

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- Emilio J. Gallardo-Saborido, Francisco J. Escobar Borrego y Fernando C. Ruiz Morales
“Despierta, divina aurora”: América Latina y el flamenco al son de intercambios culturales, sociabilidades y tradiciones escénicas 9

ESTUDIOS

- Omar Castillo Moreno
El flamenco en el cine mexicano: análisis de la filmografía de Cantinflas 23
- Cristina Cruces Roldán
Iconografías de “lo español” en México: Lola Flores y la construcción del personaje 43
- Ángeles Cruzado Rodríguez
Tras las huellas de Rosario la Andalucita, cantaora en el exilio 69
- Enrique Encabo
El camino de la celebridad: Pastora Imperio en Cuba (1908 y 1922) 97
- Francisco J. Escobar Borrego
Volver a las fuentes: ars sonora y creatividad literaria en el contexto escénico-teatral de Buenos Aires (con datos inéditos sobre Esteban de Sanlúcar, Concha Piquer, Angelillo y Paco de Lucía) 121
- Emilio J. Gallardo-Saborido
Manuel Benítez Carrasco: un declamador flamenco hacia América Latina 151

Paola Hermosín Pérez del Río	
<i>Manuel María Ponce: la cristalización del alma nacional a través del flamenco y el folclore español</i>	181
Fernando C. Ruiz Morales	
<i>Asociaciones de emigrantes andaluces y flamenco en Argentina, 1936-1959</i>	203
<i>Sobre los autores</i>	231

“DESPIERTA, DIVINA AURORA”: AMÉRICA LATINA
Y EL FLAMENCO AL SON DE INTERCAMBIOS CULTURALES,
SOCIABILIDADES Y TRADICIONES ESCÉNICAS

EMILIO J. GALLARDO-SABORIDO

Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Instituto de Historia, CSIC

FRANCISCO J. ESCOBAR BORREGO

Universidad de Sevilla

FERNANDO C. RUIZ MORALES

Universidad Pablo de Olavide

La Baja Andalucía ha sido reconocida tradicionalmente por los estudios especializados en el flamenco como cuna de las primeras expresiones de este arte y como un fértil sustrato donde florecieron y se consolidaron muchos de los estilos más refinados y complejos, así como los intérpretes que los condujeron a su decantación hacia la belleza y la rotundidad.

No obstante, el flamenco muy tempranamente mostró el vigor y la excelencia necesarios para trascender sus límites originarios, cruzar fronteras regionales y nacionales, y cautivar así a públicos tanto europeos como americanos. Esta monografía rastrea las huellas del flamenco en sus viajes hacia (y desde) América Latina, atestiguando cómo el encuentro con otras músicas propició la hibridación que condujo a moldes expresivos novedosos, y cómo los horizontes americanos brindaron oportunidades artísticas a quienes tuvieron, por causas diversas, que instalarse en países como Argentina o México.

Sus vibrantes industrias culturales de mediados del siglo xx recibieron así a un conjunto de artistas que nutrieron el consumo cultural tanto de las numerosas colonias de españoles asentados permanentemente en esas patrias de acogida como de los públicos nacionales que se fueron acercando

cada vez con mayor afán al flamenco tanto en escenarios comerciales como en aquellos propios del asociacionismo migrante. Es más, una consecuencia fundamental de este devenir del flamenco por tierras latinoamericanas fue la proliferación de actividades y centros docentes gracias a los cuales esta expresión artística demostró una vez más su vocación de universalidad al estimularse la aparición de figuras autóctonas, que han sabido continuar el empeño por difundir este arte en el Nuevo Mundo.

Desde un punto de vista cronológico, este libro se interesa especialmente, si bien lo sobrepasa, por el marco histórico que arranca tras el inicio de la Guerra Civil española y se pregunta por las consecuencias del conflicto bélico y la posterior dictadura en las carreras de los artistas flamencos españoles, específicamente en las de quienes se vieron forzados a exiliarse por causas políticas o quienes buscaron horizontes más propicios para desarrollar su labor creativa dadas las apremiantes circunstancias materiales de la España del momento. En este sentido, esta obra llama la atención sobre un colectivo que sufrió el exilio o que se vio abocado a la migración y que, en el nutrido corpus de trabajos dedicados a las consecuencias que la guerra tuvo en cuanto al trasiego de españoles hacia América Latina, aparece escasamente atendido. Así, se persigue cubrir una parcela de la historia del flamenco aún insuficientemente atendida, en diálogo con el complejo contexto de las migraciones españolas y andaluzas y con los estudios sobre su producción cultural al otro lado del mar. En lo tocante a su organización, el presente volumen se estructura en ocho capítulos que toman como eje vertebrador los intercambios culturales, las sociabilidades y las tradiciones escénicas a propósito de la recepción y producción del flamenco en América Latina. Tales estudios críticos están coordinados, de hecho, con el objeto de abogar por el principio de unidad axial y variedad discursiva conforme a secciones definidas. El primero de estos núcleos temáticos se circunscribe a la huella e impronta del arte jondo en diálogo con otros lenguajes artísticos y manifestaciones creativas en sugerentes marcos estético-performativos como el siempre atractivo y atrayente campo de la cinematografía. Así, el libro se abre, a modo de introito u obertura, con el capítulo “El flamenco en el cine mexicano: análisis de la filmografía de Cantinflas” bajo la rúbrica autorial de Omar Castillo Moreno, investigador adscrito a la Universidad Nacional Autónoma de México. El enfoque de estudio propuesto se centra en la presencia de las modalidades

cardinales del flamenco como paisaje sonoro-visual, a saber, cante, toque y baile, en cuatro destacadas obras de la Edad de Oro del cine mexicano, *Ni sangre ni arena*, *La vuelta al mundo en ochenta días*, *Abajo el telón* y *Entrega inmediata*, en las que Mario Moreno “Cantinflas” se alza como protagonista de relieve. Para ello, más allá de un mero recorrido por la amplia producción de este actor entre las décadas de los treinta y cincuenta del siglo xx y con comedias rancheras y melodramas de por medio, Castillo Moreno presta especial atención analítica a los heterogéneos estereotipos o arquetipos del género fílmico de la españolada, incluso en su variante tipificada de españolada ranchera; esto es, desde la caracterización psicológico-emocional de personajes como gitanas andaluzas y charros mexicanos a pictóricas escenas en ambientaciones musicales en cortijos o ranchos en las que no está ausente, claro está, la fiesta brava. Su encuadre medular, en consecuencia, radicado en las relaciones mexicano-españolas entabladas por artistas de primer nivel sobre todo entre 1936 y 1949, se orienta hacia las pinceladas, bosquejos y esbozos de aire flamenco como tanguillos, romeras, cañas o fandangos, según se advierte en el fandango de cuño taurino al aire de Vallejo en la voz del Niño del Brillante y hasta con la repentización improvisada de otro fandanguillo bien diferente por Cantinflas. En dicho contexto sustentado sobre el mestizaje cultural, el flamenco, con representación ritual y ceremonial preferente en fiestas, teatros y salones de variedades, se llega a armonizar, en una suerte de fórmula híbrida, con el pasodoble, la canción, la copla española y los espectáculos musicales de aliento orquestal. No faltan tampoco, en fin, los lazos inherentes, connaturales e intrínsecos de lo jondo con la tauromaquia como manifestación genuina ligada a palmarias señas de identidad española, en general, y andaluza, en particular.

Siguiendo esta granada estela cinematográfica como vivo y vívido reflejo de la pervivencia del flamenco y de la identidad española en tierras mexicanas, el segundo capítulo, al cuidado de Cristina Cruces Roldán (Universidad de Sevilla), lleva como título “Iconografías de ‘lo español’ en México: Lola Flores y la construcción del personaje”, en rendido homenaje, por tanto, a la polifacética e icónica artista jerezana a partir de su arribo y llegada a enclaves aztecas en 1953. Plantea Cruces una profunda lectura interpretativa del cine musical folclórico de antaño y del costumbrismo cinematográfico de aliento mexicano-español de mediados del siglo xx como vehemente y firme

reacción a la poderosa maquinaria cinematográfica de EE. UU., cobrando relieve las producciones de Suevia Films y el aporte de figuras influyentes de la talla de Cesáreo González. En este marco centrado en la españolada ranchera a efectos de caracterización o naturaleza genérica conforme a la modalidad denominada “comedias blancas”, sobresalen hitos fílmicos, entre otros, del calado de *¡Ay, pena, penita, pena!* En esta obra y otras similares, Lola Flores viene a representar, desde una mirada estético-conceptual renovada y en virtud de la hibridación identitaria, el arquetipo de la mujer artista gitana luchadora y resiliente en un universo dominado exclusivamente por las identidades masculinas. Exhibiendo sus raíces andaluzas y étnicas, esta Lola “mexicana” se erige como un auténtico símbolo encarnado de la tradición popular española, en una visible armonización de las expresivas facetas de cantaora y bailaora, aunque en consonancia, al tiempo, con el rol o prototipo de heroína plebeya. En cuanto a las estrategias y mecanismos implementados en la narratividad fílmica sobresalen, en buena medida, el cronotopo del viaje, con la consiguiente separación y desarraigo para que se pueda producir la metamórfica inmersión cultural y territorial de la protagonista, eso sí, con la mediación masculina mexicana, y la paulatina transición desde el ámbito privado de la mujer al desarrollo de la artista en variados escenarios performativos de vuelo profesional.

Lola Flores nos conduce en el libro, en fin, hacia un eje temático conductor que va a tener como referentes relevantes nombres con rúbrica de mujer: la todavía muy desconocida Rosario Núñez Sánchez “la Andalucita”, de origen sevillano, y la gran Pastora Imperio. Para abordar con solvencia la primera de estas figuras, Ángeles Cruzado Rodríguez propone el capítulo “Tras las huellas de Rosario la Andalucita, cantaora en el exilio” a partir de la consulta detenida de fuentes hemerográficas, documentos custodiados en el archivo personal de su familia y testimonios de informantes como José Luis Pintado, en calidad de hijo de la Andalucita. Desde este prisma analítico reticular, la investigadora ofrece noticias inéditas circunscritas a la vida y trayectoria profesional de la artista jalonada sobre grabaciones discográficas, al aire de fandangos o estilos flamencos de influencia hispanoamericana, y valiosas colaboraciones en puestas en escenas del fuste de *La copla andaluza*, *El alma de la copla* o *La hija de Juan Simón*. Especial atención merece su condición de exiliada desde 1933, con llegada a Buenos Aires, si bien viviría tanto en

Venezuela como en Argentina. Su residencia en el continente americano la llevaría, en suma, a realizar numerosos viajes profesionales y personales desde Cuba, pasando por México, hasta llegar a Chile y Perú.

Al igual que en el caso de la Andalucita, brilló con luz propia Pastora Imperio en pagos de América Latina, durante las primeras décadas del siglo xx, gracias a duraderas giras al son de cuplés de sabor andaluz y canciones acompañadas del sutil bruceo de su baile con acento y toque español. Lo pone de relieve Enrique Encabo (Universidad de Murcia), en el capítulo “El camino de la celebridad: Pastora Imperio en Cuba (1908 y 1922)”, ubicando su encuadre en dos giras contrapuntísticas realizadas por la artista en Cuba: la primera en 1908, bajo el sobrenombre de “Bella Imperio”, en el marco de las variedades, aunque con aroma flamenco, y todavía sin gozar de la nombradía que habría de granjearse con el tiempo; y la segunda, en 1922, como una auténtica estrella cupletista o “famosa cancionista gitana” de notoria expectación sobre todo para el público femenino. A tales aportaciones performativas como antesala de lo que habría de ser la canción andaluza hay que añadir, al decir de este investigador, la habilidad a la hora de servirse de efectivas y efectistas estrategias publicitarias, a veces gracias a una pose racial e impostación exótica, a fin de visibilizar su calidad estética y fama, más allá de lo musical, a raíz de sus vínculos amorosos, pero controvertidos y espinosos, con el torero Rafael “el Gallo”. Como otras figuras parejas y en paralelo, Imperio procuró conseguir, en sus giras americanas y desde el ávido deseo de “hacer las Américas”, dinero suficiente como para poder retirarse, aunque esto no llegase a suceder, conforme a lo que Encabo denomina el “mito del indiano”.

Con Pastora Imperio y la Andalucita no se cierra, en el volumen, el elenco de señeras figuras entre el cuplé y el flamenco que encontraron su marco de actuación y fanal rutilante en enclaves significativos como Argentina. Tal continuidad la deja ver la presencia y huella de Concha Piquer y Angelillo en el universo estético de músicos de la talla del guitarrista sanluqueño Esteban de Sanlúcar, exiliado en la capital porteña, su segunda patria, como precisa Francisco J. Escobar Borrego (Universidad de Sevilla) en el capítulo “Volver a las fuentes: *ars* sonora y creatividad literaria en el contexto escénico-teatral de Buenos Aires (con datos inéditos sobre Esteban de Sanlúcar, Concha Piquer, Angelillo y Paco de Lucía)”. De hecho, el tocaor sanluqueño acusó la