Pinto y Nilza Binotto pudieran llegar a formar parte del Conjunto de Folclore Internacional, Os Gaúchos de Porto Alegre, Amélia Mayer, que ya estaba casada, tuvo que ir con su marido a conversar con el padre de estas, el diputado Porcínio Pinto, para convencerle de que permitiera a sus hijas integrarse en la agrupación. Para lograrlo le aseguraría que “o grupo seria formado por pessoas sérias”. Por su parte, Michelle Bigenho en su estudio sobre las intérpretes pioneras del folklore en Bolivia en las décadas de 1940 y 1950, indica: “For these folklore pioneers, the act of singing itself was couched within comfortable gendered patterns. Carefully chaperoned single women might sing under fatherly or brotherly protection”. Luísa Barbosa al comentar sobre el contexto social en Santarém del que surgió la Coral do Ribatejo en 1959 (“numa sociedade onde cada vez mais as mulheres eran impedidas da sua autonomia, independência e liberdade”), y la implicación que tenía sobre las mujeres que participaban en este tipo de agrupación, similarmente expone: “Para poderem sair de casa e participarem no grupo coral (...) a direcção devia assumir o compromisso de proteger a sua honra e a dos seus pais.” Finalmente, Juan Francisco Murcia Galián revela que según “cuenta una de las informantes, para la segunda gira por Hispanoamérica (1949-1950), diversas bailarinas ciezas no fueron autorizadas por sus padres para salir, por lo que se tuvo que buscar a marchas forzadas a sustitutas para el cuerpo de baile, y aprender el repertorio en un tiempo récord”. García Macedo, “Folclore na dança em Porto Alegre,” 55; Michelle Bigenho, “Making Music Safe for the Nation. Folklore Pioneers in Bolivian Indigenism,” en *Natives making nation: gender, indigeneity, and the state in the Andes*, ed. Andrew Canessa (Tucson: The University of Arizona Press, 2005), 65; Luísa Barbosa, “Cidadania e Cultura. Círculo Cultural Scalabitano - 50 anos de actividade cultural,” Círculo Cultural Scalabitano, https://www.circuloculturalscalabitano.pt/wp-content/uploads/2018/03/historia_do_ccs.pdf, (consultada el 16 de diciembre de 2021); Murcia Galián, “El «folclore oficial murciano»,” 235.

protagónico concedido al hombre en las filas de baile tan pronto como fue integrado, o en los tipos de movimientos y posturas establecidos para unas y otros: comedidos para las mujeres y viriles en los hombres.⁹¹⁰ Ya fuera por las nociones propiamente vinculadas con el folklore, como por el respaldo de los ideales fascistas que asimismo favorecían que se feminizara la tierra, la música y la danza, las mujeres seguían siendo a las que se les reconocía como las responsables de transmitir la tradición al ser tenidas por sus depositarias (“Estas coplas se siguen cantando en Asturias y las que mejor conservan la pureza de la danza son las mujeres de Cudillero”, se decía al introducirse en 1965 la interpretación de un perlinde por parte de la Agrupación Folklórica Asturiana “Los Xustos”),⁹¹¹ así que a pesar de la participación de los hombres en los Coros y Danzas, estos continuaban siendo concebidos como un ámbito femenino.

Según lo expuesto en la tesis doctoral de Antonia Luengo Sojo “La Sección Femenina, actividad musical”, estos grupos estaban formados regularmente por mujeres jóvenes, de entre 14 a 28 años, que se habían afiliado voluntariamente a la Sección Femenina.⁹¹² En el caso de los hombres se promovía que participaran familiares o amigos de las “camaradas” que ya eran miembros, o que proviniesen del Sindicato Español Universitario (SEU) y del Frente de Juventudes. Procedían, mujeres y hombres, de un amplio espectro socioeconómico,⁹¹³ lo que

⁹¹⁰ Se escribe “masculina” entre comillas, ya que antes de la inclusión de los hombres en la coreografía, las mujeres desempeñaron el rol de estos en el baile. Y en esta representación también se reproduciría el predominio masculino sobre lo femenino. Con el matiz que en esta dinámica de “mujeres-mujeres” y “mujeres-hombres” (distinguiéndose en su apariencia al vestirse de manera diferente), estas últimas, escribe Busto Miramontes, “nunca pretendieron bailar exactamente igual que un hombre ya que había que seguir manteniendo la feminidad de una mujer. Así que, bailar de hombres sí, pero nunca superando en masculinidad la hombría de los cuerpos masculinos. Una mujer jamás podía pretender sustituir, en semejante totalidad, a la figura de un hombre.” Beatriz Busto Miramontes, “El poder en el folklore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948),” *Trans: Revista Transcultural de Música*, 16 (2012): 10-23.

⁹¹¹ VII Festival de folklore hispanoamericano: 27-06-1965 [5SON-1830], cinta 2, grabación sonora, 18:37-18:44, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/resultados_ocr.cmd?tipo=elem&buscar_cabecera=Buscar&id=5863&tipoResultados=BIB&posicion=34&forma=ficha, (consultada el 16 de diciembre de 2020).

⁹¹² En cuanto a la división particular de los integrantes de los grupos de los Coros, por un lado, y de las Danzas, por el otro, Murcia Galián, explica lo siguiente: “La denominación «coros» respondía a la modalidad de participación que estaba integrada por no más de treinta cantantes que interpretaban repertorio *a capella* de arreglos corales de cantos populares, clásicos o religiosos. La segunda parte del binomio, «danzas», incluía una doble modalidad: «grupos de danzas» propiamente dichos y los «grupos mixtos». Los «grupos de danzas» estaban formados por un cuerpo de baile con seis parejas y entre cuatro o cinco instrumentistas, uno de los cuales sería el cantaor. Por otra parte, los «grupos mixtos» incluían el mismo número de parejas en el cuerpo de baile que los anteriores y el mismo número de instrumentistas, al que se le sumaba un coro de no más de quince voces. Se trataba de un «conjunto de coro y danza», o género mixto, que configuraban la perfecta amalgama estética entre la danza y música de carácter popular junto al canto coral que tanto interés tuvo en fomentar el Régimen.” Murcia Galián, “El «folclore oficial murciano»,” 229-230.

⁹¹³ Antonia Luengo Sojo, “La Sección Femenina, actividad musical” (Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 1998), 178-85.

estaba condicionado por el lugar de origen del grupo.⁹¹⁴ Al no ser músicos o bailarines profesionales se les adiestraba por las instructoras provinciales de Coros y Danzas de la Sección Femenina, a la vez que eran supervisados por instructoras nacionales especializadas en música formadas en las Escuelas de Especialidades de la Sección Femenina.⁹¹⁵ Dada la edad de sus miembros serían grupos que se renovarían “con frecuencia al casarse las muchachas o acceder los jóvenes a carreras o profesiones que impedían su desplazamiento”.⁹¹⁶ Su cantidad aumentaría significativamente a través de los años: si en 1942 existían “más de 116 grupos (...) en 1958 había unos 800 grupos, en 1967 más de 2.446 grupos y unas 50.000 personas integrantes de CD [Coros y Danzas]”. Pero hacia el final de la dictadura se reducirían considerablemente. En 1976 existían alrededor de 700 grupos.⁹¹⁷

En su entorno se fomentarían los valores de feminidad propugnados por la Sección Femenina, como también los ideales de la Falange. A saber, los que perseguían que la española fuese una mujer piadosa, dedicada al hogar y a su marido, alegre, modesta, disciplinada y dispuesta al servicio de su patria. En las ocasiones en que se buscó resaltar a la mujer hispana como modelo de feminidad superior frente a contrapartes extranjeros “corrompidos” (sobre todo los asociados con las mujeres soviéticas, estadounidenses e inglesas) los postulados de la ideología de la hispanidad asimismo se harían presentes. Al concebirse a la mujer española formando parte de una “comunidad racial y cultural superior, la hispana”, a esta se la “situaba a la cabeza”, palabras de Begoña Barrera que hacen referencia a su posicionamiento respecto a las demás mujeres “hispanoamericanas”.⁹¹⁸ Declaración que podría emplearse para apoyar la interpretación del posicionamiento de las parejas españolas y la centralidad de la mujer vestida de montehermoseña en la foto de la introducción. Hay que tener en cuenta, por otro lado, que hubo quienes, muy probablemente, se enrolaron en los Coros y Danzas por intereses distintos a

⁹¹⁴ Según Murcia Galián “...en los años sesenta se convino en crear una nueva modalidad de participación, denominada como «grupos especiales», «de campesinos», «de mayores» o «de labradores». Esta modalidad, en el caso murciano, permitió que se presentaran a concurso algunas cuadrillas de las zonas rurales de la provincia no dependientes directamente de la Sección Femenina, pero modificadas y pasadas por su filtro. Estos «grupos especiales» estaba integrados por instrumentistas y danzantes de pueblos aislados de la provincia vinculados a las antiguas cuadrillas de hermandades que presentaban su repertorio, uniformando y modificando su puesta en escena.” Murcia Galián, “El «folclore oficial murciano»,” 230.

⁹¹⁵ Luengo Sojo, “La Sección Femenina, actividad musical”, 58-59.

⁹¹⁶ *Ibid.*, 179.

⁹¹⁷ *Ibid.*, 179.

⁹¹⁸ Begoña Barrera, *La Sección Femenina, 1934-1977. Historia de una tutela emocional* (Madrid: Alianza Editorial, 2019), 329-338.

los de la Sección Femenina.⁹¹⁹ Tales como algunas de las integrantes de los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina que viajaron a América Latina, que Juan Francisco Murcia Galián por medio de la entrevista a una de las integrantes de estos grupos revela que provenían de diversos contextos de ideología política, entre ellos de la disidencia, mencionándose, sin nombrar quienes eran, “la hija del secretario del Partido Socialista o la hija de un antiguo mando del Frente Popular”.⁹²⁰ Murcia Galián destaca que un crucial aliciente para el mantenimiento de los grupos era la oportunidad de experimentar esta misma vivencia, la de viajar al extranjero, particularmente para “personas procedentes de pueblos pequeños que en escasas ocasiones habían abandonado su lugar natal”.⁹²¹

Para cuando se celebraron los festivales, sin embargo, las actitudes de las mujeres españolas se estaban transformando, especialmente en las generaciones jóvenes que a partir de la década de 1950 comenzaron a entrar al mercado laboral. Surgía un desapego hacia los principios ideológicos del régimen que les asignaba el rol de madre y ama de casa, y se comenzaba a ambicionar mayores oportunidades laborales y a imitar modelos de feminidad extranjeros. Sería en la siguiente década cuando se extenderían estas actitudes, lo que provocaría que la Sección Femenina, a fin de no perder su crédito como organización representante de la mujer española, impulsara legislaciones laborales y sociales que concedían mayores derechos a estas. Pero Barrera argumenta que esta evolución se hizo de manera controlada y que no se desistiría en la transmisión de los principios originarios conservadores de domesticidad y maternidad.⁹²²

Paradójicamente, entre las que mostrarían un modelo de feminidad que contrastaba con el difundido por su discurso se encontraría la élite dirigente de la Sección Femenina, al llevar muchas de ellas una vida independiente de soltera que tenía en palabras de Kathleen Richmond “little in common with that of the ‘angel of the home’”.⁹²³ Entre las que tendrían una formación singular se podría incluir a las instructoras nacionales de música, involucradas en la creación y dirección de los Coros y Danzas, quienes para aspirar al Curso Nacional (creado en 1960), que les concedía el título de instructoras tras dos años en régimen de internado (al menos hasta

⁹¹⁹ Kathleen Richmond, *Women and Spanish fascism: the women's section of the Falange, 1934-1959* (Londres: Routledge, 2003), 126.

⁹²⁰ Murcia Galián, “El «folclore oficial murciano»,” 232.

⁹²¹ *Ibid.*, 234 y 237.

⁹²² Barrera, *La Sección Femenina*, 500

⁹²³ Richmond, *Women and Spanish fascism*, 12.

1964), debían tener una preparación de conservatorio.⁹²⁴ Es por ello, que algunas estudiosas de la Sección Femenina han sostenido que el ejemplo de comportamiento de las “mandos” contribuiría a “crear una nueva mentalidad para algunas de las jóvenes de las clases medias y bajas”.⁹²⁵

Se experimentaban modificaciones en las mentalidades y gozaban de nuevas oportunidades (en términos generales también se podría incluir en ello a las mujeres provenientes del extranjero), pero durante el festival se difundirían muestras de estereotipos machistas sobre la mujer y letras de canciones que reproducían un comportamiento de violencia de género por parte del hombre. Además, se pondría en evidencia que la noción del folklore como un espacio femenino no era concomitante con conceder a las mujeres el control o siquiera la igualdad en puestos directivos en la organización del festival y del certamen. Demostrándose así la posición supeditada en la que continuaba estando la mujer.

En este sentido, en las juntas ejecutivas⁹²⁶ de 1958, 1964 y 1965 (que son en las que conocemos los miembros)⁹²⁷ no se incluía ninguna mujer. Por su parte, desde 1958 a 1966, el jurado contaría con seis mujeres miembros, de un total de cuarenta y nueve puestos, siendo de hecho cinco mujeres las colaboradoras, al ocupar Nieves e Hoyos Sancho un puesto en las primeras dos ediciones.⁹²⁸

La transmisión en las canciones de un mensaje de maltrato físico producto de celos y despecho, o de violencia por capricho de parte del hombre hacia la mujer, aun cuando excepciones en comparación con la gran cantidad de letras de galanteo dedicadas a las relaciones de parejas heterosexuales, por otro lado, revela la persistencia de cierto grado de permisividad social hacia este tipo de comportamiento. Tanto en España como en América Latina de donde provenían estas letras y las agrupaciones que las interpretaban, lo cual estaba relacionado, muy

⁹²⁴ Luengo Sojo, “La Sección Femenina, actividad musical”, 68-70.

⁹²⁵ Barrera, *La Sección Femenina*, 15.

⁹²⁶ El organismo directamente responsable de la organización del festival, que en un principio estaba formado por miembros del ICH, el Ayuntamiento de Cáceres y la Diputación Provincial de Cáceres, y que a partir de 1964 se le sumarían representantes del Ministerio de Información y Turismo.

⁹²⁷ Véase los programas oficiales correspondientes.

⁹²⁸ Además de Nieves de Hoyos Sancho, estas fueron: Angela Capdeville (1958), directora de los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Cáceres, Nora Rupert (1961), identificada en *Extremadura* como directora del Instituto Folklórico de Buenos Aires, Ana María Cartes (1962) y Carmen Cuevas Mackenna (1964), folklorista chilena, directora del Conjunto Carmen Cuevas Mackenna. Para el listado de los miembros del jurado, véase: en 1958, programa oficial; en 1959, “Un éxito enorme de público y de entusiasmo,” *Extremadura*, 15 de junio de 1959, 8; en 1960, “Esta noche darán comienzo los III Festivales folklóricos hispano-americanos,” *Extremadura*, 17 de junio de 1960, 9; en 1961, “IV Festivales Folklóricos Hispano-americanos. En Trujillo actuaron brillantemente diversos grupos,” *Extremadura*, 26 de junio de 1961, 7; en 1962, “Acta del jurado,” *Extremadura*, 2 de julio de 1962, 4; en 1964, programa oficial; en 1965, programa oficial; en 1966, “«Los Xustos» (Gijón), premio «Instituto de Cultura Hispánica» y medalla de oro de los VIII Festivales Hispanoamericanos,” *Extremadura*, 1 de julio de 1966, 4.

probablemente, con el predominio de los hombres en la autoría. Da constancia, a su vez, que en el común proceso de selección y “estilización” que experimentarían géneros “folklóricos” y “populares” previo a su difusión masiva se daban intersticios por donde se colaban aspectos que, desde una perspectiva contemporánea se considerarían polémicos o directamente inapropiados.

Así, en 1959, el Centro Peruano de Estudiantes, interpretaba el huayno *Quisiera ser picaflor* del compositor peruano Rosendo Huirse,⁹²⁹ en cuya letra (sobre la cual no tenemos claro quien fue su autor) luego de expresarse de manera poética el deseo físico por la amada (“Quisiera ser picaflor, y que tu fueras clavel, para chuparte la miel, del capullo de tu boca”), manifestaba un resentimiento ante el desaire de esta, el cual provocaba que el “picaflor” presumiera de su capacidad seductora (“Me miras, te ríes, pero no sabes ingrata que tengo otra mejor que tú”). La amenaza de una violencia física vendría en una estrofa posterior, amenaza que se llevaría a cabo si la amada era infiel y en la cual se anunciaba que saldrían perjudicados tanto esta como su enamorado (“¡Como te vea con otro te voy a dar! ¡A ti y a tu dueño! ¡Y te voy a dar! ¡A ti y a tu dueño!”).⁹³⁰ Dejando de un lado la confusión que suscita esta estrofa sobre quien es en realidad el amante (¿el picaflor o el dueño? ¿ambos?), lo que buscamos resaltar es el planteamiento de que si la mujer tenía un comportamiento similar al del hombre, tendría que atenerse a un castigo corporal. Interessantemente este huayno se volvería a interpretar al año siguiente por la Asociación de Universitarios Peruanos, pero en esta ocasión a diferencia de la vez anterior la vocalista sería una mujer. Y aunque calificaría de “ingrato” al amado y presumiría asimismo de tener “otra mejor que tú”, al cantar la estrofa amenazante no implementaba el cambio de género: la violencia continuaba siendo del hombre hacia la mujer.⁹³¹ Es de notar, además, que esta no sería la única ocasión que el Centro Peruano de Estudiantes difundiría una moral contraria al conservadurismo católico respecto a las relaciones de pareja, y por tanto a la transmitida predominantemente por el franquismo. En el intervalo entre la marinera y resbalosa de “El Palmero” ejecutado en 1959 dos de sus miembros varones voceaban la siguiente rima que estaba

⁹²⁹ José Antonio Lloréns Amico, *Música popular en Lima: criollos y andinos* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1983), 106.

⁹³⁰ II Festival de folklore hispanoamericano [5SON-528], cinta 7, grabación sonora, 29:21-30-33, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1026236&idBusqueda=215, (consultada el 8 de julio de 2020).

⁹³¹ III Festival de folklore hispanoamericano [5SON-599], cinta 7, grabación sonora, 24:37-26:28, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1026347&idBusqueda=219&posicion=1, (consultada el 8 de julio de 2020).

en consonancia con el carácter picaresco de la resbalosa: “Yo he visto pelear un oso / con una garza morena. Que no hay bocado más sabroso / que el de la mujer ajena.”⁹³²

Un mensaje similar al transmitido en “Quisiera ser picaflor” se encontraría en “Quisiera un puñal”, un bailecito del compositor boliviano Tarateño Rojas, interpretado por la Asociación de Universitarios Bolivianos en 1962. “Quisiera un puñal para atravesar ese corazón infame que no supo amar”, se cantaba al comenzar la canción, que trata sobre el desengaño sufrido por un hombre a manos de la mujer amada desde la perspectiva de este.⁹³³ Por su parte, en 1960 la Sección Femenina de Huelva reproducía en la voz de una mujer un verdial en el cual se expresaba la queja por el continuo maltrato físico del que era víctima de parte del varón que pretendía su querer: “Qué más quieres que te diga / si siempre me andas pegando / como si mi cuerpo fuera / de piedrecitas de mármol, / de piedrecitas de mármol, / de piedrecitas de mármol, / ¿Cómo quieres que te quiera/ si siempre me andas pegando?”⁹³⁴ El tema del maltrato físico en las relaciones de pareja sería uno que también estaría presente en *La Cuarta Carabela* (1961). Allí Miguel Martín, que además de ser el director había sido el guionista de la película, transmitía la noción de que una vez casados el marido podía pegarle a su esposa. Tras experimentar celos Óscar, uno de los personajes principales, por observar a Angélica, de la que estaba enamorado, hablando recurrentemente con su amigo Hernán, alias Beethoven, y amagar con vengarse de la “afrenta”, su amiga Beatriz lo detenía aconsejándole: “Domínate por favor hasta que lleguemos a Madrid. ¿No comprendes que a Palma solo vienen parejas a pasar su luna de miel y en el viaje de novios todavía no se pega a nadie?”

En su faceta como presentador sería Tico Medina quien difundiría varios de los usuales estereotipos machistas sobre la mujer. Medina, había sido recomendado por el Subdirector General de Cultura Popular, Enrique de la Hoz, al alcalde de Cáceres, Alfonso Díaz de Bustamante, y al Jefe de Departamento de Música del ICH, Manuel Orgaz, con el propósito de entretener al público en los intermedios de los números. Su contratación sería otro de los motivos

⁹³² II Festival de folklore hispanoamericano [5SON-528], cinta 7, grabación sonora, 9:05, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1026236&idBusqueda=215, (consultada el 8 de julio de 2020).

⁹³³ V Festival de Folklore Hispanoamericano [5SON-919], cinta 8, grabación sonora, 18:30-21:18, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1007913&idBusqueda=220, (consultada el 9 de julio de 2020).

⁹³⁴ III Festival de folklore hispanoamericano [5SON-598], cinta 6 grabación sonora, 22:10- 22:26, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1026346&idBusqueda=221, (consultada el 9 de julio de 2020).

de desacuerdo entre el MIT y el ICH debido a que Orgaz “tenía reparos” en que “el Festival se presentara con un locutor común y corriente”. Pero de la Hoz tenía “plena confianza en que el estilo del periodista” dignificaría “las sesiones del Certamen con el evidente talento y personalidad que posee” por estimarlo que no se trataba de un locutor común y corriente “lleno de tópicos y latiguillos”.⁹³⁵ Por lo que se percibe en las grabaciones sonoras, Medina, efectivamente, se ganaría el aprecio del público que regularmente aplaudía sus intervenciones y que al hacersele una mención de honor al finalizar el festival de 1966 le rendiría una ovación.⁹³⁶

Quizás De la Hoz no los llegase a considerar como tópicos, pero al representar Medina a la mujer como un ser irracional, infiel o como un objeto sexual repetía algunos de los más reiterados sobre esta que desde la perspectiva del hombre la vilipendiaban o la reducían a sus atributos físicos. Así, al presentar en 1967 la interpretación de los verdiales de Santa Catalina por la Sección Femenina de Málaga manifestaba: “Curiosa historia musical. Porque quizás sea una de las pocas veces en que danzando los hombres no dan la espalda a las mujeres. Entre otras razones porque saben que en la vida real cuando un hombre da la espalda a una mujer la puñalada viene casi siempre segura. Directa y al corazón. En el buen sentido sentimental de la palabra.”⁹³⁷ A su vez, el año anterior cuando mencionaba el repertorio traído por el Ballet Infantil Mexica le hacía saber al público, sin especificar a qué número se refería: “Verán también una cosa muy bonita, sobre todo que gusta mucho a los hombres. Gustará mucho a los hombres cómo se representa la escena de que dos mujeres se pelean con un hombre. Claro, por un hombre quiero decir.”⁹³⁸ Por último, en 1967 al describir la suite de danzas titulada “Hariraya”⁹³⁹ de la Asociación de Universitarios Filipinos en términos que reforzaba la exotización de los musulmanes filipinos, expresaba su deseo por disfrutar visualmente del cuerpo

⁹³⁵ Carta de Enrique De la Hoz a Manuel Orgaz del 2 de junio de 1966, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.279, Carpeta Núm. 23, Portafolios: “Festivales de España”-Folklórico Hispanoamericano Cáceres; Carta de Enrique De la Hoz a Alfonso Díaz de Bustamante del 2 de junio de 1966, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.279, Carpeta Núm. 23, Portafolios: “Festivales de España”-Folklórico Hispanoamericano Cáceres.

⁹³⁶ VIII Festival de folklore hispanoamericano: [30-06-1966] [5SON-2057], cinta 5, grabación sonora, 24:29-25:38, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1011316&idBusqueda=222, (consultada el 9 de julio de 2020).

⁹³⁷ IX Festival de folklore hispanoamericano: 29-06-1967 [5SON-3071], cinta 4, grabación sonora, 2:47-3:10, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1015083&idBusqueda=223, (consultada el 9 de julio de 2020).

⁹³⁸ VIII Festival de folklore hispanoamericano: [29-06-1966] [5SON-2051], cinta 4, grabación sonora, 14:17-14:28, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1011309&idBusqueda=224, (consultada el 9 de julio de 2020).

⁹³⁹ Hariraya Puasa, denominación que se le da en Filipinas a la festividad musulmana Eid al-Fitr que celebra la culminación del Ramadán. “Proclamation No. 974,” Official Gazette of the Republic of the Philippines, <https://www.officialgazette.gov.ph/1997/02/08/proclamation-no-974-s-1997/>, (consultada el 9 de julio de 2020).

descubierto de las filipinas: “Es algo así como un sultán rodeado de bellas huríes. Lo van a ver ustedes. El sultán lleva mini camisa, vamos, no lleva camisa. Las huríes desgraciadamente llevan la falda larga, no llevan minifalda.”⁹⁴⁰

Este deseo no era por lo demás ajeno a la manera en que se llegaron a vestir las mujeres extranjeras en el festival. En una de las fotos de la edición de 1959 se capta a cinco mujeres bailando en minifalda y sujetador. En fotos de otros años se muestra a mujeres panameñas en faldas que al bailar se elevaban hasta su cintura causando que se vieran sus piernas desnudas, incluyendo su prenda interior, o a brasileñas bailando el frevo con blusas y pantalones ajustados.⁹⁴¹ O sea, se daban ocasiones en que se exponía el cuerpo, contrariamente a lo que permitía el vestuario de las mujeres en los Coros y Danzas de la Sección Femenina (así también el correspondiente a las miembros de los *ranchos folclóricos* portugueses) que lo cubría. Por ello podría argumentarse que el festival vendría a demostrar que la auto consideración de la Sección Femenina como estereotipo de la feminidad hispánica no correspondía a la realidad, y que tal “exhibición” pudo haber sido uno de los atractivos para el público, causando que un espacio supuesto para la promoción del conservadurismo estimulase el cambio de mentalidades experimentado en España en la década del sesenta.

4.5 Conclusiones

Antes de finalizar debe indicarse que hubo una agrupación participante en el escenario principal del festival que queda fuera de los apartados de exposición del capítulo por ser un caso sumamente excepcional: el Ballet del Oeste Africano. Un ballet que a pesar de que la organización en su empeño de encajarlo dentro de la temática del festival lo calificaba en el programa oficial al lado de su nombre de “orígenes del folklore afro-americano”, su concepción debió de estar relacionada con el desarrollo del sentimiento panafricano entre las décadas de 1950 y 1970 en el contexto del proceso de descolonización de África, sentimiento panafricano

⁹⁴⁰ IX Festival de folklore hispanoamericano : 29-06-1967 [5SON-3070], cinta 3, grabación sonora, 22:00-22:15, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1015082&idBusqueda=225, (consultada el 9 de julio de 2020).

⁹⁴¹ Fotos en el archivo de Juan Ramón Marchena del Archivo Histórico Municipal de Cáceres.

para el que las expresiones culturales serían un medio privilegiado de expresión.⁹⁴² Respecto a la danza su manifestación más reconocida serían los Ballets Africains de Fodéba Keita, agrupación fundada en París en 1949, que con un repertorio enfocado en las prácticas ceremoniales de varias partes de África Occidental, sobre todo del folklore mandinga de Guinea y Casamance (Senegal), y una estética neo tradicional que procuraba tanto el resurgimiento de las tradiciones como su modernización, se convertiría ante su éxito en giras internacionales en el modelo a seguir para otras agrupaciones del África Occidental y Central.⁹⁴³ Así pues, es muy probable que el Ballet del Oeste Africano estuviera entre las agrupaciones que los imitaban. Sin embargo, es llamativo que, aunque sus miembros al parecer en su mayoría eran oriundos o descendientes de personas originarias de países de África Occidental (si nos dejamos llevar por los apellidos de los integrantes en 1963)⁹⁴⁴ y que en Cáceres estuvo dirigido por Soriba Camara,⁹⁴⁵ la agrupación llegara a tener como directora artística y productora a la actriz española Ángela Pla Usera, como directora de escena y coreografía a Sylla Albas, y como secretaria de dirección a Cecilia Pérez Castillo,⁹⁴⁶ o sea probablemente a tres mujeres españolas en roles directivos. Además, el artista grancanario José Dámaso Trujillo “Pepe Dámaso”, amigo de Pla Usera, les hizo “bocetos y dibujos para los decorados de algunos montajes y escenografías”.⁹⁴⁷ Por lo que, más allá de hacernos eco de lo planteado por David Murphy, respecto a que las expresiones culturales panafricanas de la época estaban mediadas por el encuentro de lo colonial, incluyendo nociones problemáticas raciales y étnicas identitarias,⁹⁴⁸ lo que nos interesa subrayar es el rol destacado de las mujeres en la compañía y su ambiente cosmopolita, lo cual se hubiera potenciado si como no era extraño en este tipo de agrupación sus integrantes hubiesen tenido una educación y un estilo

⁹⁴² David Murphy, “The Performance of Pan-Africanism: Staging the African Renaissance at the First World Festival of Negro Arts,” en *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966. Contexts and Legacies*, ed. David Murphy (Liverpool: Liverpool University Press, 2016), 2 y 17.

⁹⁴³ Originalmente la agrupación se había fundado con el nombre de *Le Théâtre Africain*. Luego pasaría a llamarse *Les Ballets Africains de Fodéba Keita*, y en 1958 tras la independencia de Guinea se renombraría como los *Ballets Africains de la République de Guinée*. Hélène Neveu Kringelbach, “Dance at the 1966 World Festival of Negro Arts: Of ‘Fabulous Dancers’ and Negritude Undermined,” en *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966. Contexts and Legacies*, ed. David Murphy (Liverpool: Liverpool University Press, 2016), 70-71.

⁹⁴⁴ “Elenco Artístico.” Notas de programa *Angela Pla presenta el Ballet del Oeste Africano*. El Ballet del Oeste Africano. Teatro Alcázar. 17 de diciembre de 1963.

⁹⁴⁵ Programa oficial de Festivales de España en Cáceres, IX Festival Folklórico Hispanoamericano, 1967, en: AGA, Fondo: 49.09, Caja: 38.128.

⁹⁴⁶ “Elenco Artístico.” Notas de programa *Angela Pla presenta el Ballet del Oeste Africano*. El Ballet del Oeste Africano. Teatro Alcázar. 17 de diciembre de 1963.

⁹⁴⁷ Pepe Dámaso, “Toda la vida estaría contigo: Pepe Dámaso conversa con Carmensa de la Hoz,” *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, n.º 59 (2017): 9.

⁹⁴⁸ Murphy, “The Performance of Pan-Africanism,” 9.

de vida moderno, modelados a lo europeo. En tal sentido compartía dos de las principales características de otras agrupaciones participantes en el festival tratadas en el capítulo.

Un cosmopolitismo que respecto a las agrupaciones latinoamericanas y filipinas era resultado del tipo de integrantes provenientes de las élites de sus países y que, además, contaba con el filtro de ser estudiantes que eran capaces de sustentar económicamente sus estudios en España. La formación transnacional de los directores de los ballets folklóricos sería, a su vez, otro indicador de un entorno que era claramente distintivo con relación al experimentado por la mayoría de la población de sus propios países de la que se decían ser sus representantes. Sin embargo, que se considerasen como “representantes” de la “nación” quizás no implicaría paradójicamente que la tan mentada autenticidad fuese el factor prioritario al momento de que específicamente los miembros de las agrupaciones de las asociaciones de estudiantes pasasen a conformarlas. La relevancia de una socialización entre paisanos pertinente a encontrarse en un país extranjero ayudaría a explicar entonces la inconsciencia o despreocupación que al parecer entre estos existía en cuanto a la discrepancia entre discurso y práctica de quienes escenificaban el “folklore” del “pueblo”.

Habría empero excepciones a este esquema por las que representantes de los grupos subordinados latinoamericanos (indígenas y afrolatinoamericanos) se harían presentes en distintas ediciones del festival. Pero aquí también habría que establecer una distinción. Si, por un lado, se presentaron algunos productos de visiones o políticas culturales inclusivas que procuraban mostrar la heterogeneidad nacional, por ejemplo, los afrocolombianos que conformaban la agrupación de Delia Zapata Olivella, por otro, hubo quienes fueron integrados en agrupaciones folklóricas muy probablemente dado el rédito publicitario y ganancial que sus directores podían sacar a sus “atrayentes” cuerpos “exóticos” y racializados. Pero sea como fuere no se deben considerar como simples marionetas en manos de empresarios, directores o planificadores culturales puesto que como queda demostrado por Los Imbayas estos tenían sus propios motivos e intereses para insertarse en un ámbito transnacional que promovía la hibridación cultural. Un planteamiento que, por otro lado, habría que aplicar análogamente al resto de participantes extranjeros, incluyendo a los que hubiesen tenido posturas políticas contrarias al régimen, respecto al beneficio propagandístico que la dictadura franquista procuraba obtener de su anuencia a presentarse en los escenarios de un gobierno autoritario.

Las políticas culturales de otro gobierno autoritario serían, a su vez, un factor determinante para el tipo de participante portugués. Si a diferencia de la gran mayoría de los participantes latinoamericanos y filipinos los representantes portugueses eran campesinos ello se debía a que la “Política do Espírito” iba dirigida a captar a esta parte de la población portuguesa y a que, por medio de organismos como la FNAT, la dictadura salazarista se aseguraba que los *ranchos folclóricos* que salían a participar en eventos internacionales se conformasen con sus ideales y finalidades propagandísticas. Para que se diese tal conformidad un importante recurso sería seleccionar *ranchos folclóricos* que estuviesen dirigidos por miembros de las clases dominantes, continuadores del rol desempeñado por los investigadores pioneros del folklore portugués, que reprodujeran en sus agrupaciones las nociones sobre el folklore auspiciadas por las entidades centrales pertinentes. Pero aún aquí, bajo una dictadura, se hacía presente el agenciamiento de los integrantes de los *ranchos folclóricos*, pues, como han indicado por Salwa El-Shawan Castelo Branco y Jorge Freitas Branco, el boom de *ranchos folclóricos* en la década de 1950 pudo haberse debido más al dinamismo de la gente común, a la movilización de los lazos familiares, especialmente femeninos, que a la acción de los folkloristas externos a su esfera.

Aunque de manera minoritaria lo distinto, incluso la disidencia, se haría presente, a su vez, en el ámbito del folklore bajo la dictadura franquista, a pesar de las pretensiones totalitarias que la Falange Española de las JONS, sobre todo la Sección Femenina, llegó a tener en este ámbito. Que ello respondiese a vigorosas reivindicaciones nacionalistas, como en el caso vasco, lleva a entender que para la década de 1960 el imaginario franquista del folklore regional como una esfera exenta de reclamos políticos, como el ilustrado por las agrupaciones de los centros culturales y de socialización en Madrid de emigrantes de distintas regiones españolas, estaba agrietado. La disconformidad de Mariano Castro Ordieres con la conducción que hacían del folklore los Coros y Danzas de la Sección Femenina, su presunción por que Los Xustos se gestionaran de manera independiente de esta entidad y las acciones que llegó a tomar –que lo situaban o que podían ser consideradas en oposición al régimen–, demuestran por su parte la problemática de las simplificaciones para el ámbito de la música en periodos de dictadura, algo que ha sido notado para otros regímenes dictatoriales en otros países durante el siglo XX, puesto que Castro Ordieres y su agrupación llegaron a ser promovidos y premiados por el régimen franquista, reflejo de una relación carente de antagonismo.

Pero, sin lugar a duda, la representación española recaería prioritariamente en las agrupaciones falangistas de los Coros y Danzas de la Sección Femenina y los Coros y Danzas de la Obra Sindical de Educación y Descanso, haciendo que el ámbito del folklore español fuera uno en el que privilegiadamente se transmitían los ideales de la Falange Española. Específicamente, a través de la Obra Sindical de Educación y Descanso se pretendía adoctrinar a los trabajadores españoles, los “productores” en la terminología franquista, en sus periodos de ocio, siendo sus Coros y Danzas uno de los recursos empleados para volverlos adeptos al nacionalismo tradicionalista tan perseguido por el régimen. Su reiterada participación en el festival, una que sería en menor medida que los Coros y Danzas de la Sección Femenina, junto con las otras agrupaciones independientes que eran partidarias al régimen, favorecería por consiguiente que la militancia franquista, al menos discursivamente, fuera la norma entre los representantes españoles.

La transmisión del “folklore musical” español en el festival con todo que se le había asignado preponderantemente a organismos de la Falange Española no estaría, sin embargo, únicamente en manos de los militantes “productores” españoles. E incluso, como demuestra la participación de las hermanas Theodosia llegaría a ser difundido de forma excepcional por extranjeras cosmopolitas, muy probablemente miembros de la élite, por encima de que se aferraran al discurso de la autenticidad sobre lo que interpretaban en el escenario, como también era insinuado por los organizadores. Pues las integrantes de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, las principales responsables de la transmisión, provendrían de un amplio espectro socioeconómico y también se encontrarían entre ellas quienes se habían criado en contextos familiares no afines a la dictadura.

Este destacado rol de las mujeres en la transmisión del folklore se justificaría principalmente por dos factores: por ser un contexto socialmente aceptado para que las mujeres se desarrollaran y especialmente por transferirse la capacidad biológica de la mujer al ámbito cultural. Así, era la mujer la depositaria de la tradición, la que reproducía la esencia de la nación. Sin embargo, como se ha visto, esto no implicaría que a la mujer se le asignara un papel de importancia en las posiciones directivas de las juntas ejecutivas o en el jurado del festival. Se daba una paridad en la dirección de las agrupaciones, pero es evidente que había un límite hasta el que se estaba dispuesto a dar relevancia a la mujer. Por los comentarios machistas de Tico Medina o por las letras de algunas canciones se ejemplifica, además, que no era ni siquiera un

campo exento de que se la estereotipara negativamente o se la denigrara. Que al hombre se lo resaltara tan pronto fue incluido entre los danzantes de los Coros y Danzas de la Sección Femenina bien comprueba que aún en este contexto entre un hombre y una mujer se privilegiaría al primero.

Pero para entonces existía una insatisfacción en las mujeres por este posicionamiento subordinado que provocaría reivindicaciones sociales de distinto tipo: laborales, matrimoniales, modelos de feminidad, etc. Lo paradójico de esta situación con relación a la Sección Femenina es que sus propias dirigentes ayudarían a socavar el modelo de la mujer hispana sumisa, patriota, devota, disciplinada, ceñida al hogar, etc. en virtud del estilo de vida independiente que llevaban. Además, conviene tener en consideración al respecto que, dado el usual rango de edad de las integrantes de los Coros y Danzas de la Sección Femenina (14 a 28 años), es de suponer que entre ellas hubiera quienes compartieran las inquietudes de sus congéneres, al ser mujeres que se habían criado en las décadas de 1950 y 1960, determinantes para la transformación social, económica y cultural de la España franquista. Su posición subordinada frente a los hombres, por otro lado, no significaba que en España se transmitiera el mensaje que todas las mujeres se valoraban igual que la mujer “hispana”, y que en esta última no se estableciesen jerarquizaciones por motivo de su origen racial y nacional. En concordancia con la ideología de la hispanidad era la mujer española la que ocupaba el tope de la jerarquía, ya fuese al compararse con las extranjeras no “hispanas” o con las latinoamericanas y filipinas. Sin embargo, como sería habitual en el festival, la práctica vendría a refutar el discurso, pues hubo mujeres latinoamericanas y filipinas que estuvieron lejos de mostrarse como supuestamente debía mostrarse la mujer “hispana” cuando descubrieron sus cuerpos en los escenarios del festival, ilustrándose así que no se podía establecer una equivalencia entre los distintos actores participantes en el festival por provenir de distintos contextos geográficos, políticos, sociales, étnico-raciales y de género.

Capítulo 5. Un repertorio selectivo en lo nacional, moderno en lo folklórico

En su ya varias veces citado ensayo en el que Nieves de Hoyos Sancho examinaba el tipo de participación de las agrupaciones en el I Festival de Folklore Hispanoamericano, ante el hecho de que, con relación a las regiones territoriales, la representación española se hubiera limitado a varias agrupaciones de la provincia de Cáceres y a uno de la provincia de Zaragoza, recomendaba que debía “procurarse una representación más variada en cuanto a regiones, pues un grupo del Norte, otro de Levante y otro andaluz no se perjudicarían sino más bien serían un complemento por las grandes diferencias que en ellos existen”.⁹⁴⁹ Tal planteamiento iba acorde al interés del franquismo de emplear la variedad regional, como muestra de la riqueza folklórica del país, pero siendo un regionalismo cultural que no retara al centralismo y unitarismo defendido, o al menos eso era lo que pretendía el régimen. La idea de utilizar el folklore como medio para demostrar una heterogeneidad regional compatible con un Estado-nación era por lo demás compartida para entonces por distintos países participantes en el festival. Lo ideal era que por medio de un “variadísimo repertorio”⁹⁵⁰ se representara la totalidad del “folklore musical” del país, a la manera en que el periodista cubano hispanófilo Nivio López Pellón⁹⁵¹ describía en *Mundo Hispánico* al interpretado por el Ballet Folklórico de México en los Festivales de España (en los que se incluía el festival cacereño) de 1969: “Es la música india y la música jarocho, la música de los mariachis y la música de marimba; las canciones de los tarascos, los lamentos mocambos y los zapateos de Veracruz; es la música de Jalisco, con sus charros; la de Michoacán, con sus sones; la música de Méjico entero”.⁹⁵² Y lo ideal era que, además, el repertorio fuera el “mejor” del “folklore musical” nacional, como se concebía el presentado por la Agrupación de Danzas Paraguayas, del que al interpretar en 1967 “*Angela Rosa, Recuerdos de Ypacarái*,

⁹⁴⁹ Nieves de Hoyos Sancho, “Noticias de Europa. Primer Festival de Folklore Hispano Americano” *Folklore Americano*, n.º 6-7 (1959): 251.

⁹⁵⁰ Nivio López Pellón, “Ballet Folklórico de México,” *Mundo Hispánico*, año XXII, n.º 259 (octubre 1969): 47.

⁹⁵¹ Katia Figueredo Cabrera, “Cuba, la siempre fiel. Impronta cubana en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, 1947-1958,” *Illes i imperis*, n.º 19 (2017): 174.

⁹⁵² López Pellón, “Ballet Folklórico de México”, 47.

Galopera, Mis dos amores, Isla Sakã”, Tico Medina declaraba que, aparte de ser el “mejor”, se trataba del “más auténtico y genuino folklore” paraguayo.⁹⁵³

La recomendación de De Hoyos Sancho se ejecutaría a través de los años, pero nunca estarían presentes la totalidad de las regiones o territorios españoles. Empleando las divisiones y estatus territoriales actuales, no participarían agrupaciones de Cantabria, Navarra, Comunidad Valenciana, Castilla-La Mancha, Islas Baleares, Ceuta, Melilla, Sáhara Occidental y República de Guinea Ecuatorial. La ausencia de agrupaciones provenientes del contexto colonial africano se entendería especialmente, como mencionado en el capítulo anterior, dada la discriminación racial y cultural que se daba desde la metrópolis hacia los habitantes africanos y sus expresiones culturales “atrasadas”, “exóticas”, “salvajes”, etc.⁹⁵⁴ Por lo que, la aplicación de esta discriminación, que no era sino la adaptación de la ideología de la hispanidad al continente africano, ayudaría a explicar entonces que en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos no se diera una concordancia entre la nación y la totalidad del territorio estatal, que la nación folklórica española, a excepción de las islas Canarias, ya fuese en el discurso o su escenificación, se circunscribiese al asociado con el territorio peninsular. Las palabras frecuentemente citadas de Pilar Primo de Rivera (pronunciadas en 1939), para exponer la unidad nacional que se procuraba fomentar durante el franquismo por medio del folklore musical habida cuenta de la diversidad cultural y “racial” encontrada en la variada geografía española,⁹⁵⁵ podrían tomarse como premonitorias de la regular exclusión que se haría de los territorios coloniales al concebirse y reproducirse la nación en el ámbito del folklore.

Por su parte, aunque López Pellón sostenía en base a una enumeración de músicas de distintos lugares, grupos étnicos e instrumentos, que en el repertorio del Ballet Folklórico de

⁹⁵³ IX Festival de folklore hispanoamericano: 30-06-1967 [5SON-3078], cinta 4, grabación sonora, 13:19-13:40, https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/i18n/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1015091, (consultada el 18 de julio de 2022).

⁹⁵⁴ Gonzálo Álvarez Chillida, “Epígono de la Hispanidad. La españolización de la colonia de Guinea durante el primer franquismo,” en *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, eds. Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Siexas (Madrid: Casa de Velázquez, 2014), 103-125; Cécile Stephanie Stehrenberger, “Bichos raros. Los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Guinea Ecuatorial,” en *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, ed. Raquel (Lucas) Platero (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2012), 301-324; Enrique Bengochea Tirado, *La Sección Femenina en la provincia de Sahara. Entrega, hogar e imperio* (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2019).

⁹⁵⁵ “Cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla, cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y sepan tocar el txistu, cuando el cante andaluz enseñe toda su profundidad y toda su filosofía que tiene, cuando las canciones de Galicia se conozcan en Levante, cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí habremos conseguido la unidad entre los hombres y tierras de España.” Citado en: Estrella Casero, “Los Coros y Danzas de la Sección Femenina: teoría y práctica,” *Cairon: revista de estudios de danza*, n.º 1 (1995): 65-66.

México se representaba “Méjico entero”, en realidad se trataba de una representación centrada, estereotipada e idealizada de la nación mexicana. Cómo ha sido analizado por Anthony Shay y Sydney Hutchison, si el enfoque del repertorio del ballet de los números no “indígenas” se dirigía a la zona central del país (como Veracruz, la región Huasteca y Jalisco),⁹⁵⁶ se debía a que se entendía que en esta región el mestizaje racial y cultural acontecido había sido modélico.⁹⁵⁷ A diferencia del sur y del norte, pues a la zona meridional se la equiparaba con el “indio” y la naturaleza,⁹⁵⁸ mientras que dada la permeabilidad entre el sudoeste estadounidense y la zona septentrional de México provocaba, como ha analizado Luis Díaz Santana Garza, que se percibiera a esta zona como culturalmente distinta del resto del país, y que, por consiguiente, se volviera problemática su inclusión en el imaginario nacional para los ideólogos nacionalistas.⁹⁵⁹ A su vez, en la representación que se hacía de adaptaciones de danzas o “rituales” de pueblos indígenas contemporáneos, como en la *Danza del Venado* de los yaqui/yoeme y mayo/yoreme de Sonora y del norte de Sinaloa, se hacía patente la descontextualización. En este sentido, López Pellón manifestaba (en una sección de su artículo para la que debió de utilizar como fuente notas provistas por el propio Ballet Folklórico de México, dada la similitud de sus descripciones y las encontradas en el programa de la presentación del ballet en la Universidad de Michigan en este mismo año) que los “indios yaquis, de Sonora”, el pueblo indígena mencionado, omitiéndose al pueblo mayo/yoreme, como el cultor de la *Danza del Venado*, eran “indios que todavía cazan con arco y flecha, y cultivan la tierra como lo hicieron sus más remotos antepasados”, y que la mencionada danza era “el baile más antiguo de Méjico”.⁹⁶⁰ Pero como ha señalado Trisha V.

⁹⁵⁶ En Cáceres “Mocambo” sería la estampa correspondiente a Veracruz, “Zafra de Tamaulipas” a la Región Huasteca y “Guadalajara” a Jalisco.

⁹⁵⁷ Sydney Hutchinson, “The Ballet Folklórico de México and the Construction of the Mexican Nation through Dance,” en *Dancing across Borders. Danzas y Bailes Mexicanos*, eds. Olga Nájera-Ramírez, Norma E. Cantú y Brenda M. Romero (Urbana: University of Illinois Press, 2009), 213; Anthony Shay, *Choreographic politics: state folk dance companies, representation, and power* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002), 91 y 97.

⁹⁵⁸ Hutchinson, “The Ballet Folklórico de México,” 213.

⁹⁵⁹ Luis Díaz Santana Garza, *Historia de la música nortea mexicana: desde los grupos precursores al auge del narcocorrido* (México, D. F.: Plaza y Valdés Editores, 2015), 65-70.

⁹⁶⁰ En el programa de la presentación en la Universidad de Michigan, la *Danza del Venado* se describía de la siguiente manera: “Probably the most ancient of Mexican dances, this is part of a rite still carried on before the hunt in the region of the Yaqui Indians-the only tribe in Mexico which is still self-governing, and which still lives as its ancestors lived before the Span[i]sh Conquest”. López Pellón, “Ballet Folklórico de México,” 47; “The Deer Dance.” *The Ballet Folklórico de México*. Amalia Hernández. Michigan: Hill Auditorium de la Universidad de Michigan, 26 de febrero de 1969. Notas de programa.

Martínez la historia de la relación entre el Estado mexicano y los yaqui/yoeme contrastaba con esta imagen idílica.⁹⁶¹

Lo que había distinguido a esta relación había sido la violencia, exacerbada durante el Porfiriato (1876-1911), como resultado de las políticas liberales homogeneizadoras que atentaban contra la autonomía yaqui/yoeme, y de los proyectos de colonización de pobladores no indígenas en el territorio yaqui/yoeme (atractivo por su fertilidad al estar localizado en las márgenes del río Yaqui), considerados por los yaqui/yoeme un acto de invasión a su “sagrado” territorio. Entonces, si tomamos en consideración que en un intermitente estado de conflictos armados, que no se detendría hasta 1926, el Estado mexicano entre las medidas coercitivas contra los yaqui/yoeme cometió masacres, recurrió a las deportaciones y la esclavización, y les negó los derechos de ciudadanía, mientras los yaqui/yoeme como estrategias de resistencia cometían asesinatos, robos y vandalismos contra los colonizadores,⁹⁶² declarar que este pueblo indígena vivía como sus antepasados era algo completamente ajeno a este hostil contexto histórico. Es a raíz de este tipo de apropiación y descontextualización, por lo demás típica de las obras indigenistas, propicia para presentar una imagen unificada de México, al silenciar los enfrentamientos internos y las desigualdades raciales y sociales, que se ha argumentado que lo escenificado por el Ballet Folklórico de México compaginaba con la percepción que el gobierno mexicano quería promover sobre su país, a fin de fomentar el turismo (una de sus prioridades entre las décadas de 1940 y 1970).⁹⁶³ Ante este criterio compartido se comprende, por lo tanto, el continuo apoyo que desde distintas instancias gubernamentales se le daría a este ballet, relación que, como se ha mencionado en el capítulo anterior, se formalizó entre 1958 y 1964, periodo en que la agrupación fue un representante oficial del Estado.

Hay que señalar, por otro lado, que particularmente la conformación del repertorio en este año de 1969 del Ballet Folklórico de México en el que se daba una igualdad entre lo mestizo y lo indigenista, y en el que lo indigenista contemporáneo tomaba preeminencia sobre las obras “prehispánicas”, iba a contracorriente. La norma en el Ballet Folklórico de México como a grandes rasgos del repertorio del “folklore musical” mexicano era que lo indigenista tuviese un

⁹⁶¹ Trisha V. Martínez, “Mexican Baile Folklórico: Dancing with Empire and Expressing the Nation,” *SHRI Transnational Working Paper Series* vol. 1 (Fall 2015): 5-7.

⁹⁶² Ana Luz Ramírez Zavala, “La nueva cara de la violencia política en el viejo ‘problema del Yaqui’,” *Jerónimo Zurita, Revista de Historia*, n.º 89 (2014): 13-36; Cécile Gouy-Gilbert, *Una resistencia india: los yaquis* (México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1985), 66 y 101.

⁹⁶³ Hutchinson, “The Ballet Folklórico de México,” 212; Shay, *Choreographic politics*, 86-87.

rol secundario frente a lo mestizo, y que se sobreestimaban las culturas prehispánicas en comparación con las culturas indígenas contemporáneas, como sería la tónica en el indigenismo latinoamericano. Pero en general, sí concordaba con las políticas culturales nacionalistas estatales del periodo posrevolucionario que valorizaron las expresiones tradicionales del “pueblo”, ya fuera de las comunidades rurales mestizas o indígenas, por concebir que en estas se encontraba la esencia de la mexicanidad.⁹⁶⁴ Una mexicanidad que, desde los postulados de la hegemónica ideología del mestizaje, se configuraba con la mezcla de lo indígena y lo español,⁹⁶⁵ minusvalorándose al elemento afro, y que para el indigenismo su base estaba constituida por el “indio”, al que de manera ambivalente se le apreciaba su patrimonio cultural “positivo”, mientras que simultáneamente había que “rescatarlo” de su “atraso” para poder integrarlo al Estado-nación.⁹⁶⁶

Por último, que Tico Medina nombrara como ejemplo del “mejor” y “más auténtico” “folklore musical” paraguayo a reconocidas piezas con compositores, y que una de ellas *Recuerdos de Ypacaraí* fuera una guarania, un género creado a mediados de la década de 1920 por José Asunción Flores y que sería designado “música nacional en 1944”,⁹⁶⁷ no se relacionaba únicamente con la pretensión de autenticidad impregnada en los discursos sobre lo que se escenificaba en el festival, sino que como abordado por Alfredo Colman era un estatus que también habían adquirido entre el público paraguayo, que para entonces no diferenciaba entre las polcas, galopas y guaranias (los géneros que predominantemente presentarían las agrupaciones paraguayas en el festival) tradicionales y las obras compuestas basadas en elementos folklóricos.⁹⁶⁸ Indiferencia que se relacionaba en un contexto más amplio con la expansión que había tenido la industria musical, particularmente la discografía y la radio, durante la primera mitad del siglo XX, que había favorecido la diversificación y adaptación de lo folklórico al

⁹⁶⁴ Jesús Marquéz Carrillo, “Causa perdida. Vicente T. Mendoza y la investigación folklórica en México, 1926-1964,” *Graffylia* vol. 10, año 6 (otoño 2009): 97; Olga Najera-Ramírez, “Ballet Folklórico Mexicano: Choreographing National Identity in a Transnational Context,” en *Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*, eds. Hélène Neveu Kringelbach y Jonathan Skinner (New York: Berghahn Books, 2012), 165.

⁹⁶⁵ Hutchinson, “The Ballet Folklórico de México,” 208.

⁹⁶⁶ Ruth Hellier-Tinoco, *Embodying Mexico: tourism, nationalism, and performance* (New York: Oxford University Press, 2011), 58 y 75.

⁹⁶⁷ David Rafael Velázquez Seiferheld, “Las condiciones sociales y políticas y la música en el Paraguay. Una aproximación” en *La música en Paraguay. Situación actual y perspectivas de futuro. Ponencias presentadas en el 1er. Simposio de la música en Paraguay* (Asunción: Secretaría Nacional de Cultura, 2019), 40.

⁹⁶⁸ Alfredo Colman, *The Paraguayan harp: from colonial transplant to national emblem* (Maryland: Lexington Books, 2015), 89.

mundo moderno. Sería una transformación modernizadora que, entre otras cosas, impulsaría que el “folklore musical”, reduciendo su tiempo de duración, se acogiera a los formatos tecnológicos de los discos de la época (78 rpm, 45 rpm, 33 rpm, etc.); provocaría la integración del folklore con otros géneros artísticos externos a su ámbito acostumbrado (su hibridación); y estimularía, para el caso latinoamericano, la aparición de nuevos géneros musicales derivados de los folklóricos (por ejemplo, la música sertaneja de la música caipira en Brasil,⁹⁶⁹ la guarania de la polca paraguaya en Paraguay,⁹⁷⁰ la tamborera del tamborito en Panamá⁹⁷¹), contribuyendo a que la frontera entre lo “folklórico” y lo “popular” se desdibujara.

Sin embargo, ante la paradoja de que la “tradición” servía de fundamento a un nacionalismo cultural “moderno”, inevitablemente induciría a inconformidades respecto a la autenticidad de lo escenificado. De ahí, que se desarrollara un concepto como el de “inspiración folklórica” o “folklore de proyección”, abordado en el tercer capítulo, para dar cabida a prácticas que no se atenían a los ideales de “pureza”, pero que se entendía tenían cierto vínculo con el folklore. Por lo que, dada su transnacionalización propiciadora de interculturalidad, puesta de manifiesto por el común acompañamiento en la primera etapa de las agrupaciones universitarias latinoamericanas por instrumentistas de las tunas universitarias españolas, debieron de ser unas inconformidades que los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos potenciaran.

Y es fundamental la expansión del repertorio considerado “folklórico” con relación a la representación, porque al estar conformado el “folklore de proyección”, que desde una perspectiva externa a los estudios folklóricos podría catalogarse de “popular” (en su sentido masivo o urbano), por géneros surgidos de los grupos subalternos, experimentaría un proceso de “blanqueamiento”, “estilización” o “elevación” para ser aceptado por los grupos hegemónicos. O sea, no era una completa anomalía que, en la foto grupal empleada para la introducción del capítulo anterior, los grupos étnicos minoritarios o subalternos latinoamericanos no estuvieran presentes,⁹⁷² puesto que se trataba de un proceso que había comenzado en sus propios países, en

⁹⁶⁹ Jójce Oliveira Leitão, “A relação entre caipiras e o processo de urbanização na música sertaneja entre as décadas de 1920 e 1980,” *Confins* [en línea], n.º 30 (2017), <http://journals.openedition.org/confins/11781>, (consultada el 12 de junio de 2020).

⁹⁷⁰ Colman, *The Paraguayan harp*, 69-72.

⁹⁷¹ Melissa González, “‘Cien por Ciento Nacional!’ Panamanian Música Típica and the Quest for National and Territorial Sovereignty” (Tesis Doctoral, Columbia University, 2015), 297.

⁹⁷² En este sentido, aunque el empleo de símbolos indígenas y mestizos en sus vestimentas de escenificación del “folklore musical” “nacional” era resultado de las ideologías de mestizaje e indigenista difundidas por las élites durante la primera mitad del siglo XX, como parte de los proyectos modernizadores de unificación nacional promovidos en América Latina, es de resaltar que la difusión de tales ideologías no potenciaría una participación de

el que, a fin de convertir los géneros tradicionales en representantes de una nación moderna, había sido preciso “dignificarlos”. Lo que conllevó a que además de las transformaciones musicales (tiempo de duración, letra aceptable, técnica vocal, instrumentación, etc.), pasaran a ser regularmente músicos, danzantes y compositores blancos y mestizos, de clase media y alta, sus difusores. Se trataría, sin embargo, de un proceso no carente de tensiones y en el que surgirían perspectivas contrahegemónicas que procuraban visibilizar un “folklore musical” distinto del que había sido elegido como “nacional”.

El caso paradigmático de cómo durante los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos se buscaría realizar una representación moderna, pero a la vez enraizada en la tradición sería el ballet folklórico. Ya fuera en España, Filipinas o los países latinoamericanos, el ballet era tenido por un género artístico de la “alta” cultura, de élite y cosmopolita. Aun así, o quizás se debería decir por ello mismo, se entendería como un medio adecuado para demostrar que se podía estar desarrollado culturalmente sin perder la “esencia” nacional.

La diversidad de géneros artísticos podría ser entonces otro de los factores que explicasen el continuo apoyo del público cacereño a los festivales. Teniendo en cuenta que se encontrarían,

los grupos étnicos latinoamericanos subalternos en el festival. Pues, aun cuando eran ideologías con elementos que para entonces eran inclusivos y progresistas (entre ellos, traer a discusión las pobres condiciones sociales en las que vivían los indígenas con el fin de superarlas, posibilidad de avance social para los hijos producto de relaciones interraciales, principalmente de hombres blancos/mestizos con mujeres negras o indígenas, apreciación y apropiación de expresiones culturales “positivas” surgidas en contextos marginados), se ejercían en base a una jerarquización étnico-racial, social y de género: eran hombres blancos y mestizos de la elite, como los intelectuales que eminentemente promovían estas ideologías, los que ocupaban el sitio privilegiado en esta jerarquización. Por consiguiente, se tratarían de ideologías que, si bien llegarían a seleccionar, por ejemplo, géneros del “folklore musical” y vestidos asociados con los indígenas y afros como típicos de la nación, pretendiendo de tal manera enraizarla en la tradición y una autenticidad distintiva, estimularían que estos dejaran de ser lo que eran, para asumir valores y comportamientos “civilizatorios” promovidos por los grupos hegemónicos. Y, en última instancia, los que se convirtieron en las masas mayoritarias “homogéneas” (que en realidad continuaron siendo heterogéneas), no experimentarían un cambio político, económico y social significativo a su favor. Sobre las ideologías del mestizaje y del indigenismo, véase: Peter Wade, “Repensando el mestizaje,” *Revista Colombiana de Antropología* vol. 39 (enero-diciembre 2003): 273-296; Peter Wade, “Racismo, democracia racial, *mestizaje* y relaciones de género,” *Tabula Rasa*, n.º 18 (enero-junio 2013): 45-74; Jorge Klor de Alva, “The Postcolonization of the (Latin) American Experience: A Reconsideration of “Colonialism,” “Postcolonialism,” and “Mestizaje”” en *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, ed. Gyan Prakash (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994), 241-275; Laura Giraudo y Juan Martín-Sánchez, eds., *La ambivalente historia del indigenismo: campo interamericano y trayectorias nacionales, 1940-1970* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2011); Henri Favre, *El movimiento indigenista en América Latina* (Varsovia: Universidad de Varsovia. Centro de Estudios Latinoamericanos, 2006); Osmar Gonzales y Mariana Ortega Breña, “The Instituto Indigenista Peruano: A New Place in the State for the Indigenous Debate,” *Latin American Perspectives* vol. 39, n.º 5, Rethinking Indigenismo on the American continent (Septiembre 2012): 33-44; François Correa Rubio, “La modernidad del pensamiento indigenista y el Instituto Nacional Indigenista de Colombia,” *Maguaré*, n.º 21 (2007): 19-63; Ladislao Landa Vásquez, “Pensamientos indígenas en nuestra América” en *Crítica y teoría en el pensamiento social latinoamericano*, eds. Fernanda Beigel et al. (Buenos Aires: CLACSO, 2006), 11-39.

por ejemplo, con posturas de baile de danza clásica y moderna; expresiones culturales de grupos étnicos representados por el franquismo, y por sus propios países, como exóticos; cuerpos descubiertos; música de trío; y canciones popularizadas en décadas anteriores de reconocidos compositores que quizás conocieran de antemano. Es decir, un “folklore” distinto (o que tenía muy poco de lo concebido como “folklore” hasta entonces), en facetas opuesto al que estaban acostumbrados a presenciar bajo el franquismo. Por lo tanto, es posible que se tratara de una atracción por la “otredad” lo que los llevara a adquirir sus boletos.

Como se ha adelantado en el capítulo anterior, en el presente capítulo se contrastará el discurso de la autenticidad (referido en el tercer capítulo), en el sentido de que el folklore interpretado era el “verdadero” “folklore” del “pueblo”, de la “nación”, y lo que en realidad se exhibía en el festival, en este caso por medio del repertorio interpretado por algunos de los países participantes. Sobre todo, esto se realizará a través de un análisis de los géneros musicales, grupos étnicos-raciales y sociales, y zonas geográficas representados por este repertorio, y cuales habían sido los procesos de “elevación” que habían contribuido para que dicho repertorio fuera el seleccionado para presentar una imagen favorable de sus países. Se argumentará que fue usual que se privilegiara partes específicas de la nación, ya fuera por motivos nacionalistas identitarios o por nociones sobre folklore, y que fue común en la puesta en escena “folklórica” la modernidad cultural.

5.1 De géneros, zonas geográficas, y grupos étnico-raciales y sociales privilegiados

Si en un principio, durante la primera mitad del siglo XX, al seleccionarse el “folklore musical” representativo de la nación había sido marcada la difusión de ciertos géneros en particular, para cuando se realizaron los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos se había promovido una mayor cantidad de estos a fin de demostrar la diversidad nacional a través del folklore. Sin embargo, el predominio de algunos géneros continuaba siendo vigente y se trataba de una heterogeneidad cultural supeditada al nacionalismo unitario estatal. Era una variedad que se había posibilitado especialmente por la labor investigativa de los folkloristas y el apoyo institucional que se les había prestado desde el Estado. Pero tal variedad, convertida en canon por la autoridad de sus recopiladores e investigadores (por ejemplo, Carlos Vega en Argentina, Lauro Ayestarán en Uruguay, Manuel García Matos y la Sección Femenina en España, Margot

Ayala en Chile, Francisca Reyes Aquino en Filipinas), no escaparía en su proceso de selección, como se ha analizado en el tercer capítulo, los conceptos de folklore, las ideologías raciales y condición social de estos. Por consiguiente, se hacía evidente la preeminencia dada a ciertas regiones geográficas, a grupos sociales y raciales, y a combinaciones de mestizaje. Lo cual significaba como contraparte la omisión, desinterés o minusvaloración de expresiones culturales de ciertas zonas del país y de grupos étnicos.

Uno de los ejemplos ilustrativos de ello sería el repertorio elegido por los representantes chilenos a lo largo de distintas ediciones del festival. Al interpretar sobre todo cuecas y tonadas, junto con resbalosas, el pequén, el jote, el aire, el cuando, la sajuriana, el sombrerito, entre otros, que consistían en alrededor del 70% del repertorio,⁹⁷³ se concentraban en géneros asociados especialmente a la zona central del país. Lo cual se relacionaba a la concepción de la elite chilena del Valle Central como núcleo originario de la chilenidad,⁹⁷⁴ de una chilenidad que en términos raciales y culturales destacaba a lo europeo, particularmente a la raíz hispana, representada por la figura del huaso (el jinete criollo chileno), y relegaba la influencia indígena y africana. De esta manera, la identidad chilena, aparte de blanca, se imaginaba siendo bucólica, conservadora y católica, en contraste con la vida moderna de la ciudad.⁹⁷⁵

La presencia minoritaria del “folklore musical” vinculado a otras zonas del país, como la sirilla del sur, el trote y el cachimbo del norte, Kaunga te Rongo y Sau-Sau de Isla de Pascua o de intérpretes mapuches con el Conjunto Carmen Cuevas Mackenna en 1965, bien podría interpretarse como reflejo del impacto que tuvieron los estudios folklóricos multiculturales, particularmente de Margot Loyola y Violeta Parra, en las décadas de 1940 y 1950. Ambas folkloristas procuraron expandir la hasta entonces limitada visión del folklore chileno, para que se incluyese otras zonas geográficas y a otros grupos étnicos, como los mapuche y rapa nui. En este sentido, el repertorio chileno en el festival de manera general concuerda con lo indicado por Juan Eduardo Wolf, respecto a que como consecuencia de la institucionalización educativa de la labor de los folkloristas académicos chilenos, cuyo trabajo no se limitaba a la cueca y tonada, a

⁹⁷³ Al igual que se ha indicado sobre el número de agrupaciones en el capítulo anterior, existe la posibilidad de una variación en estos porcentajes, ya que, al contrastar los programas oficiales disponibles, los programas publicados en periódicos, las grabaciones sonoras del ICH y las crónicas del festival en *Extremadura*, en ocasiones no se da una total correspondencia entre estas fuentes. Por lo que, los porcentajes no se deben tomar como definitivos, sino como orientadores.

⁹⁷⁴ Ignacio Ramos Rodillo, “Música típica, folklore de proyección y Nueva Canción chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973,” *NEUMA* vol. 2, año 4 (2011): 115.

⁹⁷⁵ Cristián Garay Vera, “El huaso, caballero cristiano y chileno,” *Fuego y Raya*, n.º 3 (2011): 151-169.

partir de la década de 1940 se estableció un repertorio canónico en el que se dividía el país en tres regiones geográficas, norte, centro y sur, y se añadía a dos grupos étnico-raciales, los mapuche y rapa-nui.⁹⁷⁶ Si bien, es de subrayar que en Cáceres, este repertorio canónico se encontraba inclinado preponderantemente hacia la imagen estereotípica chilena vinculada al Valle Central.

Otro país suramericano en que se hacía notoria la preeminencia de una zona geográfica determinada era Argentina. Pues aunque el tango sería el género musical más interpretado del repertorio argentino, género cuya identificación primordial era con el espacio citadino de Buenos Aires, es de notar que su interpretación se daría en los dos últimos años de participación argentina (1965 y 1970) por dos de los nueve grupos o solistas argentinos presentes en los festivales en sus distintas ediciones, y que hasta entonces el repertorio estaría dominado por el “folklore musical” canonizado en Argentina en las décadas de 1940 y 1950, que a través de los años representaría en torno del 50%. Al concentrarse los argentinos antes de 1965 en escenificar, por ejemplo, el cuando, el bailecito, la firmeza, la zamba, el yaraví, el carnavalito, el palito, los amores y el escondido, elegían los géneros provenientes sobre todo de las provincias del centro-oeste y noroeste del país, que eran las provincias en que se habían enfocado la labor investigativa de influyentes folkloristas argentinos como Juan Alfonso Carrizo, Carlos Vega, Augusto Raúl Cortázar e Isabel Aretz⁹⁷⁷ durante las tres décadas anteriores a la mitad del siglo XX.

Este enfoque se apoyaba en la noción de que eran estas zonas, especialmente el noroeste, las que producían en mayor abundancia el auténtico folklore argentino.⁹⁷⁸ Noción que se ajustaba al planteamiento precursor promovido por el movimiento criollista tradicionalista que consignaba el genuino argentino al interior del país. Lo cual respondía en gran medida a la reacción nacionalista ante la masiva inmigración europea que tuvo lugar en Argentina entre finales del siglo XIX y principios del XX, que idealizaba el mundo rural del campesino al

⁹⁷⁶ Juan Eduardo Wolf, *Styling Blackness in Chile: Music and Dance in the African Diaspora* (Bloomington: Indiana University Press, 2019), 34-35.

⁹⁷⁷ Como se ha visto en el tercer capítulo, Alberto Rodríguez, que fungió como jurado en la edición de 1961, es un ejemplo adicional de la orientación hacia estas zonas geográficas al dedicar sus estudios a la región de Cuyo. Oscar Chamosa, “Criollo and Peronist. The Argentine Folklore Movement during the First Peronism, 1943-55,” en *The New Cultural History of Peronism. Power and Identity in Mid-Twentieth-Century Argentina*, eds. Matthew B. Karush y Oscar Chamosa (Durham: Duke University Press, 2010), 119; Oscar Chamosa, *The Argentine Folklore Movement: Sugar Elites, Criollo Workers, and the Politics of Cultural Nationalism, 1900-1955* (Tucson: The University of Arizona Press, 2010), 105.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, 120

concebir que este no estaba contaminado por la influencia extranjera experimentada en el mundo urbano y cosmopolita de Buenos Aires.⁹⁷⁹

Si en los inicios de este movimiento, que tendría distintas etapas, en las últimas décadas del siglo XIX su imaginario del campesino se limitaba a una visión romántica del gaucho de la pampa,⁹⁸⁰ cuya producción literaria paradigmática había sido *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, para el periodo de la Generación del Centenario, con figuras como Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez, se había ampliado su valoración de la cultura local del mestizo criollo a otras zonas del país. Pero aunque Rojas reconocería la aportación de los indígenas a la cultura criolla, y de hecho paradójicamente un factor importante para que el noroeste fuera apreciado como la región folklórica por excelencia se debía a que en su territorio se había establecido el Imperio Inca y había sido escenario de la resistencia indígena de los Valles Calchaquíes a la conquista española entre los siglos XVI y XVII⁹⁸¹ (estimándose por consiguiente que contaba con una antigüedad prehispánica digna de admirar, estimación en consonancia con el indigenismo de entonces, más apreciativo del pasado indígena que de su estado social y cultural contemporáneo), la norma entre sus intelectuales sería ignorar o menospreciar el rol de los indígenas y afros en la configuración del folklore criollo.⁹⁸² Su hispanismo hacía que tuvieran como predominante y significativa la aportación de la civilización española, afirmándose así el ideal imperante desde finales del siglo XIX que concebía a la nación argentina como blanca.

Carrizo, Vega y Cortázar se encontraban entre los folkloristas que sostenían tales posturas raciales respecto al folklore argentino, que es de señalar que aparte de estar fomentadas por su eurocentrismo, lo estaban también por sus conceptos del folklore, ya fuera el difusionismo o el descenso cultural. Y cuando accedió al poder el gobierno conservador, tras el golpe de estado en 1930, y se impuso el nacionalismo cultural reaccionario promovido por la oligarquías provinciales, cuyos industrialistas azucareros del noroeste habían fomentado y financiado los estudios folklóricos liderados por Carrizo realizados en su región (que tenían por centro académico la Universidad de Tucumán), se comenzó a difundir a nivel nacional el tipo de

⁹⁷⁹ Chamosa, *The Argentine Folklore Movement*, 22-26.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, 24.

⁹⁸¹ *Ibid.*, 27-28.

⁹⁸² *Ibid.*, 43.

folklore defendido por estos a través del sistema educativo público, empleándose sus obras para su enseñanza.⁹⁸³

De hecho, en el festival la gran influencia indígena en el noroeste argentino no vendría a referirse por los participantes argentinos hasta la presentación en 1965 del espectáculo del Conjunto Hugo de Bruna, espectáculo que empleaba el formato de estampas común a los ballets folklóricos. Al emplearse el vocablo *chaya*⁹⁸⁴ para referirse al carnaval del noroeste (en el que se ubicaba la primera estampa), incluir a la figura del *pujllay*,⁹⁸⁵ para personificar el espíritu de juego que primaba en el carnaval, y mencionar al colla⁹⁸⁶ y al altiplano en la introducción de su espectáculo “nacional”, por el que se pretendía ir del “campo a la ciudad, del altiplano a Buenos Aires, del carnavalito al tango, del colla al porteño”,⁹⁸⁷ se vinculaba esta estampa con la cultura andina y sus habitantes, vinculación que en las anteriores participaciones no se había hecho al interpretarse el “folklore musical” de esta región.⁹⁸⁸

⁹⁸³ Chamosa, “Criollo and Peronist,” 119-120.

⁹⁸⁴ Enrique Cámara de Landa en su obra *Entre Humahuaca y La Quiaca*, además de citar el *Diccionario Folklórico Argentino* de Félix Coluccio en que se encuentra la acepción de la *chaya* empleada por el conjunto argentino, expone que en el contexto del carnaval del noroeste argentino la *challa* o *chaya* son ofrendas que se depositan a la *Pachamama* el día del desentierro del carnaval. Enrique Cámara de Landa, *Entre Humahuaca y La Quiaca: mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino* (Valladolid: Universidad de Valladolid, Aula de Música, 2006), 37.

⁹⁸⁵ Citando a María Fernanda Rodríguez: “El *pujllay* es de alguna manera la figura central del Carnaval en el NOA [noroeste argentino] y, si bien tiene aspecto de diablo, no representa la maldad como en la religión católica, sino que hace travesuras, golpea con su cola para invitar a bailar a la gente, encarnando la alegría de la fiesta. Está representado por un muñeco (...) que simboliza la liberación de los deseos reprimidos y es incorporado en el mojón durante la ceremonia del desentierro para poder desenterrarlo. Durante el carnaval todos pueden ser *pujllay* (que significa en el NOA “juego, baile o alegría”). Si bien su actuación o personificación se realiza en las comparsas mediante máscaras y disfraces, no es necesario disfrazarse para estar endiablado, lo cual expresa el hecho de poder sostener la fiesta y la transgresión de las normas sociales que rigen la vida cotidiana, tales como la intensificación de las relaciones sexuales y las borracheras...”. Más adelante indica adicionalmente que el *pujllay* “se trata de un *supay* o *saxra*, entidad demoníaca peligrosa asociada al diablo católico” Habría que especificar, además, que *pujllay* en una palabra quechua, que aparte de los significados mencionados por Fernanda Rodríguez, también tiene la acepción de carnaval. María Fernanda Rodríguez, “Danzas, movimientos y máscaras rituales en el noroeste argentino (Andes centro-meridionales),” *Revista Chilena de Antropología*, n.º 50 (2017): 6; *Diccionario ilustrado de la lengua quechua* (Ministerio de Educación de Chile, 2019), 74.

⁹⁸⁶ Término quechua empleado en Argentina para referirse a los pueblos indígenas originarios del altiplano en el noroeste del país. También se utiliza al hablar de los mestizos de esta zona dependiendo del “grado de proximidad étnica a la raíz indígena”. El término se relaciona con *Collasuiu*, que era “una de las cuatro regiones en que los incas habían dividido su imperio *Tawantinsuiu*”, la cual incluía el noroeste argentino. Cámara de Landa, *Entre Humahuaca y La Quiaca*, 22-26.

⁹⁸⁷ VII Festival de folklore hispanoamericano : 28-06-1965 [5SON-1835], cinta 2, grabación sonora, 1:02-1:11, https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/i18n/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1010197, (consultada el 8 de agosto de 2022).

⁹⁸⁸ No nos detendremos en estos momentos a analizar en detalle el espectáculo del Conjunto Hugo de Bruna, ya que habría que ir más allá del argumento que queremos establecer, pero conviene señalar que, si se establecía este vínculo, es porque, de enmarcarse en los conceptos sociales, étnico-raciales y nacionales que habían imperado en Argentina, su espectáculo era uno inclusivo y progresista, a pesar de los estereotipos que pudieran encontrarse en

Un país que por el contrario le daría importancia en su representación a la zona andina sería Perú. Ello se hacía constar al ser el huayno el género que más interpretarían en el festival los participantes peruanos, con lo cual se patentizaba el impacto que habían tenido las investigaciones sobre las danzas andinas iniciadas a mediados de la década de 1930, y con una época de apogeo en la siguiente, por intelectuales indigenistas influenciados especialmente por la antropología culturalista estadounidense, que respecto al huayno estimularían que pasara de ser un género denostado a ser un símbolo de la identidad nacional fundamentada en la autoctonía “ancestral” andina.⁹⁸⁹ Especialmente José María Arguedas, la principal figura intelectual indigenista peruana, procuraría, con un apoyo desde las instituciones culturales y académicas estatales, que el huayno se convirtiera en la metáfora ideal de la nación, “sentándolo como emblema del mestizaje cultural peruano, mas con predominancia de lo andino sobre lo

este. Como se desprende de la cita del párrafo, su espectáculo pretendía hacer una presentación variada de la nación en términos de zonas geográficas, géneros musicales y grupos étnicos. Tal vez, pudiera explicar esta actitud el hecho de que en su espectáculo se incluyera a los montoneros en un “motivo heroico”, montoneros que eran descritos, desde una perspectiva tradicional de los roles de género, como: “Hombres bravíos que preparan sus armas para salir al encuentro por la libertad de su patria, despidiéndose de sus mujeres, madres hermanas, novias, hijas”. Su inclusión bien pudiera limitarse a una postura nacionalista, dada la participación de las montoneras en la lucha por la independencia argentina. Pero, es poco probable que Hugo de Bruna y los miembros del conjunto no fueran conscientes de que los gauchos montoneros formaban parte de la alteridad argentina. Con motivo de su rol en las guerras civiles argentinas en el siglo XIX su asociación era, junto con los gauchos, con el federalismo, el caudillaje y los grupos subalternos (indígenas, negros, criollos campesinos pobres, etc.). Y, lo que es aún más relevante, luego de la caída de Perón en 1955, y su consiguiente exilio, el peronismo experimentaría transformaciones, siendo una de ellas el desarrollo de un sector de “identidad revolucionaria y de la cultura disruptiva” que se concretizaría a partir de la segunda mitad de la década de 1960 en la organización política Montoneros, que “proponía ya desde el nombre mismo hacer una reivindicación histórica de las montoneras decimonónicas que lucharon contra la elite liberal porteña”. Por lo que, habría que preguntarse, y atendiendo adicionalmente que Juliana Guerrero indica que las posturas ideológicas de algunos de los exponentes de la música de proyección folklórica en la Buenos Aires de mediados de la década de 1960 chocaban con el conservadurismo, si el Conjunto Hugo de Bruna formaba parte de este sector que desde la cultura se enfrentaba tanto a los modelos tradicionales del folklore como de la política. VII Festival de folklore hispanoamericano : 28-06-1965 [5SON-1835], cinta 2, grabación sonora, 2:00-2:16, https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/i18n/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1010197, (consultada el 8 de agosto de 2022).; Manuel Cuervo Sola, “Imágenes del gaucho en la literatura argentina. Subjetivación y política en las luchas por la construcción de la estatalidad moderna rioplatense,” *cescontexto*, n.º 5 (mayo 2015): 130-144; Humberto Cucchetti, “¿Revolucionarios o peronistas? Los años 1960-1970 en Argentina bajo el prisma de la categoría de populismo,” *IdeAs. Idées d'Amérique*, n.º 14 (2019): 10; Juliana Guerrero, “La ‘música de proyección folclórica’ en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical,” *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* vol. 11, n.º 2 (julio-diciembre 2016): 191-192.

⁹⁸⁹ Silvia Elisa Benza Solari, Yanina Mennelli y Adil Podhajcer, “En busca del ‘nacionalismo auténtico’. Institucionalización de repertorios de danzas folclóricas en Argentina, Bolivia y Perú a mediados del siglo XX,” *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, n.º 47 (2015): 137-138; Pedro Roel Mendizábal, “De folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nosotros,” en *No hay país más diverso. Compendio de Antropología Peruana*, ed. Carlos Iván Degregori (Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2000), 76; Julio Mendivil, “Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno,” en *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, coords. Albert Recasens Barberà y Christian Spencer Espinosa (Madrid: Akal, 2010), 37.

hispánico”.⁹⁹⁰ Sin embargo, en el festival también quedaría plasmado la tensión existente en el Perú sobre la representación de lo andino en lo concerniente a su estereotipación en las obras “incaicas”. Se trataba del tipo de obras a las cuales se debió estar refiriendo Julio Mendívil cuando escribió que hasta “1950, la presencia de la música andina se había reducido a estilizaciones de compositores e intérpretes urbanos que ofrecían al público capitalino una supuesta música inca en base a una idealización de lo indígena”.⁹⁹¹ Con *Virgenes del Sol* de Jorge Bravo de Rueda y *La pampa y la puna* de Carlos Valderrama (ejecutadas, respectivamente, en 1958 por el arpista Florencio Coronado y en 1960 por la Asociación de Universitarios Peruanos) se ejemplificaba musicalmente lo serrano, lo cusqueño, pero teniendo poca o “ninguna filiación folklórica o popular andina”.⁹⁹² A su vez, Joshua Tucker las describe como piezas que representan al “indio” o al inca de una manera romántica, aunque apenas reflejan algún género indígena.⁹⁹³ Una representación de esta índole también debió de hacerse presente por medio de las obras del nacionalismo musical académico indigenista de Luis Pacheco de Céspedes compuestas para el ballet dirigido por su esposa Kaye MacKinnon de Pacheco, el Ballet Peruano, como *Feria del Domingo* o *La Pishta*. Era la clase de música que comúnmente signaba de manera reduccionista al “indio” con la pentafonía,⁹⁹⁴ ritmos simples, disonancias, ostinatos, o instrumentos indígenas.

Pero la representación peruana no se limitaría a lo andino, sino que se daría un relativo balance con lo criollo, término que en Perú no se refiere solamente a una identificación con lo hispano o mestizo, pero también con lo afroperuano. Ello a consecuencia de la apropiación de los criollos blancos de Lima de lo afroperuano con el propósito de tener un soporte popular a su proyecto identitario nacional alternativo al andino, proyecto que se volvió apremiante en el contexto de la masiva migración campesina indígena andina a las ciudades de la costa,

⁹⁹⁰ *Ibid.*, 37.

⁹⁹¹ *Ibid.*, 38.

⁹⁹² José Antonio Lloréns Amico, *Música popular en Lima: criollos y andinos* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1983), 105.

⁹⁹³ Joshua Tucker, *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars. Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru* (Chicago: The University of Chicago Press, 2013), 45.

⁹⁹⁴ Aunque con anterioridad ya se había cuestionado la limitación de la heterogeneidad de los sistemas tonales andinos, en un esclarecedor ensayo Julio Mendívil demuestra que homogeneizar la música andina bajo el sistema tonal pentaafónico fue una construcción discursiva llevada a cabo por compositores e investigadores latinoamericanos y europeos a principios del siglo XX, que influenciados por el evolucionismo musical establecieron un vínculo entre el que suponían sistema tonal preeminente incaico con las prácticas musicales de los indígenas contemporáneos. Julio Mendívil, “Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentaafonía andina y la invención de la música incaica,” *Resonancias* vol. 16, n.º 31 (noviembre 2012): 61-77.

particularmente a la capital, a finales de la década de 1940 y en la década siguiente, y sus consecuentes tensiones identitarias.⁹⁹⁵ Así, géneros con raíz afroperuana, como la marinera, la zaña, o la resbalosa, interpretados en el festival, fueron incorporados a lo criollo a manera de justificar la asimilación que hacía el grupo hegemónico del subalterno.⁹⁹⁶ De esta manera en el festival se combinaba lo que en Perú se entendía mayormente como una dicotomía identitaria nacional (costa/sierra, andina/criolla, Lima/Cusco, dejándose de lado las expresiones culturales amazónicas), si bien que se diera un relativo balance entre ambas partes, algo que no había sido la norma en los estudios folklóricos peruanos en que los dedicados a las danzas de origen criollo (como el valse, también interpretado en el festival) y afroperuano eran minoritarios,⁹⁹⁷ quizás se debiera al tipo de representante que, por lo que se ha expuesto en el capítulo anterior, muy probablemente viniera de la minoría de la élite peruana criolla.

Por otro lado, un país centroamericano que por medio del repertorio seleccionado se reflejaba claramente la marginación por motivos raciales y culturales de una de sus regiones geográficas era Nicaragua. Como ha sido estudiado por Amanda Minks si el folklore de la costa del Atlántico fue desdeñado por los indigenistas nicaragüenses en contraste con la atención recibida por el de la costa del Pacífico se debió a que la primera región era concebida como la otredad nacional. Era la región donde se encontraba el “problema” “indio” dada la falta de integración de pueblos como los miskitu, sumu, rama, creole y garífuna en el Estado-nación. Donde, además, predominaba la cultura y la “raza” afro y que de manera divergente a la del Pacífico sus lazos históricos habían sido primordialmente con el Caribe e Inglaterra. Por consiguiente, dado el discurso del mestizaje nacional, que implicaba la unión de padres españoles con madres “indias”, que era el que se decía había ocurrido en el Pacífico, se entiende que las mezclas raciales y culturales de la costa del Atlántico no fueran reclamadas como expresiones de la nación nicaragüense.⁹⁹⁸ Ante este contexto concuerda entonces que en el

⁹⁹⁵ Silvia Elisa Benza Solari, Yanina Mennelli y Adil Podhajcer, “En busca del ‘nacionalismo auténtico’,” 139; Lloréns Amico, *Música popular en Lima*, 77-78.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, 61.

⁹⁹⁷ Miryan Yovanna Parra Herrera, “Poder y estudios en las danzas en el Perú” (Tesis para optar al título de Licenciatura en Sociología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006), 62-63, <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Poder%20y%20estudios%20de%20las%20danzas%20en%20eL%20Peru.pdf> (consultada el 21 de junio de 2020).

⁹⁹⁸ Habría que añadir que la atención prestada a las expresiones culturales surgidas de los “indios” del Pacífico tampoco dejaba de ser problemática ya que se hacía desde posturas paternalistas y asimilacionistas, y como era común en el indigenismo latinoamericano se tendía a idealizar al “indio” del pasado a costa de una invisibilización de las condiciones en que vivían los indígenas contemporáneos. Amanda Minks, “Reading Nicaraguan Folklore

festival estuvieran ausentes muestras del “folklore musical” oriental y que las mismas se concentraran en las de occidente, como El Zanatillo, Los Dos Bolillos y La Gigantona.⁹⁹⁹

En relación con Filipinas asimismo se privilegiaría su identificación con unas zonas geográficas y comunidades sobre las demás: los archipiélagos de Luzón y Bisayas, y sus comunidades cristianas. La posición preferencial que ocuparía el “folklore musical” asociado con estas islas y grupo religioso estaba relacionado en gran parte con la visión positiva que se tenía de las tradiciones heredadas de los españoles. Producto de un nacionalismo que, impulsado por las elites y los intelectuales de Manila, miraba con nostalgia el periodo colonial español como consecuencia de la hegemonía que había ejercido los Estados Unidos y del rápido proceso modernizador que se había experimentado tras su mandato.¹⁰⁰⁰ Añoranza nacionalista por el pasado colonial español consolidada por concebirse este periodo de manera contrastante con el de la ocupación estadounidense: como uno de mayor refinamiento y en el que los grupos minoritarios dominantes nacionales habían ejercido el control.¹⁰⁰¹

La valoración de este “folklore musical” estaba relacionada, además, con una formulación evolutiva de la cultura filipina en la que, desde un pasado prehispánico “primitivo”, ejemplificado por los grupos étnicos no cristianos, el país demostraba su avance cultural a través de las expresiones folklóricas de la población mayoritaria cristiana durante el periodo colonial español.¹⁰⁰² Formulación que entrañaba una distinción entre un “nosotros” influido por la civilización europea moderna y los “otros” “incivilizados”.¹⁰⁰³ Así pues, las investigaciones folklóricas pioneras, iniciadas en la década de 1920, por Francisca Reyes Aquino y apoyadas en la década siguiente por el rector de la Universidad de las Filipinas entre 1934-1939 Jorge Bocobo (uno de los preeminentes impulsores del nacionalismo cultural filipino),¹⁰⁰⁴ se habían concentrado en las danzas de las comunidades cristianas. La difusión de su canon se había visto

Through Inter-American Indigenismo, 1940–1970,” *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* vol. 9, n.º 3 (2014): 197-221.

⁹⁹⁹ *Catálogo de danzas tradicionales del Pacífico de Nicaragua* (Managua: Comisión Nicaragüense de Cooperación con la UNESCO, 2007).

¹⁰⁰⁰ A pesar de este nacionalismo cultural antiestadounidense de las elites se debe tener en consideración que los productos culturales estadounidenses continuaron siendo disfrutados por la población en general. Christi-Anne Castro, *Musical Renderings of the Philippine Nation* (New York: Oxford University Press, 2011), 39.

¹⁰⁰¹ Monica Fides Amada Santos, “Philippine Folk Dances: A Story of a Nation,” *Narrativizing Dancing Bodies. Journal of English Studies and Comparative Literature* vol. 18, n.º1 (2019): 23.

¹⁰⁰² Francisca Reyes Aquino, *Philippine Folk Dances, Vol. 1* (Quezón: Kayumanggi Press, 1965).

¹⁰⁰³ Santos, Monica Fides Amada, “Philippine Folk Dances”, 1-38.

¹⁰⁰⁴ Castro, *Musical Renderings*, 35 y 71.

motivada, a su vez, porque sus publicaciones serían la referencia que se utilizaría para la enseñanza de estas danzas en las escuelas públicas del país.¹⁰⁰⁵

En el festival alrededor del 73% del repertorio estaría conformado por el asociado con las comunidades cristianas de Luzón y Bisayas. El cual se dividía en dos grupos: las danzas derivadas de las introducidas por los españoles durante el periodo colonial, que se habían difundido inicialmente de forma principal en el ámbito de la elite urbana, ya fueran de origen europeo, español o americano (Jota Moncadeña, Habanera Botoleña, Alcamfor, Pandanggo sa Ilaw, Polkabal, Paseo de Iloilo), y las que, mostrando una visión idealizada del ámbito campesino, aunque también influenciadas por la cultura española y europea, antecedían a este periodo o habían surgido durante el mismo (Itik-Itik, Tinikling, Maglalatik, Binasuan, Sayaw sa Bangko, Ilocana A Nasudi). En menor medida se interpretarían danzas atribuidas a la población musulmana de la región de Mindanao (Kandigan, Singkil, Sua-Sua, Asik, Tahing Baila). Y apenas se ejecutarían en un par de ocasiones danzas “representativas” de los grupos étnicos indígenas no cristianos ni musulmanes, por ejemplo, los Lumad de Mindanao o los grupos de las provincias montañosas de Luzón (Bontocs, Ifugaos, Kalingas, Isnegs, entre otros).¹⁰⁰⁶

La inclusión del repertorio “musulmán” se presta especialmente, por su parte, para comprender cómo un Estado-nación podía emplear de manera ambivalente las expresiones culturales de una población minoritaria y marginada en beneficio de la imagen que quería proyectar de sí mismo. Pues si su inclusión se volvía notoriamente problemática tomando en consideración lo conflictivo de las relaciones de los grupos étnicos musulmanes de la región de

¹⁰⁰⁵ Reyes Aquino emplearía el material acumulado en su tesis de maestría en la Universidad de Filipinas, titulada “Philippine Folk Dances and Games” (1926). Sería el contenido de esta tesis el que inicialmente se utilizaría para la enseñanza de las danzas en las escuelas públicas. Posteriormente publicaría obras adicionales que se convertirían en referentes para la difusión de las danzas filipinas. Por ejemplo, *Philippine National Dances* (1946) y los seis volúmenes de *Philippine Folk Dances*, publicados entre 1953 y 1975. Barbara S. Gaerlan, “In the Court of the Sultan: Orientalism, Nationalism, and Modernity in Philippine and Filipino American Dance,” *Journal of Asian American Studies* vol. 2, n.º 3 (octubre 1999): 263-265.

¹⁰⁰⁶ Que en 1961 el Ballet Filipinescas, dirigido por Leonor Orosa Goquingco, incluyera la suite “Danzas de la provincia montañosa: primera danza ceremonial, segunda, danza de guerra” quizás fuera indicativo de que interpretarían la Danza Guerrera de los Bontocs y la danza fúnebre de los Ifugaos. Ya que en su disco “Bayanihan Philippine Dance Company as Presented by S. Hurok” de 1959 Bayanihan Philippine National Folk Dance Company, la agrupación referencial para las demás agrupaciones folklóricas filipinas y en la que Orosa Goquingco había estado involucrada en su formación, había incluido la suite “Dances of the Mountain Region” que estaba conformada por “Bontoc War Dance” y “Bangibang Funeral Dance” (bangibang es un instrumento de percusión de los Ifugaos). “La actuación de anoche en la Plaza de toros fue un gran éxito,” *Extremadura*, 28 de junio de 1961, 10; “Bayanihan Philippine Dance Company – Monitor Presents Bayanihan Philippine Dance Company,” Discogs, <https://www.discogs.com/es/master/759875-Bayanihan-Philippine-Dance-Company-Monitor-Presents-Bayanihan-Philippine-Dance-Company/image/SW1hZ2U6MTkxNjA0MDc=>, (consultada el 4 de octubre de 2022).

Mindanao desde la época colonial con el poder gubernamental emanado de Manila, por otro lado, tenía un rol relevante para las concepciones nacionalistas unitarias debido a que se le tenía como muestra de autenticidad “primitiva” y “pura” de la cultura filipina. De acuerdo con Barbara S. Gaerlan, y otros estudiosos del desarrollo de las prácticas y discursos paradigmáticos de las danzas representativas de la nación filipina, como Kamani Namiki, Monica Fides Amada Santos y William Peterson,¹⁰⁰⁷ la paradoja del empleo de expresiones culturales musulmanas se explica en buena medida por estas producirse en un contexto postcolonial. Esto es, al ser un país que recién adquiriría su independencia se entendía como fundamental la reproducción de tradiciones que supuestamente antecedian a la era colonial para de este modo demostrar que se era una nación resistente a fuerzas foráneas, con una cultura primitiva y auténtica no influida por la modernidad europea y estadounidense. En consecuencia, la imagen mítica de Mindanao que antecedió a lo hispánico concordaba con este propósito. Esto conllevaría que se esencializaran las danzas musulmanas, al situarse en un periodo pretérito de “pureza”, proceso que también experimentarían las danzas de los otros grupos étnicos no cristianos. Desestimándose así las transformaciones que estas habían experimentado a lo largo del tiempo producto de influencias externas o de los intercambios culturales entre sus propias comunidades. Evidentemente, en este discurso se omitía las modificaciones aplicadas en el presente por sus propios promotores, influenciadas substancialmente por la estética del ballet.¹⁰⁰⁸

El otro factor determinante para el impulso dado a la difusión de las danzas “musulmanas” se derivaba efectivamente del interés de dar la impresión de que Filipinas era una nación integrada ante las confrontaciones y el conflicto separatista que se desarrollarían en Mindanao. Gaerlan indica que sería particularmente en el periodo beligerante de la guerra civil durante el régimen del dictador Ferdinand Marcos¹⁰⁰⁹, ante las pretensiones separatistas del Frente Nacional de Liberación Mora y posteriormente del Frente Islámico de Liberación Nacional,¹⁰¹⁰ que la primera dama Imelda Marcos, la figura destacada en la elaboración de los proyectos culturales

¹⁰⁰⁷ Kanami Namiki, “Hybridity and National Identity: Different Perspectives of Two National Folk Dance Companies in the Philippines,” *Asian Studies: Journal of Critical Perspectives on Asia*, 47 (2011): 67; Santos, “Philippine Folk Dances,” 11-22; William Peterson, “Dancing the National Drama: The Muslim South in Filipino Dance,” *Harvard Asia Quarterly*, (Verano 2003): 43.

¹⁰⁰⁸ Namiki, “Hybridity and National Identity,” 68-69; Gaerlan, “In the Court of the Sultan,” 256.

¹⁰⁰⁹ Marcos sería elegido presidente originalmente en 1965 democráticamente, a partir de 1972 y hasta 1986 gobernaría de manera autoritaria.

¹⁰¹⁰ Peterson, “Dancing the National Drama,” 43.

estatales, le prestaría su apoyo a Bayanihan Philippine National Folk Dance Company,¹⁰¹¹ agrupación que para entonces le daría mayor prominencia a las suites no cristianas que la otorgada anteriormente, si bien el Singkil como número estelar de la agrupación antecedió a este contexto. Acciones que declara estaban íntimamente vinculadas con las políticas gubernamentales del presidente Marcos dirigidas tanto al ámbito externo como interno, que al enfrentarse al desafío soberanista concebía de importancia “to emphasize to the world the continued inclusion of the Moros within the Philippine state”.¹⁰¹² La apropiación por parte de Marcos de lo musulmán llegaría al grado de justificar su autoritarismo hacia estos, y el resto del país, al figurarse como un heredero del dominio practicado por los sultanes de un pasado mítico, proyectado como uno beneficioso, ya que supuestamente bajo su poder se había vivido una edad dorada.¹⁰¹³

Por lo que se ha discutido hasta aquí, se percibe entonces que, principalmente por motivos raciales, culturales y sociales, se seleccionaron géneros de alguna región o de varias regiones geográficas del país como representativos de la nación. Sin embargo, también se dio el caso de grupos “raciales” que fueron ignorados, sin que ello estuviera relacionado necesariamente a la selección de un “folklore musical” de una región en específico. El hecho de que en el repertorio uruguayo no se incluyera el candombe afro uruguayo o expresiones indígenas, muy probablemente se debiera a que en Uruguay se minusvaloraba, desdeñaba o negaba la aportación de los grupos raciales subalternos a la cultura uruguaya, por su concepción de país criollo y blanco. En este sentido, Lauro Ayestarán, el folklorista responsable de canonizar el repertorio folklórico uruguayo, era de la opinión que Uruguay era “el único país americano de tierra firme

¹⁰¹¹ Sería el espectáculo de Bayanihan basado en un programa de suites de diferentes regiones, grupos étnicos y clases sociales (Cordillera, María Clara, Musulmana, y Rural), el que se convertiría en el modelo a seguir por otros grupos filipinos de danzas folklóricas tras el reconocimiento internacional adquirido por su participación en la Exposición Universal de Bruselas en 1958. En el festival el tipo de presentación popularizada por Bayanihan se haría presente por primera vez en 1961 por medio del Ballet Filipinescas, dirigido por Leonor Orosa Goquingco. Como parte de su repertorio incluirían “Danzas de la provincia montañosa: primera danza ceremonial, segunda, danza de guerra”, “Llegada de Magallanes a la corte mora del rey Humahon”, “Asalto a María Clara” y “Alegrías campesinas”, estampas que con nombres distintos de las suites del espectáculo de Bayanihan seguían su formato. En dos ediciones posteriores, 1962 y 1967, la Asociación de Universitarios Filipinos se atenderían asimismo a este formato, aunque en su caso no incluirían la suite correspondiente a la Cordillera. Namiki, “Hybridity and National Identity,” 70; “La actuación de anoche en la Plaza de toros fue un gran éxito,” *Extremadura*, 28 de junio de 1961, 10; “En la tarde de ayer se celebró, en las ‘Arguijuelas’ una fiesta campera,” *Extremadura*, 27 de junio de 1961, 1 y 10; “Anoche comenzaron los V Festivales folklóricos hispanoamericanos en la ciudad,” *Extremadura*, 29 de junio de 1962, 8; “Programa del IX Festival Folklórico Hispanoamericano, del 25 al 1 de julio,” *Extremadura*, 23 de junio de 1967, 3.

¹⁰¹² *Ibid.*, 271-272.

¹⁰¹³ *Ibid.*, 272-273.

que no posee fuente indígena viviente”, y que la música de los charrúas no había influido “en el folklore musical uruguayo”, dada su relación antagónica con los conquistadores y colonizadores.¹⁰¹⁴ Si bien es de resaltar, que a diferencia de la norma en los estudios folklóricos de su país Ayestarán sí se preocuparía por estudiar la música afro uruguaya, algo que para el candombe Marita Fornaro Bordolli considera posible fuera motivado porque tuviera su origen africano “como garantía de ‘autenticidad’ y ‘pureza’”.¹⁰¹⁵

La ausencia de las expresiones culturales de los grupos raciales subalternos es, muy probable, que también se debiera a las nociones sobre el folklore imperantes en Uruguay. Ya que en este país se daba el caso discutido en el tercer capítulo, en el sentido que se hacía una división entre la etnología musical y el folklore musical, siendo responsable la primera de investigar a las “músicas de culturas no occidentales”, es decir a las músicas indígenas, y el segundo de estudiar las músicas tradicionales occidentales rurales.¹⁰¹⁶ A su vez, Olga Picún señala que el candombe “no era reconocido como parte de las músicas de tradición en Uruguay, agrupadas bajo el controvertido término de folklore, que recreaba las manifestaciones de origen campesino, sino como la ‘expresión de una raza’”.¹⁰¹⁷ Por lo que, ya fuera por las concepciones identitarias uruguayas concernientes a la raza, o por las nociones sobre folklore, el “folklore musical” distinto del rural, criollo y “blanco” (por considerarse derivado del hispano) estaría ausente en Cáceres.

Si la norma, por otro lado, fue que por medio del repertorio se hiciera notorio el resalte dado a ciertas regiones del país, también hubo algunos en los que se hacía evidente un interés porque estuvieran representadas las distintas zonas geográficas, para que así se demostrara la riqueza folklórica de la nación, tal como el caso, ya mencionado de España o el de Portugal. Interés que para el caso español no fue impedimento, sin embargo, para la preponderancia de un género: la jota. Cerca de un tercio de todos los números interpretados en las distintas ediciones serían jotas.¹⁰¹⁸ Especialmente el repertorio de las agrupaciones extremeñas y aragonesas estaría

¹⁰¹⁴ Lauro Ayestarán, *El folklore musical uruguayo* (Montevideo: Arca Editorial, 1967), 7.

¹⁰¹⁵ Marita Fornaro Bordolli, “Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años,” en *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*, eds. Carolina Santamaría Delgado, Heloísa de Araújo Duarte Valente, Herom Vargas y Oscar Hernández (Montevideo: IASPM-AL y EUM, 2011), 45.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, 41.

¹⁰¹⁷ Olga Picún, “El candombe y la música popular uruguaya,” *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, n.º 1 (2010): 74.

¹⁰¹⁸ Otro país en que se destacaría un género de manera muy ostensible sería Venezuela. De todos los números venezolanos interpretados alrededor del cincuenta y seis por ciento serían joropos, el símbolo “nacional” por

conformado predominantemente por este género, pero sería ejecutado también por agrupaciones de Castilla y León, Galicia, Asturias, Murcia y Madrid. Se entiende que hubiera sido interpretado por agrupaciones de una variedad de lugares, después de todo, se trata de un género que, con sus particularidades regionales, es practicado básicamente en todo el territorio de España, pero tal preponderancia evidencia que fue uno de los géneros singularmente fomentados por el franquismo para promover el nacionalismo unitario.¹⁰¹⁹

Al hablar, por su parte, de la participación portuguesa resalta el hecho de que mayoritariamente sus agrupaciones presentaron un repertorio que, orientado al territorio peninsular, no se atenía específicamente a los géneros característicos de las regiones de donde provenían. De todos los géneros incluidos en su repertorio, la vira, sería el que mayor difusión tendría, con alrededor del 15% del total. Es una danza que Tomaz Ribas cataloga como “a dança popular portuguesa mais característica e popularizada”, la cual se practica con sus variantes a través del país, si bien es considerada de tradición minhota.¹⁰²⁰ Otros géneros difundidos por

excelencia venezolano. De esta manera la representación venezolana estaba en consonancia con la idea de Venezuela como un país mestizo, al entenderse al joropo como una muestra de fusión racial y cultural, y con el resalte dado a la figura del llanero como representante de la identidad nacional. Erika Perera, “Alma llanera: un adefesio convertido en himno popular,” *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales* vol. 12, n.º 3 (sept.-dic. 2009): 137-155; Emilia Bermúdez y Natalia Sánchez, “Política, cultura, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela,” *Espacio abierto: cuaderno venezolano de sociología* vol. 18, n.º 3 (julio-septiembre 2009): 541-551.

¹⁰¹⁹ El establecimiento de la jota como un emblema nacional, es analizado por Josefina Roma en su ensayo “La jota aragonesa: la construcción de un emblema”. En su escrito manifiesta que la consideración de la jota como un género patriótico es dependiente de su mito fundacional, difundido desde el siglo XIX y repetido durante el franquismo, que establece su origen en los Sitios de Zaragoza de 1808 y 1809 durante la Guerra de la Independencia española. Su consideración como símbolo de la lucha anti napoleónica en el “foco castellanizador de Zaragoza” fomentó que trascendiera de “canto local” a uno “patrimonial”. Roma plantea que para que esto ocurriera y se tuviera a la jota como un género identitario de lo español, a esta, además, se la tomó por portadora del carácter racial nacional (al volverse equivalente lo aragonés y español), y con la cualidad de ser una jota viril, una “**jota macho**”. Explica que su “masculinidad” no entraría en confrontación con el rol de las mujeres en su canto y baile, pues a la mujer aragonesa, a su vez, se le atribuiría una “hombría”, ejemplificada por las figuras femeninas del Sitio, Agustina de Aragón y Madre Rafols. Este mito fundador asimismo se preocuparía de justificar la supuesta supremacía de la jota aragonesa, dada la existencia de jotas en otras regiones, al presentarla como “la forma originaria de la jota como especie”. Justificándose esta “primacía” por el prominente protagonismo de la jota en Aragón en contraste con el tenido en otras regiones, en las que se interpretaba que compartía su protagonismo con otras expresiones musicales y dancísticas. Sin embargo, tal preeminencia se trataba igualmente de un discurso seleccionador y constructor que “silenciaba la gran riqueza musical aragonesa en aras de la jota universalizante y representativa, en solitario, de Aragón”. Es de señalar adicionalmente, que como sería característico del “folklore musical” convertido en referente de la nación, la jota aragonesa experimentaría, según Roma, un proceso de “estilización” que premiaría la fidelidad a un canon y marginaría los desvíos contestatarios. Establecimiento de un canon “ortodoxo” que antecedería a la Sección Femenina, pero al cual esta institución también contribuiría. Josefina Roma, “La jota aragonesa: la construcción de un emblema,” en *Actas del I Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Barcelona, 9-10 de marzo de 1995*, ed. Jordi Raventós (Sabadell: La Mà de Guido, 1996), 69-78; Véase, además: José Antonio Muñiz Velázquez, “La Música en el Sistema Propagandístico Franquista,” *Historia y Comunicación Social*, n.º 3 (1998): 355.

¹⁰²⁰ Tomaz Ribas, *Danças Populares Portuguesas* (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982), 98.

varias regiones del país ejecutados en diversas ocasiones por distintos *ranchos folclóricos*, pero en menor medida, serían el fadinho, fandango, verde gaio, y el corridinho. Que lo común fuera que los *ranchos* no se atuvieran únicamente a un repertorio local o regional ocasionaba que se diera una ambigüedad entre los discursos y proyectos que durante el *Estado Novo* estimulaban el reforzamiento de los estereotipos regionales, al considerarse que realzar la heterogeneidad cultural atestiguaba la riqueza folklórica de Portugal (el “Concurso da Aldeia Mais Portuguesa da Portugal” llevado a cabo en 1938 había sido un caso paradigmático), y la práctica en la que se ejecutaban, aparte de los tenidos por propios,¹⁰²¹ géneros del “folklore musical” portugués provenientes de otros lugares del país. A este respecto, Kimberly DaCosta Holton sostiene que los *ranchos* “needed to reflect local color yet remain indistinct enough to avoid singularity; in this way *ranchos* floated between representational duties to the local and the national”, añadiendo, que la versatilidad en su repertorio era algo por lo que se les valoraba.¹⁰²²

Entre sus excepciones estarían las agrupaciones procedentes de la región de Minho, Grupo Folclórico de Santa Marta de Portuzelo y Grupo Folclórico de Afife, que al concentrar su repertorio en viras, gotas, rusgas y chulas, interpretaban géneros considerados distintivos de su región o uno tenido por típicamente norteño (el caso de la chula). Esto se podría explicar por lo manifestado por DaCosta Holton, en el sentido de que la región de Minho era ampliamente tenida como la cuna del folklore del país, la localidad en donde se encontraba la esencia portuguesa.¹⁰²³ Concediéndole, por consiguiente, un prestigio que quizás hacía que se valorara como innecesaria la incorporación del folklore de otras regiones para enriquecer su espectáculo. La otra agrupación que no era habitual que siguiera esta norma (desconocemos cual fue el repertorio que presentó en Cáceres) sería el Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas, proveniente de la región de Trás-os-Montes.¹⁰²⁴

¹⁰²¹ La mazurca, chotiça, gota, rusga, chula, polca, valsa, farrapeira, rolinha, el bailarico, y el puladinho, se encuentran entre los que adicionalmente pueden ser nombrados que fueron interpretados a través de los años.

¹⁰²² Kimberly DaCosta Holton, *Performing Folklore: Ranchos Folclóricos from Lisbon to Newark* (Blommington: Indiana University Press, 2005), 42.

¹⁰²³ *Ibid.*, 38.

¹⁰²⁴ Dirigidos por el padre Antonio María Mourinho, lo habitual en las presentaciones internacionales de este grupo sería optar por danzas de cuño religioso, en concordancia con el enfoque etnográfico antimodernista de Mourinho que procuraba rescatar las expresiones populares antiguas de los mirandeses, dándole preeminencia a las manifestaciones surgidas del ámbito eclesiástico (habría que matizar que no necesariamente siempre aceptadas por la Iglesia católica), sobre todo a aquellas desarrolladas durante el medievo. Su impulso a la práctica de un “folklore religioso” indujo a que incluso esta agrupación llegara a ser nombrada como el “Rancho Evangelizador”. Esta combinación de folklore con tradición religiosa ejemplificaba perfectamente la aplicación de los baluartes sobre los que se sostenía el adoctrinamiento ideológico de la política cultural nacionalista del *Estado Novo*, lo cual debió de

Pero ante la variedad de géneros interpretados no hay que asumir que se tratara simplemente de una defensa y difusión de toda tradición. Salwa El-Shawan Castelo Branco y Jorge Freitas Branco manifiestan que, si bajo el *Estado Novo* hubo un desinterés por el repentismo, género que conlleva la improvisación de sus letras, se debió a la imposibilidad de conocer previamente el contenido de lo que iba a ser expresado.¹⁰²⁵ Se daba un control y selección de la tradición a promoverse. Aquella que se percibía podía desviarse de la ideología que se quería transmitir era rechazada.

Un modo que se presta especialmente para ilustrar el carácter constructivo (en el sentido de invención de la tradición) del repertorio “nacional” es constatar que se eligieran géneros como “nacionales” que eran practicados en más de un país o que se llegaron a interpretar algunos números que en su totalidad o elementos de sí se habían originado en otros países. En el festival la cumbia era tan “nacional” para Colombia como para Panamá, lo mismo el huayno (o huayño) para Perú como para Bolivia, así el pasillo para Ecuador y Colombia, la cueca para Bolivia, Chile y Argentina, o la firmeza y el gato para Uruguay y Argentina. Lo que pone de manifiesto que, más allá de las variaciones regionales de los géneros, las zonas culturales no tenían por qué concordar con las fronteras creadas de los Estado-nación. Por su parte, que el Sau-Sau, ejecutado en Cáceres en 1962 y 1965 como una “danza pascuense”, tan solo hubiera llegado a Isla de Pascua en 1939, “a través de unos marinos tripulantes”, siendo un “son de origen samoano”,¹⁰²⁶ que *La cacahuata*, una polka instrumental compuesta en 1965 por Luis Guerrero, y que era una muestra de la influencia del sudoeste estadounidense en la música norteña mexicana, al ser un éxito del grupo mexicoamericano formado en San Antonio, Texas, Sunny and the Sunglow,¹⁰²⁷ se incluyera como parte del repertorio mexicano en 1966 del Ballet Infantil Mexica; o que el pasillo *Sombras* compuesto en 1935 por Carlos Brito Benavides fuera interpretado en 1966 por el

ser uno de los factores para que esta agrupación fuera una de las favorecidas por la FNAT para representar a Portugal en el extranjero. A su vez, que el poder central tuviera al municipio de Miranda do Douro como un ejemplo idealizado del mundo rural, visión motivada especialmente por su aislamiento geográfico (que se entendía contribuía a su autenticidad), debió de ser asimismo un motivo para este apoyo. Ana Cristina Brissos nombra de ejemplos, “Carmelita, Acto de Contrição, Las Palombas”. Ana Cristina Brissos, “António M. Mourinho (1917-1996) e o ressurgimento do folclore mirandês,” en *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*, eds. Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Jorge Freitas Branco (Lisboa: Etnográfica Press, 2003), 424-426.

¹⁰²⁵ Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Jorge Freitas Branco, “Folclorização em Portugal: uma perspectiva,” en *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*, eds. Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Jorge Freitas Branco (Lisboa: Etnográfica Press, 2003), 14.

¹⁰²⁶ Ramón Campbell, “Etnomusicología de la Isla de Pascua,” *Revista Musical Chilena*, año XLVII, n.º 170 (julio-diciembre 1988): 14.

¹⁰²⁷ Frank Hoffman, *American popular music: rhythm and blues, rap, and hip-hop* (New York: Facts On File, Inc., 2006), 250.

Ballet Grancolombiano entre sus números ecuatorianos, pasillo que tomaba su letra del poema *Versos para ti* de la poeta mexicana Rosario Sansores, demostraba un transnacionalismo que socavaba la idea de una autenticidad propiamente nacional para el repertorio elegido como el representativo de ciertos países.

5.2 Posibles cuestionamientos a la coherencia del repertorio “nacional” a partir de elementos contrahegemónicos

La coherencia de los repertorios con el Estado-nación, a su vez, pudo haberse puesto en entredicho a través de los elementos contrahegemónicos que se encontraban dentro de estos. Por ejemplo, una actuación que pudo llegar a percibirse como una confrontación al nacionalismo estatal del régimen franquista que se promovía a través del folklore, y en términos generales de sus posturas políticas, fue la ejecución en 1966 de *Asturias, Patria querida* por Los Xustos. Tras comenzar interpretando una solista femenina de Los Xustos la primera línea de la canción asturiana *Santa María en el cielo hay una estrella*, de manera imprevista la agrupación comenzó a cantar a coro *Asturias, Patria querida*,¹⁰²⁸ que a partir de 1984 se convertiría en el himno oficial del Principado de Asturias.¹⁰²⁹ No era inusual que en sus presentaciones las agrupaciones ejecutaran números que no se encontraban impresos en los programas, pero esta elección se vuelve especialmente llamativa, pues era conocido que esta canción tenía connotaciones políticas asociadas con la disidencia.

En las huelgas iniciadas en 1962 en las minerías de Asturias, *Asturias, Patria querida* había adquirido trascendencia como símbolo de resistencia política, al ser cantada por los mineros durante sus protestas y por aquellos que los apoyaban fuera del ámbito asturiano. Esto llevaría a que el régimen llegara a considerar su interpretación como una muestra de subversión, como lo atestigua el escritor Manuel Vázquez Montalbán en “Las huelgas ya no son lo que eran”, prólogo a *Las huelgas de 1962 en Asturias*. En este escrito rememora su condena a tres años de cárcel por parte de un tribunal militar, por entre otras cosas cantar *Asturias, Patria querida* tras un mitin

¹⁰²⁸ VIII Festival de folklore hispanoamericano: [29-06-1966] [5SON-2050], cinta 3, grabación sonora, 9:02-10:36, http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1011308&idBusqueda=1, (consultada el 23 de agosto de 2020).

¹⁰²⁹ “Identidad institucional del Principado de Asturias,” Gobierno del Principado de Asturias, <https://www.asturias.es/portal/site/webasturias/menuitem.4b280f8214549ead3e2d6f77f2300030/?vgnextoid=1600f411e3280110VgnVCM10000097030a0aRCRD&vgnextchannel=a3fa71044d89d210VgnVCM1000002f030003RCRD&i18n.http.lang=de>, (consultada el 23 de agosto de 2020).

cultural en la Universidad de Barcelona, en el que participaron intelectuales y estudiantes como acto de solidaridad con los reclamos de los mineros.¹⁰³⁰ El periodista Javier Cuartas en un artículo en *El País* indica, además, que tal empleo de esta canción motivaría que la dictadura emprendiese a modo de desprestigio “una campaña cívica en la televisión oficial que, bajo el lema *Piense en los demás*, equiparaba la canción más entrañable para los asturianos con una melodía de beodos pendencieros y noctámbulos”.¹⁰³¹

Aunque la canción de lo que habla es de la añoranza por la tierra asturiana y el deseo de congraciarse con la mujer amada, de manifestar la querencia que se tiene hacia ella, es evidente que el simple hecho de considerar a Asturias como la “Patria” iba en contra de los postulados del franquismo concernientes al Estado-nación. Solamente podía existir una patria: España. Como había quedado expresado en el lema: “Una Patria. Un Estado. Un Caudillo”. Por lo que, es concebible que esta sustitución de Asturias por España pudo llegar a interpretarse bajo el franquismo que trascendía una promoción de la patria chica encuadrada dentro de la patria grande.

Es sugestiva la transición que se da de solista a coro, como queriendo dar a entender que lo expresado en la canción era una noción o un sentimiento que era compartido por todos sus miembros. Y de haberse llevado a cabo su performance acompañada de la Danza Prima (lo supuesto a interpretarse según el programa), que el intelectual asturiano José Benito Álvarez Buylla catalogaba como el “símbolo supremo de la asturianía”,¹⁰³² añadiría otro elemento identitario que reforzaría la idea de que lo escenificado en el escenario era algo particular de los asturianos que los distinguía del resto de España. Demostrando por su parte que poseían expresiones culturales distintivas para que pudiesen considerar que tenían su propia “Patria”. Así pues, tomando en consideración la implicación que había tenido *Asturias, Patria querida* cuatro años antes, el público pudo haberse planteado que Los Xustos, y aunque esta no fuera su intención, aprovechaban el ámbito del folklore para desafiar al régimen, tanto en su centralismo estatal como en sus políticas laborales. Pero, ya fuera por el aperturismo cultural que

¹⁰³⁰ Manuel Vázquez Montalbán, “Las huelgas ya no son lo que eran,” en *Las huelgas de 1962 en Asturias*, coord. Rubén Vega García (Gijón: Trea, 2012), 13-15.

¹⁰³¹ Javier Cuartas, “Un obispo veta el himno de Asturias,” *El País*, 20 de septiembre de 2001, https://elpais.com/diario/2001/09/20/agenda/1000936809_850215.html, (consultada el 23 de agosto de 2020).

¹⁰³² Siguiendo el orden del programa en ese instante estaban supuestos a ejecutar una Danza Prima, pero al no contar con una grabación visual desconocemos si este performance de “Asturias, patria querida” se hizo acompañada por esta danza, lo cual no era la norma. José Benito Álvarez Buylla, “La música popular y tradicional asturiana,” *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, año n.º 2, n.º 5 (1981): 69.

experimentaba España en esta década o porque el régimen estaba dispuesto para entonces a hacer concesiones de reivindicaciones nacionalistas o regionalistas folklóricas, es de notar que esta interpretación no fue impedimento para que al año siguiente la agrupación volviera a presentarse en Cáceres.

Un repertorio que, por su parte, tenía la intención de visibilizar un “folklore musical” que en el pasado había quedado subordinado, pero que, a su vez, dadas las posturas de quienes lo dirigían no dejaba de estar libre de tensiones, es el que escenificó la agrupación Folklore Colombiano de Delia Zapata Olivella, que iba acompañada de su hermano Manuel Zapata Olivella. Al interpretar en la primera edición, por ejemplo, la tejida de palma de los “indios” farotos, la cumbia y el currulao interpretaban géneros de los litorales, vinculados a los indígenas, a los afrodescendientes o al mestizaje, que durante las primeras décadas del siglo XX habían quedado marginados y estigmatizados al construirse la identidad “nacional” colombiana desde la zona andina como una mestiza, criolla y europeizada, representada musicalmente por el bambuco.¹⁰³³ Por el análisis de Diana Catalina Zapata-Cortés y Carlos Alberto Valderrama Rentería este tipo de repertorio concordaría con el deseo de los hermanos Zapata Olivella por integrar de forma positiva las expresiones culturales de los grupos “raciales” subalternos, sobre todo de los negros, a lo “nacional”. Pero se trataría de una integración, y en esto ambos autores concuerdan, en la que no se rehuiría de hablar de las desigualdades raciales y los abusos que estos grupos habían experimentado históricamente. Para ellos, según estos autores, el proceso de mestizaje no había sido un proceso armónico, que era lo establecido en el discurso de la democracia racial colombiana, sino uno de lucha y opresión.¹⁰³⁴ Concuerda entonces que Diana Zapata Olivella concibiera el proceso de conquista y colonización española en América como uno de “ansia de enriquecimiento”, y de “implantación forzosa” de las “formas españolas y europeas” en perjuicio del “arte indígena”. O, que llegara a declarar: “Bien, ¿y entonces qué nos legaron los españoles? Habría que decir que nos impusieron el menosprecio, durante varios

¹⁰³³ Darío Blanco Arboleda, “De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña,” *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia* vol. 23, n.º 40 (2009): 102-128; Ana María Ochoa, “Tradición, género y nación en el bambuco,” *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, n.º 9 (1997): 34-44.

¹⁰³⁴ Carlos Alberto Valderrama Rentería, “Folclore, raza y racismo en la política cultural e intelectual de Delia Zapata Olivella. El campo político-intelectual Afrocolombiano,” *CS*, n.º (2013): 259-296; Diana Catalina Zapata-Cortés, “Mestizaje nacional: una historia “negra” por contar,” *Memoria Y Sociedad* vol. 14, n.º 29 (2014): 91-105.

siglos, a las expresiones artísticas raizales que pugnaban por subsistir en nuestras tierras”.¹⁰³⁵ Sin embargo, en el ensayo de Manuel titulado “Razones del mestizaje folklórico colombiano”, publicado en el número de *Mundo Hispánico* dedicado al II Festival y al folklore “hispanoamericano”, este asumía posturas que chocaban con el discurso que se ha difundido como el característico de ambos hermanos respecto al tipo de mestizaje que había ocurrido en Colombia, y al correspondiente rol de los españoles. En él catalogaba al mestizaje colombiano, el que “más que en cualquier otro país” había prohiado “la síntesis unitaria de las culturas”, de “hermoso crisol de sentimientos”. Y, respecto a los españoles, hacía manifestaciones encomiadoras *vis a vis* a unas estereotipadas sobre el “indio” y negro: “El español encuentra una arcilla dúctil para su labor civilizadora, toma del indio su aporte esquivo y del negro la entrega sin reticencia, perfilando el mestizaje con el aporte básico de su lengua, sus vestidos, sus instrumentos y su religión”; “La actitud siempre desprejuiciada del español ante las razas –su presencia como elemento civilizador– no pudo permanecer al margen de las formaciones folklóricas que nacían”.¹⁰³⁶ Es por ello que resulta sumamente problemática la participación de los hermanos en un festival bajo una dictadura difusora de la ideología de la hispanidad, pues si por una parte escenificaban un repertorio contrahegemónico, por otro lado, que tengamos conocimiento en su estadía en España nunca llegaron a pronunciar el racial discurso subversivo por el que se les conocería, sino que por el contrario reprodujeron (al menos Manuel) ideas que se ajustaban a las que la dictadura deseaba transmitir sobre el rol de España en América.

Finalmente, aunque en el repertorio ecuatoriano del Ballet Grancolombiano es manifiesto que se hacía uso de arquetipos indigenistas (reproducción del discurso del “indio” como un ser melancólico, empleo de la vestimenta de los indígenas otavaleños) y se valía de géneros artísticos con los cuales se pensaba se “elevaba” la música y baile de la población indígena (ballet, danzante “urbanizado”, muestra del nacionalismo musical académico indigenista), con la participación de Los Imbayas se problematiza el planteamiento de que dichas prácticas tendrían simplemente una finalidad apropiadora de la alteridad. Desde luego, que por medio del repertorio, lírica, instrumentación y arreglos musicales de Los Imbayas se patentizaba su adaptación de los géneros indígenas a la estética de las elites, además de otro aspecto de

¹⁰³⁵ Las citas de Diana Zapata Olivella en las dos oraciones anteriores se toman de: Valderrama Rentería, “Folclore, raza y racismo en la política cultural e intelectual de Delia Zapata Olivella,” 281-282 y 285.

¹⁰³⁶ Manuel Zapata Olivella, “Razones del mestizaje folklórico colombiano,” *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 135 (junio 1959): 20-21.

trascendencia en la “música nacional”¹⁰³⁷ ecuatoriana a finales de la década de 1950: el surgimiento del formato de trío producto del impacto de célebres agrupaciones como el Trío Los Panchos y el Trío San Juan en América Latina.¹⁰³⁸ Sus sanjuanitos no se tocaban con aerófonos andinos sino con dos guitarras y requinto. En el Ballet Grancolombiano eran Arturo Mena y Arturo Aguirre de Los Corazas (una agrupación formada por mestizos en la década de 1950, que según Juan Mullo Sandoval fueron pioneros en la difusión de la música “indígena” andina en el contexto de la cultura musical mestiza de Quito)¹⁰³⁹ quienes tocaban los aerófonos andinos (pingullo y rondador) y no Los Imbayas.¹⁰⁴⁰ Pero al cantar en kichwa, algo a contracorriente de la “música nacional” (una impugnación, por otro lado, al discurso de la conquista y “civilización” lograda por medio del idioma en América difundido en la ideología de la hispanidad) y vestirse con la indumentaria otavaleña no hacían otra cosa que uso de prácticas y objetos culturales propios. En los festivales de 1964 y 1966 cantarían una adaptación, acompañados por una voz femenina (en 1964 según el programa oficial fue Alma Gómez), del sanjuanito “Ñuca Shungo” de Alejandro Plazas Dávila con una letra en kichwa,¹⁰⁴¹ que originalmente era un sanjuanito instrumental que al parecer Plazas Dávila había compuesto para la orquesta que había creado bajo su dirección en 1929, La Lira Otavaleña.¹⁰⁴² Su lírica era

¹⁰³⁷ Lo que significa el término “música nacional” en Ecuador se discutirá más adelante.

¹⁰³⁸ Ketty Wong, “The Song of the National Soul: Ecuatorian *Pasillo* in the Twentieth Century,” *Latin American Music Review* vol. 32, n.º 1 (Spring/Summer 2011): 78; Juan Mullo Sandoval, *Música patrimonial del Ecuador* (Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009), 41.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, 73.

¹⁰⁴⁰ Respecto a esta combinación instrumental empleada por el Ballet Grancolombiano para interpretar la música ecuatoriana es oportuno citar a Juan Mullo Sandoval cuando explica en términos generales sobre la instrumentación en la música ecuatoriana, que: “La unidad instrumental de la flauta con la guitarra es una práctica de las culturas urbanas y mestizas mayoritariamente. Mientras las flautas ejecutan la melodía, la guitarra acompaña. Las flautas indígenas, en cambio, son ejecutadas solas, en pares (pareado) o tríos (terciado) (...) En la cultura indígena, difícilmente se acompaña a las flautas con la guitarra, al menos dentro de lo tradicional”. Es una combinación instrumental que en relación con el tema de la recepción habría que decir que debió de reforzar el discurso sobre el mestizaje experimentado en el “folklore musical” “hispanoamericano” difundido por el ICH, que como se ha discutido en el tercer capítulo asociaba la “superioridad” racial española con la guitarra y la “inferioridad” indígena con los aerófonos andinos. *Ibid.*, 44-45.

¹⁰⁴¹ VI Festival de folklore hispanoamericano: 27-06-1964: Plaza de Toros [5SON-1757], cinta 2, grabación sonora, 6:33-8:48, https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1010208, (consultada el 12 de agosto de 2021); VIII Festival de folklore hispanoamericano: [28-06-1966] [5SON-2045], cinta 5, grabación sonora, 15:19-16:47, https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1011302, (consultada el 12 de agosto de 2021); Programa oficial “Cáceres, II Festival, VI Festival Folklórico Hispanoamericano”, 1964.

¹⁰⁴² Cristina Elizabeth Soto Vega, “Valor cultural de los ritmos tradicionales, sus principales autores y compositores, como aporte para el desarrollo del turismo en el cantón Otavalo, provincia de Imbabura” (Trabajo de Grado, Universidad Técnica del Norte, 2016), 98.

romántica,¹⁰⁴³ a la manera explicada por Ketty Wong sobre los pasillos entre las décadas de 1920 y 1950, en que se idealizaba la figura femenina con la cual era irrealizable mantener una relación amorosa.¹⁰⁴⁴ Por lo cual, se podría sostener que Los Imbayas realzaban y se reapropiaban de sus expresiones culturales, si bien en este realce y reapropiación se hacía ineludible la adaptación a la “estilización” que, producto de la interculturalidad con los valores estéticos hegemónicos, habían atravesado estas expresiones para que pudiesen ser aceptadas dentro de lo “nacional”. Por otro lado, es de resaltar que este uso de símbolos indígenas otavaleños los propios Los Imbayas lo valoraban y enmarcaban como parte de la “nación”, pues así lo manifestaría uno de los hermanos Chiza, Luis Alfonso, en una entrevista de 2006, cuando al explicar por qué en sus presentaciones en el extranjero se vestían con “la ropa típica de Imbabura” o llevaban su “cabellera larga” (debió de ser una referencia al guango o trenza otavaleña, otro de los símbolos identitarios de los indígenas otavaleños) indicaba que lo hacían “como ecuatorianos”, como una muestra de lo “valioso” de la diversidad cultural que se encontraba en su país.¹⁰⁴⁵

5.3 El “folklore musical” “elevado” por medio de la modernidad cultural

La “estilización” aplicada por Los Imbayas a las expresiones culturales indígenas, que puede ejemplificarse por el tipo de danzante empleado para musicalizar *Vasija de barro* (1950),¹⁰⁴⁶ que sería la canción ecuatoriana de mayor difusión en los festivales, al ejecutarse en cuatro ediciones, pues este no era el danzante ancestral practicado por la población indígena en sus fiestas y rituales, sino el danzante “urbanizado” modificado por la estética de las élites,¹⁰⁴⁷ no sería en el festival una práctica particular de esta agrupación. Sino que, por el contrario, y a pesar de los discursos de la autenticidad, podría decirse que sería común la puesta en escena de la modernidad cultural al interpretarse el “tradicional” “folklore musical”. Lo cual para el caso específico de la “música nacional” ecuatoriana servía para marcar una diferenciación étnico-

¹⁰⁴³ La traducción del kichwa al español la realizó Javier Maldonado Conejo, contratado por medio de la agencia de traducción 9h05 International.

¹⁰⁴⁴ Wong, “The Song of the National Soul,” 81-82.

¹⁰⁴⁵ Carlos Córdova S., “El trio Los Imbayas,” *La Hora*, 12 de septiembre de 2006, <https://lahora.com.ec/noticia/474346/el-tro-los-imbayas>, (consultada el 13 de agosto de 2021).

¹⁰⁴⁶ Letra de los reconocidos intelectuales Jorge Enrique Adoum, Jorge Carrera Andrade, Hugo Mayo y Jaime Valencia, y musicalización del famoso dúo Benítez-Valencia.

¹⁰⁴⁷ Ketty Wong, “La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana,” *Ecuador Debate*, n.º 84 (diciembre 2011): 180-181.

racial y social entre las expresiones culturales mestizas y las indígenas,¹⁰⁴⁸ quedando estas últimas fuera del concepto de “música nacional”. Y es que, como ya se ha mencionado en la introducción, al provenir la mayoría de los géneros seleccionados como los “nacionales” de los grupos subalternos y de ámbitos marginados, se entendía como necesario que estos fueran “elevados” para que fuesen aceptados por los grupos hegemónicos. Para ello se utilizarían distintos recursos como el “blanqueamiento”, el hibridismo, la aplicación de la creatividad “superior” del artista o la “balletización”.

Un caso similar al de *Vasija de barro*, sería la selección en 1964 de *Choucounne*, una canción compuesta por Michel Mauléart Monton en 1893 y basada en el poema homónimo de Oswald Durand, por el Grupo Folklórico del Departamento de Turismo de Haití. Pues *Choucounne* había sido compuesta como un *méringue lente*, que era el que disfrutaba la clase alta en Haití (más escuchado como pieza de concierto que bailado y regularmente compuesto para piano),¹⁰⁴⁹ y no como el que bailaba la clase baja y los campesinos, el *méringue coup d’jaill* (rápido y bailado de forma energética).¹⁰⁵⁰ Preferencia que probablemente estuviera relacionada a la idea de que el campesinado haitiano se encontraba culturalmente más cerca de África que sus compatriotas de la élite,¹⁰⁵¹ lo que equivalía a que los primeros eran practicantes del vudú, “primitivos”, “supersticiosos”, etc. mientras los segundos se identificaban primordialmente con Francia y Occidente.¹⁰⁵² Sin embargo, la preocupación porque las prácticas culturales “nacionales” “cosmopolitas” estuvieran arraigadas en lo autóctono, preocupación frecuentemente hallada en el contexto del festival, se hacía aquí también presente, pues Michael Largey demuestra que *Choucounne* sería una pieza particularmente empleada por la élite haitiana interesada en conectar con la cultura local. Aspecto que se posibilitaría dada la temática del poema (trata de un joven esclavo enamorado de una mujer mestiza de una clase social superior),

¹⁰⁴⁸ Adriana Soledad Aguilar Molina, “Éxito, orgullo y vergüenza. Los usos de la cultura auténtica en la disputa por la música folclórica andina” (Tesis de Maestría, FLACSO Ecuador, 2019), 28.

¹⁰⁴⁹ William Leroy Harned, “The Haitian Méringue Through Stylized Piano Compositions From 1880-1930” (Tesis Doctoral, University of Northern Colorado, 2021), 9.

¹⁰⁵⁰ Michael Largey, “Tracing the Steps of the Méringue and Contredanse,” en *Creolizing Contradance in the Caribbean*, ed. Peter Manuel (Filadelfia: Temple University Press, 2009), 218-223.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, 229.

¹⁰⁵² Kate Ramsey, “Without One Ritual Note: Folklore Performance and the Haitian State, 1935-1946,” *Radical History Review*, Issue 84 (Fall 2002): 7-12.

su uso del creole, y por medio del performance que Durand haría de la canción, en el que se vestiría como el esclavo narrador del poema.¹⁰⁵³

Es evidente que estas obras con compositores y autores conocidos iba en contra del discurso sobre el anonimato que debía existir en el folklore. Cuestión que estaba estrechamente relacionada con la expansión de la industria musical, pero que simultáneamente estaba influenciada por uno de los postulados de los nacionalismos culturales: elevar la cultura recopilada del “pueblo” por medio del “superior” criterio estético del artista a fin de convertirla en “arte”.¹⁰⁵⁴ Teniendo ello en consideración ayuda a comprender que en el festival el seleccionado repertorio “folklórico” de varios de los países estuviera preponderantemente conformado por números sobre los que se conocía sus compositores o autores. Que Tico Medina indicara en 1967 que el “mejor” repertorio paraguayo estaba conformado por *Angela Rosa*, galopa compuesta por Félix Pérez Cardoso, *Recuerdos de Ypacaraí*, guarania de Demetrio Ortiz, *Galopera*, galopa de Mauricio Cardozo Ocampo, *Mis dos amores*, polca de Digno García, e *Isla Sakã*, polca de Santiago Cortesi, no era una anomalía en el repertorio paraguayo, pues para alrededor del 59% de sus piezas se les conocía compositor.

Paraguay no era el caso más llamativo. A través de las distintas ediciones del festival en torno al 87% de los números interpretados del repertorio ecuatoriano estaría conformado por la catalogada en Ecuador como “música nacional”. Término que citando a Ketty Wong los ecuatorianos utilizan “para hablar de su música popular urbana”.¹⁰⁵⁵ Concretamente era la música conformada “por versiones urbanizadas de un conjunto de géneros musicales de origen indígena y mestizo”¹⁰⁵⁶ (pasillo, sanjuanito, danzante, pasacalle, albazo, tonada, por nombrar algunos) que en el proceso de adaptación a la estética hegemónica de las elites conllevaría una reorientación de ser expresiones enfocadas a la danza a ser principalmente cantadas con una lírica “refinada”.¹⁰⁵⁷ En repetidas ocasiones se interpretarían obras antológicas popularizadas por la industria discográfica entre las décadas de 1920 y 1960 como el pasillo instrumental *Odio y*

¹⁰⁵³ Michael Largey, *Vodou Nation: Haitian Art Music and Cultural Nationalism* (Chicago: The University of Chicago Press, 2006), 82-83.

¹⁰⁵⁴ Marquéz Carrillo, “Causa perdida,” 97-98; Hellier-Tinoco, *Embodying Mexico*, 78; Shay, *Choreographic politics*, 99; John L. Walker, “Incans, Liberators, and Jungle Princesses: The Development of Nationalism in the Art Music of Ecuador,” *Latin American Music Review* vol. 37, n.º 1 (Spring/Summer 2016): 7-8.

¹⁰⁵⁵ Wong, “La música nacional,” 177.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, 180.

¹⁰⁵⁷ Mullo Sandoval, *Música patrimonial del Ecuador*, 38.

amor (1925) compuesto por Víctor Aurelio Paredes,¹⁰⁵⁸ el ya citado danzante *Vasija de barro* (1950), letra de los reconocidos intelectuales Jorge Enrique Adoum, Jorge Carrera Andrade, Hugo Mayo y Jaime Valencia, y musicalización del Dúo Benítez-Valencia,¹⁰⁵⁹ el sanjuanito *Esperanza* de Gonzalo Moncayo (¿1964?),¹⁰⁶⁰ y el pasacalle *Chola cuencana* (1949) de Rafael Carpio Abad.¹⁰⁶¹ Otros países que en su repertorio contaban con una gran cantidad de números con compositores conocidos eran Colombia y Venezuela: alrededor del 73% para Colombia, y 62% para Venezuela. Entre las obras colombianas que se pueden citar que se interpretaron en distintas ediciones se encuentran: los bambucos, *Agáchate el sombrero* y *Los cucaracheros*, ambos de Jorge Añez, y el joropo *Carmentea* de Miguel A. Martín. Y respecto a Venezuela: los joropos, *Alma llanera* y *Amalia Rosa*, de Pedro Elías Gutiérrez y Celestino Carrasco, respectivamente, y el merengue *Barlovento* de Eduardo Serrano.

La creatividad del artista, por otro lado, no se ejecutaba únicamente para producir obras originales, sino que también intervenía en la reformulación de la tradición. En la edición de los festivales de 1965 el Ballet Grancolombiano interpretaría como parte del repertorio ecuatoriano

¹⁰⁵⁸ Wilma Granda, “El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora,” *Íconos*, n.º 18 (enero 2004): 70.

¹⁰⁵⁹ Wong, “La música nacional,” 180-181.

¹⁰⁶⁰ Aunque en la única referencia con la que contamos respecto a su fecha de aparición se indica que fue en 1965, en Cáceres ya se había interpretado en 1964. Jeferson Darío Flores Guagcha, “Representaciones identitarias en los sanjuanitos mestizos de las décadas de 1940, 1950 y 1960 en el Ecuador” (Trabajo de titulación modalidad Proyecto de investigación previo a la obtención del título de Comunicador Social con énfasis en Educomunicación, Arte y Cultura, Universidad Central del Ecuador, 2019), 56.

¹⁰⁶¹ José María Valcuende del Río, Fredy Javier Landy Hurtado, María José Machado Arévalo y Nilson Araujo Flores, “La España que canta en Cuenca de Ecuador: reflexiones en torno a la articulación de la raza y el sexo en contextos postcoloniales,” *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos. Nueva Época (Sevilla)*, n.º 7 (ene-jun 2018): 282. Que en Ecuador se considerase la música mestiza urbana como la nacional y existiese una desvalorización de lo estrictamente “folklórico” probablemente estuviese relacionado con el atraso que existió en Ecuador en los estudios sobre el folklore, atraso que en comparación con otros países latinoamericanos hacía notar el etnomusicólogo estadounidense George List en un ensayo que publicó en la *Revista Musical Chilena* tras visitar Quito en 1963. No sería hasta esta década que se les daría un impulso a los estudios sobre el folklore, liderado por el folklorista brasileño Paulo de Carvalho-Neto desde el Instituto Ecuatoriano de Folklore (IEF), una sección de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Este atraso, a su vez, fue uno de los factores, junto con las prohibiciones, invisibilizaciones, supuesto primitivismo y rechazo de miembros del grupo étnico de donde surgía, motivado por la aspiración de movilidad social, para la omisión de las expresiones musicales afroecuatorianas, como la marimba, la bomba, el currulao, el andarele, entre otras, de la “música nacional” y por consiguiente de su ausencia en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos. Su reivindicación comenzaría en la década del sesenta, pero sería sobre todo a partir de la siguiente que un movimiento folklórico afroecuatoriano, con figuras como Petita Palma y Segundo Quintero, que procuraban preservar y promover las expresiones culturales afroecuatorianas, consolidaría su presencia en los escenarios de festivales, carnavales y centros turísticos de su país, dando paso a su popularización. George List, “Impresiones de etnomusicología y folklore en América Latina,” *Revista Musical Chilena* vol. 18, n.º 89 (1964): 127-128; Juan Mullo Sandoval, “Etnomusicología ecuatoriana,” *Edo*, n.º 8 (2011): 111; “Noticias del Instituto,” *Revista del Folklore Ecuatoriano*, n.º 1 (octubre 1965): 220; Mullo Sandoval, *Música patrimonial del Ecuador*, 194 y 219; Jonathan Ritter, “Híbridez, raza y la marimba esmeraldeña: repensando las fusiones musicales en el pacífico negro ecuatoriano,” *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n.º 18 (junio 2010): 107-113.

una versión instrumental de “Apamuy Shungo”, una melodía tradicional difundida por Gerardo Guevara (perteneciente a la segunda generación de compositores del nacionalismo musical académico ecuatoriano) en su composición del yumbo “Apamuy Shungo” (1957), una obra coral con texto en kichwa.¹⁰⁶² Su interpretación, que sirve para constatar al parecer la incidencia, aunque inusual, del nacionalismo musical académico indigenista en los festivales como parte de un repertorio “folklórico”, demuestra, a su vez, el proceso de retroalimentación, fomentador de hibridez, que podía darse en la música ecuatoriana, al advertir que si en esta obra originalmente el nacionalismo musical académico había recurrido al folklore, posteriormente artistas de la “música nacional” “popular” muy probablemente adaptarían la versión “culta” para que se tuviera como una obra “folklórica”. Si asumimos, por su parte, que en 1958 “Yu Yu Shungo” pudo haber sido una referencia a “Apamuy Shungo”,¹⁰⁶³ los juicios que hicieron sobre esta obra Manuel Orgaz (debió de haber estado refiriéndose a ella cuando escribía sobre la “monorritmia” de los “coros quechuas”)¹⁰⁶⁴ y Nieves De Hoyos Sancho (que indicaba que el “Yu Yu Shungo, es un coro quechua con acompañamiento de baile” y que era “sin duda de ritmo muy indio”)¹⁰⁶⁵ ilustraban, entretanto, la divergencia que existía la posibilidad de producirse entre las intenciones originales de una obra extranjera y la manera en la que esta era recibida por el público, que al ser predominantemente español era de esperar que en muchas ocasiones le fuera extraña. Puesto que lo que había sido una muestra de modernidad musical académica en Ecuador, en España se catalogaba como una representación primitiva (“imitación de pájaros” y “rumores sordos de percusión” habían sido otras dos de las frases con las que Orgaz había descrito lo interpretado en general por los ecuatorianos)¹⁰⁶⁶ y auténtica de la música “india” ecuatoriana. Divergencia que, dado el tipo de representación indigenista, hasta cierto grado los propios ecuatorianos potenciaban.

Esta hibridación innovadora no se constataría en el festival únicamente en el nacionalismo musical académico, pues también se presentarían recién creados géneros “populares” productos de fusiones. *Ay cosita linda* y *Río y mar* eran merecumbés, género creado por el colombiano Francisco “Pacho” Galán en 1955-56 en el que se fusionaban la cumbia con el

¹⁰⁶² Freddy Vicente Godoy Muñoz, “Catálogo y antología de la obra coral de Gerardo Guevara” (Tesis de Maestría, Universidad Católica del Ecuador, 2012), 77-78.

¹⁰⁶³ En la investigación no se ha encontrado ninguna referencia a alguna obra titulada “Yu Yu Shungo”.

¹⁰⁶⁴ Manuel Orgaz, “Crónica del Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres,” *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 104 (agosto 1958): 9.

¹⁰⁶⁵ De Hoyos Sancho, “Noticias de Europa,” 250.

¹⁰⁶⁶ Orgaz, “Crónica del Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres,” 9.

merengue colombiano.¹⁰⁶⁷ Mientras que *Qué te parece Cholito* y *La linda rosa* eran tamboreras, género creado en la década de 1940 por el panameño Ricardo Fábregas, en el que se fusionaban el tamborito panameño, la cumbia “colombiana”, y el son y danzón cubanos.¹⁰⁶⁸

En el surgimiento de un nuevo subgénero se presta por su parte para ilustrar un proceso de blanqueamiento (proceso tan patente en el “folklore musical” latinoamericano),¹⁰⁶⁹ mediante el cual un género originado en un contexto racial y social marginado llegaría a convertirse en el más destacado símbolo cultural identitario de un país, y a producir la obra que es considerada por algunos como la principal representación musical “nacional”. La samba, cuyo origen (principios del siglo XX) es asociado principalmente con el contexto periférico de precariedad de los morros de Rio de Janeiro, había sido en sus inicios una práctica cultural mayoritariamente de negros y mulatos pobres que para subsistir ejercían prácticas de *malandragem*. El *malandro* era el personaje tenido por astuto y lleno de encanto hacia las mujeres, vago o esquivo al trabajo, apostador y ladrón, y lo que es fundamental, como un intérprete de la samba.¹⁰⁷⁰ De ahí que en sus comienzos a la samba se le vinculara estrechamente con el *malandro*, y con la visión negativa que los grupos hegemónicos tenían de este. El hecho de que en las líricas de la samba se trataran temas controversiales como las orgías, los dramas conyugales, la vida de los bajos fondos de bares, burdeles y casinos, y que además fuera un medio mediante el cual sus

¹⁰⁶⁷ Egberto Bermúdez, “From Colombian «National» Song to «Colombian Song»: 1860- 1960,” *Song and Popular Culture*, 53 (2008): 253; Daniela Barceló Osorio, Brayan García Cantillo y Ernesto Escamilla Miranda, “El Merecumbé Patrimonio Cultural de Soledad- Atlántico” (Trabajo presentado para optar al Título Profesional de Dirección y Producción de Radio y Televisión, Universidad Autónoma del Caribe, 2015), 19.

¹⁰⁶⁸ Melissa González, ““Cien por Ciento Nacional!” Panamanian Música Típica and the Quest for National and Territorial Sovereignty” (Tesis Doctoral, Columbia University 2015), 297.

¹⁰⁶⁹ Peter Wade, “La mercantilización de la música ‘negra’ en Colombia en el siglo XX,” en *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, coords. Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), 2011), 157; Angélica Adorni, “¿Un hada bienhechora en el baile de sirvientas? Ramona Galarza y sus discos de música litoraleña argentina en los sesenta,” *Contrapulso. Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular* vol. 1, n.º 1 (2019): 3; Wong, “La música nacional,” 190; Hugo Andrei Buitrago Trujillo, “La movilidad de las músicas populares en América Latina en los años 30 del siglo XX. Las voces al unísono,” *Signo y Pensamiento* vol. 38, n.º 74 (enero-junio 2019): 3; Silvia Elisa Benza Solari, Yanina Mennelli y Adil Podhajcer, “En busca del ‘nacionalismo auténtico’,” 149; Clara Petrozzi, “La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad” (Tesis doctoral, Universidad de Helsinki, 2009), 44; Sean Bellaviti, “Panamanian Musical Nationalism: A Critical Historiography,” *Latin American Music Review* vol. 39, n.º 1 (Spring/Summer 2018): 109-110.

¹⁰⁷⁰ Renato Bon, “‘Canta Brasil’, Samba Exaltação pós ‘Aquarela do Brasil’,” *Revista Refletir* vol.1, n.º 1 (2015): 4; Julia Santiago Stockler, “The Invention of Samba and National Identity in Brazil,” *Working Papers in Nationalism Studies*, n.º 2 (2011): 33.

practicantes expresaban su sensualidad y erotismo¹⁰⁷¹, serían otros factores para que se la tuviera como un símbolo social negativo que ejemplificaba la “incivilización” que tenía que ser superada para que Brasil progresara.

Pero la aparición del movimiento cultural modernista en la década de 1920, con figuras como Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Heitor Villa-Lobos y Gilberto Freyre ayudaría a reformular la visión que se tenía de la samba. Con el deseo de construir una identidad nacional auténticamente brasileña, este movimiento celebraría el folklore y las influencias africanas del país, recurso con el que se distinguía a la cultura brasileña de la europea, si bien es de tener en consideración que el movimiento, que era liderado por intelectuales de la élite, estaba influenciado por las vanguardias culturales europeas, como el primitivismo, cubismo, simbolismo y futurismo, a las cuales, sin embargo, buscaría devorar, procesar y asimilar para que pudieran ser aplicadas a las realidades locales.¹⁰⁷² Así pues, dadas las raíces africanas de la samba, se propiciaría su valoración.

Otra agenda del movimiento modernista que asimismo induciría que la samba llegara a convertirse en la representación hegemónica de Brasil, sería la de crear una identidad nacional que representara la heterogeneidad cultural y racial del país.¹⁰⁷³ Era el mestizaje racial, propugnaba Gilberto Freyre, lo que caracterizaba positivamente la esencia de la nacionalidad brasileña. Por consiguiente, sería el mulato la figura racial que vendría a encarnar a la nación. Y dado que la samba era también considerada producto del mestizaje, un producto mulato, asimismo podía ser tenido como un símbolo positivo de Brasil.

Sin embargo, para que fuera el símbolo nacional por antonomasia de la utópica integración racial y social brasileña, había que “superar” la samba del *malandragem*. Aspecto que socialmente estaba relacionado con la visión idealizada del régimen de Getúlio Vargas (que tras el golpe de Estado de 1937 instauró la dictadura del *Estado Novo*) sobre el trabajador, la cual, en contraposición a la idea del *malandro*, era una de progreso en su vida personal y profesional.¹⁰⁷⁴ Esta “superación” la fomentaría el *Estado Novo* por medio de alicientes y censura para que así se “sanase” las letras de las canciones de “groserías” y elementos “antipatrióticos”, lo cual se entendía como un recurso para “elevar” el gusto artístico de las

¹⁰⁷¹ João Ernani Furtado Filho, “Samba Exaltação: Fantasia de um Brasil brasileiro,” *Revista Trajetos* vol. 7, n.º 13 (2009): 146.

¹⁰⁷² Santiago Stockler, “The Invention of Samba,” 5-23.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, 15

¹⁰⁷⁴ Bon, “‘Canta Brasil’,” 4-5.

masas.¹⁰⁷⁵ En este proceso los compositores e intérpretes blancos serían claves, ya que al ser los que principalmente tenían una formación escolar y dominaban la notación musical, serían los que tendrían la pericia para transformar estéticamente a la samba.¹⁰⁷⁶ Para entender por qué su samba fue la que de manera privilegiada se difundiría masivamente habría que añadir que eran estos, y no los músicos negros y mulatos pobres, los que tenían mayor acceso a la radio y a la industria discográfica.¹⁰⁷⁷ Es importante, sin embargo, destacar en esta discusión que, la imagen de la samba como un producto originariamente de negros y mulatos, y del morro, no desaparecería, y que incluso esta sería promovida por los propios músicos y compositores blancos. Como ha argumentado Julia Santiago Stockler, ello estaba relacionado con la necesidad de mantener la imagen de autenticidad de que la samba era mulata y que provenía del “pueblo”, de que, así como esta era mulata, era por lo tanto equivalente a Brasil.¹⁰⁷⁸

Con la *samba exaltação* se llegaría finalmente, como atinadamente ha escrito Adalberto Paranhos, a una samba libre de los “pecados de origem”,¹⁰⁷⁹ a la samba que en vez del *malandragem* presentaba un país lleno de virtudes. Era el tipo de samba en que se mezclaba una:

visão panorâmica sobre o país – ressaltando-se a sua natureza (...) a sensualidade e alegria de suas gentes – com um cartão-postal para os de fora, vendendo-se a imagem de um povo unido pela diversidade, ungido por Deus e pela religião (...) Por ser religioso (ou rezador) não se sentiriam aqui os embates entre ricos e pobres, trabalhadores e intelectuais¹⁰⁸⁰

Es decir, en la *samba exaltação* se idealizaba patrióticamente a Brasil, por lo que no sorprende que la misma fuera fomentada por el *Estado Novo*.

La obra que sería su máxima expresión (y para algunos la máxima expresión musical brasileña), y que a la vez sentaría las pautas de este subgénero, sería *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso (compuesta en 1939), la cual se interpretaría instrumentalmente en el festival por el Conjunto de Folklore Internacional Os Gauchos de Porto Alegre en 1966. En esta bien se demuestra cómo ha analizado Renato Bon que el proceso de “elevación” no se daría únicamente en la lírica, sino también en el contenido musical. Siendo la instrumentación empleada originalmente una manera de constatarlo, pues de lado se dejarían los tambores pesados,

¹⁰⁷⁵ Adalberto Paranhos, “A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social,” *História (São Paulo)* vol. 22, n.º 1 (2003): 107-108; Bon, “‘Canta Brasil’,” 5-6.

¹⁰⁷⁶ Furtado Filho, “Samba Exaltação,” 165; Bon, “‘Canta Brasil’,” 5.

¹⁰⁷⁷ Paranhos, “A invenção do Brasil como terra do samba,” 82 y 99-100.

¹⁰⁷⁸ Santiago Stockler, “The Invention of Samba,” 29-30; Paranhos, “A invenção do Brasil como terra do samba,” 95.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, 107.

¹⁰⁸⁰ Furtado Filho, “Samba Exaltação,” 154.

buscando “eliminar as tais frequencias mais carnaís”,¹⁰⁸¹ y se favorecería la instrumentación de una orquesta sinfónica.¹⁰⁸² Otra conocida *samba exaltação* que se interpretaría en el festival, en 1960 por la Asociación de Universitarios Brasileños, sería *Canta Brasil* (1941), composición de Alcyr Pires Vermelho (junto a Ary Barroso, otro de los compositores referentes de este subgénero) y letra de David Nasser.

Según ya se ha mencionado en el capítulo anterior, el Conjunto de Folklore Internacional Os Gauchos de Porto Alegre no aspiraba a escenificar un folklore “puro”, ya que les interesaba realizar adaptaciones “estilizadas” para ser más atractivos al público, teniendo la “balletización” de sus danzas como la principal manera de innovarlas (de hecho en documentación interna del Ministerio de Información y Turismo se le nombra como el “Conjunto de Ballet Internacional ‘Os Gauchos’, de Brasil”).¹⁰⁸³ Lo que pretendían con esta inyección de cultura “erudita” era proyectar un folklore modernizado. Por lo que es muy probable que *Aquarela do Brasil*, aparte de ser una samba blanqueada, también fuera danzada en el festival mediante un estilo que se entendía como más “elevado”. Esta mentalidad respecto a lo que significaba la influencia del ballet en el folklore no era particular a este conjunto, sino que sería una que compartirían los ballets folklóricos a nivel general (muy probablemente en virtud del contexto socioeconómico elitista de donde provenía la mayoría de sus dirigentes), los cuales aspiraban a alcanzar mediante esta influencia un ballet “nacional” que fuera a su vez “universal”.

En México, por ejemplo, este paso se concebiría como una evolución cultural pues se tendría al ballet como “el espectáculo más elevado y perfecto de nuestro tiempo”.¹⁰⁸⁴ No en balde el reconocido escritor mexicano Juan José Arreola diría que el propósito del principal referente del ballet folklórico en su país, Amalia Hernández, había sido “depurar” y “elevar a su verdadero nivel algunas” de las “creaciones populares” elegidas para sus ballets.¹⁰⁸⁵ Aún en un régimen como el primer peronismo, en el que se le daría gran impulso a la propagación del “folklore musical” argentino canonizado, la fusión de lo “culto” y lo “popular”, el ballet y el folklore, eso sí, sin que se subordinara lo segundo a lo primero, se entendería como necesario,

¹⁰⁸¹ Bon, “‘Canta Brasil’,” 8.

¹⁰⁸² Furtado Filho, “Samba Exaltação,” 5 y 162.

¹⁰⁸³ Carta de Enrique De la Hoz al Sr. director gral. de empresas y actividades turísticas del 8 de julio de 1966, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.279, Carpeta Núm. 23, Portafolios: “Festivales de España”-Folklórico Hispanoamericano Cáceres.

¹⁰⁸⁴ Patricia Aulestia, *Despertar de la república dancística mexicana* (México: Ríos de tinta. Arte, cultura y sociedad, 2011), 385.

¹⁰⁸⁵ Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder* (México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 1995), 475.

para “elevar el arte nacido de la tierra a una jerarquía superior”, para así “superar los precarios límites en que se ha constreñido hasta ahora las amplias posibilidades de nuestro riquísimo venero tradicional, para presentarlo y desarrollarlo con la dignidad y la nobleza que realmente merece”.¹⁰⁸⁶ La figura que encarnaría esta política cultural, la bailarina y coreógrafa Angelita Vélez, encargada de la “Dirección folclórica” del Teatro Colón durante este periodo, adaptaría el folklore, sobre todo del noroeste, a “formatos europeos” de la “alta cultura”.¹⁰⁸⁷ Es a base de los argumentos compartidos entre sus ballets, como “Vidala (Retablo tradicional)” (1946), “Fiesta pampeana” (1947), “Altiplano” o “Visión del Altipano” (1947) y “Danza del hechicero, Zupay” o “Supay” (1953), y los encontrados en el espectáculo del Conjunto Hugo de Bruna presentado en el festival, como la relación de lo indígena con la región andina, del *supay* con el carnaval, o de las montoneras con la patria, que consideramos que es muy probable que este espectáculo estuviese inspirado en gran medida por los ballets de Vélez.¹⁰⁸⁸ Por su parte, para el Ministerio de Información y Turismo español el ballet “era la más exquisita simbiosis artístico-cultural que puede darse en un escenario”, de ahí que fuera contemplado como una parte “intelectual” que conformaba los Festivales de España y que había que fomentarla, “que llevarla, introducirla poco a poco” para “aproximar al pueblo a la comprensión, entendimiento y goce” de esta, “en tanto y cuanto” había sido hasta entonces “privilegio de las minorías”.¹⁰⁸⁹ Concuerdando entonces que el Ballet Gallego de La Coruña fuera una agrupación que especialmente promoviera el ministerio *vis a vis* los Coros y Danzas de la Sección Femenina de La Coruña, a pesar de ser una agrupación

¹⁰⁸⁶ María Eugenia Cadús, “La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado” (Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2017), 166.

¹⁰⁸⁷ Vélez también fundó en 1946 la Compañía Folklórica Argentina en el Teatro Municipal de Buenos Aires, año en el que se creó la “Dirección folclórica”. Fue también la fundadora del Ballet Folklórico Infantil en 1953. *Ibid.*, 166.

¹⁰⁸⁸ Ahora bien, este espectáculo contaría al menos con dos notorias diferencias con los ballets de Vélez: la incorporación de la música citadina, música que según un programa del ballet “Vidala” suponía una amenaza para la “pureza” del folklore al ser un reflejo del “maquinismo invasor” y el “modernismo disolvente”, y el reconocimiento de la aportación de los afros a la cultura argentina, que bajo el primer peronismo, en general, se dejaría de lado. *Ibid.*, 175 y 273. Para una más amplia discusión sobre la invisibilización de la población afroargentina y sus prácticas culturales, véase: George Reid Andrews, *Los afroargentinos de Buenos Aires* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989); Jean-Arsène Yao, “La prensa afroporteña y el pensamiento afroargentino a finales del siglo XIX,” *Historia y Comunicación Social* vol. 20, n.º 1 (2015): 137-157; Anny Ocoró Loango, “Los negros y negras en la Argentina: entre la barbarie, la exotización, la invisibilización y el racismo de Estado,” *La manzana de la discordia* vol. 5, n.º 2 (julio-diciembre 2010): 45-63.

¹⁰⁸⁹ Esta idea del ballet como medio para “elevar” “el nivel moral” e intelectual del “pueblo” también es una que se conoce era compartida por el nacionalismo cultural mexicano y por la política cultural del primer peronismo. “Boletín de Información Núm. 0 de Festivales de España” de enero de 1967, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.282, Carpeta Núm. 27; Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana. Antología hemerográfica* (México, D. F.: INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”, 1990), 22; Cadús, “La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955), 169.

que no se atendería al discurso que favorecía la “autenticidad” en el “folklore musical”, ya que Rey de Viana consideraba que la mejor manera de representar las danzas folklóricas gallegas era “estilizándolas” por medio del ballet. Para este el ballet era lo preeminente en contraposición con lo folklórico al que catalogaba de secundario.¹⁰⁹⁰

En el festival los ballets folklóricos participantes serían: el Ballet Grancolombiano, el Ballet Peruano, el Ballet Filipinescas, Grupos A y B de la Far Eastern University, el Ballet Azteca y Maya de Javier de León, “Raramuri” Danzas Mejicanas de Sergio Franco, el Ballet Infantil Mexica, el Ballet Folklórico de México, el Ballet Gallego de La Coruña, el Conjunto Hugo de Bruna, y el Conjunto de Folklore Internacional Os Gauchos de Porto Alegre.

5.4 Conclusiones

Como se ha tratado en el tercer capítulo el vocabulario empleado en las bases de participación del I Festival de Folklore Hispano Americano se prestaba para que se interpretara de manera ambigua cuál era el “auténtico repertorio” del “folklore musical” de cada país y para que se cuestionase cuál de este repertorio exponía el “mejor sabor popular” “nacional”. Ello debido principalmente a que se dejaba “a juicio de los directores de cada Grupo” la consideración de cuál era el “folklore musical” “más popular” de su patria.¹⁰⁹¹ Sería una ambigüedad que se sostendría posteriormente porque, a su vez, se permitiría en las próximas ediciones una amplitud indeterminada en el tipo de agrupaciones que podían presentarse. Esta flexibilidad facilitaba que las nociones sobre el folklore imperantes en los distintos países, relacionadas estrechamente con las concepciones identitarias nacionales, se hicieran presentes en el repertorio representado por cada grupo. Implicando que a base de las preferencias o ideales de cada cual se les diera preeminencia a través del repertorio a ciertas zonas geográficas, a grupos raciales y sociales y sus culturas, lo que hacía que a partir de las consiguientes omisiones se diera una discordancia entre la nación folklórica, el territorio estatal y sus variadas poblaciones. Lo común en el festival sería la tendencia a que existiera preeminencia de alguna clase en relación a

¹⁰⁹⁰ Carolina Hernández Abad, “La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña: dimensiones políticas, sociológicas, folclorísticas y vivenciales” (Tesis Doctoral, Universidade de Vigo, 2014), 578-589. Para otros ejemplos de cómo, en los países que en el festival llevarían ballets folklóricos, el ballet era tenido como símbolo de modernidad o “manifestación ‘suprema del arte’”, véase: Gaerlan, “In the Court of the Sultan,” 270; Parra Herrera, “Poder y estudios en las danzas en el Perú,” 31.

¹⁰⁹¹ *I Festival de Folklore Hispano-Americano. Cáceres* (Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1958).

estos aspectos, pero también es de notar que habría países como España y Portugal que se preocuparían por representar diversas regiones geográficas de sus países, si bien aquí igualmente se hacía notorio el carácter constructivo del repertorio “nacional” (que como se ha argumentado se percibía especialmente por existir ciertos géneros que eran “nacionales” en más de un país o por elementos transnacionales de algunos números), pues en el primero a la jota se le impulsaría sobre otros géneros por motivos nacionalistas, mientras que en el segundo no todo género era aceptado para conformar dicho repertorio, ya que existían algunos, como el repentismo, que no se adaptaban al control ideológico que se pretendía. Al mismo tiempo, es de resaltar que en el repertorio al que se le daba preeminencia podía darse una descontextualización producto de estereotipaciones, idealizaciones o apropiaciones, y que el que tenía un rol minoritario, regularmente correspondiente a minorías subalternas, asimismo podía ser tergiversado, como en el caso del concerniente a la población musulmana en Filipinas, en beneficio del Estado-nación. La presencia inusual de lo contrahegemónico, como lo fueron una canción de la disidencia, un repertorio subordinado en el pasado o una lengua indígena marginada, es posible que pudo, por su parte, llegar a ser empleada, aunque de forma excepcional, para cuestionar la coherencia del repertorio “nacional”, pues visibilizaba aquello que supuestamente había sido superado, ya fuera, en estos casos en específico, por el mestizaje o la armonía social franquista.

La mencionada ambigüedad, por otro lado, proporcionaba, en función del que podía considerarse como el “mejor” “folklore musical”, razones para que los distintos tipos de agrupaciones presentasen un repertorio en el que se producía una tensión entre lo “folklórico” y lo “popular”, entre lo tradicional y lo moderno, e igualmente una tensión representativa racial. Esto debido a que lo “mejor” se llegó a entender como lo más “elevado”, teniendo como consecuencia que el “tradicional” “folklore musical” “campesino” fuera representado normalmente por medio de una estética de modernidad cultural urbana y por personas blancas y mestizas que no provenían de los originales cultores “raciales” subalternos, aspectos para los que la expansión de la industria musical tendría un rol fundamental. Entre los procesos de “elevación” encontrados en el repertorio interpretado en el festival se pueden nombrar el “blanqueamiento”, la “balletización”, el hibridismo, o la aplicación de la creatividad “superior” del artista. Por medio del primero se volvían aceptables para las élites géneros marginados que eran practicados por los grupos subalternos, por el segundo convertía en “universal” la danza “nacional”, por el tercero se fusionaba lo “folklórico” con lo “culto” (también promovía el

surgimiento de nuevos géneros), y finalmente a través de la aplicación de la creatividad “superior” del artista se transformaba en “arte” a la tradición.

Epílogo

¿En última instancia, cuán efectivos fueron los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos respecto a los objetivos principales por los que fueron organizados? Las respuestas a esta pregunta varían de acuerdo con los aspectos y los ángulos que se tengan en consideración. Si comenzamos analizando la faceta turística que inicialmente estaba dirigida a los “hispanoamericanos”, condicionada por la ideología de la hispanidad, según se comprueba en la Ruta de los Conquistadores, y se tenía como herramienta para estimular económicamente a la ciudad y la región, habría que argumentar que los resultados no fueron los deseados en base al propósito del Ayuntamiento de Cáceres de incluir los festivales en el Plan Nacional de Festivales de España del MIT a fin de que se los catalogara de interés turístico (designación que no se llegaría a efectuar), a las conversaciones tenidas por el ministro Manuel Fraga Iribarne con las autoridades y medios cacereños cuando asistió en 1964 en cuanto a que se seleccionara a la provincia cacereña en las “Rutas Nacionales” para remediar su “problema turístico”, así como a la falta de apoyo de las corporaciones provinciales en la etapa final. Ello no implica que no se cumpliera con ciertas metas, especialmente la de aumentar la visibilidad de Cáceres, objetivo ilustrado por la notable difusión que se les daría a los festivales en los medios nacionales, en parte gracias a la participación en estos de destacadas autoridades estatales, lo cual motivaría que los cacereños defendieran firmemente a su ciudad como el lugar ideal para que estos se celebraran. El factor determinante para esta situación turística desventajosa, sin omitir la desatención de los gestores del MIT con referencia a lo ambicionado, sería el estado de las estructuras viarias, de transporte y hospedaje regionales, que si bien en el periodo en que se llevaron a cabo los festivales experimentarían mejoras, aún distaban, en concordancia con el atraso socioeconómico extremeño, de ser “modernas”, calificativo con el que se procuraba representar a Extremadura en las campañas turísticas, pero que contrastaba con lo que se experimentaba en la realidad.

Otra dimensión es el hecho de que, así como la Ruta de los Conquistadores, los propios festivales, aunque se invitase también a los filipinos y portugueses para servir a los intereses diplomáticos y propagandísticos relacionados con sus países, estuviesen particularmente dirigidos hacia los latinoamericanos, de modo que el régimen franquista pudiese ganar para su causa a sus élites visitando, estudiando o en misión diplomática en España. Al respecto, se puede

observar la continua y mayoritaria presencia de las agrupaciones surgidas de las asociaciones de universitarios latinoamericanos formándose en España en la primera etapa, la gratitud de miembros de algunas de las agrupaciones provenientes directamente de América Latina, que asimismo se caracterizaban por su elitismo, por el buen trato recibido en Cáceres, los gestos de congraciamiento recíprocos con relación a los embajadores del subcontinente y sus hijas, así como el ambiente de confraternidad que primó (aunque como se ha visto se darían varias desavenencias). Todo ello es indicio de que, muy posiblemente, al regresar a sus países dichos concurrentes llevasen consigo una visión favorecedora de lo vivido en la celebración. Sin embargo, esto no debe llevar a inferir que los festivales tuvieran una enorme transcendencia en América. Que Pío Cabanillas, subsecretario del Ministerio de Información y Turismo bajo Fraga Iribarne y participante en la edición de 1967 como mantenedor de la Fiesta del Romance, al preguntársele en 1978, cuando era ministro de Cultura, sobre la posibilidad de que resurgiesen, respondiese negativamente, indicando que el interés estaba por mantener los festivales “internacionales, de gran prestigio, los que tienen la «pegada» difusora más allá”,¹⁰⁹² da a entender que era consciente que la relevancia de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos no había repercutido fuera de las fronteras españolas. Para el ámbito de los estudios folklóricos ello queda ejemplificado en que *Folklore Americano*, la revista de referencia de los prominentes folkloristas americanos, solo les dedicase un artículo (y este a la primera edición) y que el reconocido folklorista argentino Félix Coluccio en el prólogo a su obra de 1966 *Enciclopedia folklórica americana e ibérica* no los mencionase al momento de nombrar congresos y festivales internacionales sobre folklore realizados en las décadas del 50 y 60.¹⁰⁹³ Sobre el particular, tampoco se debe perder de vista que el porcentaje de estudiantes latinoamericanos que integraban las agrupaciones universitarias en comparación con la totalidad de sus paisanos

¹⁰⁹² “Rueda de prensa con Pío Cabanillas,” *Extremadura*, 5 de julio de 1978, 4. En este punto se vuelve pertinente el argumento de Lluís Bonet, especialista en gestión cultural, cuando en su ensayo “Tipologías y modelos de gestión de festivales,” alude que para que un festival sea internacional “no pasa únicamente por invitar artistas internacionales, o conseguir que una proporción del público sea extranjero”, sino que, para lo que cita la opinión de Ricard Robles (fundador y codirector del festival Sónar), “la verdadera internacionalización consiste en ser un referente y estar posicionado en la agenda internacional”. Lluís Bonet, “Tipologías y modelos de gestión de festivales,” en *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*, eds. Lluís Bonet y Héctor Schargorodsky (Campins, Sant Celoni: Bissap Consulting SL, 2011), 81.

¹⁰⁹³ Félix Coluccio, *Enciclopedia folklórica americana e ibérica* (Buenos Aires: Luis Laserre y Cía. S. A. Editores, 1966).

homólogos que se formaban en España era al parecer reducido,¹⁰⁹⁴ por lo que es probable que se diera alguna correlación entre tal porcentaje y el impacto de los festivales en sus países.

La intranscendencia en la esfera internacional habría que contraponerla en cambio con el importante significado que tuvieron para los cacereños y extremeños, y la valoración de “su” identidad. El masivo apoyo del público, que solo vendría a disminuir en los últimos años, y la nostalgia con la que serían recordados tan pronto cesaron, como con posterioridad,¹⁰⁹⁵ atestiguan la estimación de la población local. Es muy probable que su atracción estuviese considerablemente influida por la por entonces parca oferta cultural cacereña y extremeña, y la variedad de espectáculos “novedosos” que escenificaban. Pero al mismo tiempo, como se desprende de los reconocimientos dados a sus difusores y las ovaciones que recibirían a lo largo de las distintas ediciones los recurrentes discursos impregnados de la ideología de la hispanidad (con cierta disminución de estos en la segunda etapa), es apreciable que su representación lisonjera de lo extremeño, en una época en que andaba a la zaga de las pautas modernizadoras nacionales, fue atrayente en la “Plaza Mayor de la Hispanidad”. Se trataría de una hispanidad que, aunque tendría una vertiente revisionista, benevolente y templada, que eludía temas que pudiesen resultar ofensivos al otro lado del Atlántico, en su noción hegemónica sobre lo extremeño, la imperial, conquistadora y ecuménica, sería jerarquizadora en lo racial, cultural y de género *vis a vis* lo americano (señaladamente en lo tocante al “indio”). Por consiguiente, la

¹⁰⁹⁴ No se es categórico en este punto, ya que María A. Escudero cuestiona la validez de algunos datos dados por el régimen sobre el particular, argumentando que se tendía a “hinchar” las cifras “por medio de ambiguas referencias a los estudiantes latinoamericanos que se dirigían a las universidades de provincias que, por no haberse inscrito en el Departamento de Asistencia Universitaria del Instituto, eran difíciles de contabilizar y permitían la sobreestimación”. Como cuando “en 1955 se decía que había en España alrededor de 5.000 estudiantes latinoamericanos (...) y en 1973 se decía que desde 1945 más de 25.000 habían hecho sus carreras completas en España atendidos por el Instituto”. Pero considerando que estos datos los toma de una documentación interna del ICH quizás no se debe descartar que estén dentro del rango de posibilidades. Por lo que, si tomamos como ciertos los números de la prensa, citados en el primer capítulo, en que se indicaba que la cantidad de miembros de las agrupaciones, que no solo incluían las latinoamericanas, en 1958 había sido de unos 300, en 1959 de 500, en 1961 de 400 y en 1962 de 400, es probable que el porcentaje de los participantes latinoamericanos integrantes de las agrupaciones universitarias debió de ser a través de los años menor del diez por ciento respecto a la totalidad de sus paisanos universitarios en España. María A. Escudero, *El Instituto de Cultura Hispánica* (Madrid: Editorial MAPFRE, 1994), 210.

¹⁰⁹⁵ El periodista y escritor cacereño Juan de la Cruz Gutiérrez Gómez, hijo del mencionado escritor y folklorista cacereño Valeriano Gutiérrez Macías, en el 2015 describía en su blog *Cáceres, el blog de Juan de la Cruz*, cómo los grupos folklóricos participantes se presentaban ante “la mayor admiración por parte de las seis o siete mil personas” que acudían a presenciar el espectáculo en la Plaza de Toros, y destacaba “la amplia pena y pesar en los ambientes populares de Cáceres” ante la interrupción de los festivales. Juan de la Cruz Gutiérrez Gómez, 25 de julio de 2015, “Aquellos Festivales Folklóricos Hispanoamericanos,” *Cáceres, el blog de Juan de la Cruz*, <http://juandelacruzgutierrez.es/aquellos-festivales-folkloricos-hispanoamericanos>, (consultada el 27 de septiembre de 2023).

presencia y colaboración de los latinoamericanos, que tendrían sus propios intereses para ello y que, además, algunos se beneficiarían de diverso modo por su participación (económico, laboral y de prestigio), debió de favorecer su legitimación. El reconocimiento en el informe artístico de 1967, para cuando el MIT en conformidad con su índole acaparadora se había convertido en el organismo central de mayor envergadura en la organización en detrimento del ICH, de que en comparación con los Festivales de España era a los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos a los que se esperaba con “auténtica ilusión” y los que polarizaban “totalmente la ambición cultural de la masa”, afirma la aprobación de la temática fundacional.

Este reconocimiento, por otro lado, demuestra, a su vez, que el propósito principal del proyecto sociocultural de los Festivales de España, el de incrementar el nivel cultural de las masas al exponerlos a manifestaciones artísticas de la “alta” cultura, no necesariamente tendría el resultado y el aprecio deseados. En Cáceres, citando una vez más el informe, sobre los Festivales de España existía una “falta de atención”, añadiendo específicamente en lo que respecta al teatro que este pasaba “más bien desapercibido”.¹⁰⁹⁶ Aquí es pertinente también recordar la crítica del periodista cacereño José María Parra cuando en 1969 admitía que aunque lo aséptico y racional de los Festivales de España cumplían “una indudable misión cultural”, meritoria y digna de elogio, la ciudad no llegaba a “vibrar” como en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos.¹⁰⁹⁷ Es decir, la emoción que estimulaban estos últimos volvía en buena parte inoperantes el mentado profesionalismo y calidad de los espectáculos de los primeros, cualidades que empero serían impugnadas, aun internamente en el MIT.

La ineffectividad de las actividades de los Festivales de España para captar en gran número al público cacereño lleva, además, a que se cuestione la raigambre que por entonces tenía expresamente el “folklore musical” español, particularmente el practicado por las agrupaciones falangistas, teniendo en cuenta que una de las actividades que se había instaurado en la segunda etapa, en correspondencia con el interés del MIT de realzar las provincias, había sido el concurso provincial de Coros y Danzas, celebrado en tres ediciones (1965-1967), que estaba dirigido a los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange y de la Obra Sindical de Educación y Descanso extremeños. El cuestionamiento se vuelve aún más válido porque en el

¹⁰⁹⁶ Anexo número 1, Informe Artístico del “IX Festival de Folklore Hispano Americano celebrado durante los días del 25 de Junio al 1 de Julio de 1967”, en: AGA, Fondo: 52.20, Caja: 62.277, Carpeta Núm. 21 Portafolios: Cáceres, “Festivales de España” 1967.

¹⁰⁹⁷ “Acabaron los festivales,” *Extremadura*, 3 de julio de 1969, 4.

informe artístico de 1967 se reconocía que “lo que el público esperaba fundamentalmente era la música, la danza Hispano Americana”, señalamiento que se hacía por el hecho de que de las once agrupaciones concurrentes en dicho año a los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos solo dos hubiesen sido latinoamericanas y el resto españolas. ¿Existía en la década de los sesenta un hartazgo, como el que se representa en *La cuarta carabela*, entre la población española, en este caso cacereña, por el “folklore musical” promovido y al que venían siendo expuestos pletóricamente desde los comienzos del régimen franquista? ¿O el desinterés estaba relacionado con el cambio de los gustos generacionales reconocido en los festivales mediante la inclusión en la programación de la segunda etapa de los grupos *ye-yés*? Sea como fuere, si bien en el certamen de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos la participación española estaría predominantemente a cargo de las agrupaciones falangistas, reproductoras de las “tradiciones” culturales regionales “auténticas” que no disputaban el prescrito unitarismo político, por medio de las agrupaciones no encuadradas en el partido único se verifica que, durante la dictadura, el ámbito folklórico español instaurado no sería homogéneo y que incluso se encontrarían minoritarios representantes con posturas, ya fuera en materia estética o ideológica, que retarían lo promulgado.

Por otro lado, la tan divulgada “autenticidad” que se pretendía para lo escenificado en el certamen, sería, sin embargo, refutada desde la primera edición, tanto para las agrupaciones extranjeras como las españolas (incluyendo las falangistas). Determinante para la insatisfacción de los folkloristas del jurado por lo representado, que chocaba con sus nociones tradicionales sobre lo que era el folklore “puro” (anónimo, campesino, popular, etc.), sería la ambigüedad de las bases de participación, que si, por una parte, perseguían que se ejecutara el “folklore musical” típicamente “nacional”, por otra, concedían una flexibilidad al dejar a juicio de los directores de cada grupo la determinación de cuál era el “más popular” de su país y por permitir, además, una amplitud indeterminada y no regulada detalladamente en el tipo de grupo que podía concurrir. Esta flexibilidad, que no hay que olvidar convenía a los intereses propagandísticos del régimen de facilitar las visitas de “fraternidad” de los pueblos de la hispanidad, provocaría entonces que por medio del repertorio de los diferentes países y sus intérpretes se evidenciase que no existía una universalidad en cuanto a cómo se debía practicar el “folklore”. Habría que advertir que esto no quiere decir que no se hicieran patentes las dominantes nociones conservadoras folklóricas eurocéntricas, pues como se ha examinado, por poner un ejemplo paradigmático, si en el

repertorio de Chile predominaron sobre todo las cuecas y las tonadas se debió a que la élite de este país idealizaba la vida campestre del Valle Central por tenerse a este ámbito como el núcleo identitario de la chilenidad al valorizarse el elemento hispánico y desestimarse al afro e indígena. Así pues, en los repertorios “folklóricos” “nacionales” seleccionados para los festivales se favorecerían géneros, algunos se reproducirían en menor cuantía y otros se excluirían por influjo de propagadas construcciones ideológicas, especialmente en lo relativo a lo territorial, social y racial. En este sentido, lo hegemónico prevalecería, con todo que para entonces se habían integrado una mayor cantidad de géneros de distintos contextos, causando que las expresiones subalternas y contrahegemónicas, no fuesen solo minoritarias, sino que también en ocasiones fuesen apropiadas, estereotipadas y tergiversadas en beneficio de los nacionalismos culturales normativos. Aun así, no se debe descartar que casos como el de Los Imbayas, trío ecuatoriano conformado por tres hermanos indígenas otavaleños, cantando en su propia lengua, el kichwa, sirviesen para socavar en algún grado lo fomentado en los discursos de tales nacionalismos.

Pero, incluso en estos indígenas otavaleños cantando en kichwa se vuelve palmario, por interpretar en formato de trío sanjuanitos influenciados por las estéticas urbanizadas de las élites y no los sanjuanitos indígenas, que en ellos había incidido uno de los axiomas de los nacionalismos culturales al tratar el “folklore”. El de “refinarlo” por medio de criterios, artes y exponentes “superiores” para que fuese valorado fuera de su entorno acostumbrado, lo cual inevitablemente produciría una tensión entre lo “folklórico”, “popular” y “culto”, que sería en el certamen uno de los motivos principales de descontento entre los folkloristas salvaguardas de lo “auténtico”. En el repertorio de los festivales tal “refinación” era evidente, entre otros motivos, por contar gran cantidad de números con conocidos autores y compositores, realizarse “estilizaciones” que se conformaban con las pautas del teatro, preferirse “típicos” trajes “vistosos”, “balletizarse” bailes y ejecutarse géneros híbridos de relativa reciente creación. Que ya desde la primera etapa se premiase de manera informal a la participación de “inspiración folklórica”, quizás por recomendación de los folkloristas latinoamericanos al ser un concepto desarrollado en América, y que en la segunda etapa se incluyera como categoría oficial del certamen, es evidencia de que los propios organizadores eran conscientes de las “adaptaciones” que en la práctica se escenificaban.

En esta disyuntiva entre lo que se suponía “auténtico” y lo que en realidad se escenificaba, y más allá de que en sí misma la escenificación estimulaba procesos antípodas a la

tradición, es capital que se tenga presente el problema que implicaba la movilidad desde América o Filipinas a España. Por lo que, aun cuando la organización de los festivales ofrecía el estímulo de cubrir los gastos de transporte, estancia y manutención en España de los grupos provenientes del extranjero en el periodo en que estos se llevaban a cabo, si se tiene en cuenta que, a pesar de las mejoras en la accesibilidad que se daba por entonces en la aviación, el desembolso para el traslado aéreo de una agrupación de estos lugares debió de continuar siendo significativo, esperar que los “verdaderos” representantes del folklore, arquetípicamente los campesinos, habitualmente procedentes de sectores económicamente desventajosos, hiciesen regular acto de presencia, rayaba en la utopía. Se entiende, por lo tanto, que los concurrentes latinoamericanos y filipinos se caracterizasen predominantemente por un elitismo o cosmopolitismo que desentonaba con lo pretendido por los folkloristas (que paradójicamente en su mayoría pertenecían asimismo a las élites), ocasionando que entre estos hubiera una falta de capital cultural o enajenación acerca de lo que estaban supuestos a representar. Sin embargo, como parte de la variedad de actores de distintos contextos socioeconómicos que, en general, se presentarían en los festivales (entre ellos, los campesinos portugueses que conformaban los *ranchos folclóricos*, las agrupaciones españolas de los centros culturales madrileños de emigrantes regionales y los “productores” de los Coros y Danzas de Educación y Descanso) habría ejemplos excepcionales de indígenas y afrolatinoamericanos oriundos de zonas marginales. En lo concerniente a los indígenas, el tratamiento que se les dio es sugestivo, pues si por un lado el “indio” sería exotizado y menoscabado en función del engrandecimiento español, por el otro, se le tendría como símbolo de autenticidad folklórica al procurar el ICH adaptarse a la corriente indigenista a fin de contrarrestar sus críticas al discurso de la hispanidad.

El marcado contraste en representantes con lo arquetípico, por lo demás, no se daría únicamente en los extranjeros, considerando que, entre las máximas responsables de portar el folklore español durante el franquismo, las mujeres de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, se encontrarían miembros que llevaban un estilo de vida independiente que no respondía a la imagen idealizada y reduccionista de estas como esposas sumisas y piadosas transmitiendo la tradición en el ambiente hogareño para beneficio de la patria. Pero, aunque este estilo de vida compaginaba con las progresivas, si bien paulatinas, transformaciones socioculturales que se experimentarían en el régimen en las décadas del cincuenta y sesenta por lo que se refiere a los roles femeninos, y que, a su vez, el ámbito folklórico se tenía como uno

adecuado para que la mujer se desempeñase por estimársela como la depositaria por excelencia de los valores culturales nacionales, en los festivales, al margen de su amplia participación, se demostraría, ya fuera por la escasez de estas en el jurado del certamen, su ausencia en puestos directivos o la manera en la que se la representaba, que aún en este ámbito continuaba en una posición supeditada respecto al hombre.

Referencias

Bibliografía

Abrahams, Roger D. "The Language of Festivals: Celebrating the Economy." En *Celebration. Studies in Festivity and Ritual*, editado por Victor Turner, 161-177. Washington: Smithsonian Institution Press, 1982.

Adorni, Angélica. "¿Un hada bienhechora en el baile de sirvientas? Ramona Galarza y sus discos de música litoraleña argentina en los sesenta." *Contrapulso. Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular* vol. 1, n.º1 (2019): 1-19.

Aguilar Molina, Adriana Soledad. "Éxito, orgullo y vergüenza. Los usos de la cultura auténtica en la disputa por la música folclórica andina." Tesis de Maestría, FLACSO Ecuador, 2019.

Ahanorián, Coriún. "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje." *Latin American Music Review* vol. 14, n.º 2 (otoño-invierno 1994): 189-225.

Alcalde, Ángel. *Los excombatientes franquistas: la cultura de guerra del fascismo español y la Delegación Nacional de Excombatientes (1936-1965)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.

Alejandro, Reynaldo G. "Contemporary Dance in the Philippines." *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies* vol. 1, n.º 1 (febrero 1983): 1-8.

Alge, Bárbara. "Os mirandeses as ¿cultural capital?: Galandum Galundaina and the (re)construction of the ¿música mirandesa¿ (Trás-os-Montes, Portugal)." En *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*, editado por Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano, 1-17. Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero, 2008.

Ali Knight, Jane et al., eds. *International Perspectives of Festivals and Events: Paradigms of Analysis*. Oxford: Elsevier Science, 2009.

Almeida Díez, Adrián. "Resistencias. La oposición interior del nacionalismo vasco a la dictadura de Franco (1937-1959)." *El futuro del pasado*, n.º 10 (2019): 569-606.

Almeida, Renato. "Folklore, ciencia de interpretación." *Folklore Americano* Año VIII-IX n.º 8-9 (1960-61): 71-74.

Álvarez, Fray Arturo. "Fiesta de la Hispanidad. Seguimos ignorando la historia." *Guadalupe*, n.º 554 (noviembre-diciembre, 1964): 609-610.

Álvarez Buylla, José Benito. "La música popular y tradicional asturiana." *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, año n.º 2, n.º 5 (1981): 67-72.

Álvarez Chillida, Gonzálo. "Epígono de la Hispanidad. La españolización de la colonia de Guinea durante el primer franquismo." En *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, editado por Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Siexas, 103-125. Madrid: Casa de Velázquez, 2014.

Álvarez Domínguez, Juan-Miguel. *Los discursos identitarios de las Casas de Zamora y León en Madrid. Estudio diacrónico y comparativo (1929-1985)*. Zamora: UNED, 2016.

- Aulestia, Patricia. *Despertar de la república dancística mexicana*. México: Ríos de tinta. Arte, cultura y sociedad, 2011
- Arias Vanegas, Julio e Ingrid J. Bolívar, “El cultivo de la identidad natural. Paisaje, cultura y turismo en Montenegro, Quindío.” En *Identidades culturales y formación del Estado en Colombia: Colonización, naturaleza y cultura*, editado por Ingrid Johanna Bolívar R., 51-118. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2006.
- Ariño Villaroya, Antonio y Pedro García Pilan. “Apuntes para el estudio social de la fiesta en España.” *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, n.º 6 (2006): 13-28.
- Artiles Martín, José Lázaro. “La representación social del indígena peruano en la novela de José María Arguedas.” Tesis Doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2015.
- Ascunce Arrieta, José Ángel. *Sociología cultural del franquismo (1936-1975). La cultura del nacional-catolicismo*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2015.
- Asensio Llamas, Susana. “Eduardo Martínez Torner y la Junta para Ampliación de Estudios en España.” *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura* vol. 187, n.º 751 (septiembre-octubre 2011): 857-874.
- Asensio Llamas, Susana. “The Past is Home: Eduardo Martínez Torner in Postwar London; An Exile’s Nostalgia for Spanish Musicology.” En *Postmodernist’s Musical Past*, editado por Tina Frühauf, 195-224. Woodbridge, Inglaterra: The Boydell Press, 2020.
- Ayestarán, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca Editorial, 1967.
- Baisotti, Pablo. “Arma ‘nacional’, arma patria. La Hispanidad franquista (1936-1943).” *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies* vol. 41 I (2016): 43-66.
- Barceló Osorio, Daniela, Brayan García Cantillo y Ernesto Escamilla Miranda, “El Merecumbé Patrimonio Cultural de Soledad- Atlántico.” Trabajo presentado para optar al Título Profesional de Dirección y Producción de Radio y Televisión, Universidad Autónoma del Caribe, 2015.
- Barciela, Carlos, María Inmaculada López, Joaquín Melgarejo y José A. Miranda. *La España de Franco (1939-1975). Economía*. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
- Barrera, Begoña. *La Sección Femenina, 1934-1977. Historia de una tutela emocional*. Madrid: Alianza Editorial, 2019.
- Barros, Raquel. “La Danza folklórica chilena.” *Revista Musical Chilena*, año XVI, n.º 79 (enero-marzo 1962): 60-69.
- Barros, Raquel y Manuel Dannemann. “Guía metodológica de la investigación folklórica.” *Mapocho*, Tomo II, n.º 1 (1964): 168-178.
- Barros, Raquel y Manuel Dannemann. “Los problemas de la investigación del folklore musical chileno.” *Revista Musical Chilena*, año XIV, n.º 71 (mayor-junio 1960): 82-100.
- Baumann, Max Peter. “Festivals, Musical Actors and Mental Constructs in the Process of Globalization.” *The World of Music* vol. 43, n.º 2-3 (2001): 9-29.
- Bauman, Richard. “Folklore and the Forces of Modernity.” *Folklore Forum* vol. 16, n.º 2 (1983): 153-158.

- Becerro de Bengoa, Ricardo. "Aportación de Extremadura a la obra de la Hispanidad." *Alcántara*, XXIII, n.º 154 (enero-marzo, 1969): 67-77.
- Becerro de Bengoa, Ricardo. "Carta a Manuel Fraga Iribarne, Presidente de la Unión Latina." *Alcántara*, año XXXI, n.º 179 (abril-junio, 1975): 47-48.
- Becerro de Bengoa, Ricardo. "Himno de la Hispanidad." *Alcántara*, año XXII, n.º 153 (oct.-dic. 1968): 72-76.
- Becerro de Bengoa, Ricardo. *La Virgen de Guadalupe y el futuro de la Hispanidad: Conferencia pronunciada por Don Ricardo Becerro de Bengoa en el «Club Juventud» el día 27 de noviembre de 1965*. Publicaciones de la Hermandad Regimental de Excombatientes de Cáceres. «Antiguos de Argel», 1965.
- Béhague, Gerard. "Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology." En *Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of ethnomusicology*, editado por Bruno Nettl y Philip V. Bohlman, 56-68. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Bellaviti, Sean. "Panamanian Musical Nationalism: A Critical Historiography." *Latin American Music Review* vol. 39, n.º 1 (Spring/Summer 2018): 89-121.
- Bendix, Regina. *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1997.
- Bendix, Regina F. y Galit Hasam-Rokem. "Introduction." En *A Companion to Folklore*, editado por Regina F. Bendix y Galit Hasam-Rokem, 1-6. Malden, MA: Wiley.Blackwell, 2014.
- Bengochea Tirado, Enrique. *La Sección Femenina en la provincia de Sahara. Entrega, hogar e imperio*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2019.
- Benza Solari, Silvia Elisa, Yanina Mennelli y Adil Podhajcer, "En busca del 'nacionalismo auténtico'. Institucionalización de repertorios de danzas folclóricas en Argentina, Bolivia y Perú a mediados del siglo XX." *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, n.º 47 (2015): 135-155.
- Bermúdez, Egberto. "From Colombian «National» Song to «Colombian Song»: 1860- 1960." *Song and Popular Culture*, 53 (2008): 167-262.
- Bermúdez, Emilia y Natalia Sánchez, "Política, cultura, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela." *Espacio abierto: cuaderno venezolano de sociología* vol. 18, n.º 3 (julio-septiembre 2009): 541-576.
- Bigenho, Michelle. "Embodied Matters: Bolivian Fantasy and Indigenismo." *Journal of Latin American Anthropology* vol. 11, n.º 2 (2006): 267-293.
- Bigenho, Michelle. "Making Music Safe for the Nation. Folklore Pioneers in Bolivian Indigenism." En *Natives making nation: gender, indigeneity, and the state in the Andes*, editado por Andrew Canessa, 60-80. Tucson: The University of Arizona Press, 2005.
- Blache, Martha. "Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual." *Runa* vol. 20, n.º 1 (1991-1992): 69-89.

Blanco Arboleda, Darío. “De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña.” *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia* vol. 23, n.º 40 (2009): 102-128.

Bohlman, Philip V. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Bon, Renato. “‘Canta Brasil’, Samba Exaltação pós ‘Aquarela do Brasil’.” *Revista Refletir* vol.1, n.º 1 (2015): 1-10.

Bonet, Lluís. “Tipologías y modelos de gestión de festivales.” En *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*, editado por Lluís Bonet y Héctor Schargorodsky, 41-87. Campins, Sant Celoni: Bissap Consulting SL, 2011.

Böttcher, Nikolaus, Bernd Hausberger y Max-Sebastián Hering Torres, “Introducción: sangre, mestizaje y nobleza.” En *El peso de la sangre: limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*, editado por Nikolaus Böttcher, Bernd Hausberger y Max-Sebastián Hering Torres, 9-28. México, D.F.: El Colegio de México, 2011.

Box, Zira. “Spanish Imperial Destiny. The Concept of Empire during Early Francoism.” *Contributions to the History of Concepts* vol. 8 (1) (verano 2013): 89-106.

Brandt, Max H. “Venezuela.” En *Garland Encyclopedia of World Music* vol. 2, *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, editado por Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy, 523-545. Londres: Routledge, 1998.

Brissos, Ana Cristina. “António M. Mourinho (1917-1996) e o ressurgimento do folclore mirandês.” En *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Jorge Freitas Branco, 483-492. Lisboa: Etnográfica Press, 2003.

Buitrago Suárez, Diego Fernando. “Nación mestiza: el caso de la *Revista de Folklore* en Colombia, 1947-2011.” *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* vol. 44, n.º 1 (2017): 279-302.

Buitrago Trujillo, Hugo Andrei. “La movilidad de las músicas populares en América Latina en los años 30 del siglo XX. Las voces al unísono.” *Signo y Pensamiento* vol. 38, n.º 74 (enero-junio 2019): 1-14.

Burgos, Antonio. *Juanito Valderrama. Mi España querida*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2002.

Bustamante Rubio, Francisco. “El Himno de la Virgen y sus autores.” *Guadalupe*, n.º 808 (2008/2): 8--15.

Busto Miramontes, Beatriz. “El poder en el folklore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948).” *Trans: Revista Transcultural de Música*, n.º 16 (2012): 1-30.

Cadús, María Eugenia. “La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado.” Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2017.

Callejo, Carlos. “Comentario a un comentario.” *Guadalupe*, año XLVII, n.º 549 (enero-febrero 1964): 327.

Callejo Serrano, Carlos. “Gregoria Collado.” *Alcántara*, año XXIX, n.º 171 (abril-junio 1973): 26-28.

- Cámara de Landa, Enrique. *Entre Humahuaca y La Quiaca: mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Aula de Música, 2006.
- Cámara de Landa, Enrique. "Folklore musical y música popular urbana ¿Proyecciones?." En *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, editado por Rodrigo Torres, 329-340. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones, 1999.
- Cámara de Landa, Enrique. "Spain: History, Culture and Geography of Music." En *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*, editado por Janet Sturman, 2047-2053. SAGE Publications: California, 2019.
- Campbell, Ramón. "Etnomusicología de la Isla de Pascua." *Revista Musical Chilena*, año XLVII, n.º 170 (julio-diciembre 1988): 5-47.
- Campos Calvo-Sotelo, Javier. "La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario." Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- Cano Ballesta, Juan. "La utopía del 'amanecer' y del 'imperio' en la retórica falangista." En *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*, 21-56. Madrid : Siglo XXI de España, 1994.
- Cano de la Iglesia, Jesús. "Cincuenta años de arte en Extremadura." *Alcántara: Revista del Seminario de Estudios Cacerenses*, n.º 39 (1996): 59-78.
- Cantwell, Robert. "Feasts of Unnaming. Folk Festivals and the Representation of Folklife." En *Public Folklore*, editado por Robert Baron y Nick Spitzer, 263-306. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.
- Capdevielle, Ángela. *Cancionero de Cáceres y su provincia*. Madrid: Excma. Diputación Provincial de Cáceres, 1969.
- Carmona Camacho, Antonio. "La Virgen de Guadalupe y la Hispanidad." *Guadalupe*, n.º 578 (noviembre-diciembre 1968): 330-335.
- Caro Baroja, Julio. *La estación de amor: fiestas populares de mayo a San Juan*. Madrid: Taurus, 1979.
- Casares, Francisco. "Carta abierta a un embajador. Actualidad de una ruta histórica." *Mundo Hispánico*, año XI, n.º 123 (junio 1958): 14-15.
- Casero, Estrella. "Los Coros y Danzas de la Sección Femenina: teoría y práctica." *Cairon: revista de estudios de danza*, n.º 1 (1995): 65-72.
- Castelo- Branco, Salwa El-Shawan y Jorge Freitas Branco. "Folclorização em Portugal: uma perspectiva." En *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Jorge Freitas Branco, 1-21. Lisboa: Etnográfica Press, 2003.
- Castro, Asunción y Julián Díaz, coords. *XXV años de Paz franquista. Sociedad y Cultura en España hacia 1964*. Madrid: Sílex, 2017.
- Castro, Christi-Anne. *Musical Renderings of the Philippine Nation*. New York: Oxford University Press, 2011.

Cayetano Rosado, Moisés. “La hemorragia migratoria extremeña.” *Revista de Estudios Extremeños* vol. 40, n.º 3 (1994): 589-592.

Cazorla Sánchez, Antonio. “Delante del espejo: la España real de 1964.” En *XXV años de Paz franquista. Sociedad y Cultura en España hacia 1964*, coordinado por Asunción Castro y Julián Díaz, 25-47. Madrid: Sílex, 2017.

Ceceña, María Teresa. “Creating Agency and Identity in Danza Azteca.” En *Dancing across borders: danzas y bailes mexicanos*, editado por Olga Nájera-Ramírez, Norma E. Cantú y Brenda M. Romero, 80-96. Chicago: University of Illinois Press, 2009.

Chamosa, Oscar. “Criollo and Peronist. The Argentine Folklore Movement during the First Peronism, 1943-1955.” En *The New Cultural History of Peronism. Power and Identity in Mid-Twentieth-Century Argentina*, editado por Matthew B. Karush y Oscar Chamosa, 113-142. Durham, N. C.: Duke University Press, 2010.

Chamosa, Oscar. *The Argentine Folklore Movement: Sugar Elites, Criollo Workers, and the Politics of Cultural Nationalism, 1900-1955*. Tucson: The University of Arizona Press, 2010.

Chaves Palacios, Julián. “Nuevo siglo y nuevas obras: protagonismo de las publicaciones relacionadas con la Guerra Civil y el Franquismo en Extremadura.” En *Política y sociedad durante la Guerra Civil y el Franquismo: Extremadura*, coordinado por Julián Chaves Palacios, 105-129. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2012.

Chowdhry, Geeta y Sheila Nair. “Power in a postcolonial world: race, gender, and class in international relations.” En *Power, Postcolonialism and International Relations. Reading race, gender and class*, editado por Geeta Chowdhry y Sheila Nair, 1-32. Londres: Routledge, 2002.

Cola, Julio. *La ruta de los conquistadores*. Madrid: Ediciones Ambos Mundos, 1923.

Colman, Alfredo. *The Paraguayan harp: from colonial transplant to national emblem*. Maryland: Lexington Books, 2015.

Colomer, Jaume y Tino Carreño, “El paisaje de los festivales escénicos en España.” En *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*, editado por Lluís Bonet y Héctor Schargorodsky, 127-149. Campins, Sant Celoni: Bissap Consulting SL, 2011.

Coluccio, Félix. *Antología ibérica y americana del folklore*. Buenos Aires: Guillermo Kraft Limitada, 1953.

Coluccio, Félix. *Enciclopedia folklórica americana e ibérica*. Buenos Aires: Luis Laserre y Cía. S. A. Editores, 1966.

Contreras Román, Raúl H. “El pueblo creador representado. Margot Loyola y Violeta Parra en el encuentro de la izquierda y la música folklórica en Chile.” *Cuicuilco* vol. 23, n.º 66 (mayo-agosto 2016): 197-221.

Contreras Zubillaga, Igor. “El Concierto de la Paz: tres encargos estatales para celebrar el 25 aniversario del franquismo.” En *Seminario de Historia*, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

Corral, José del. *Labor cultural de la Obra Sindical Educación y Descanso*. Madrid: Ferreira, S. A., 1967.

- Correa Rubio, François. “La modernidad del pensamiento indigenista y el Instituto Nacional Indigenista de Colombia.” *Maguaré*, n.º 21 (2007): 19-63.
- Corredor, Fray Antonio. “La Virgen, el más grande amor de doña Gregoria Collado.” *Alcántara*, año XXX, n.º 174 (enero-marzo 1974): 37-40.
- Cortázar, Augusto Raúl. “Congreso Internacional de Folklore. (Informes- Notas-Comentarios).” *Folklore Americano*, año VIII-IX, n.º 8-9 (1960-1961): 287-299.
- Cortázar, Augusto Raúl. “El Folklore y su caracterización,” *Folklore Americano*, año n.º 2 (octubre 1954): 42-43.
- Cruces, Francisco. “Entrañables tradiciones, popularísimas fiestas y otras cosas de la modernidad.” *Etnografía y comunicación*, n.º 4 (2007): 91-115.
- Cucchetti, Humberto. “¿Revolucionarios o peronistas? Los años 1960-1970 en Argentina bajo el prisma de la categoría de populismo.” *IdeAs. Idées d'Amériques*, n.º 14 (2019): 1-17.
- Cudny, Waldemar. “The Concept, Origins and Types of Festivals.” En *Festivalisation of Urban Spaces. Factors, Processes and Effects*, 11-42. Suiza: Springer Geography, 2016.
- Cudny, Waldemar. “The Phenomenon of Festivals Their Origins, Evolution, and Classifications.” *Anthropos* vol. 109, n.º 2 (2014): 640-656.
- Cuervo Sola, Manuel. “Imágenes del gaucho en la literatura argentina. Subjetivación y política en las luchas por la construcción de la estatalidad moderna rioplatense.” *cescontexto*, n.º 5 (mayo 2015): 130-144.
- Da Costa García, Tânia. “Reconfigurando la canción, reinventando la nación: la folclorización de la música popular en Brasil y en Chile en los años cuarenta y cincuenta.” *Historia* vol. I, n.º 45, (enero-junio 2012): 49-68.
- DaCosta Holton, Kimberly. *Performing Folklore: Ranchos Folclóricos from Lisbon to Newark*. Blommington: Indiana University Press, 2005.
- Dalla Mora, Roberto. “De cuerpos enfermos y un pueblo vital: crítica de la nación española finisecular en “España contemporánea” de Rubén Darío.” *Voz y Letra*, n.º 26 (2015): 137-149.
- Dámaso, Pepe. “Toda la vida estaría contigo: Pepe Dámaso conversa con Carmensa de la Hoz.” *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, n.º 59 (2017): 1-17.
- Dannemann, Manuel. “Posición del Folklore Musical en el Folklore General.” *Revista Musical Chilena*, año XVI, n.º 79 (enero-marzo 1962): 31-40.
- Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza*. Barcelona: Penguin Clásicos, 2015.
- Delgado Gómez Escalonilla, Lorenzo. “La política latinoamericana de España en el siglo XX.” *Ayer*, n.º 49 (2003): 121-160.
- Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo. *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*. Madrid: CSIC, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia Contemporánea, 1988.

Denord, François, Mikael Palme y Bertrand Réau. "Introduction." En *Researching Elites and Power: Theory, Methods, Analyses*, editado por François Denord, Mikael Palme y Bertrand Réau, 1-14. Cham: Springer, 2020.

Devesa Fernández, María. "Repercusiones económicas y sociales de los festivales de música: sistemas de medición e indicadores de impacto." *Trans: Revista Transcultural de Música*, n.º 23 (2019): 1-23.

Díaz de Bustamante, Alfonso. *Un alcalde singular*. Cáceres: Familiares de Díaz de Bustamante, 2005.

Díaz del Campo, Ramón Vicente. "Nuevos relatos del Régimen: Carteles para XXV años de paz." En *XXV años de Paz franquista. Sociedad y Cultura en España hacia 1964*, coordinado por Asunción Castro y Julián Díaz, 205-225. Madrid: Sílex, 2017.

Díaz Santana Garza, Luis. *Historia de la música nortea mexicana: desde los grupos precursores al auge del narcocorrido*. México, D. F.: Plaza y Valdés Editores, 2015.

Dimas García, Ernesto. "Las vaquitas son ajenas: marxismo e indigenismo en la obra de Atahualpa Yupanqui." X Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata (Ensenada, 5 al 7 de diciembre de 2018).

Donoso Fritz, Karen y Carolina Tapia Valenzuela. "(De) construyendo el folclor: historia de su conceptualización en la academia universitaria chilena durante el siglo XX." *Mapocho*, n.º 82 (2017): 130-161.

Elschek, Oskár. "Traditional Music and Cultural Politics." En *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional music and Cultural Policy*, editado por Max Peter Baumann, 32-55. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1991.

El-Shawan Castelo-Branco, Salwa y Jorge Freitas Branco, "Folclorização em Portugal: uma perspectiva." En *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Jorge Freitas Branco, 1-21. Lisboa: Etnográfica Press, 2003.

Enrich, Silvia. *Historia diplomática entre España e Iberoamérica en el contexto de las relaciones internacionales (1955-1985)*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.

Escudero, María A. *El Instituto de Cultura Hispánica*. Madrid: Editorial MAPFRE, 1994.

Escuder, Helia. "México, tierra de lindos trajes." *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 135 (junio 1959): 48-49.

Falassi, Alessandro. "Festivals: Definition and Morphology." En *Time out of Time*, editado por Alessandro Falassi, 1-10. Albuquerque: University of New México: 1987.

Favre, Henri. *El movimiento indigenista en América Latina*. Varsovia: Universidad de Varsovia. Centro de Estudios Latinoamericanos, 2006.

Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

Fernández de Arroyabe, Antonio. *Libro del organista – 7. Himnos a la Virgen María*. San Pablo, 1999.

Fernanda Rodríguez, María. "Danzas, movimientos y máscaras rituales en el noroeste argentino (Andes centro-meridionales)." *Revista Chilena de Antropología*, n.º 50 (2017): 1-26.

- Ferraz de Matos, Patrícia. *As côres do império: representações raciais no império colonial português*. Lisboa: Gráfica Manuel Barbosa & Filhos, Lda. 2012.
- Ferraz Lorenzo, Manuel “Reglamentación, constitución y desarrollo de la Obra Sindical falangista ‘Educación y Descanso’. Especial referencia al caso tinerfeño.” *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, n.º 10 (1997): 217-238.
- Ferrer Cayón, Jesús. *El Festival Internacional de Santander (1932-1958). Cultura y política bajo Franco*. Granada: Libargo, 2016.
- Figueredo Borrego, Jesús Manuel, Juan Pedro Recio Cuesta y Jesús Valero Écija. “Estructuración socio-profesional de la ciudad de Cáceres en el año 1960: tipologías, variedad y clasificación de las diferentes profesiones.” En *Extremadura de 1960 a 1975. Actas del VI Encuentro Historiográfico del Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura*, coordinado por Guillermo León Cáceres y José Hinojosa Durán, 145-158. Badajoz: Gráficas Diputación de Badajoz, 2012.
- Figueredo Cabrera, Katia. “Cuba, la siempre fiel. Impronta cubana en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, 1947-1958.” *Illes i Imperis*, n.º 19 (2017): 169-191.
- Fischman, Fernando. “Folklore and Folklore Studies in Latin America.” En *A Companion to Folklore*, editado por Regina F. Bendix y Galit Hasan-Rokem, 265-285. Singapore: Wiley Blackwell, 2012.
- Fléchet, Anaïs. “Por uma história transnacional dos festivais de música popular. Música, contratultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970.” *Patrimônio e Memória* vol. 7, n.º 1 (2011): 257-271.
- Flores Guagcha, Jeferson Darío. “Representaciones identitarias en los sanjuanitos mestizos de las décadas de 1940, 1950 y 1960 en el Ecuador.” Trabajo de titulación modalidad Proyecto de investigación previo a la obtención del título de Comunicador Social con énfasis en Educomunicación, Arte y Cultura, Universidad Central del Ecuador, 2019.
- Flores Guerrero, Raúl. *La danza moderna mexicana. Antología hemerográfica*. México, D. F.: INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”, 1990.
- Fornaro Bordolli, Marita. “Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años.” En *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*, editado por Carolina Santamaría Delgado, Heloísa de Araújo Duarte Valente, Herom Vargas y Oscar Hernández, 38-51. Montevideo: IASPM-AL y EUM, 2011.
- Fraga Iribarne, Manuel. *Memoria breve de una vida pública*. Barcelona: Editorial Planeta, 1980.
- Furtado Filho, João Ernani. “Samba Exaltação: Fantasia de um Brasil brasileiro.” *Revista Trajetos* vol. 7, n.º 13 (2009): 129-167.
- Gaerlan, Barbara. “In the Court of the Sultan: Orientalism, Nationalism, and Modernity in Philippine and Filipino American Dance.” *Journal of Asian American Studies* vol. 2, n.º 3 (octubre 1999): 251-287.
- Garay Vera, Cristián. “El huaso, caballero cristiano y chileno.” *Fuego y Raya*, n.º 3 (2011): 151-70.
- Garay Vera, Cristian. “La recepción del Hispanismo: la instalación del Instituto Chileno de Cultura Hispánica (1939-1948).” *Revista de Historia (Universidad de Concepción)* vol. 6 (1998): 122-146.

- García-Matos Alonso, Carmen. *Manuel García Matos. Biografía de un folclorista español*. Tomelloso: Soubriet Libros, 2017.
- García Corona, León Felipe y Daniel E. Sheehy. *Los Tres Reyes. Romancing the past*. Notas de album Washington, D.C.: Smithsonian Folkways Recordings, 2011.
- García de Dueñas, Jesús. "Samuel Bronston. Ascenso y caída de un imperio." *Secuencias: revista de historia del cine*, 9 (1998): 7-26.
- García González, César. *La plaza de toros de Cáceres. Apuntes históricos*. Cáceres, España: Caja de Extremadura, 2011.
- García Macedo, Christiane. "Folclore na dança em Porto Alegre: a formação do Conjunto de Folclore Internacional Os Gaúchos (1959-1966)." Tesis de Maestría Universidades Federal do Rio Grande do Sul, 2012.
- García Macedo, Christiane y Silvana Villode Goellner, "A Primeira Formação do Conjunto de Focllore Internacional, Os Gaúchos." *Cena. UFRGS*, v. 15 (2014): 1-11.
- García-Manso, Angélica. *El octavo pecado de la capital. El cine en el Cáceres de los años 50*. Mérida, España: Gobierno de Extremadura. Consejería de Educación y Cultura, 2013.
- García, Óscar J. Martín y Rósa Magnúsdóttir. "Machineries of Persuasion: European Soft Power and Public Diplomacy during the Cold War." En *Machineries of Persuasion: European Soft Power and Public Diplomacy during the Cold War*, edited by Óscar J. Martín García and Rósa Magnúsdóttir, 1-16. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenburg, 2019.
- Osgood, Kenneth y Brian C. Etheridge. "The New International History meets the New Cultural History: Public Diplomacy and U. S. Foreign Relations." En *The United States and Public Diplomacy. New Directions in Cultural and International History*, editado por Kenneth Osgood y Brian C. Etheridge, 1-25. Boston: Martinus Nijhoff Pub., 2010.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D. F.: Grijalbo, 1990.
- García Matos, Manuel. "Aclaraciones sobre algunos influjos que en el cante Flamenco ha ejercido la canción folklórica hispano-americana." En *Sobre el flamenco. Estudios y notas*, 95-112. España: CINTERCO, 1984.
- García Matos, Manuel. *Danzas populares de España. Extremadura, I*. (Madrid: Sección Femenina de F. E. T. y de las J. O. N. S., 1964).
- García Matos, Manuel. "España es así. Música y danza popular." En *Música Folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, editado por Bruno Nettl, 118-154. Madrid: Alianza Música, 1996.
- García Matos, Manuel. *Lírica Popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española, 1944.
- García Pérez, Juan. "El discurso americanista español a través del prisma extremeño. Entre la nostalgia por el «Imperio perdido» y la idea del «Encuentro de dos Mundos»." En *Economías, élites y representaciones. Estudios sobre la Extremadura contemporánea*, 163-209. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000.

García Pérez, Juan. “Imágenes y representaciones. El proceso de formación de la imagen de Extremadura en la época contemporánea.” En *Economías, élites y representaciones. Estudios sobre la Extremadura contemporánea*, 141-162. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000.

García Pérez, Juan. “La industria extremeña en el siglo XX. Del avance moderado y el distanciamiento de las pautas nacionales.” *Revista de Estudios Extremeños*, LX n.º 2 (mayo-agosto 2004): 803-867.

García Pérez, Juan. “Presentación.” En *Economías, élites y representaciones. Estudios sobre la Extremadura contemporánea*, 9-14. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000.

García Pérez, Juan. “Publicística e ideología en la Alta Extremadura, durante el Primer Franquismo (1940-1960). La revista *Alcántara* y la *Biblioteca Extremeña* del Movimiento.” *Norba: Revista de historia*, n.º 8-9 (1987-1988): 141-158.

García Pérez, Juan. “Recesión económica y estancamiento social durante el primer franquismo. Una aproximación desde Extremadura.” En *Mecanismos de control social y político en el primer franquismo*, coordinado por Julián Chaves Palacios, 267-300. Barcelona: Anthropos, 2019.

García Sebastiani, Marcela y David Marcilhacy. “Celebrating the Nation: 12 October, from ‘Day of the Race’ to Spanish National.” *Journal of Contemporary History* vol. 52, n.º 3 (2017): 731-763.

García Serrano, Rafael. *Cuando los dioses nacían en Extremadura*. Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

Gavagnin, Stefano. “Andanzas italianas de *El humahuaqueño* en los años 50. Contribución a una biografía social de la canción.” En *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, editado por Victoria Elia Rodríguez y Elena Torres Clemente, 427-450. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018.

Getz, Donald. “The nature and scope of festival studies.” *International Journal of Event and Management Research* vol. 5, n.º 1 (2010): 1-47.

Getz, Donald y Stephen J. Page. *Event Studies. Theory, research and policy for planned events*. New York: Routledge, 2016.

Gienow-Hecht, Jessica C. E. “Sonic History, or Why Music Matters in International History.” En *Music and International History in the Twentieth Century*, editado por Jessica C. E. Gienow-Hecht, 1-30. New York: Berghahn Books, 2015.

Gienow-Hecht, Jessica C. E. “What are we searching for? Culture, Diplomacy, Agents, and the State.” En *Searching for a Cultural Diplomacy*, editado Jessica C. E. Gienow-Hecht y Mark C. Donfried, 3-12. New York: Berghahn Books, 2010.

Gienow-Hecht, Jessica C. E y Mark C. Donfried. “The Model of Cultural Diplomacy: Power, Distance, and the Promise of Civil Society.” En *Searching for a Cultural Diplomacy*, editado Jessica C. E. Gienow-Hecht y Mark C. Donfried, 13-30. New York: Berghahn Books, 2010.

Gil García, Bonifacio. *Cancionero Popular de Extremadura. Contribución al folklore musical de la región. Tomo Primero*. Badajoz: Imprenta de la Excma. Diputación, 1961.

Gil García, Bonifacio. *Cancionero Popular de Extremadura. Tomo II*. Badajoz: Colección Raíces, 1998.

- Gil García, Bonifacio. "Folklore musical extremeño." *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo X, n.º 1 (abril 1936): 51-62.
- Gil García, Bonifacio. "Folklore musical extremeño." *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo X, n.º 2 (mayo-ag. 1936): 183-192.
- Gil García, Bonifacio. "Folklore musical extremeño." *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo X, n.º 3 (sept.-dic. 1936): 291-303.
- Gil García, Bonifacio. "Juegos infantiles de Extremadura y su folklore musical." *Revista Musical Chilena* vol. 5, n.º 33 (abril-mayo 1949): 18-39.
- Gilmore, Samuel. "Doing culture work: negotiating tradition and authenticity in Filipino folk dance." *Sociological Perspectives, Supplement: A Tribute to Anselm Strauss* vol. 43, n.º 4 (Winter 2000): s21-s41.
- Giraud, Laura y Juan Martín-Sánchez, eds. *La ambivalente historia del indigenismo: campo interamericano y trayectorias nacionales, 1940-1970*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2011.
- Godoy Aguirre, Mario. "La nación, el nacionalismo y la música nacional." *Revista institucional Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión". Núcleo de Chimborazo*, n.º 30 (noviembre 2014).
- Godoy Muñoz, Freddy Vicente. "Catálogo y antología de la obra coral de Gerardo Guevara." Tesis de Maestría, Universidad Católica del Ecuador, 2012.
- Gómez-Ullate, Martín, Pilar Barrios Manzano y Juana Gómez Pérez, eds. *Actas del I Congreso Internacional de Turismo Musical y Festivales*. Extremadura: Consejería de Educación y Cultura, Junta de Extremadura, 2016.
- González, Melissa. "'Cien por Ciento Nacional!' Panamanian Música Típica and the Quest for National and Territorial Sovereignty." Tesis Doctoral, Columbia University, 2015.
- Gonzales, Osmar y Mariana Ortega Breña. "The Instituto Indigenista Peruano: A New Place in the State for the Indigenous Debate." *Latin American Perspectives* vol. 39, n.º 5, Rethinking Indigenismo on the American continent (Septiembre 2012): 33-44.
- González, Melissa. "'Cien por Ciento Nacional!' Panamanian Música Típica and the Quest for National and Territorial Sovereignty." Tesis Doctoral, Columbia University 2015.
- González-Monaj, Raúl. "Pablo Núñez. Los créditos de la imaginación." *Con A de animación*, n.º 6. Especial Motion Graphics (2016), 30-41.
- González, Yéssica. "Indias blancas tierra adentro. El cautiverio femenino en la Frontera de la Araucanía, siglos XVIII y XIX." *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* vol. 43, n.º 2 (2016): 185-214.
- González Calleja, Eduardo. "La derecha latinoamericana en busca de un modelo fascista: la limitada influencia del falangismo en el Perú (1936 - 1945)." *Revista Complutense de Historia de América*, n.º 20 (1994): 229-255.
- González Cortés, José Ramón y Raúl Aguado Benítez. "La Historiografía sobre el Primer Franquismo en Extremadura: notas para un estado de la cuestión." En *Extremadura durante el Primer Franquismo (1939-1959)*. *Actas del IV Encuentro del Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de*

Extremadura, coordinado por José Ramón González Cortés y Raúl Aguado Benítez, 27-50. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2010.

González Pelaz, Miguel Ángel. “El desarrollismo en la provincia de Cáceres (1960-1975). Aproximación socioeconómica.” En *Extremadura de 1960 a 1975. Actas del VI Encuentro Historiográfico del Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura*, coordinado por Guillermo León Cáceres y José Hinojosa Durán, 113-143. Badajoz: Gráficas Diputación de Badajoz, 2012.

Gouy-Gilbert, Cécile. *Una resistencia india: los yaquis*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1985.

Gracia, Fernando. *In Search of Juan Valdez: The Juan Valdez Marketing Campaign and the Construction of Colombian Identity*. LAP Lambert Academic Publishing, 2012.

Gracia García, Jordi y Miguel Ángel Ruiz Carnicer. *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.

Graham, Helen y Jo Labanyi. “Culture and Modernity: The Case of Spain.” En *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*, editado por Helen Graham y Jo Labanyi, 1-19. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Granda, Wilma. “El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora.” *Íconos*, n.º 18 (enero 2004): 63-70.

Großmann, Johannes. “‘Baroque Spain As Metaphor’. Hispanidad, Europeanism, and Cold War Anti-Communism in Francoist Spain.” *Bulletin of Spanish Studies* vol. XCL, n.º 5 (2014): 755-771.

Guarín Martínez, Oscar “La civilización chibcha y la construcción de la nación neogranadina.” *Universitas Humanística*, n.º 70 (julio-diciembre 2010): 205-222.

Guerrero, Juliana. “La ‘música de proyección folclórica’ en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical.” *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* vol. 11, n.º 2 (julio-diciembre 2016): 187-201.

Guerrero, Juliana. “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la ‘música de proyección folclórica’ argentina.” *Runa* vol. 35, n.º 2 (2014): 51-66.

Gunnar Kressel, Daniel. “The Hispanic Community of Nations: the Spanish-Argentine nexus and the imagining of a Hispanic Cold War bloc.” *Cahiers des Amériques latines* [En línea], n.º79 (2015): 115-133.

Gutiérrez Ruiz, Juan. “Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos de Cáceres (1958-1970): folklorismo, hispanidad y raza en el folklore musical latinoamericano durante el franquismo.” *Iberic@l*, n.º 14 (otoño 2018): 197-210.

Hatstein, Valdimar Tr. “Intangible Heritage as a Festival; or, Folklorization Revisited.” *Journal of American Folklore* vol. 131, n.º 520 (Spring 2018): 127-149.

Hellier-Tinoco, Ruth. *Embodying Mexico: tourism, nationalism, and performance*. New York: Oxford University Press, 2011.

Hernández Abad, Carolina. “Andanzas y contradanzas de Sección Femenina: el viaje a Cuba de Coros y Danzas en 1956.” En *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*, editado por Belén Vega Pichaco, Elsa Calero Carramolino y Gemma Pérez Zalduondo, 255-272. Granada. Editorial Libargo, 2019.

Hernández Abad, Carolina. “La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña: dimensiones políticas, sociológicas, folclorísticas y vivenciales.” Tesis Doctoral, Universidad de Vigo, 2014.

Hernández Burgos, Claudio. “Franquismo suave: el nacionalismo banal de la dictadura.” En *Ondear la nación: nacionalismo banal en España*, editado por Alejandro Quiroga y Ferran Archiles, 137-157. Granada: Editorial Comares, 2018.

Hoffman, Frank. *American popular music: rhythm and blues, rap, and hip-hop*. New York: Facts On File, Inc., 2006.

Hoyos Sainz, Luis de. «*La Antropología. Métodos y Problemas*», *Estado actual y problemas de las ciencias (Conferencias de la Sección de Ciencias del Ateneo de Madrid, mayo de 1915)*. Madrid: Imprenta Clásica Española.

Hoyos Sainz, Luis de y Nieves de Hoyos Sancho. *Manual de Folklore. La vida popular tradicional en España*. Madrid: Ediciones Istmo, 1985.

Hoyos Sancho, Nieves de. *Lo que yo vi en el Brasil*. Madrid: S. Aguirre Torres, 1954.

Hoyos Sancho, Nieves de. “Noticias de Europa. Primer Festival de Folklore Hispano Americano.” *Folklore Americano*, n.º 6-7 (1959): 247-256.

Huerta, Elisa Diana. “Embodied Recuperations: Performance, Indigeneity, and Danza Azteca.” En *Dancing across borders: danzas y bailes mexicanos*, editado por Olga Nájera-Ramírez, Norma E. Cantú y Brenda M. Romero, 3-18. Chicago: University of Illinois Press, 2009.

Hurtado de San Antonio, Ricardo. *Cáceres durante el franquismo. Memorias*. Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 2009.

Hutchinson, Sydney. “The Ballet Folklórico de México and the Construction of the Mexican Nation through Dance.” En *Dancing across Borders. Danzas y Bailes Mexicanos*, editado por Olga Nájera-Ramírez, Norma E. Cantú y Brenda M. Romero, 206-225. Urbana: University of Illinois Press, 2009.

Iglesias, Iván. “El jazz en la política cultural del segundo franquismo (1959-1968).” En *Musicología global, musicología local*, editado por Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López, 429-442. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013.

Iglesias, Iván. *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017.

Iglesias, Iván. “Hechicero de las pasiones del alma: el jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959).” *Trans: Revista Transcultural de Música*, n.º 17 (2013): 1-23.

Iglesias, Iván. “Swinging Modernity. Jazz and Politics in Franco’s Spain (1939-1968).” En *Made in Spain: studies in popular music*, editado por Silvia Martinez y Héctor Fouce, 101-111. New York: Routledge, 2013.

Jijena Sánchez, Rafael y Arturo López Peña, *Cancionero de coplas. Antología de la copla en América*. Buenos Aires: Librería Huemul, 1965.

Jijena Sánchez, Rafael y Bruno Jacovella, *Las supersticiones, contribución a la metodología de la investigación folklórica*. Buenos Aires, Talls. Gráfs. de Francisco A. Colombo, 1939.

Jiménez López, Enrique. "Zacarías Segura." En *Homenaje. Una vida en la danza. Segunda época*, editado por Elizabeth Cámara, 248-253. México: Cenidi Danza José Limón/INBA/CONACULTA/Amateditorial, 2010.

Klor de Alva, Jorge. "The Poscolonization of the (Latin) American Experience: A Reconsideration of "Colonialism," "Postcolonialism," and "Mestizaje"." En *After Colonialism: Imperial Histories and Poscolonial Displacements*, editado por Gyan Prakash, 241-275. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.

Labajo Valdes, Joaquina. "Política y usos del folklore en el siglo XX español." *Revista de Musicología* vol. 16, n.º 4 (1993): 1988-1997.

Labanyi, Jo. "Miscegenation, nation formation and cross-racial identifications in the early Francoist folkloric film musical." En *Hybridity and its Discontents. Politics, Science, Culture*, editado por Avtar Brah y Annie Coombes, 56-71. Londres: Routledge, 2000.

Labanyi, Jo. "Musical Battles: Populism and Hegemony in the Early Francoist Folkloric Film Festival." En *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, editado por Jo Labanyi, 206-221. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Labanyi, Jo. "Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas." *Archivos de la Filmoteca*, n.º 32 (junio 1999): 22-42.

Lance, Donald M. "The Personification of Animals in the *Relación* of Mexico." En *And Horns on the Toads*, editado por Mody C. Boatright, Wilson M. Hudson y Allen Maxwell, 108-121. Denton: University of North Texas Press, 1959.

Landa Vásquez, Ladislao. "Pensamientos indígenas en nuestra América." En *Crítica y teoría en el pensamiento social latinoamericano*, editado por Fernanda Beigel et al., 11-75. Buenos Aires: CLACSO, 2006.

Largey, Michael. "Tracing the Steps of the Méringue and Contredanse." En *Creolizing Contradance in the Caribbean*, editado por Peter Manuel, 209-230. Filadelfia: Temple University Press, 2009.

Largey, Michael. *Vodou Nation: Haitian Art Music and Cultural Nationalism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

Le Breton, André. "ACROPOL, The Odd Spanish Gipsy Label." *Deuca Tuco*, n.º 18 (2012): 28-30.

León Cáceres, Guillermo y José Hinojosa Durán. "Producción historiográfica sobre el franquismo en Extremadura (1960-1975): bosquejando un itinerario." En *Extremadura de 1960 a 1975. Actas del VI Encuentro Historiográfico del Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura*, coordinado por Guillermo León Cáceres y José Hinojosa Durán, 61-88. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2012.

Leroy Harned, William. "The Haitian Méringue Through Stylized Piano Compositions From 1880-1930." Tesis Doctoral, University of Northern Colorado, 2021.

List, George. "Impresiones de etnomusicología y folklore en América Latina." *Revista Musical Chilena* vol. 18, n.º 89 (1964): 125-131.

Llopis Agelán, Enrique. *La industria en la España atrasada durante el 'Primer Franquismo': el caso extremeño*. Madrid: Fundación Empresa Pública, 1994.

Lloréns Amico, José Antonio. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1983.

Lohmann Villena, Guillermo. *Menéndez Pelayo y la hispanidad*. Madrid: Ediciones Rialp, 1957.

López-Arza Moreno, Francisco. "Poesía y sociedad en la Extremadura de posguerra (1936-1975)." *Revista de Estudios Extremeños* vol. 57, n.º1 (2001): 319-358.

López de Llano, Héctor. *Los voladores de Papantla. Una mirada desde la etnomusicología*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Estudios de Posgrado, 2015.

López de Llano, Héctor. "Ritual a la venta: la capitalización de lo inmaterial en el rito del palo volador de Veracruz, México." *En Anais I Coloquio em Musica do Brasil e America Latina*, editado por Jessé Ramires Lopes y Glauber Machado, 123-132. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

López González, Joaquín. "Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz." Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2009.

López Pellón, Nivio. "Ballet Folklórico de México." *Mundo Hispánico*, año XXII, n.º 259 (octubre 1969): 43-47.

Lozano Bartolozzi, María del Mar. *Patrimonio perdido. Paisaje sin memoria*. España: Control P, 2019.

Lucas Verdú, Antonio. "Trujillo y la Hispanidad." *Guadalupe, Revista Mariana*, año LVI, n.º 603 (enero-febrero, 1973): 7-22.

Luengo Sojo, Antonia. "La Sección Femenina, actividad musical." Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 1998.

Maeztu, Ramiro de. *Defensa de la Hispanidad*. Madrid: Gráfica Universal, 1941.

Makaran, Gaya. "Identidad étnica y nacional en Bolivia a finales del siglo XX." *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, n.º 46 (2008): 41-76.

Mántica, Carlos. "Diccionario de nahualismos nicaragüenses." *Revista del pensamiento centroamericano*, n.º 174 (enero-marzo 1982): 47-86.

Manzanares, Alejandro. "La Patrona de la Hispanidad." *Guadalupe*, n.º 584 (noviembre-diciembre 1969): 326-327.

Marcilhacy, David. "La Hispanidad bajo el franquismo. El americanismo al servicio de un proyecto nacionalista." En *Imaginarios y representaciones en España durante el franquismo*, editado por Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas, 73-102. Madrid: Casa de Velázquez, 2014).

Marín, Guillermo y Virginia López de Maturana. "Himnos para un régimen. Carlismo, Falange y sus Cantos en Vitoria (1937-1945)." En *Himnos y canciones. Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX*, editado por Carlos Collado Seidel, 29-47. Granada: Editorial Comares, 2016.

Marquéz Carrillo, Jesús. "Causa perdida. Vicente T. Mendoza y la investigación folklórica en México, 1926-1964." *Graffylia*, vol. 10, año 6 (otoño 2009): 93-105.

- Marrero, Vicente. "Danza e Hispanidad." *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 135 (junio 1959): 55-61.
- Martí, Josep. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel Editorial, 1996.
- Martí, Josep. "Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain." *Yearbook for Traditional Music*, n.º 28 (1997): 109-140.
- Martí, Josep. "La tradición evocada: folklore y folklorismo." en *Tradición oral*, editado por Eloy Gómez Pellón et al., 81-108. Santander: Universidad de Cantabria, 1999.
- Martí, Josep. "Práctica festiva y tradición en las celebraciones urbanas actuales." *Jentilbaratz*, n.º 11 (2008): 163-175.
- Martín García, Oscar J. y Rosa Magnúsdóttir. "Machineries of Persuasion: European Soft Power and Public Diplomacy during the Cold War." En *Machineries of Persuasion: European Soft Power and Public Diplomacy during the Cold War*, editado por Óscar J. Martín García y Rósa Magnúsdóttir, 1-16. Berlín: De Gruyter, 2019.
- Martínez, Rodrigo. "Doña Isabel Moctezuma, Tecuichpotzin (1509-1551)." *Revista de la Universidad de México*, n.º 522, (julio, 1994): 40-43.
- Martínez, Trisha V. "Mexican Baile Folklórico: Dancing with Empire and Expressing the Nation." *SHRI Transnational Working Paper Series* vol. 1 (Fall 2015): 1-19.
- Martínez del Fresno, Beatriz. "Cantos y bailes para María Eva Duarte de Perón. El viaje a España de 1947 y la puesta en escena de la hispanidad." *Resonancias* vol. 21, n.º 41 (julio-noviembre 2017): 87-119.
- Martínez del Fresno, Beatriz. "«Igual que cincuenta rosas». Bailes y trajes en el homenaje de las provincias españolas a Eva Duarte de Perón (1947)." En *Música y danza entre España y América (1930-1960). Diplomacia, intercambios y transferencias*, coordinado por Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno, 96-140. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Martínez del Fresno, Beatriz. "La danza en España durante el franquismo." En *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, editado por Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas, 347-385. Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 2013.
- Martínez del Fresno, Beatriz. "Las armas de Terpsícore en la recuperación diplomática del franquismo: Coros y Danzas de España en la Argentina de Perón (1948)." En *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, editado por Massimiliano Sala, 243-264. Turnhout: Brepols, 2014.
- Martínez del Fresno, Beatriz. "Mujeres, tierra y nación: las danzas de la sección femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952)." En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, coordinado por Pilar Ramos López, 229-254. Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2012.
- Más Porcel, Jaume. "II Certamen Internacional de Folklore. Desde Palma de Mallorca." *Ritmo* vol. 21, n.º 237 (julio, 1951): 6-7.
- Matas, Raúl. "Alberto Cortez Sues Namesake." *Billboard Music Week* (9 de junio de 1962): 18.
- Matthews, James. "'Our Red Soldiers': The Nationalist Army's Management of its Left-Wing Conscripts in the Spanish Civil War 1936-9." *Journal of Contemporary History* vol. 45, n.º 2 (2010): 344-363.

Maura, Juan Francisco. *Españolas de ultramar en la historia y en la literatura*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2005.

McEwan, Cheryl. "Transnationalism." En *A Companion to Cultural Geography*, editado por James S. Duncan, Nuala C. Johnson y Richard H. Schein, 499-512. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004.

Meisch, Lynn A. "Otavalo." En *Costume and History in Highland Ecuador*, editado por Anne Pollard Rowe, 130-156. Austin: University of Texas Press, 2011.

Mejía Flores, José Francisco. *México y España: exilio y diplomacia, 1939-1947*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2017.

Melo, Daniel. "A FNAT entre conciliação y fragmentação." En *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Jorge Freitas Branco, 37-57. Lisboa: Etnográfica Press, 2003.

Mendes, Manuel, Olga Magano y Pedro Candeias, *Estudo Nacional sobre as Comunidades Ciganas*. Lisboa: ACM, I.P, 2014.

Mendívil, Julio. "Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno." En *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, coordinado por Albert Recasens Barberà y Christian Spencer Espinosa, 37-46. Madrid: Akal, 2010.

Mendívil, Julio. "Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica." *Resonancias* vol. 16, n.º 31 (noviembre 2012): 61-77.

Mendoza, Vicente T. "El Congreso Internacional de Folklore de San Pablo, Brasil." *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana* vol. 17, I (1955): 53-56.

Mendoza, Vicente T. *El romance español y el corrido mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de la poesía hispano-americana*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1911.

Mier, Waldo de. *España cambia de piel*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1954.

Mier, Waldo de. *La Ruta de los Conquistadores. Vida nueva en la Extremadura donde nacían los dioses*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1954.

Migden Socolow, Susan. *The Women of Colonial Latin America*. New York: Cambridge University Press, 2014.

Minks, Amanda. "Reading Nicaraguan Folklore Through Inter-American Indigenismo, 1940–1970." *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* vol. 9, n.º 3 (2014): 197-221.

Montero, Feliciano. "Origen y evolución de la Acción Católica española." En *Clericalismo y asociacionismo católico en España, de la Restauración a la Transición: un siglo entre el palio y el consiliario*, coordinado por Julio de la Cueva Merino y Ángel Luis López Villaverde, 133-159. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.

Moradiellos, Enrique. *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.

- Moreda, Eva. “La mujer que no canta no es...¡ni mujer española!”: Folklore and Gender in the Earlier Franco Regime.” *Bulletin of Hispanic Studies* vol. 89, n.º 6 (2012): 627-644.
- Moreno Fernández, Susana. “El estudio de las celebraciones musicales en España y Portugal: explorando nuevas perspectivas.” *Trans: Revista Transcultural de Música*, n.º 23 (2019): 1-15.
- Moreno, Fidel. *¿Qué me estás cantando?: memoria de un siglo de canciones*. Barcelona: Debate, 2018.
- Moreno Luzón, Javier y Xosé M. Núñez Seixas. *Los colores de la patria. Símbolos nacionales en la España contemporánea*. Madrid: Editorial Tecnos, 2017.
- Moro Vallina, Daniel. “El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas.” *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 24 (2012): 143-174.
- Mullo Sandoval, Juan. “Etnomusicología ecuatoriana.” *Edo*, n.º 8 (2011): 110-118.
- Mullo Sandoval, Juan. *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009.
- Muñiz Velázquez, José Antonio. “La Música en el Sistema Propagandístico Franquista.” *Historia y Comunicación Social*, n.º 3 (1998): 343-364.
- Muñoz, Marta Amor. *Argentina y sus danzas*. Buenos Aires: Filmediciones Valero, 1978.
- Murcia Galián, Juan Francisco. “El «folclore oficial murciano». Los viajes a América de Coros y Danzas de Sección Femenina.” En *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*, editado por Belén Vega Pichaco, Elsa Calero Carramolino y Gemma Pérez Zalduondo, 227-253. Granada: Editorial Libargo, 2019.
- Murias López, Ricardo. “La industria del crucero en el siglo XXI. Implicación en los puertos españoles y perspectivas de futuro.” Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2002.
- Murphy, David. “The Performance of Pan-Africanism: Staging the African Renaissance at the First World Festival of Negro Arts.” En *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966. Contexts and Legacies*, editado por David Murphy, 1-42. Liverpool: Liverpool University Press, 2016.
- Nájera Coronado, Martha Iliá. “El rito del «palo volador»: encuentro de significados.” *Revista Española de Antropología Americana* vol. 18, n.º 1 (2008): 51-73.
- Najera-Ramírez, Olga. “Ballet Folklórico Mexicano: Choreographing National Identity in a Transnational Context.” En *Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*, editado por Hélène Neveu Kringelbach y Jonathan Skinner, 161-176. New York: Berghahn Books, 2012.
- Namiki, Kanami. “Hybridity and National Identity: Different Perspectives of Two National Folk Dance Companies in the Philippines.” *Asian Studies: Journal of Critical Perspectives on Asia*, 47 (2011): 63-86.
- Négrier, Emmanuel. “La festivalización de la cultura: una dialéctica de los cambios de paradigma.” En *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*, editado por Lluís Bonet y Héctor Schargorodsky, 17-32. Campins, Sant Celoni: Bissap Consulting SL, 2011.
- Neveu Kringelbach, Hélène. “Dance at the 1966 World Festival of Negro Arts: Of ‘Fabulous Dancers’ and Negritude Undermined.” En *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966. Contexts and Legacies*, editado por David Murphy, 64-82. Liverpool: Liverpool University Press, 2016.

Newall, Venetia J. "The Adaptation of Folklore and Tradition (Folklorismus)." *Folklore* vol. 98, n.º 2 (1987): 131-151.

Noyes, Dorothy. *Humble Theory. Folklore's Grasp on Social Life*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2016.

Núñez Seixas, Xosé M. "La región y lo local en el primer franquismo." *En Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, editado por Stépanne Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas, 127-154. Madrid: Casa de Velázquez, 2014.

Ochoa, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

Ochoa, Ana María. "Tradición, género y nación en el bambuco." *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, n.º 9 (1997): 34-46.

Ocoró Loango, Anny. "Los negros y negras en la Argentina: entre la barbarie, la exotización, la invisibilización y el racismo de Estado." *La manzana de la discordia* vol. 5, n.º 2 (julio-diciembre 2010): 45-63.

Oliveira Leitão, Jójce. "A relação entre caipiras e o processo de urbanização na música sertaneja entre as décadas de 1920 e 1980." *Confins* [en línea], n.º 30 (2017).

Orgaz, Manuel. "Crónica del Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres." *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 104 (agosto 1958): 2-12.

Orgaz, Manuel. "VII Festival de Folklore Iberoamericano en Cáceres." *Mundo Hispánico*, año XVIII, n.º 210, año (sept. 1965): 24-29.

Orosa Goquingco, Leonor. *The Dances of the Emerald Isles*. Ciudad Quezón, Filipinas: Ben-Lor Publishers, 1980.

Ortiz, Carmen. "Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange" *Gazeta de Antropología*, n.º 28 (3) (2012).

Ortiz, Carmen. "The Uses of Folklore by the Franco Regime." *Journal of American Folklore* 112, n.º 446 (Otoño, 1999): 479-496.

Ortiz García, Carmen. *Luis de Hoyos Sainz y la antropología española*. Madrid: CSIC, 1987.

Ortiz, Fernando. *La africanía de la música folklórica cubana*. La Habana, Letras Cubanas, 2001.

Otaola González, Paloma. "La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60." *ILCEA* [en línea] n.º 16 (2012).

Palacios Palacios, George. "De rebeldías y revoluciones: perspectivas críticas desde abajo y desde oriente en el pensamiento de Manuel Zapata Olivella." *Estudios de Literatura Colombiana*, 42 (enero-junio 2018): 117-138.

Palazuelos, Juan Manuel. "El subdesarrollo extremeño: diferentes enfoques metodológicos y análisis de su evolución durante los años 60." *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacerenses*, n.º 22 (1991): 211-223.

- Palomino, Pablo. *The Invention of Latin American Music: A Transnational History*. New York: Oxford University Press, 2020.
- Paranhos, Adalberto. “A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social.” *História (São Paulo)* vol. 22, n.º 1 (2003): 81-113.
- París, Carmen y Javier Bayo, *Diccionario biográfico de la danza*. Madrid: M. G. Comunicación Gráfica, 1997.
- Parra Gaitán, Raúl. *Revelaciones: Un siglo de la escena dancística colombiana*. Colombia: Ministerio de Cultura, 2019.
- Parra Herrera, Miryan Yovanna. “Poder y estudios en las danzas en el Perú.” Tesis para optar al título de Licenciatura en Sociología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.
- Pastor Blázquez, María Montserrat. “Estado de la cuestión de los movimientos migratorios. Extremadura.” *Revista de Estudios Extremeños* vol. 52, n.º 1 (1996): 199-221.
- Pastor Blázquez, María Montserrat. “Desarrollismo en Extremadura: 1955-1975. Aproximación historiográfica.” *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacerenses*, n.º 21 (1990): 67-111.
- Pastor Blázquez, María Montserrat. “Los años del desarrollismo en Extremadura, 1955-1975: Aspectos demográficos y socioeconómicos.” Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- Pastor Royo, Jorge. “Los viajes de descubrimientos ultramarinos. I Festival Folklórico Hispanoamericano (1958). En Cáceres, y «La cuarta carabela».” En *LI Coloquios Históricos de Extremadura*, 545-564. Trujillo: Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, 2023.
- Payne, Alyson. “The 1964 Festival of Music of the Americas and Spain: A Critical Examination of Ibero-American Musical Relations in the Context of Cold War Politics.” Tesis Doctoral, Universidad de California, Riverside, 2012.
- Perera, Erika. “Alma llanera: un adefesio convertido en himno popular.” *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales* vol. 12, n.º 3 (sept.-dic. 2009): 137-155.
- Pérez, Beatriz. “Turismo y representación de la cultura: identidad cultural y resistencia en comunidades andinas del Cusco.” *Anthropologica* vol. 24, n.º 24 (diciembre 2006): 29-49.
- Pérez Rubio, José Antonio. “Transformaciones sociales y política agraria en Extremadura (1960-1975).” En *Extremadura de 1960 a 1975. Actas del VI Encuentro Historiográfico del Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura*, coordinado por Guillermo León Cáceres y José Hinojosa Durán, 11-59. Badajoz: Gráficas Diputación de Badajoz, 2012.
- Pérez Zalduondo, Gemma. “El imperio de la propaganda: la música en los fastos conmemorativos del primer franquismo.” En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, editado por Pilar Ramos López, 339-361. Logroño: Universidad de La Rioja. Servicio de Publicaciones, 2012.
- Pérez Zalduondo, Gemma. “La música en España durante el franquismo a través de la legislación: 1936-1951.” Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 1993.
- Pérez Zalduondo, Gemma. “Music, Totalitarian Ideologies, and Musical Practices under Francoism (1938-1950).” *Diagonal*, 7 (2011): 1-15.

- Pérez Zalduondo, Gemma. “Música, danza e hispanidad en las relaciones hispano-argentinas durante el «peronismo clásico» (1946-1949): diplomacia, instituciones y sentimientos.” En *Música y danza entre España y América (1930-1960). Diplomacia, intercambios y transferencias*, coordinado por Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno, 56-95. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Pérez Zalduondo, Gemma. “«Que nada aparezca en la calle que resulte ajeno [...] a los intereses del Estado»: La música en el Ministerio de Información y Turismo (1951-1956).” En *Music and Francoism*, coordinado por Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada, 173-201. Turnhout Brepols, 2013.
- Pérez Zalduondo, Gemma. ““«Spain Is a Fiesta» / «Spain Is a Festival»: Music and Dance in Spanish Festivals (1953-1963).” En *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, editado por Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco, 141-174. Turnhout: Brepols, 2017.
- Pérez Zalduondo, Gemma y María Isabel Cabrera García. “La unidad: concepto referencial para las artes y a música en el primer franquismo.” *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 35 (2004): 183-196.
- Peterson, William. “Dancing the National Drama: The Muslim South in Filipino Dance.” *Harvard Asia Quarterly*, (Verano 2003): 43-50.
- Petrozzi, Clara. “La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad.” Tesis doctoral, Universidad de Helsinki, 2009.
- Picún, Olga. “El candombe y la música popular uruguaya.” *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, n.º 1 (2010): 73-78.
- Piglia, Melina. “Modernización técnica y trabajadores aéreos. El caso de la aviación comercial en Argentina en la década de 1960.” *Historia y Sociedad*, n.º 40 (enero/junio 2021): 63-88.
- Piñar, Blas. *Escrito para la Historia*. Madrid: FN Editorial, 2000.
- Pitarch Alonso, Carles A. ““La Fiesta de las Regiones”-Asturias, Andalucía, Valencia y Aragón: Cuadros de cantos y bailes populares y construcción nacional española (1916-1936).” En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, editado por Pilar Ramos López, 195-228. Logroño: Universidad de La Rioja. Servicio de Publicaciones, 2012.
- Ponce, David. “Raquel Barros.” MusicaPopular.cl. <https://www.musicapopular.cl/artista/raquel-barros/>
- Puglia, David J. “Hon Culture Wars: Revering and Reviling the Vernacular in Baltimore and Beyond.” Tesis Doctoral, The Pennsylvania State University, 2015.
- Quintero, Ciro Alfonso. *Filosofía antropológica y cultural en el pensamiento de Manuel Zapata Olivella*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1998.
- Quiñones, Fernando. “Cádiz e Hispanoamérica en la historia y en el folklore.” *Mundo Hispánico*, n.º 211 (octubre 1965): 31-33.
- Rahman Khan, Shamus. “The Sociology of Elites.” *Annual Review of Sociology* vol. 38 (agosto 2012): 361-377.
- Rama, Claudio. “El acceso a la Educación Superior en América Latina y el Caribe.” En *Calidad de las Pruebas de Admisión en la Universidad Peruana*, editado por Luis Piscocoya Hermoza, 13-42. (Lima: ANR, 2005).

- Ramírez Guedes, Enrique, coord. *Rodajes en Canarias, 1951-1970*. Gobierno de Canarias, Filmoteca Canaria, 2012.
- Ramírez Sánchez, Manuel E. “Sebastián Jiménez Sánchez y la investigación arqueológica en la Provincia de Las Palmas (1940-1969): un balance historiográfico.” En *Actas del XIV Coloquio Internacional de Historia Canario-Americana (2000)*, editado por Francisco Morales Padrón, 549-566. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2002.
- Ramírez Zavala, Ana Luz. “La nueva cara de la violencia política en el viejo ‘problema del Yaquí’.” *Jerónimo Zurita, Revista de Historia*, n.º 89 (2014): 13-36.
- Ramón y Rivera, Luis F. “La Música a través del criterio antropológico.” *Folklore Americano*, n.º 5 (1957): 61-73.
- Ramos Rodillo, Ignacio. “Música típica, folklore de proyección y Nueva Canción chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973.” *NEUMA* vol. 2, año 4, (2011): 108-133.
- Ramsey, Kate. “Without One Ritual Note: Folklore Performance and the Haitian State, 1935-1946.” *Radical History Review*, Issue 84 (Fall 2002): 7-42.
- Reid Andrews, George. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.
- Reyes Aquino, Francisca. *Philippine Folk Dances, Vol. 1*. Quezón: Kayumanggi Press, 1965.
- Reyes Zúñiga, Lénica y José Miguel Hernández Jaramillo. “Teorías míticas. Una reflexión sobre la construcción del conocimiento en la investigación musical: el caso de la petenera.” *Heptagrama*, n.º 2 (2013), 1-21.
- Ribas, Tomaz. *Danças Populares Portuguesas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.
- Richmond, Kathleen. *Women and Spanish fascism: the women's section of the Falange, 1934-1959*. Londres: Routledge, 2003.
- Rina Simón, César. “La invención de la tradición regionalista extremeña.” En *Extremadura de 1960 a 1975. Actas del VI Encuentro Historiográfico del Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura*, coordinado por Guillermo León Cáceres y José Hinojosa Durán, 287-308. Badajoz: Gráficas Diputación de Badajoz, 2012.
- Río Lafuente, Isabel del. “Cultura y paisaje en la política turística del primer franquismo (1939-1956).” *Estudios Geográficos* vol. LXXVII, 281 (julio-diciembre 2016): 443-467.
- Rios, Fernando. “La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción.” *Latin American Music Review* vol. 29, n.º 2 (Fall/Winter 2008): 145-189.
- Riquer, Borja de. *Historia de España, vol.9: La dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica/Marcial Pons, 2010.
- Ritter, Jonathan. “Hibridez, raza y la marimba esmeraldeña: repensando las fusiones musicales en el pacífico negro ecuatoriano.” *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n.º 18 (junio 2010): 98-121.
- Robles Piquer, Carlos. *Memoria de cuatro Españas. República, guerra, franquismo y democracia*. Barcelona: Editorial Planeta, 2011.

- Rodríguez, Alberto. *Cancionero cuyano*. Buenos Aires: Editorial Numen, 1938.
- Rodríguez Hermosell, José Ignacio y Francisco Joaquín Pérez González, *Barcarrota-Bradenton, cincuenta años de una amistad*. Edición del Ayuntamiento de Barcarrota, 2012.
- Rodríguez Neila, Juan Francisco. *Los Balbos de Cádiz. Dos españoles en la Roma de César y Augusto*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Madrid, 1973.
- Rodríguez Rivera, Virginia. “Notas y comentarios.” *Folklore Americano*, año XIV, n.º 14 (1966): 256-260.
- Roel Mendizábal, Pedro. “De folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nosotros.” En *No hay país más diverso. Compendio de Antropología Peruana*, editado por Carlos Iván Degregori, 74-122. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2000.
- Roel Pineda, Josafat. “Certamen Panamericano de Danzas Folklóricas en Buenos Aires.” *Folklore Americano*, año VIII-IX, n.º 8-9 (1960-1961): 341-343.
- Rojas, José Luis de. “Relaciones efímeras y redes permanentes: conquistadores e indígenas,” *e-Spania* [en línea], n.º 25 (octubre 2016).
- Roma, Josefina. “La jota aragonesa: la construcción de un emblema.” En *Actas del I Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Barcelona, 9-10 de marzo de 1995*, editado por Jordi Raventós, 69-78. Sabadell: La Mà de Guido, 1996.
- Rothberg, Michael. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrator*. Stanford: Stanford University Press, 2019.
- Rothea, Xavier. “Construcción y uso social de la representación de los gitanos por el poder franquista 1936-1975.” *Revista Andaluza de Antropología*, n.º 7 (septiembre 2014): 7-22.
- Ruiz Zamora, Agustín. “Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción Chilena.” *Cátedra de Arte*, n.º 3 (2006): 41-58.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- Sánchez Alarcón, Inmaculada. “Las películas folclóricas como manifestaciones más características del cine musical en España.” *FOTOCINEMA: Revista Científica de Cine y Fotografía*, n.º 1 (2010): 23-38.
- Sánchez Marroyo, Fernando. “Cambios y permanencias de una sociedad en constante evolución. Sociedad y política en Extremadura en el siglo XX.” *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo LXXIII, n.º II (2017): 821-860.
- San Llorente Pardo, Inés. “Música y política en la España del desarrollismo (1962-1970).” Tesis Doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.
- San Pablo Burns, Lucy Mae. “Your terno’s draggin’: Fashioning Filipino American performance.” *Women & Performance: a journal of feminist theory* vol. 21, n.º 2 (July 2011): 199–217.
- San Pedro, Miguel Muñoz de. *Doña Isabel de Moctezuma, la novia de Extremadura*. Madrid: Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Cáceres.
- San Pedro, Miguel Muñoz de. *Extremadura: (La tierra en la que nacían los dioses)*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1961.

San Pedro, Miguel Muñoz de. “La ofrenda de la Hispanidad.” *Guadalupe*, n.º 590 (noviembre-diciembre 1970): 349-352.

Santaolalla, Isabel. “Ethnic and Racial Configurations in Contemporary Spanish Culture.” En *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, editado por Jo Labanyi, 55-71. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Santaolalla, Isabel. *Los «otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

Santiago Stockler, Julia. “The Invention of Samba and National Identity in Brazil.” *Working Papers in Nationalism Studies*, n.º 2 (2011): 1-44.

Santos, Monica Fides Amada. “Philippine Folk Dances: A Story of a Nation.” *Narrativizing Dancing Bodies. Journal of English Studies and Comparative Literature* vol. 18, n.º1 (2019): 1-38.

Sanz Díaz, Carlos y José Manuel Morales Tamaral. “Selling a Dictatorship on the Stage: ‘Festivales de España’ as a Tool of Spanish Public Diplomacy during the 1960s and 1970s.” En *Machineries of Persuasion. European Soft Power and Public Diplomacy during the Cold War*, editado por Óscar J. Martín García y Rósa Magnúsdóttir, 39-60. Berlin: De Gruyter, 2019

Sardo, Susana. “Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia.” *Debates*, n.º 12 (junio 2014): 63-77.

Scruggs, T. M. “Cultural Capital, Appropriate Transformations, and Transfer by Appropriation in Western Nicaragua: ‘El baile de la marimba’.” *Revista de Música Latinoamericana* vol. 19, n.º 1 (primavera-verano 1998): 1-30.

Shammah Gesser, Silvina. “Museos, etnología y folclor(ismo) en el Madrid franquista. Sobre precariedad, rupturas y continuidades de un proyecto inacabado.” En *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, editado por Stépanne Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas, 221-241. Madrid: Casa de Velázquez, 2014.

Sharper, Erin K. “Festivals and Social Change: Intersections of Pleasure and Politics at a Community Music Festival.” *Leisure Sciences* vol. 30, issue 3 (2008): 217-234.

Shay, Anthony. *Choreographic politics: state folk dance companies, representation, and power*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002.

Shay, Anthony. “The Male Dancer in the Middle East and Central Asia.” *Dance Research Journal* vol. 38 n.º. 1/2 (Verano-Invierno 2006): 137-162.

Sierra Fernández, Gustavo. “La formación de una cultura de la resistencia a través de la canción social.” Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

Silva Ribeiro, Carla Patrícia. “Um intelectual orgânico no Estado Novo de Salazar: as ideias e os projetos de luso-brasilidade de António Ferro.” *Intellèctus*, año XVI, n.º 2 (2017): 45-67.

Smidchens, Guntis. “Folklorism Revisited.” *Journal of Folklore Research* vol. 36, n.º 1 (enero-abril 1999): 51-70.

Smith, Robert Jerome. “Festivals and celebrations.” En *Folklore and Folklife: An Introduction*, editado por Richard M. Dorson, 159-172. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

- Soto Vega, Cristina Elizabeth. “Valor cultural de los ritmos tradicionales, sus principales autores y compositores, como aporte para el desarrollo del turismo en el cantón Otavalo, provincia de Imbabura.” Trabajo de Grado, Universidad Técnica del Norte, 2016.
- Stehrenberger, Cécile Stephanie “Bichos raros. Los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Guinea Ecuatorial.” En *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, editado por Raquel (Lucas) Platero, 301-324. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2012.
- Syed, Farazh. “Feminizing and Sexualizing the Orient as the Mysterious Other in Nineteenth Century Orientalist Art.” *Research in Arts and Education*, n.º 2 (2021): 1-29.
- Tagg, Philip. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. Nueva York: The Mass Media Music Scholar's Press, 2013.
- Tateishi, Hirotaka. “Zacarías de Vizcarra y La vocación de América: Apuntes sobre la Hispanidad y el nacional-catolicismo.” *Mediterranean world* 17 (2003-04): 41-53.
- Tijeras, Eduardo. “Cáceres durante el Festival Folklórico Hispanoamericano.” *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 152-153 (ag.-sept. 1962): 319-323.
- Tobajas, M. “A la busca del alma española.” *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 135 (junio, 1959): 13-15.
- Torres Alonso, Eduardo. “Elite. Aproximaciones a un concepto.” *Espacio I+D, Innovación más Desarrollo* vol. 8, n.º 21 (octubre 2019): 32-44.
- Tortajada Quiroz, Margarita. *Danza y poder*. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 1995.
- Traver Navarro, Paula. “El compositor español José María Ruiz de Azagra Sanz (1900-1971): biografía y obra.” Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València, 2015.
- Tucker, Joshua. *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars. Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.
- Turino, Thomas. “Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music.” *British Journal of Ethnomusicology* vol. 12, n.º 2 (2003): 51-79.
- Turino, Thomas. “Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations.” *Latin American Music Review* vol. 24, n.º 2, (Fall/Winter 2003): 169-209.
- Unamuno, Miguel de. *Temas argentinos*. Buenos Aires: El elefante blanco, 2002.
- Urías Horcasitas, Beatriz. “‘Méjico’ visto por el conservadurismo hispanófilo: el debate en torno al indigenismo (1948-1955).” *Historia y Política*, n.º 24 (2010): 189-211.
- Urías Horcasitas, Beatriz. “Una pasión antirrevolucionaria: el conservadurismo hispanófilo mexicano (1920-1960).” *Revista Mexicana de Sociología* vol. 72, n.º 4 (octubre-diciembre, 2010): 599-628.
- Varcárcel, Luis E. “Los Congresos de San Pablo (Brasil).” *Folklore Americano*, año II, n.º 2 (1954): 142-146.
- Valcuende del Río, José María, Fredy Javier Landy Hurtado, María José Machado Arévalo y Nilson Araujo Flores. “La España que canta en Cuenca de Ecuador: reflexiones en torno a la articulación de la raza y el sexo en contextos postcoloniales.” *Americaniá. Revista de Estudios Latinoamericanos*. Nueva Época (Sevilla), n.º 7 (ene-jun 2018): 253-291.

Valderrama Rentería, Carlos Alberto. "Folclore, raza y racismo en la política cultural e intelectual de Delia Zapata Olivella. El campo político-intelectual Afrocolombiano." *Revista CS*, n.º 12 (diciembre): 259-96.

Van Deusen, Nancy E. "Perdidas entre dos mundos. Doncellas mestizas en Lima, 1550-1580," en *Entre lo sagrado y lo mundano: La práctica institucional y cultural del recogimiento en la Lima virreinal* [en línea]. Lima: Institut français d'études andines, 2007.

Van Dijk, Teun A. "El análisis crítico del discurso." *Anthropos*, n.º186 (septiembre-octubre 1999): 23-36.

Van Dijk, Teun A. "El discurso como interacción en la sociedad." En *El discurso como interacción social*, coordinado por Teun A. van Dijk, 19-66. Barcelona: Gedisa, 2000.

Van Dijk, Teun A., Stella Ting-Tooney, Geneva Smitherman y Denise Troutman. "Discurso, filiación étnica, cultura y racismo." En *El discurso como interacción social*, coordinado por Teun A. van Dijk, 213-262. Barcelona: Gedisa, 2000.

Varón González, Carlos. "Rubén Darío, Fascist? Francoist readings of Modernismo." *Bulletin of Hispanic Studies* vol. 94, issue 2 (2017): 163-182.

Vaz-Romero Nieto, Manuel. *La ciudad de Cáceres y sus alcaldes, en el siglo XX*. Cáceres, M. Vaz-Romero, 2003.

Vázquez Montalbán, Manuel. "Las huelgas ya no son lo que eran." En *Las huelgas de 1962 en Asturias*, coordinado por Rubén Vega García, 13-16. Gijón: Trea, 2012.

Vega Pichaco, Belén. "América Latina y España en las «Olimpiadas» artísticas del Teatro de las Naciones (París, 1957-1969): aspectos de identidad y política durante la Guerra Fría." En *Música y danza entre España y América (1930-1960). Diplomacia, intercambios y transferencias*, coordinado por Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno, 567-616. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2021.

Vega Pichaco, Belén. "De danza, toreo y el 'Enigma de España': el discurso de Vicente Marrero y la Generación de 1948." En *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)* editado por Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco, 67-103. Turnhout: Brepols, 2017.

Velasco, Honorio M., Francisco Cruces y Ángel Díaz de Rada. "Fiestas de todos, fiesta para todos." *Antropología*, n.º 11 (1996): 147-163.

Velázquez Seiferheld, David Rafael. "Las condiciones sociales y políticas y la música en el Paraguay. Una aproximación." En *La música en Paraguay. Situación actual y perspectivas de futuro. Ponencias presentadas en el 1er. Simposio de la música en Paraguay*, 35-45. Asunción: Secretaría Nacional de Cultura, 2019.

Vila, Pablo, ed. *The militant song movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*. Lanham, Maryland: Lexington Books.

Vilchez, Haydée "Hacia una nueva diversidad. Migraciones asiáticas en América Latina." *Tiempo y Espacio*, n.º 65 (enero-junio 2016): 99-119.

Villagrà, Andrés. "Hacia una redefinición del canon de literatura asturiana: la obra asturiana de Alfonso Camín como ejemplo práctico." *Lletres Asturianes*, n.º 79 (2002): 99-110.

Villaruz, Basilio Esteban S. *Treading Through: 45 Years of Philippine Dance*. Ciudad Quezón, Filipinas: The University of Philippines Press, 2006.

Vizcaíno Gutiérrez, Milcíades. “La educación superior en América Latina ¿Democracia o plutocracia?” En *Escenarios mundiales de la educación superior. Análisis global y estudios de casos*, editado por Francisco López Segrera, 253-282. Buenos Aires: CLACSO, 2006.

Vizcarra, Zacarías de. “La palabra Hispanidad,” *La Lectura Dominical* año XXXVI, n.º 1875 (7 de diciembre de 1929): 809.

Vizcarra, Zacarías de. “Origen del nombre, concepto y fiesta de la Hispanidad.” *El Español. Semanario de la política y del espíritu* año III, n.º 102 (7 de octubre de 1944): 1-13.

Vizcarra y Arana, Zacarías. *Vasconia españolísima*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.

Wade, Peter. “La mercantilización de la música ‘negra’ en Colombia en el siglo XX.” En *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, coordinado por Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo, 147-164. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), 2011.

Wade, Peter. “Racismo, democracia racial, *mestizaje* y relaciones de género.” *Tabula Rasa*, n.º 18 (enero-junio 2013): 45-74.

Wade, Peter. *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2000.

Wade, Peter. “Repensando el *mestizaje*.” *Revista Colombiana de Antropología* vol. 39 (enero-diciembre 2003): 273-296.

Walker, John L. “Incans, Liberators, and Jungle Princesses: The Development of Nationalism in the Art Music of Ecuador.” *Latin American Music Review* vol. 37, n.º 1 (Spring/Summer 2016): 1-33.

Wolf, Juan Eduardo. *Styling Blackness in Chile: Music and Dance in the African Diaspora*. Bloomington: Indiana University Press, 2019.

Wong, Ketty. “La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana.” *Ecuador Debate*, n.º 84 (diciembre 2011): 177-191.

Wong, Ketty. “The Song of the National Soul: Ecuadorian *Pasillo* in the Twentieth Century.” *Latin American Music Review* vol. 32, n.º 1 (Spring/Summer 2011): 59-87.

Woods Peiró, Eva. “Rehearsing for Modernity in ¡Bienvenido Mister Marshall! (Luis García Berlanga, 1952).” En *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*, editado por Joan Ramon Resina y Andrés Lema-Hincapié, 9-26. Albany: State University of New York Press, 2008.

Yao, Jean-Arsène. “La prensa afroporteña y el pensamiento afroargentino a finales del siglo XIX.” *Historia y Comunicación Social* vol. 20, n.º 1 (2015): 137-157.

Yuval-Davis, Nira. *Gender and Nation*. Londres: Sage Publications, 1997.

Zambrano, Marta. “Ilegitimidad, cruce de sangres y desigualdad: dilemas del porvenir en Santa Fe colonial.” En *El peso de la sangre: limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*, editado por Nikolaus Böttcher, Bernd Hausberger y Max-Sebastián Hering Torres, 251-282. México, D.F.: El Colegio de México, 2011.

Zapata-Cortés, Diana Catalina. "Mestizaje nacional: una historia 'negra' por contar." *Memoria y Sociedad* 14, n.º 29 (2010): 91-105.

Zapata Olivella, Manuel. "Razones del mestizaje folklórico colombiano." *Mundo Hispánico*, año XII, n.º 135 (junio 1959): 20-21.

Zárate, Manuel F. *Breviario de Folklore*. Panamá: Imp. Nacional, 1958.

Zárate, Manuel F. y Dora Pérez de Zárate, *La décima y la copla en Panamá*. Panamá: La Estrella de Panamá, 1953.

Archivos

Archivo de la Diputación Provincial de Cáceres.

Archivo del Instituto de Cultura Hispánica.

Archivo General de la Administración.

Archivo Histórico Municipal de Cáceres.

Fondo Sonoro de la Biblioteca Digital AECID.

Prensa

ABC.

Boletín Oficial de la Provincia de Cáceres.

Boletín Oficial del Estado.

Deia.

Egypt Independent.

El Comercio.

El País.

El Sol.

Extremadura.

Hoy.

Imperio.

La Hora.

La Nueva España.

La Opinión A Coruña.

La Vanguardia Española.

Minho Digital.

Ofensiva.

Official Gazette of the Republic of the Philippines.

Pausa Periódico Digital.

Periódico Expectativa.

Pueblo.

Região de Leiria.

The NewYork Times.

Ya.

Revistas

Alcántara.
B. M. G. (Banjo Mandolin Guitar)
Billboard Music Week.
Boletín Bibliográfico de Antropología Americana.
Cuadernos Hispanoamericanos.
El Español.
Folklore Americano.
Guadalupe.
La Lectura Dominical.
Mundo Hispánico.
Prensa Musical Internacional.
Revista de Estudios Extremeños.
Revista Literaria Musical.
Revista Musical Chilena.
Ritmo.

Audiovisuales

- *De Yuste a Guadalupe: Cuna de Conquistadores*, 1 de enero de 1959, RTVE, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/yuste-guadalupe-cuna-conquistadores/2892856/>, (consultada el 30 de octubre de 2019).
- *Folklore Hispanoamericano*, 1958, RTVE, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/folklore-hispanoamericano/2858658/>, (consultada el 24 de octubre de 2022).
- *La cuarta carabela*, 35 milímetros (1961; España: Producciones Miguel Mezquíriz).
- Rosales, Miguel Ángel, *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra*, Intermedia Producciones, S. L. (prod.)/3boxmedia (distrib.), 2016, DocumentaL. 72'. Color
- *Ruta Turística, Noticiario español*, n.º 855 B, año XVII, 1959, RTVE, 3:11-5:19, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-855/1484899/>, (consultada el 24 de octubre de 2019).

Webgrafía

ABC Color: <https://www.abc.com.py/>
Alianza de Mesas Redondas Panamericanas: <https://alianzademrp.org/>
Biblioteca Digital AECID: <https://bibliotecadigital.aecid.es/>
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/>
BNE datos: <http://datos.bne.es/>
Cacereñeando: <http://juandelacruzgutierrez.es>
Círculo Cultural Scalabitano: <https://www.circuloculturalscalabitano.pt/>
Deia: <https://www.deia.eus/>
Diario La Hora: <https://lahora.com.ec/>
Diputación de Cáceres: <https://ab.dip-caceres.es/>
Discogs: <https://www.discogs.com/>
eBay: <https://www.ebay.es/>
Egypt Independent: <https://www.egyptindependent.com/>
El País: <https://elpais.com/>
Expectativa: <http://www.expectativa.ec/>

Farida Fahmy: <http://www.faridafahmy.com/>
Filosofía en español: <http://www.filosofia.org/>
Folclore de Portugal: <http://folcloredeportugal.blogspot.com/>
Freguesia de Santa Marta de Portuzelo: <https://www.santamartadeportuzelo.pt/>
Gobierno del Principado de Asturias: <https://www.asturias.es/>
Goizaldi Dantza Taldea: <http://www.euskalnet.net/>
GuiadeGranCanaria.org: <http://www.guiadegrancanaria.org>
La darsena del desguace: <http://ladarsenadeldesguace.blogspot.com/>
La Nueva España: <https://www.lne.es/>
La Opinión A Coruña: <https://www.laopinioncoruna.es/>
Leiria: <http://colipoleiria.blogspot.com/>
Minho Digital: <https://www.minhodigital.com/>
Ministerio Público de Panamá: <http://ministeriopublico.gob.pa/>
MusicaPopular.cl: <https://www.musicapopular.cl/>
Official Gazette of the Republic of the Philippines: <https://www.officialgazette.gov.ph/>
Patrimonio Musical Extremeño: <http://nuestramusica.unex.es/>
Pausa: <https://www.pausa.com.ar/>
Região de Leiria: <https://www.regiaodeleiria.pt/>
The New York Times: <https://www.nytimes.com/>
Todocoleccion: <https://www.todocoleccion.net/>
Youtube: <https://www.youtube.com/>

Resumen

Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos (1958-1970): hispanidad, “folklore musical” y representación

Esta tesis estudia los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos que se celebraron en la Alta Extremadura, con Cáceres como escenario principal, durante el periodo del “desarrollismo” de la dictadura franquista. Organizados en un principio por el Instituto de Cultura Hispánica (ICH) y el Ayuntamiento de Cáceres, a partir de 1964 serían incluidos en el Plan Nacional de Festivales de España del Ministerio de Información y Turismo (MIT). Junto con promover el turismo de la región y la “identidad” extremeña, su otro propósito esencial, como parte de los esfuerzos de la diplomacia cultural franquista, fue atraer la participación extranjera, primordialmente la latinoamericana, a su certamen de “folklore musical”. El certamen constituyó su espectáculo central, pero su programación contó también con una multiplicidad de actividades que, en conformidad con la ideología de la hispanidad, tendrían como hilo conductor la temática “hispanoamericana”.

Por medio de un enfoque interdisciplinario, que se fundamenta en una extensa y heterogénea documentación, se procura, como objetivo rector, ofrecer un panorama abarcador, pero a la vez pormenorizado, de estos festivales. Para ello, en primer lugar, se investiga cómo las visiones coincidentes y divergentes que tuvieron los actores claves involucrados, estatales y no estatales, nacionales e internacionales, impactaron su desarrollo. Por su parte, ante el hecho de que la ideología de la hispanidad tuvo influencia real, transmitiéndose por un abanico de fuentes, se analiza las características de sus discursos, prestándosele especial atención a la diferenciación que se da entre lo que se difundía hegemónicamente en el ámbito extremeño y la discreción que para entonces el ICH aspiraba se tuviese en materia de lenguaje y tópicos en las interacciones con los latinoamericanos. La centralidad del certamen del “folklore musical”, además que este fuese juzgado por folkloristas españoles y latinoamericanos, motiva que a continuación se examine cuáles eran las nociones folklóricas que se sostenían a ambos lados del Atlántico y la manera en que incidieron sobre lo escenificado por las agrupaciones folklóricas. La diversidad de los contextos de donde provenían las agrupaciones concurrentes, que aparte de españolas y

latinoamericanas, serían sobre todo filipinas y portuguesas, provoca, por otro lado, que se les caracterice en términos socioeconómicos, étnico-raciales y de género. Caracterización que, a su vez, es causa para que se contraste la pretensión de “autenticidad” de los organizadores, un distintivo paradigmático entre los folkloristas para legitimar lo “folklórico”, con quienes en realidad representaban el “folklore musical” del “pueblo”. Este contraste asimismo se establece respecto a los números interpretados de los repertorios “folklóricos” “nacionales”, dados los procesos de “refinación” que en estos se evidencian. La deconstrucción es, finalmente, aplicada a los géneros seleccionados en estos repertorios en virtud de las marcadas preferencias, unos roles secundarios y las omisiones.

La trayectoria de los festivales pone de manifiesto que el MIT, organismo que había entrado en su organización a petición del Ayuntamiento de Cáceres a fin de fortalecer la dimensión turística, asumiría una actitud acaparadora para con estos que provocaría tensiones con el ICH y finalmente la exclusión del instituto. Esto se evidencia en la disminución en la segunda etapa (1964-1970) de las actividades que habían caracterizado la primera (1958-1962), que giraban especialmente en torno a los ideales de la hispanidad, como en la preferencia por que las agrupaciones extranjeras fuesen “profesionales” en lugar de “amateurs”, como las conformadas por miembros de las asociaciones de estudiantes universitarios latinoamericanos y filipinos formándose en España que habían predominado inicialmente. Pero, aunque tal preferencia correspondía a las pretensiones del MIT de aumentar la calidad del espectáculo, por medio del apoyo del público se constata que los cacereños favorecerían la índole “vocacional” de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos en vez de la “alta” cultura de los Festivales de España. Es argumentado que esa significatividad que tendrían para los cacereños se debería en gran medida a la hegemónica representación lisonjera de lo extremeño difundida en la ideología de la hispanidad que, distanciándose del marcado atraso socioeconómico en el presente, exaltaría la época de mayor trascendencia de la región, la conquistadora e imperial, por lo que consecuentemente sería jerarquizadora en lo racial, cultural y género *vis a vis* lo americano.

Por lo demás, a pesar de la pretensión de “autenticidad” que consistentemente los organizadores divulgarían sobre el “folklore musical” escenificado, lo cierto es que habría una flexibilidad, decisivamente a consecuencia de la ambigüedad de las bases de participación y los intereses propagandísticos del régimen franquista, que posibilitaría que se interpretase un repertorio “folklórico” “nacional” “moderno” y “refinado”. Lo “nacional” del repertorio probaría

ser igualmente una construcción ideológica, pues a través de los géneros elegidos es notorio que por sesgos identitarios y dominantes nociones folklóricas eurocéntricas se había privilegiado a las manifestaciones culturales de particulares grupos étnicos-raciales y sociales de ciertas zonas geográficas, ocasionando que lo subalterno y contrahegemónico fuera la excepción. Por último, si bien asistieron una variedad de actores de distintos contextos socioeconómicos, incluyendo algunos participantes indígenas y afrolatinoamericanos de entornos marginales, la norma entre los latinoamericanos y los filipinos fue el elitismo y cosmopolitismo. Pero a este contraste con el representante folklórico arquetípico, el campesinado, contribuyeron, a su vez, las integrantes de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, que, llevando un estilo de vida independiente, mostraban un modelo de feminidad discrepante con la imagen idílica y reduccionista de la mujer hogareña española transmitiendo los valores nacionales a su familia. Sin embargo, lo festivales mostrarían de diferentes maneras que aún en la década del sesenta, de importantes transformaciones socioculturales en materia de roles femeninos, la mujer continuaba estando en una posición socialmente supeditada.

Abstract

The Hispano-American Folk Festivals (1958-1970): *hispanidad*, “musical folklore” and representation

This dissertation studies the Hispano-American Folk Festivals held in Alta Extremadura, with Cáceres as the main setting, during the period of “desarrollismo” (developmentalism) of the Franco dictatorship. Initially organized by the Institute of Hispanic Culture (IHC) and the Cáceres City Council, from 1964 these festivals would be included in the National Plan of Spanish Festivals of the Ministry of Information and Tourism (MIT). Along with promoting tourism across the region and Extremadura's “identity”, its other essential purpose, as part of the efforts of Francoist cultural diplomacy, would be to attract foreign participation, primarily Latin American, to its “musical folklore” contest. The contest was its central spectacle, but its program had a multiplicity of activities that, in accordance with the ideology of *hispanidad*, had the “hispano-american” theme as a common thread.

Through an interdisciplinary approach, based on extensive and heterogeneous documentation, the guiding objective is to offer a comprehensive, but at the same time detailed, overview of these festivals. To do this, we first investigate how the coincident and divergent visions of the key actors involved, which included state and non-state, national and international, impacted its development. Then, given the fact that the ideology of *hispanidad* permeated, through being transmitted by a range of sources, the characteristics of its discourses are analyzed, paying special attention to the differentiation that occurs between what was hegemonically disseminated in the Extremadura region and the discretion that the IHC aspired to have in terms of language and topics in the interactions with Latin Americans. The centrality of the “musical folklore” contest, in addition to the fact that it was judged by Spanish and Latin American folklorists, motivates to examine next which folkloric notions were held on both sides of the Atlantic and their influence on what was staged. The diversity of backgrounds from which the concurrent groups came from, that apart from Spanish and Latin American, would be mainly Filipino and Portuguese, causes, on the other hand, to characterize them in socioeconomic, ethnic-racial and gender terms. Characterization that, in turn, is motive for contrasting the organizers’ claim to “authenticity”, a paradigmatic concept among folklorists to legitimize the

“folkloric,” with those who actually represented the “musical folklore” of the “people”. This contrast is also established with respect to the numbers interpreted of the “national” “folk” repertoires, given the “refining” processes that are evident in them. Deconstruction is, finally, applied to the genres selected in these repertoires by virtue of marked preferences, secondary roles, and omissions.

The trajectory of the festivals shows that the MIT, an institution that had entered its organization at the request of the Cáceres City Council to strengthen the tourist dimension, would assume a monopolizing attitude towards them that would cause tensions with the ICH and finally its exclusion. This is evident in the decrease in the second phase (1964-1970) of the activities that had characterized the first one (1958-1962), which revolved around the ideals of *hispanidad*, as in the preference for foreign groups who were “professionals” instead of “amateurs,” like those made up of members of the associations of Latin American and Filipino university students in Spain that had initially predominated. But, although such a preference corresponded to MIT's intentions to increase the quality of the spectacle, through the support of the public it is notice that the people of Cáceres would favor the “vocational” nature of the Hispano-American Folk Festivals instead of the “high” culture of the Spanish Festivals. It is argued that the significance they would have for the people of Cáceres would largely be due to the flattering representation of Extremadura spread hegemonically in the ideology of *hispanidad*. This ideology, distancing itself from the marked socioeconomic backwardness of the region at the time, would exalt the era of its greatest significance, the age of conquest and empire, so consequently it would be hierarchical in terms of race, culture, and gender vis-à-vis America.

Otherwise, despite the pretension of “authenticity” that the organizers consistently disseminated about the staged “musical folklore,” the fact is that there would be flexibility, chiefly because of the ambiguity of the contest rules and regulations and the propaganda interests of the Franco regime, which would make it possible to perform a “modern” and “refined” “folk” “national” repertoire. The “national” element of the repertoire would also prove to be an ideological construction, since through the chosen genres it is notorious that due to identity biases and dominant Eurocentric folkloric notions, the cultural manifestations of particular ethnic-racial and social groups from certain geographical areas, had been privileged, causing the subaltern and counterhegemonic to be the exception. Finally, although a variety of actors from different socioeconomic contexts attended, including some indigenous and Afro-Latin American

participants from marginalized backgrounds, the norm among Latin Americans and Filipinos was elitism and cosmopolitanism. But they wouldn't be alone in this contrast with the archetypal folklore representative, the peasantry. Members of the Choirs and Dances of the Women's Section of the Spanish Falange would also contribute to it by leading an independent lifestyle, which was at odds with the idyllic and reductionist image of the Spanish homely woman transmitting national values to her family. However, the festivals would show in different ways that even in the sixties, a decade of important sociocultural transformations in terms of female roles, women continued to be in a socially subordinate position.